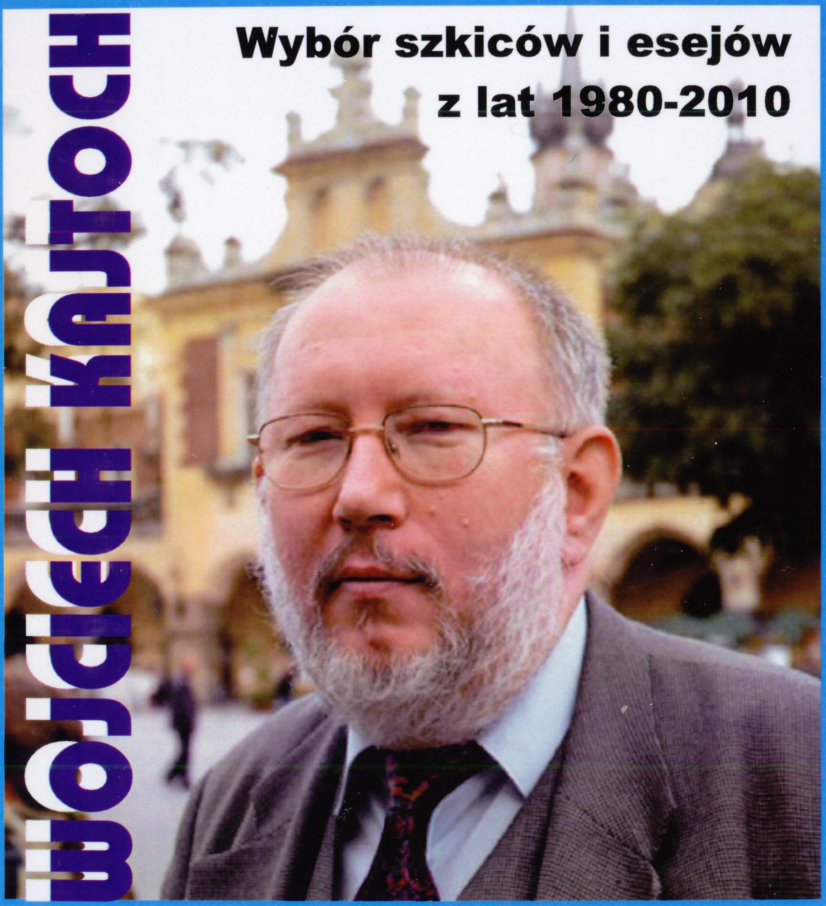
O PROZIE I POEZJI



WOJCIECH KAJTOCH

Wybór szkiców i esejów z lat 1980-2010

Częstochowska Biblioteczka Poetów i Prozaików

WOJCIECH KAJTOCH

O PROZIE I POEZJI

Wybór szkiców i esejów z lat 1980-2010

WOJCIECH
KAJTOCH

O PROZIE I POEZJI

Wybór szkiców i esejów
z lat 1980-2010

CZĘSTOCHOWA 2011

Copyright © by **Wojciech Kajtoch**

Opracowanie redakcyjne i projekt okładki
Wojciech Kajtoch & Władysław E. Piekarski
Na okładce wykorzystano
zdjęcie autorstwa Marka Lasyka

Adiusta cja i korekta autora

Wydano w serii wydawniczej:
Częstochowska Biblioteczka Poetów i Prozaików

Redakcja serii:
Władysław E. Piekarski,

Wydawca i druk:
Literackie Towarzystwo Wzajemnej Adoracji „Li-TWA"
z siedzibą w Częstochowie
&
Wydawnictwo Literackie „Li -TWA"
ul. Wilsona 8, 42-200 Częstochowa
tel. (34) 323 30 06; 506 702 619
e-mail: barbara.wep@neostrada.pl

ISBN 978-929522-7-5

Wydanie pierwsze

Częstochowa 2011

Printed in Poland

Spis treści:

Wstęp 7

Szkice do zarysu

Nad pierwszym tomem „Pism" Kazimierza Wyki 9
„Lagry i łagry" (Tadeusz Borowski, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Sołżenicyn) 18
Kiedy dwóch mówi to samo.(Jan Kott i Kazimierz Wyka) 50
Socrealizm jako sposób myślenia o literaturze 79
Władysława Terleckiego trylogia o powstaniu styczniowym („Spisek", „Dwie głowy ptaka", „Powrót z Carskiego Sioła") 98
Wstęp do „Solaris" Stanisława Lema 138
Długie dni czystego szaleństwa 157
Wybory i drogi (o współczesnej powieści politycznej) 169
Obok „bruLionu" - tematy i prądy najmłodszej prozy polskiej 190
Cztery razy Orbitowski 223

W czasie lub poza czasem

Symbolizm - przedproże nowoczesnej poezji (Charles Baudelaire a Leopold Staff i Bolesław Leśmian) 239
„XX wiek" Stanisława Młodożeńca 262
„Mały mit" Józefa Czechowicza 267
O Czesławie Miłoszu (trzy analizy) 276
O „Białej magii" Krzysztofa Kamila Baczyńskiego 294
„U wrót doliny" Zbigniewa Herberta 297
„Kot w pustym mieszkaniu" Wisławy Szymborskiej 303
„Wieczór" i „Z Tatr" Juliana Przybosia 308

Z „Pamiętnika po przełomie..."

Gdy rozum śpi 321
Rynek w literaturze 327
Pożegnanie z Parnickim 331
„Zarażenie śmiercią" po amerykańsku 343
Wspomnienie o moim roku 353
Posłowie 361

Pierwsze cztery tomy „Prozy, prozy...” 364
O czym napisałbym w recenzji „Imion losu” Jadwigi Mizińskiej (list do Autorki) 385
Poeta prywatny 389
Gorce czyli świat 394
Głos z zewnątrz 398
Pięć tez o Orlikowskim 402
„Myśli o szczęściu” 406
Punkowy Faust 409
Notatka o Remigiuszu 412
Oszroniona 415
Nasza i moja przyszłość w Europie (na marginesie „PL+50”) 418
O sztuce poetyckiej rozmowy 427
Trzeba tak uczyć, by kształcić 432
„Galeria” i jej dorobek 445
Zwycięstwo ciała (o trzech utopiach z lat pięćdziesiątych XX stulecia) 449

Lech L. Przychodzki
Humanista w sieci Historii 479

WSTĘP

Pragnieniem każdego krytyka literackiego jest wydanie zbioru szkiców swego autorstwa. Do realizacji tego zamierzenia przystąpiłem teraz po raz czwarty.

Miała się ta książka ukazać w połowie lat osiemdziesiątych, na początku dziewięćdziesiątych, i jakieś dwa, trzy lata temu – ale za każdym razem nic z tego nie wychodziło. Najbliżej byłem chyba na samym początku (wydawnictwo ostatecznie rozstało się z życiem około 1989 roku, lojalnie wypłacając przedtem pieniądze za niezrealizowane umowy).

Rzecz jasna, dawne projekty wyglądały inaczej – bo w międzyczasie tekstów przybywało, zmieniały się moje zainteresowania itd., a ponadto mam zwyczaj ciągłego poprawiania (w granicach rozsądku oczywiście) swoich starych tekstów. Dlatego też przy każdym znajduje się data pierwszego druku, czasem – data napisania. Podaję też miejsca pierwodruków lub też publikacji wydań zmienionych, jeśli modyfikacje były spore. Są też wśród prezentowanych szkiców takie, które na opublikowanie czekały latami...

Komponując ten tom, trzymałem się następującej zasady: zagadnienia, których przedrukowane tu moje teksty dotykają – muszą jeszcze zachowywać jakąś aktualność: czy dla zainteresowanego polonistyką czytelnika, czy to dla historyka literatury, czy dla zwykłego miłośnika pisarzy recenzowanych i omawianych w tym tomie. Dla tych odbiorców przeznaczam moją książkę.

Ponadto rozbiłem ją na trzy części. Pierwsza gromadzi jakby ułomki, fragmenty syntezy dziejów polskiej literatury po 1945 roku, którą to syntezę zapewne bym napisał, gdyby mi się inaczej ułożyło życie. Część druga zbiera analizy poezji, więc literatury bardziej (ale nie całkowicie) ponadczasowej, skupionej wokół wiecznych, ludzkich problemów. Część trzecia to zarys dziennika krytycznego – jakby sprawozdania z mojej działalności krytycznoliterackiej i publicystycznej po 1989 roku.

Wojciech Kajtoch

I. SZKICE DO ZARYSU

Nad pierwszym tomem „Pism" Kazimierza Wyki

Przedrukowano w nim[1] eseje z „Życia na niby", uzupełnione o wydobyty z rękopisu, pisany na przełomie lat 1939-1940 rodzaj pamiętnika myślowego po klęsce. To prawdziwe wydarzenie kulturalne - choćby dlatego, że pisane tuż po wojnie, najpoważniejsze teksty „Życia...": „Dwie jesienie" i „Gospodarka wyłączona" wciąż przejawiają aktualność. - bo „Pamiętnik..." wypełnia lukę w naszej wiedzy o spowodowanych wojną przemianach w myśleniu polskiej inteligencji. Ukazuje punkt wyjścia drogi, w wielu wypadkach zakończonej przyjęciem marksizmu.

*

Przypomnijmy: *dwie jesienie* to jesień 1939 roku, gdy społeczeństwo nasze wchodziło w okres okupacji i jesień 1944 roku, gdy „przygotowywało się" do wolności. Wyka dokonał analizy stereotypów krążących w umysłach Polaków wówczas i tuż po wojnie, będących zatem jej dziedzictwem... *bo nasze myślenie, nasza wyobraźnia operuje zastanymi schematami dużo częściej, niż o tym wiemy, a momenty całkowitego zagubienia historycznego polegają zazwyczaj na tym, że przedawniony schemat wyobrażeń okazuje swoją nieskuteczność, a wyobraźnia czepia się go w sposób rozpacz-*

---

1 Kazimierz Wyka: „Życie na niby. Pamiętnik po klęsce", „Z Pism *Kazimierza Wyki", pod red. Henryka Markiewicza i Marty Wyki, Kraków 1984, WL. Wszystkie cytaty według tego wydania. Natomiast przedrukowany tu mój tekst ukazał się (w okrojonej wersji) w „Piśmie Literacko-Artystycznym" 1985/4.*

litwy[2].

Zdaniem Wyki, zachodzący po (niesłychanej na tle niedawnych polskich ambicji mocarstwowych) klęsce proces myślowego rozrachunku, potępienia odpowiedzialnych za nią rządów przedwrześniowych rychło został przytłumiony i zniweczony na skutek masowego rozpowszechnienia się mitów mesjanistycznych i fałszywych[3] analogii z rozbiorami. Ponadto zapanował stereotyp „emigracyjny", każący ośrodek władzy legalnej widzieć na Zachodzie.

To właśnie z tymi przekonaniami - uważa Wyka - weszło społeczeństwo polskie w pełnię okupacji. Umocniły się, z racji wszechobecnego podówczas sposobu rozumowania, zgodnie z którym *rzeczywiste życie Generalnego Gubernatorstwa, panujący w nim ucisk gospodarczy i biologiczny, nasilona propaganda niemieckich sukcesów wojennych - wszystko to zostało uznane za sferę* ***życia na niby***. *Życie natomiast prawdziwe schroniło się gdzie indziej, w podziemie polityczne, w tajną prasę, w coraz to obficiej rozkwitające funkcje konspiracyjnego szkolnictwa, wydawnictw, działalności kulturalnej. Życie oficjalne, prasa oficjalna były na niby. Na serio natomiast było tamte życie, utajone i zazdrośnie chronione przed wrogiem*[4].

Tłumacząc przyczyny, dla których najistotniejszą cechą polskiego myślenia w okresie okupacji stał się nawyk niedostrzegania rzeczywistych warunków życiowych (te bowiem stwarzały władze niemieckie, a nie konspiratorzy) Wyka wskazywał, że *tak silnie obronna i ochronna funkcja tego podziału na życie rzeczywiste i pozorne określała w owej sferze uznanej za pozorną wszystko, co dla przetrwania padających wciąż ciosów było zbyt niebezpieczne. Co zbytnio podważało chwiejną równowagę obronną społeczeństwa*[5].

---

2 *Op. cit., s. 85.*

3 *Wydarzenia września 1939 - sądzi Wyka - należy rozpatrywać raczej w kontekście Monachium.*

4 *Op. cit. s. 102-103.*

5 *Ibidem.*

Ale najważniejsza dzisiaj wydaje się intelektualna odwaga Wyki. Odważył się mianowicie napisać dalej, że następne cztery lata starczyły, aby opisany wyżej obyczaj *z funkcji obronnych przeszedł* [...] *w stan powszechnego nałogu, wobec którego bezsilne okazały się fakty najbardziej oczywiste. A najbardziej bezsilne okazały się „drugiej jesieni" wojennej i wówczas to szczególnie ostro ujawniło się, jak zasadniczemu skrzywieniu w nierealnych, na upół fantastycznych, na upół histerycznych warunkach okupacji uległa wyobraźnia polityczna narodu polskiego*[6].

Nie dość na tym. Wyka za dowody tego skrzywienia - tj. braku poczucia rzeczywistości, którym „zaraziliśmy się" w czasie okupacji - uznał np. wybuch powstania warszawskiego pomyślanego jako samodzielny akt militarny, oraz: *uraz antyradziecki*, emigrację i partyzantkę.

Natomiast przyczyn utrzymywania się wpływu okupacji w sferze gospodarczej doszukiwał się Wyka w zjawisku okupacyjnego *wyłączenia* tej sfery z całości procesów społecznych, więc w ówczesnej demoralizacji polskiego robotnika. Inne narody zwyciężały w wojnie nie tylko dzięki męstwu militarnemu, ale i dzięki pracy tyłów. Polak natomiast, by w czasie okupacji przeżyć - musiał oszukiwać, „kombinować". Słusznie też nie chciał pracować dla okupanta. Niestety - po wyzwoleniu nadal pracuje źle.

Aktualność przypomnianych tekstów widzę nie w łatwych analogiach, aczkolwiek fragmenty o *nieskuteczności schematów zastanych wyobrażeń* i *powszechnym nałogu* można niejednemu zadedykować. **Te teksty nadal są jedyne**. Badania nad świadomością społeczną w Polsce w ogóle lekceważono, a cóż dopiero mówić o refleksji akurat nad okupacją. Orientujemy się nieco w kwestiach martyrologiczno-konspiracyjnych, a niewiele wiemy o gospodarce i „kulturze", w której żył pięć lat cały naród. Przecież czytywano wydawane przez okupanta „gadzinówki", mimowolnie pijąc zawartą w nich truciznę, oglądano niemieckie filmy... Owa

6 *Ibidem*.

jedyność nabiera specjalnego znaczenia, jeśli zważyć, że eseje Wyki **to przecież tylko publicystyka**. Publicystyka wielka - tak jak (na innych poletkach) eseje Pawła Jasienicy czy Zbigniewa Załuskiego. Bo pod względem naukowym Wyka dokonał tu niewiele, wyciągając jedynie wnioski z poznanej zapewne właśnie wtedy, po wojnie, marksowskiej teorii „świadomości fałszywej", łącząc ją z wypracowanym własnym sumptem jakimś odpowiednikiem amerykańskiej teorii stereotypów - i na poły intuicyjnie, nie weryfikując danych, spojrzał przez ich pryzmat na wojenną i powojenną polską rzeczywistość.

Przypominam sobie zanotowaną we wspomnieniach Tadeusza Drewnowskiego[7] anegdotę o Michale Radgowskim, który - po paroletnich, żmudnych studiach nad filozofią polskiego pozytywizmu - ponoć spalił w przeddzień obrony gromadzącą ich wyniki pracę doktorską, by po niewielu miesiącach rozpocząć karierę dziennikarza. Prawem kontrastu pomyślmy: jak potoczyłyby się losy polskiej myśli współczesnej, gdyby około 1945 roku trzydziestopięcioletni Wyka wybrał publicystykę?

*

W „Życiu na niby" wymienia Wyka istotne źródło danych dla swojej analizy. Miały nim być *rozmowy z prostymi ludźmi*, z którymi się stykał handlując za okupacji deskami, lub patrolując Krzeszowice, wraz z innymi nocnymi stróżami, wyznaczanymi prze burmistrza „Kressendorfu". Tymczasem treść „Pamiętnika po klęsce" dowodzi, że opisując w „Dwóch jesieniach" stan szoku, stan dezorientacji i próby ratowania się ułatwionymi stereotypami, charakterystyczne w zimie 1939/1940 dla społeczeństwa polskiego – wiedzę swą Wyka czerpał z autopsji; że jego uwagi o *najmniej wiedzącej inteligencji* były również samooceną.

Spójrzmy.

Pisał Wyka w „Życiu na niby" o powszechnym potępia-

7 *Tadeusz Drewnowski: „Tyle hałasu - o nic?", Warszawa 1982.*

niu sanatorów winnych wrześniowej klęski. - W „Pamiętniku po klęsce" sam nie oszczędza tych, co *rozsiedli się na swych szczeblach urzędniczych, jak ptaszki niefrasobliwe, ten niżej, tamten wyżej, i przećwierkali całą Polskę z wyżyn swoich szczebli*[8].

Twierdził Wyka w „Życiu...", że klęska wrześniowa wydawała się narodowi zgodna jakoś z tradycją klęsk polskich (*starcie Słowianina z rycerzem w zbroi*) - w „Pamiętniku..." prawie identyczny stylistycznie *passus* jest bezpośrednim zapisem autorskiej myśli.

Zdarzają się akcenty mesjanistyczne. Wyka także nie jest wolny od wspomnianego wyżej *urazu*... Tylko mit emigracji jakoś Wyki nie „zaraził", skoro pisze o *bandzie uciekinierów zapijaczonej, hulaszczej, pozbawionej ducha publicznego, godności narodowej, bandzie przepijającej kasy pułkowe, pokradzione pensje*[9].

No i narrator „Pamiętnika po klęsce" niekiedy naprawdę nic nie wie. O ówczesnym braku politycznej orientacji Wyki (a wtedy nie był już byle kim dwudziestodziewięcioletni, dobrze się zapowiadający krytyk, autor - wydanej dopiero pośmiertnie - obszernej rozprawy o problematyce pokoleń literackich) świadczy nie tylko naiwność w rodzaju żalu do Włoch, że nie pomogły (a to przecież tak jak i Polacy: *naród katolicki na dorobku*, [...] *naród, który nie wydał herezji*, [...] *wierny katolicyzmowi*, [...] *tysiąca kardynałów*), że nie potępiły Niemców, czy też inna naiwność, wyrażona w zdaniu: *Czym tak straszliwie groziła im* [tj. Niemcom] *Polska? Marszem na Berlin? Podbojem, zapanowaniem nad Europą? Konkurencją w wielkiej polityce światowej jak Żydzi?*[10].

Te naiwności nie dziwią - nie każdemu dano widzieć otaczający go świat z przenikliwością równą w skutkach przewidywaniu przyszłości. W „Pamiętniku po klęsce" widać słabość filozoficzną. Znać, że posiadane podówczas przez Wykę

---

8 *Op. cit., s. 247.*
9 *Op. cit., s. 267.*
10 *Op. cit., s. 249. Wcześniej patrz s. 269-270.*

(i zapewne przez licznych inteligentów międzywojnia) zaplecze filozoficzno-socjologiczne uniemożliwiało mu odpowiedź na nurtujące go pytania o przyczynę klęski, o możliwość duchowego jej przezwyciężenia, o jej ocenę moralną. O pożądanej zdolności do wyciągania wniosków już nie wspomnę...

Początek owych trudności Wyki wiązał się, jak sądzę, z ogólnofilozoficznymi podstawami zaświadczonej w „Pamiętniku..." - a przyjętej przez niego zapewne już przedtem - wizji dziejów, a mianowicie z niekonsekwentnym odrzuceniem prowidencjalizmu[11]. Kryła w sobie ta niekonsekwencja zachętę do przyjęcia (i wdrożenia na niższym, socjologicznym „piętrze" rozumowania) nieweryfikowalnych założeń na temat sił, stanowiących o istocie i przyczynach społecznego rozwoju. Wyka (wszak uczeń Georgesa Sorela) uznał za motor historii *siły pożądań zbiorowych*, konstytuujące się w „duchy" poszczególnych narodów. Mówiąc krótko – w nacjonalizmy. O ile można sądzić z napomknień i używanej przez Wykę terminologii, pojęcie „narodowego ducha" rozumiał on zgodnie ze szkołą psychologicznego determinizmu, biologicznie, po darwinowsku. „Narodowy duch" był dla niego realną siłą, antagonistyczną wobec sobie podobnych, której przysługują określone przymioty (np. *duszy niemieckiej* - wola). Nie pojmował tego pojęcia ani konsekwentnie idealnie, ani zgodnie z rozumieniem dzisiejszym (tj. „duch narodu" nie był dla niego pozbawionym realnych desygnatów terminem potocznym).

Nieszczęście Wyki, przedstawiciela narodu pobitych, polegało na tym, że jemu - zwolennikowi powyższych poglądów - wypadałoby (gdyby chciał być logicznym) wyciągnąć z przyjętych założeń nader jednoznaczne wnioski.

Po pierwsze: Sorel, uważając, że historią rządzą mity i definiując to pojęcie jako (cytuję za młodzieńczą rozprawką Wyki[12]) *obraz zwycięskiej walki, który nosi w sobie cały na-*

---

11 *Czyli poglądu, wedle którego dzieje co prawda nie realizują bezpośrednio Bożego planu, człowiek sam je tworzy - ale wedle przez Boga ustalonych praw.*

12 *Kazimierz Wyka: „Jerzy Sorel", „Przegląd Współczesny" R. 14 (1935), T. 54/55, nr 161-163, s. 107-116, 214-132, 408-822; także nadbitka w zbiorach Biblioteki Jagielloń-*

ród, przyznawał w historii szczególną rolę wojnom. Podobnie pisze Wyka: *w grze historycznej wojna jest stawką, jaką naród dojrzały winien się świadomie posługiwać*[43], albo: *miarą zdrowia narodu i obnażeniem wszelkich cnót pokojowych i niedostrzegalnych wad jest dopiero wojna, ewentualnie: front poznaje rzeczywistą naturę ludzką.*

Słowem: dla Wyki wojna jest zjawiskiem słusznym i nawet pożądanym; w jej trakcie następuje najwyższa konsolidacja sił duchowych narodu, ona odsłania i wystawia na próbę **istotę** danej nacji. Można z tego poglądu wysnuć jednak wniosek, że -wobec powyższego - właśnie to ta istota, „natura danego narodu" (a nie konkretny układ społeczno-gospodarczych i politycznych okoliczności) ostatecznie przesądza o militarnej klęsce. „Natura" jest niezmienna, „bądź jest się psem - bądź wilkiem". Wniosek ostateczny: hitlerowska propaganda i jej twierdzenie, że *naród pokonany w dwa tygodnie nie ma racji bytu* - niestety bliska jest prawdy.

Po drugie: ta propaganda bliska jest prawdy i dlatego, że jeśli historia jest walką narodowych „dusz" (więc ostatecznie sprawą biologii, doboru naturalnego) to zawsze jest sprawiedliwa, a - ściślej mówiąc - nie podlega wartościowaniu. Na dodatek od jej wyroków nie ma odwołania.

Po trzecie: Nie ma odwołania... więc niepotrzebne są próby znalezienia źródeł klęski. A jeśli już się je podejmie - będą daremne. Cokolwiek Wyka objaśnia - od razu „trafia na ducha". Przykładem niech będzie analiza postaw przedwrześniowej biurokracji, którą (na planie bezpośrednim) Wyka wini za klęskę. Pytając „dlaczego popełnili błędy?" mógł zrazu wskazać na jej niekompetencję i nieuczciwość. Ale dochodząc przyczyn niekompetencji i nieuczciwości, sięgając głębiej, widzi autor „Pamiętnika..." jedynie „odwieczną polską małość" - pojęcie nierozkładalne na czynniki.

Rzecz jasna, wszystkie te wnioski nie były dla Wyki do przyjęcia i rozpaczliwie hipostazując (pojęcia: prawdy, słusz-

---

skiej. Zaznaczę przy okazji, że opisuje poglądy takiego Sorela, jakim go widział Wyka.
13 *Op. cit., s. 228-229, 237.*

ności, siły itd.) usiłuje ich nie wyciągnąć. „Rękopis..." - jak wiadomo - pozostał tekstem niedokończonym. Może rękopis zaginął? Nie! Osobiście sądzę, że Wyka przerwał pisanie. Przezwyciężenie logiki faszyzmu prezentowanym wyżej sposobem myślenia - było niemożliwe z oczywistych względów.

W „Pamiętniku..." skupia się jak w soczewce słabość powszechnych przed wrześniem poglądów na istotę społecznego świata, a zatem ten tekst objaśnia przyczynę, dla której inteligencja polska musiała sobie podczas wojny znaleźć innych niż Pareto i Sorel po tym świecie przewodników. Nie chodziło o dobre samopoczucie, ale o możliwość działania.

Czy chodzi o marksizm?

Opublikowanie omawianego tekstu w sposób istotny powiększa naszą wiedzę o przyczynach znacznego upowszechnienia się po wojnie tej ideologii, wyjaśnia wątpliwości. Na przykład, nie znająca najprawdopodobniej jeszcze „Pamiętnika..." prof. Maria Janion, przypominając w rozprawie „Wojna i okupacja w oczach Kazimierza Wyki" znane, pochodzące z eseju „Tragiczność, drwina, realizm" słowa krytyka o przyczynach klęski hitlerowców (*Przegrali nie dlatego, że obrazili porządek moralny świata, że zmiażdżyła ich wyższa moralność, ale dlatego, że pokonała ich „inna siła i słuszniejsza idea"*) uznała, że są one świadectwem wiary Wyki w optymistyczny i humanistyczny porządek dziejów, którą miał zachować z czasów młodości, jako przedwojenny, chrześcijański personalista[14].

Po publikacji „Pamiętnika...", ukazującego, jak wyglądały okupacyjne, historiozoficzne propozycje przedwojennych chrześcijańskich personalistów, jak żałośnie mało mieli oni - gdy co do czego przyszło - do powiedzenia, powyższej teorii nie da się utrzymać. Odzyskanie w powojennej Polsce wiary w sens świata dokonywało się nie przez powrót do

---

14 Taki przynajmniej wniosek nasuwa mi się po lekturze stron 158-166 wspomnianego zbioru: „Kazimierz Wyka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia", w którego skład wchodzi omawiana rozprawa Janion. Cytat pochodzi ze strony 163.

przeszłości, lecz poprzez oduczanie się od upatrywania istoty historii w abstraktach. *Inna siła i słuszniejsza idea*, które pokonały faszyzm miały w 1945 roku dla Kazimierza Wyki (który oczywiście myślowego przezwyciężenia faszyzmu musiał już przedtem dokonać) konkretne desygnaty.

wrzesień 1983, styczeń 1985

Lagry i łagry (esej o Tadeuszu Borowskim, Gustawie Herlingu - Grudzińskim, Aleksandrze Sołżenicynie)[1]

Proza obozowa niesie istotne znaczenia. Rzecz w tym, iż dla całej literatury dwudziestego wieku swoistym *leitmotivem* jest problem upadku tradycyjnych wartości europejskiej kultury. Wokół niego przecież (jak również wokół trosk estetycznych i prób kreacji wartości nowych) koncentruje się literatura dwudziestolecia międzywojennego (Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Czechowicz, Miłosz itd.), wokół niego krążą również utwory literatury powojennej (np. Różewicz, Herbert). Zatroskanie o wartości łączy więc te dwie epoki literackie. A że nie ma dzieł bardziej dogłębnie drążących problematykę zniszczenia wartości niż dzieła obozowe - można śmiało uznać, iż proza Borowskiego, Herlinga- Grudzińskiego i Sołżenicyna jest skoncentrowanym wyrazem niepokojów egzystencjalno-filozoficznych charakterystycznych dla myśli i literatury europejskiej od przełomu XIX i XX wieku począwszy na latach trzydziestych skończywszy, oraz że zapowiada powojenny „ciąg dalszy" tychże niepokojów. Z drugiej zaś strony jest proza obozowa zjawiskiem dość specyficznym i - jako właśnie taka - rozdziela przedwojenną i powojenną epokę, które - będąc tak podobnymi - jednak różniły się.

W ramach rozważań omówię: „Dzień na Harmenzach", „Proszę państwa do gazu" (częściowo „U nas, w Auschwit-

1 Tekst ten jest inną wersją broszury: „"Lagry i łagry" - problematyka obozowa w IV klasie LO (Tadeusz Borowski, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Sołżenicyn)", Kraków 1994, wydawnictwo Text, s. 56.

zu...") Borowskiego, „Inny świat" Herlinga-Grudzińskiego, „Jeden dzień Iwana Denisowicza" Sołżenicyna. Konfrontowanie i porównywanie tych właśnie tytułów i autorów są usprawiedliwione ze względu na: przynależność pisarzy do jednej generacji (urodzeni: 1922, 1919, 1918), podobieństwo doświadczeń (więźniowie obozów w latach: 1943-45, 1940-42, 1945-53). Celem głównym moich rozważań będzie wykrycie tego, co w problematyce obozowej uniwersalne, co dotyka ciemnych doświadczeń kultury europejskiej, obnaża istotne niebezpieczeństwa filozoficzne i życiowe. Ponadto pisarstwo wyżej wymienionych autorów prezentuje różne metody rozwiązania artystycznego zagadnienia: w jaki sposób przekonująco i taktownie scharakteryzować coś tak strasznego, że trudno w to uwierzyć.

*

Totalitaryzm oznacza dążenie do totalnej, zarazem rzeczywiście absolutnej i niczym nieograniczonej władzy nie tylko nad ludźmi i rzeczami, lecz zwyczajnie nad całą rzeczywistością. Jego głównym elementem jest więc niczym niepohamowane myślenie w kategoriach życzeń. Podstawowa treść każdej totalitarnej nauki powiada, że rzeczywistość jest do przezwyciężenia wolą i czynem, oraz przez „światopogląd", który jest dopasowany do wyższej prawdy partyjnej[2]. Aby osiągnąć swe cele musi:

- zniszczyć konkurencję, tj. inne ideologie oraz regulatory życia społecznego (prawo pisane i niepisane);
- upowszechnić własną, uzasadniającą słuszność swych dążeń doktrynę, z którą zresztą też się nie liczy;
- wskazać przyczyny ewentualnych niepowodzeń, tj. „wrogów" (np. Żydzi, kułacy);
- maksymalnie ograniczyć samodzielność (myślową, gospodarczą i in.), a nawet prywatność obywateli poprzez uorganizowanie społeczeństwa oraz urzeczowienie jednostek.

---

2 Cytuję: Andrzej Józef Kamiński: „Koszmar niewolnictwa. Obozy koncentracyjne od 1896 do dziś. Analiza", tłum. Halina Zarychta i Autor, Warszawa 1990, s. 280, wyd. „Przedświt"; tu s. 137.

Skutkiem, poligonem i warunkiem istnienia totalitaryzmu są kacety, natomiast jego korzenie myślowe to: utopie obiecujące uzyskanie szczęścia społecznego drogą szczegółowej reglamentacji trybu życia[3]; koncepcje dowodzące możliwości dowolnego kształtowania osobowości; doktryny (np. pragmatyzm) podważające tradycyjne systemy etyczne lub wykazujące czysto przyrodniczy, będący poza moralnością, charakter rozwoju ludzkości (socjologia ewolucjonistyczna, darwinizm społeczny, koncepcje rasowe); myśl przełomu antypozytywistycznego; neoheglizm przełomu XIX i XX w. - podług którego rzeczywistością społeczną można kierować myślą (np. mitami), bo ma duchowy charakter.

Pierwszym etapem naszej analizy będzie rozpoznanie charakterystycznych cech „koncentracyjnej rzeczywistości" i cech obozów - jako instytucji, ukazanej w światach przedstawionych interesujących nas utworów.

Najkrótsza definicja instytucji obozu koncentracyjnego brzmi: *pozbawienie wolności wedle swobodnego uznania niekontrolowanych przez nikogo władz policyjnych*[4] (i wymaga odróżnienia go od „obozu karnego", gdzie więzi się z wyroku sądu i na czas określony, oraz od „obozu zagłady", gdzie zabija się i głównie zabija ludzi spędzonych tam na zasadzie ilościowej: *tylu a tylu* - nie zaś *ci a ci*[5]. Pełni obóz dwie funkcje: sieje terror wśród przeciwników władzy i ułatwia wykorzystywanie pracy niewolniczej. Przy czym hierarchia ważności i sposoby pełnienia tych funkcji - zmieniały się. Cytowany znawca problematyki, Andrzej Józef Kamiński wyróżnia następujące formy kacetów:

1. Obóz kolonialny, organizowany dla ludności cywilnej z terenu walk, zwłaszcza rodzin przeciwnika. Np. hiszpańskie obozy z czasów powstania na Kubie (1896 r., ok. 400000 więźniów), amerykańskie - założone w 1900 r. w ramach walki z filipińską partyzantką, angielskie (1900 r. - wojna

---

3 Porównaj: A. J. Kamiński: op. cit., s. 48/49.
4 Cyt.: A. J. Kamiński op. cit. s. 59.
5 Por. A. J. Kamiński: op. cit. s. 31.

burska, 20000 zmarłych na 160000 uwięzionych). Rosyjski odpowiednik to obozy Michaiła Tuchaczewskiego, gdzie gromadzono rodziny uczestników chłopskiego powstania antybolszewickiego w guberni tambowskiej w 1921 r.

2. Obóz terroru politycznego eliminujący lub „reedukujący" prawdziwych czy domniemanych przeciwników politycznych; występuje w dwu fazach:

a) zdecentralizowanej - kiedy jest organizowany z inicjatywy władz lokalnych (obozy SA z lat 1933-34, radzieckie - 1918-22, prawdopodobnie niedawno istniejące obozy w Bośni),

b) scentralizowanej - podporządkowany politycznemu centrum (Bereza Kartuska, obozy SS do 1942[6], łagry do ok. 1930 r., gdy wprowadzono system uzależniający wyżywienie więźnia od wykonanej normy).

3. Obóz pracy niewolniczej (bezpłatnej, przymusowej, bez zachowania praw pracowniczych); warunki życia w nim polepszały się stopniowo, gdyż chciano podnieść wydajność pracy.

Zwróćmy uwagę na sytuację więźnia, z reguły podlegającego następującym koniecznościom:

A. Po uprzednim uwięzieniu kierowany jest do obozu bez sądu.

B. Osadza się go na czas nieokreślony.

C. Traktuje się go nie jako jednostkę, lecz jako przedmiot, z którym można zrobić wszystko, nie ma bowiem żadnych praw, z prawem do życia włącznie. (Np. w obozach terroru śmierć więźnia jest „wychowawcom" w najlepszym wypadku obojętna. W obozach pracy charakterystyczne jest traktowanie ludzi jak bydła roboczego, „królików doświadczalnych" itd.)

Punkt „C" rozwinął Andrzej Werner[7]. Urzeczowienie slu-

---

6 3 marca 1942 podporządkowano obozy Głównemu Urzędowi Gospodarki SS. Zobacz: J. A. Kamiński, op. cit., s. 129.

7 Zob.: Andrzej Werner: „Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów", Warszawa 1981, s. 257, wyd. „Czytelnik"; tu zwłaszcza rozdział trzeci: „Fenomenologia systemu".

ży władztwu urzeczawiającego, gdyż nie jednostki lecz przedmioty martwe są doskonale posłuszne. Urzeczowieniem doskonałym jest więc zabójstwo. Istnieją jednak i formy łagodniejsze. By jak najsprawniej rządzić, w obozowych społecznościach po pierwsze zwalczano to, co sprawia, że człowiek uważa się za osobę, po drugie zaś intensyfikowano to, co w ludziach najmniej osobiste, a najbardziej biologiczne, zwierzęce. Czyniono tak poprzez:

1. Odbieranie poczucia godności i traktowanie czysto pragmatyczne - jak przedmiot, narzędzie, zwierzę.

2. Nieuznawanie życia ludzkiego za wartość - manifestowane codziennym, masowym, anonimowym, a choćby tylko łatwym zadawaniem śmierci.

3. Osłabianie działania systemu norm moralnych (aranżowanie sytuacji, gdzie brak możliwości jednoznacznej oceny postępowania).

4. Niszczenie prawa, jako czegoś chroniącego jednostkę (nie przestrzega się i systemów szerzej obowiązujących, i regulaminów obozowych).

5. Ograniczanie sfer życia, gdzie manifestuje się wola jednostki, poprzez: a) istnienie różnych miar postępowania w życiu prywatnym i oficjalnym; b) likwidację lub ograniczanie tzw. „czasu wolnego"; c) ograniczanie aktywności ekonomicznej; d) likwidację życia rodzinnego, normalnego życia seksualnego, swobód religijnych itd.; d) bezwzględne zwalczanie organizowania się więźniów między sobą (przy ewentualnym tolerowaniu organizowania się „więźniów przeciw więźniom").

6. Zmniejszanie możliwości zaspokojenia potrzeb fizjologicznych. Więzień poddany ciśnieniu głodu, potrzeb seksualnych, instynktu samozachowawczego poświęcał pozostawione mu resztki swobody na próby zaspokojenia zwierzęcych, biologicznych potrzeb ciała[8].

Zważmy na podobieństwo reguł życia obozowego i

8 Nie chodzi o to, żeby więzień pod nieustanną kontrolą musiał występować w roli przedmiotu, lecz żeby nim był, żeby jako przedmiot funkcjonował w każdej bez wyjątku sferze życia. /.../ Chodzi więc o wyeliminowanie wszelkiej spontaniczności, wszystkiego, co wymyka się kontroli - niezależnie, jakiej sfery dotyczy.

ambicji totalitarnych. Obóz jest jakby prawie doskonałym modelem społeczeństwa totalitarnego; państwo totalitarne - do pewnego stopnia obozem.

Czy w interesujących nas utworach ukazane są obozy koncentracyjne, czy obozy zagłady? Z jakim typem kacetów mamy do czynienia? Na ile jest typowa sytuacja więźniów ukazanych obozów?

Odpowiadając na pierwsze z pytań musimy zauważyć, że w opowiadaniach Borowskiego oba typy instytucji zajmują jedną przestrzeń. KC Auschwitz-Birkenau jest dla Aryjczyków i nie-Aryjczyków, którzy pomyślnie przeszli selekcję - obozem koncentracyjnym; natomiast dla pozostałych ludzi z transportów - to obóz zagłady. Łagier z „Jednego dnia..." cech obozu zagłady nie ma, natomiast Herling-Grudziński się ich doszukuje, mówiąc o obozach na Kołymie oraz selekcji na *słabosilkę* i *aktirowkę* w *Trupiarni* swojego obozu [I-113, I-275][9] - odpowiedniku selekcji „do gazu". Czy

---

Każda forma życia, choćby to było życie duchowe, musi zostać unicestwione. Możliwe jest tylko życie przedmiotowe, a więc nie-życie czy quasi-życie; w sensie swoiście ludzkim - jeśli to, co biologiczne, jest nie tylko ludzkie - śmierć. *[...]* Jeżeli więc człowiek ma żyć - a śmierć rzeczywista daje tylko ograniczone, zamknięte możliwości wykorzystania - należy to życie sprowadzić do tego, co jest w nim z natury przedmiotowe, co znajduje się między życiem pełnym a śmiercią sensu stricto: do funkcji fizjologicznych. Jeśli myślenie jest atrybutem ludzkiego życia biologicznego, to musi to być myślenie wyłącznie w obrębie tych funkcji, quasi-myślenie, myślenie przedmiotowe. Gdy uda się osiągnąć ten cel, człowiek nie występuje już w roli przedmiotu - przedmiotem jest. I to stanowi ideał świata obozów koncentracyjnych.

Środkiem do osiągnięcia takiej redukcji czy niwelacji człowieczeństwa jest drastyczne odcięcie możliwości zaspokojenia potrzeb fizjologicznych. Człowiek nie dąży wtedy do innych celów, staje się wyłącznie własnym ciałem - brzmi teza eksperymentu. - *cyt. A. Werner: „Zwyczajna apokalipsa", str. 92/93.*

9 *Litera i cyfry w nawiasach kwadratowych lokalizują cytaty lub wskazują stronę, gdzie szukać można ilustracji i przykładu skonstatowanego zjawiska. Cyfry oznaczają strony, litery zaś utwory i wydania, z których korzystałem:*

- „D" - „Dzień na Harmenzach", „U" - „U nas, w Auschwitzu...", „P" - „Proszę państwa do gazu" (w wydaniu: Tadeusz Borowski: „Utwory wybrane", opracował Andrzej Werner, Wrocław 1991, s. CXIV i 525, Ossolineum);

- „I" - „Inny świat" (w wydaniu: Gustaw Herling-Grudziński: „Inny świat. Zapiski sowieckie", Warszawa 1989, s. 328, Czytelnik);

- „J" - „Jeden dzień Iwana Denisowicza" (w wydaniu: Aleksander Sołżenicyn: „Jeden dzień Iwana Denisowicza", przekład Witold Dąbrowski, Irena Lewandowska, Warszawa 1989, s. 110, Iskry).

ma rację - można dyskutować. Śmiertelność na Kołymie była olbrzymia, ale niektórzy przeżywali i nie wiem, czy można mówić o analogicznym do duszenia gazem „zabijaniu klimatem" (z komór gazowych nie uratował się nikt). Zupełnie inny był w łagrach i łagrach stosunek do dzieci i ciężarnych kobiet [I-178, P-224]. Niemniej jednak zaliczenie do *aktirowki* było wyrokiem śmierci. Problemu, czy można włączyć niektóre rodzaje stalinowskich łagrów do kategorii obozów zagłady nie da się rozwiązać w oparciu o omawiane tu teksty[10].

We wszystkich interesujących nas przypadkach mamy raczej do czynienia z obozami pracy niewolniczej, gdzie utrzymują się tradycje obozów terroru. U Borowskiego - „polepszyło się" w lagrze od niedawna [P-214, U-80], więźniowie wynajmowani są przedsiębiorstwom [U-111], prymitywnie - ale już działa system różnicowania posiłków w zależności od wydajności pracy (dolewka [D-199]), zaznacza się dbałość o siłę roboczą: zaniechano selekcji Aryjczyków „do gazu", urządzono kursy flegerskie, wprowadzono zachęty (premia pieniężna, sklepik, itd.) [U-93]. Ale nowości przyjmują się opornie: wciąż „marnotrawi się" niewolników w komorach, życie można stracić z wielu mało istotnych przyczyn - ideologia góruje nad ekonomiką.

Obóz z „Innego świata" rozwinął już system wymuszania pracy normami żywieniowymi (*trzy kotły*, brygada [I-54/56]), a z drugiej strony - dba o siłę roboczą: leczy się chorych, wyróżnia wykwalifikowanego pracownika. Funkcje „reedukacyjne" traktuje się już czysto formalnie [I-205], ale ciągle poważnie - funkcję terroru. Najmniejsza oznaka politycznego oporu czy niezadowolenia oznacza śmierć [I-239]. Natomiast łagier Szuchowa to obóz pracy w pełnym rozkwicie: Brak indoktrynacji - nawet polityczne donosy utraciły wagę [J-96], więźniowie samodzielnie wykonują skomplikowane prace, bicie zredukowano do kary za istotne przewinienia, a

10 Cytowany A. J. Kamiński jest zdania, że obozy radzieckie pełniły w pewnym momencie także funkcje obozów zagłady, argumentacja jednak mnie nie przekonuje. Por. op. cit., s. 88/89.

przedtem bywało inaczej [J-22]. Że jednak o niewolniczą pracę tu chodzi świadczą: szalone marnotrawstwo materiałów, niszczenie narzędzi pracy, mała wydajność - spowodowane brakiem zainteresowania więźniów czymkolwiek poza jedzeniem [J-52].

Odpowiedź na trzecie z pytań jest jasna: w przypadku bohatera Borowskiego - o sądzie i wyroku nie napomknięto; znaczący jest też przypadek kryminalisty Kurta (trafił do obozu po odsiedzeniu wyroku i „do końca wojny" [U-102]). Natomiast bohaterowie powieści łagrowych niby to zostali prawnie skazani. Uwzględnijmy jednak dziwaczny tryb sądzenia (bez procesu, obrony, apelacji), śledztwo, które nie wyjaśnia prawdy lecz *przyszywa sprawę* [J-43, I-104], brak związku między czynem a wymiarem kary [J-42], między wyrokiem a rzeczywistym czasem uwięzienia [J-43], no i dziwaczne uzasadnienia wyroków [I-209, I-140]. Uwięzienie okaże się bezterminowe i bezprawne. Po prostu Rosjanie samowolę maskowali pozorami praworządności.

Zauważmy ponadto, że w prezentowanych i analizowanych przez naszych autorów kacetach istnieją typowe formy urzeczawiania. Formy te w łagrach i łagrach powtórzą się: i tu, i tu więźniowie ściągają czapki przed strażnikami, i tu, i tu są głodni, pozbawieni normalnego kontaktu z kobietami, jednakowo ubrani, bez prawa do pogrzebu, zmuszeni obejść się bez tego, co osobiste itd. Nie powtórzą się jedynie drastyczne sposoby zabijania, a następnie wykorzystywania ciał, spotykane w świecie opowiadań Borowskiego - ale ich obecność wynika tu z faktu, że Oświęcim był także obozem zagłady.

*

Istnieje jednak ważna różnica między interesującymi nas utworami: ich autorzy inaczej obóz interpretują, a pisząc - stawiają sobie inne cele.

Moja teza brzmi: Borowski analizuje kacet socjologicznie, Grudziński - moralistycznie, a Sołżenicyn pisze utwór interwencyjny.

Dowód zacznijmy od omówienia „Dnia na Harmenzach". Potraktujemy to opowiadanie jako fabularyzowany esej o obozowym prawie i moralności.

Prawo oficjalne ma tu to do siebie, że obowiązuje niektórych: post szuka wybiegu, by zabić - unterscharführer nie musi [D-204,206], kapo nie przed każdym esesmanem ściąga czapkę, zwykły więzień - tak [D-197,206].

Ciekawiej wygląda los uniwersalnych norm moralnych oraz tworzenie się specyficznej moralności obozowej, której bohater się uczy. W obozie uniwersalne normy „zmieniają wektor"; tu podporządkowanie się im nie oznacza wyboru dobra, a brak podporządkowania - zła. Np. posłuszeństwo nakazowi: „dobrze pracuj" może pociągnąć za sobą karę [D-197], jest kolaboracją, a niekiedy - samobójstwem. Słuszna zasada: „karz złodzieja" prowadzi Beckera do powieszenia syna, a Tadeusza - do zabójstwa dokonanego rękami Niemców. Jaskrawych przykładów dowodzących, że przestrzeganie w obozie uniwersalnej moralności jest pustym gestem, a czasem i zbrodnią, dostarcza opowiadanie „Proszę państwa do gazu" (dziewczyna wybierająca śmierć, „karanie" *wyrodnej matki*)[11].

Niejasne są też kontury obozowej moralności. Z początku się wydaje, że potępia ona bicie; później jednak się okaże, iż Iwan, który dostaje od współwięźniów jedzenie - bije. W rezultacie jedynym konsekwentnym, który uczy Tadeusza moralności jest kapo, który przestrzega swoistych zasad przy wydawaniu posiłku oraz nakazu: „nie wolno być bezinteresownym". Kapo jednak nie ma autorytetu, utrzymuje porządek tylko strachem, co wskazuje, że inni jego zasad nie wyznają.

Na koniec występuje tu Becker - *muzułman*, którego postępowanie jest poza każdą moralnością: myśli wyłącznie o jedzeniu, nie zna wdzięczności (dostał jeść a okradł) ani wstydu (okradł i znów prosi o jedzenie), a swą dawną funk-

---

11 Klasycznego przykładu sytuacji, w przypadku której uniwersalne normy dobra i zła zawodzą, dostarcza „Przy torze kolejowym" Zofii Nałkowskiej.

cję obozowego kata, za którą wszyscy go nienawidzą i nim pogardzają, uważa za usprawiedliwienie najgorszej zbrodni.

Ostatecznie okazuje się, że w świecie „Dnia na Harmenzach" żadna moralność i żadne prawo - tak naprawdę - nie działają, a co za tym idzie: nie ma ludzi dobrych i złych. Bohater lituje się nad Beckerem, lecz nie nad Iwanem. Iwan jest złodziejem i bohaterem. Mamy tu zatem precyzyjnie ukazaną erozję moralności i prawa - ważny aspekt urzeczowienia.

Socjologiczne zacięcie Borowskiego uwidacznia też „Proszę państwa do gazu", gdzie Tadek na własnej skórze poznaje drugi po „moralności wyłączonej"[12] przejaw XX-wiecznej patologii instytucji społecznych: manipulację, tj. taki sposób kierowania ludźmi, który świadomie wykorzystuje naturalne, a nawet moralnie słuszne, reakcje bezpośrednich wykonawców dla osiągnięcia dowolnie przez manipulatora dobranego celu. Cel ten może być nie tylko naganny, jest nieznany wykonawcy. Teorię tę *explicite* objaśnia Tadeuszowi Marsylczyk, odpowiadając mu na pytanie:

- Słuchaj Henri, czy my jesteśmy ludzie dobrzy?

- Czemu się głupio pytasz?

- Widzisz, przyjacielu, wzbiera we mnie zupełnie niezrozumiała złość na tych ludzi, że przez nich muszę tu być. Nie współczuję im wcale, że idą do gazu. [...] *Rzuciłbym się na nich z pięściami. Przecież to jest patologiczne chyba, nie mogę zrozumieć.*

- Och, wprost przeciwnie, to normalne, przewidziane, obliczone. Męczy cię rampa, buntujesz się, a złość najłatwiej wyładować na słabszym. Pożądane jest nawet, abyś ją wyładował [P-225].

Wyznaczenie cech perspektywy obserwacyjnej Herlinga- Grudzińskiego i wykrycie wniosków o istocie obozu (i nie tylko obozu), do których przyjęcia zachęca się czytelnika

12 Termin Tadeusza Drewnowskiego. Patrz: T. Drewnowski: „Ucieczka z kamiennego świata (o Tadeuszu Borowskim)", Warszawa 1972, s. 370, Państwowy Instytut Wydawniczy; tu s. 170.

„Innego świata" będzie wymagać dłuższego wywodu.

O postawie moralisty świadczą już niektóre krytycznoliterackie uwagi autora „Wieży". Nie lubi on Borowskiego „za nihilizm"[13] i irytuje go Szuchow pogodzony - twierdzi Grudziński - z niewolą[14]. Ważny jest fragment wypowiedzi tego pisarza o twórczości Warłama Szałamowa: *obóz był wielką*

---

13 Moja nota na marginesie „Pożegnania z Marią" ma datę 1948. - O rzeczach nieludzkich mówi się w „Pożegnaniu z Marią" tak, jak gdyby były najzupełniej normalne, naturalne i ludzkie. Przez całkowite usunięcie analizy motywów postępowania ludzkiego i własnego komentarza autorskiego, Borowskiemu udało się pozbawić człowieka człowieczeństwa i dojrzeć w nim mechanizm czystych odruchów biologicznych. Nie ulega wątpliwości, że na poziomie zwierzęcej wegetacji obozowej było to jedyne spojrzenie, gwarantujące „rzeczowość" obserwacji pisarskiej. Ale złudzeniem jest pogląd, że pisarz może osiągnąć taki stopień „rzeczowości", na którym zatraca już wszelki stosunek do opisywanych rzeczy. „Nie mieć żadnego stosunku", wykształcić w sobie według recepty Juengera „daltonizm wobec ludzkich wartości" znaczy stanąć otwarcie i niejako „programowo" na ruchomym piasku nihilizmu. *I dalej: Borowski* wrócił z Oświęcimia zatruty nihilizmem słabych, pociągał go (bez żadnych złudzeń) nihilizm innego znaku po stronie silnych. Myślę, że 1 lipca 1951 roku otworzył kurek od gazu, zrozumiawszy jasno, że jest przepalony do cna nicością absolutną, niezdolny już do szukania ratunku w niczym: ani w „jądrze" ukrytym niegdyś głęboko w sobie samym, ani w wierze w Boga. *Cyt.: G. Herling-Grudziński: „Dziennik pisany nocą 1973 - 1979", Warszawa 1990, s.351, Res Publica; tu s. 140/141.*
Na temat stosunku Herlinga-Grudzińskiego do dzieł Borowskiego zobacz: Marian Stępień: „Z pozycji moralisty. Gustaw Herling-Grudziński o polskich pisarzach współczesnych" [w:] „O Gustawie Herlingu-Grudzińskim", Kielce 1992 (pozostałe dane – patrz przypis 32.).

14 Oglądamy na katordze *[...]* Iwana Denisowicza Szuchowa. Zesłał mu Bóg „rozum a mądrość"? Dopomogła mu rewolucja w rozeznaniu własnego losu? Wykrzesał w nim nowy ustrój „choćby iskierkę protestu"? Zwróciła mu nowa władza „wrażliwość na cierpienia własne i cudze", wyposażyła go w zdolność „odróżniania sprawiedliwości od krzywdy"?
Czytając opowieść Aleksandra Sołżenicyna można o tym wątpić. Nie to jest najstraszniejsze, że w porównaniu z łagrem sowieckim z roku 1941, opisanym w moim „Innym świecie", warunki w łagrze Iwana Denisowicza z roku 1951 uległy znacznemu pogorszeniu: że „izdiewatielstwo", okrutne i nieludzkie znęcanie się nad więźniami, weszło bez osłonek w skład systemu. Najstraszniejsze są krótkie zdania *[...]* beznamiętnie zanotowane i mimochodem rozsiewane w tekście Sołżenicyna *[...]*: „Ile razy Szuchow zauważał: dni w łagrze płyną, ani się obejrzysz. A sam wyrok nie posuwa się ani trochę, nic zeń nie ubywa". „Poczekaj kapitanie, osiem lat posiedzisz i ty będziesz niedopałki zbierał. Dumniejsi od ciebie przychodzili do obozu". *[...]* I zdanie zamykające opowieść: „Przeszedł dzień, niczym nie zmącony, prawie szczęśliwy". Niczym nie zmącony, po opisie dziewięciuset minut, z których każda wypełniona jest męką i poniżeniem! Prawie szczęśliwy!. *Cyt. G. Herling-Grudziński: „Jegor i Iwan Denisowicz" w: G. Herling-Grudziński: „Godzina cieni. Eseje", Kraków 1991, s. 387, Znak; tu s. 325.*

próbą sił moralnych człowieka, zwykłej ludzkiej moralności i 99% ludzi próby tej nie wytrzymało[15]. „Ale jeden procent wytrzymał" - chciałoby się dopowiedzieć. Potwierdza moralistyczne preferencje fakt wzorowania się przy pisaniu „Innego świata" na „Dzienniku roku zarazy" Daniela Defoe[16]. Nauka, którą Grudziński prawdopodobnie zaczerpnął z tego utworu polegała nie tylko na tym, że *pewne rozdziały „czarnej historii" ludzkości - kataklizmy, zarazy, eksterminacje, barbarzyńskie podboje, ludobójstwa - są odtwarzalne wyłącznie piórem bezosobistego do maksimum kronikarza*[17] - jak się zwykle cytuje. Narrator Defoe ma zredukowaną do minimum biografię, ale wyrazisty kontur ideologiczny (równocześnie purytański i oświeceniowy), więc subiektywnie i bezwzględnie ocenia, dzieli ludzkie zachowania w obliczu śmierci na godne i niegodne, mimo że jego styl opisywania w istocie jest beznamiętny, dociekliwie naukowy (z przytaczaniem dokumentów i statystyk włącznie).

Mówiąc krótko: Borowski bada i wczuwa się - Grudziński bada i ocenia. Ukażę to na przykładzie dokonanych przez obu pisarzy interpretacji obozowych romansów. Narrator „U nas, w Auschwitzu..." (jest nim nie „zlagrowany" Tadek, lecz postać biograficznie i światopoglądowo bliska autorowi) nie wydaje się akceptować sytuacji, w której *Julii jest dziesięć a Romeów tysiąc* [U-83], osobiście jest swej narzeczonej wierny, a nawet uważa korzystanie z *puffu* za godne tylko kryminalistów. Lecz w dłuższym wywodzie stara się „Romeów" (i przyczyny sytuacji) zrozumieć. Natomiast bohater „Innego świata" historię romansu Kowala i Marusi opatruje jedynie wymowną pointą:

---

15 *Zapis z „Dziennika pisanego nocą" (15.I.1979); cytuje za: Zdzisław Kudelski: „Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim". Lublin 1992 (?), s. 171. Wydawnictwo FIS; tu s. 44.*

16 *Por. Włodzimierz Bolecki: „Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga Grudzińskiego". Warszawa 1991, s. 88. Plejada; tu s. 21. Porównaj także: Daniel Defoe: „Dziennik roku zarazy", przeł. Jadwiga Dmochowska. Warszawa 1959, s. 320. PIW (tytuł oryginału: „A Journal Of The Plaque Year", wyd. 1722).*

17 *Cyt. G. Herling-Grudziński: „Dziennik pisany nocą 1973 - 1979" (patrz wyżej), tu s. 103/104.*

Po trzech dniach Marusia odeszła od nas na własną prośbę, z etapem więźniów do Ostrownoje, a wśród ośmiu „urków" w brygadzie zapanowało na powrót braterstwo broni, nie zakłócone już do końca mojego pobytu w obozie żadnym szczątkowym uczuciem ludzkim [I-48/49].

A przecież, gdyby Grudziński zechciał, mógłby doszukać się w tej historii nawet konfliktu tragicznego! Urce nie przyszło łatwo oddanie ukochanej *bratcom*. Grudziński jednak praw świata urków za rację konfliktu nie uznał, sytuację ocenił jako zwycięstwo zła i tylko zła. Owszem, jest świadom istnienia szczególnej moralności obozowej [I-176], ale go ona nie interesuje. Według niego, także w obozie - istnieją wyłącznie wybory moralne mierzone tą, co i na wolności - miarą. Tylko tych złych jest wyjątkowo dużo.

Na czym w łagrze polega bycie dobrym lub złym? Wedle jakich kryteriów i z jakich założeń wychodząc dzieli się mieszkańców Innego Świata na sprawiedliwych i niesprawiedliwych? Poszukajmy odpowiedzi dwojako: szukając charakterystycznych cech postaci lubianych i nielubianych przez autora oraz analizując typowe sytuacje i określenia, których używając Grudziński ujawnia swe oceny. Zacznę od spraw - zdawałoby się - marginalnych.

Sprawiedliwych i niesprawiedliwych rozpoznajemy już po wyglądzie zewnętrznym. Oto „męczennik za wiarę fałszywą" - Gorcew: *ograniczona i tępa twarz fanatyka o przebiegłych oczach szui* [I-67]; jeden z urków to *goryl o płaskiej, mongolskiej twarzy* [I-30]; Kowal jest ospowaty. Kontrastują z nimi ludzie o: *gładko wygolonej, inteligentnej twarzy* [I-25], *odruchowej wyniosłości gestów i dobrym ubraniu europejskim* [I-84]. Natomiast w twarzy „męczennika za wiarę prawdziwą" - inżyniera Kostylewa *czaiło się coś, co nadawało jej niezapomniany wyraz inteligencji połączonej z jakimś szalonym, zaciętym uporem* [I-110]. Narrator Grudzińskiego odruchowo sympatyzuje z tym, co inteligentne, europejskie, świadczy o głębi przeżyć.

Mniej pewnym, ale doniosłym sygnałem dobra i zła są

dobre maniery. Uprzejmość, grzeczność, czystość są rzadkie w życiu obozowym, ich azyl to szpital, teatr [I- 40, 143, 207]. Niemniej te objawy europejskości mogą maskować zło. *Sztuczna uprzejmość* Trupiarni [I-279, 281] pokrywa egoizm skazanych na śmierć; *ludzka rozmowa, uprzejme zwroty grzecznościowe* [I-238] baraku technicznego kryją donosicielstwo; *intymność i dyskrecja* [I-148] romansu Jegorowa z Jewgienią Fiodorowną nie zmieniają faktu, że to obozowa prostytucja leży u jego genezy; dobre wychowanie nie uratowało „Polki z Mołodeczna" w godzinie próby [I-179].

Ale nie zmyli sposób przyjmowania pokarmu[18]:

- *Jadł głośno i łapczywie - mlaskając, żłopiąc i siorbiąc gorącą ciecz, miażdżąc błyskawicznie żuchwami chleb* [...] *po chwili usłyszałem jeszcze charakterystyczne cmokanie języka wylizującego talerz* [...] *i zwierzęcy pomruk zadowolenia* [I-267];

- *Pił chciwie gorącą ciecz wśród odgłosów charczenia i prawie rzężenia* [I-78];

- *to, co dostawał, zjadał w spokoju i z godnością* [I-285].

Dwa ostatnie fragmenty mówią o ludziach śmiertelnie głodnych. Pierwszy z nich, tzw. *zabójca Stalina* poddał się. Drugi - katolik i Polak - M. - nie. Początkowy opis obrazuje zwierzęce zachowanie człowieka sytego, który skapitulował na płaszczyźnie moralnej, współpracuje z władzami obozu, jest sługą „systemu". Zauważmy: skutki głodu i posłuszeństwa władzom (a zatem i systemowi społecznemu przez nie zaprowadzanemu) są identyczne. I w tym, i w drugim wypadku człowiek przypomina zwierzę. Prawidłowość działa i na odwrót: ci, co nie poddają się głodowi również buntują się do końca przeciw władcom, jak właśnie M., który nie uważa ich za ludzi [I-285].

Sądzę, że właściwym kryterium, według którego, czytający zgodnie z zamiarami twórcy, czytelnik ma podzielić bohaterów powieści na dobrych i złych jest poddanie się (lub nie) danego człowieka trzem siłom, a mianowicie: pragnie-

---

18 Zwrócił na to moją uwagę Eugeniusz Czaplejewicz.

niom zagrożonej, zwierzęcej części swej natury, obozowej edukacji, wychowawczym działaniom radzieckiego ustroju.

Aby twierdzenie udowodnić i skonstatować, na jakiej filozofii opiera się system wartości autora „Innego świata", zanalizuję teraz mechanizm, cele i skutki zastosowania wymienionych trzech środków nacisku.

GŁÓD - jak wiadomo prowadzi do śmierci. Śmierć jednak - wedle narratora - to nie tylko fakt jednorazowy i biologiczny. Ma różne stadia, w tym *odłączanie się własnej osobowości* [I-268]. Możliwy jest więc stan „śmierci za życia", gdy *odłączenie* nastąpiło, a biologiczna maszyneria jeszcze działa. W tym momencie głód włada najpełniej, człowiek traci *godność ludzką* [I-77], bierze w nim górę zwierzę (np. jak u *pięknej Polki*), na koniec staje się rozklekotanym mechanizmem - rzeczą [I-181/2]. Czy obłędowi głodowemu można się oprzeć? Bolszewikowi Sadowskiemu się to nie udało, ale Profesorowi N. tak, skoro do końca pamiętał o Knucie Hamsunie - pozostał profesorem. Częściej jednak głodny osobowość traci, niekiedy - przed ostatecznym końcem - nabiera innej: *zabójca Stalina* przed śmiercią uwierzył w swą nieistniejącą winę.

OBÓZ - wpierw zmusza, by zapomnieć o wolnym życiu, *przywyknąć* [I-132], odbiera zatem (jak i głód) starą osobowość. Co na to miejsce wszczepia - pokazują jego najwierniejsi pensjonariusze:

- całkowicie pozbawieni uczuć ludzkich urkowie i bezprizorni *myślący o wolności z takim samym obrzydzeniem i lękiem jak my o obozie* [I-24];
- nienawidzący wszystkiego i wszystkich donosiciele;
- tzw. *więźniowie rozkonwojowani* (np. wierzący w swą winę aktor Michaił Stiepanowicz);
- ci, których ogarnęło fatalistyczne przekonanie, że „taki już ich los", że z obozu i od obozu nie ma ucieczki (marynarz Wsiewołod, Rusto Karinen);
- rozumiejący konieczność swego uwięzienia bolszewicy (Sadowski).

Zważmy zatem, że skutki działania obozu są takie same jak skutki głodu - tylko trwa to dłużej. Urkom i donosicielom odebrano osobowość, nie dając nic w zamian, a innym kazano (jak głód kazał *zabójcy Stalina*) uwierzyć w swe winy. Znów nastąpiła śmierć za życia. Rychło nastąpi ta prawdziwa. Ludzie, traktowani przez system *trzech kotłów* i *brygad* jak rzeczy, szybko zmienią się w trupy - rzeczy *sensu stricto*.

SYSTEM - wiemy o nim, że opiera się na filozofii zakładającej całkowitą plastyczność ludzkiej duszy [I-175], ma wyraźne ambicje pedagogiczne (poddanym bez przerwy urządza *politgramotę* [I-16, 304]), zbudował obozy, gdzie świadomie *łamie ludzi głodem* [I-182]. Ale szczegółowo powieść zajmuje się tylko tzw. *Wielką Przemianą*, w czasie której władze, rękami swych wytrawnych funkcjonariuszy, śledczych-*wospitatielej* zmuszają jednostkę, by przestała wierzyć - w co wierzyła, czuć - co czuła, myśleć - jak myślała; by stało się tak, że *luki między skojarzeniami wypełnią inne wiązania, myśli i uczucia dopasowane zostaną do innych łożysk, pasy transmisyjne zaczną przekazywać nie przeszłość teraźniejszości, ale teraźniejszość przeszłości, instynkt i wola zmienią kierunek działania.* [I-92/93].

Więc znów człowiek uwierzy w swą winę, zostanie mu odebrana stara osobowość, poniekąd - umrze. Sędzia śledczy robi to samo z Kostylewem, co z Michaiłem Stiepanowiczem - obóz, z *zabójcą Stalina* - głód, a z Sadowskim - marksizm.

Pierwszym punktem dojścia w naszym rozumowaniu jest więc stwierdzenie: w wytropionym przez nas z gąszczu skojarzeń, podobieństw i analogii, obecnym w „Innym świecie" systemie poglądów Grudzińskiego (tj. nadrzędnej świadomości utworu!) głód, obóz, władza radziecka i ideologia marksistowska są czterema aspektami tej samej siły. Na razie można powiedzieć o niej, że odbiera duszę (*osobowość*) i oddaje śmierci, oraz - że nie wszyscy się jej poddają.

Aby tę siłę bliżej określić, niezbędne jest dokładne przyjrzenie się wartościom, które zwalcza, więc które można jej przeciwstawić; przy czym najpierw ograniczymy się do

aspektu obozowego, a później sprawdzimy słuszność naszych ustaleń na szerszym polu. Z czym walczy obóz?

Przede wszystkim z niepragmatycznym podejściem do człowieka, wyrażającym się w **miłosierdziu, życzliwości** i **pomocy innym**. Obecność tych postaw toleruje się tylko w szpitalu - *jedynym miejscu, w którym można było przyjść z pomocą cierpieniu* [I-136]. To, że można żyć bez **miłości** i współczucia, jest zasadniczą prawdą obozu, ukoronowaniem wychowania rozpoczętego w śledztwie [I-94/95, 108]. Że łagier wpaja ją skutecznie, świadczy stosunek do *kurzych ślepców* [I-42] i czysty pragmatyzm w ocenie mieszkańców *Trupiarni: darmo jedzą chleb i dla nich byłoby lepiej, gdyby im skrócono cierpienia* [I-276].

Po drugie - walczy z aktywnością i samodzielnością. Zwycięża, gdy zaczyna działać *samobójcze prawo bezruchu psychicznego*, które głosi, że *na samym dnie nędzy ludzkiej zdarzają się chwile, kiedy każda możliwość zmiany - choćby to nawet miała być zmiana na lepsze - wydaje się czymś ryzykownym i niebezpiecznym* [I-256]. Zwalcza każdy odruch dążenia do **wolności** - począwszy od tak codziennych, jak samodzielność w ułożeniu wolnego od pracy czasu [I-154], poprzez namiastkę swobody - samotność [I-139, 59], aż po odruchy buntu. I całkiem niewinne - jak płacz [I-122], i te zdecydowane. Przy czym niesłychanie rzadki jest bunt prawdziwy (niekiedy jednak udaje się, jak dowodzą historie: B. i samego narratora). Niszczy też łagier solidarność [I-56,135], godność, a w końcu **nadzieję**. W tym wypadku głównym narzędziem jest nagminne przedłużanie wyroków, pozbawiające sensu oczekiwanie na koniec kary, oczekiwanie dla więźnia istotne. *W więzieniu człowiek musi przynajmniej na coś czekać* [I-127, 167] - jest wszak powiedziane. Najdrastyczniejszą formą walki z nadzieją była anonimowość pogrzebów, odbieranie *jedynego przywileju, jaki jest dany każdej śmierci - jawności i jedynego pragnienia, jakie podświadomie odczuwa każdy człowiek - przetrwania w pamięci innych* [I-199], pragnienia - dodajmy - jakiejś formy **nieśmiertelności**.

A czym można przeciwstawić się obozowi? Pouczają o tym postacie wielkich buntowników Innego Świata, którzy niekoniecznie przeżyli, ale przecież *zmartwychwstali*, uratowali wolność wewnętrzną:

Jewgienia Fiodorowna stała się wolna poprzez **prawdziwą miłość**. Dla więźnia porzuciła człowieka wolnego, gwaranta jej obozowych przywilejów. Był to *powrót do niezależności uczuciowej tak gwałtowny, że stawiał na kartę samo życie* [I-150], a jednocześnie rzecz niesłychana w obozie, który - poza *Domem swidanii* [I-129] - tolerował tylko seks i prostytucję.

Inżyniera Kostylewa i Natalię Lwownę ocaliły trzy rzeczy: - Oboje przesiąknięci byli **kulturą europejską**. Kostylew - jako oczytany w literaturze francuskiej, Natalia Lwowna - z racji miejsca urodzenia [I-209/210]. Dzięki temu mieli szansę prawidłowo rozpoznać wolność i niewolę, przy czym momentem przełomu były: dla inżyniera - powtórna lektura jednej z książek, dla bohaterki - przeczytanie „Zapisków z martwego domu" Fiodora Dostojewskiego[19]. Poczuła się wolna, zdobywszy świadomość, że *cała Rosja była zawsze i jest po dziś dzień martwym domem, że zatrzymał się czas pomiędzy katorgą Dostojewskiego a naszymi własnymi mękami*, że *umarliśmy już dawno, a tylko nie chcemy się do tego przyznać* [I-216]. Inżynier inaczej zdobył wolność: podjął decyzję: *Nigdy, rozumiesz nigdy nie będę dla* ***nich*** [podkreślenie moje - W.K.] *pracował.* [I-113].

Oboje, mając dzięki swej europejskości szansę nieidentyfikowania się z systemem, skorzystali z niej. Ale inaczej raz zdobytą swobodę myśli utrzymywali. Natalia Lwowna - myślą o możliwości samobójstwa [I-215/216], Kostylew - za cenę męczeństwa. W wypadku bohaterki o takim wyborze zdecydował zapewne *czający się w jej oczach błysk szaleństwa* [I-215], natomiast Kostylew określał siebie jako *chorego na tęsknotę za czymś nieokreślonym* [I-101], co należy chyba rozumieć jako synonim zdolności do przyjęcia **wiary**, tym

---

19 Inny tytuł przekładu polskiego: „Wspomnienia z domu umarłych".

bardziej, że czyn i słowa inżyniera są analogiczne do czynu i słów trzech później wspomnianych w powieści zakonnic. Odmówią one wyjścia do pracy *nie chcąc służyć Szatanowi* [I-265] (w końcu pada to słowo!) i będą rozstrzelane, poniosą *męczeństwo za wiarę*.

Aby wyciągnąć ostateczny wniosek, dowiedzieć się, czym jest królująca w łagrze czworaka (a zbadana tu tylko w swym obozowym aspekcie) siła i za pomocą czego można się jej skutecznie opierać, oraz aby ostatecznie sklasyfikować system wartości, leżący u podstaw moralizmu Grudzińskiego - pogrupujmy na zasadzie bliskoznaczności wcześniej podkreślone słowa. Oto wynik:

kultura europejska - wolność,
miłość - miłosierdzie - pomoc,
pragnienie nieśmiertelności - nadzieja,
wiara.

Zważywszy, że wolność jest jednym z naczelnych ideałów europejskich, otrzymamy: EUROPEJSKOŚĆ i trzy cnoty boskie: WIARA, NADZIEJA, MIŁOŚĆ. Tak więc skonstatujmy: Herling-Grudziński przeciwstawia europejskość i tradycyjne wartości chrześcijańskie systemowi łagrowemu, który jest ich zaprzeczeniem, więc... (przeprowadźmy prostą operację logiczną...) władztwem azjatyckiego Szatana?!

Ostatnim interesującym nas w dziele Grudzińskiego elementem jest zawarta w „Innym świecie" interpretacja ZSRR. Można ją skontrastować z poglądami Sołżenicyna.

Opis „sowieckiej wolności" liczy wszystkiego kilkanaście stron, ale od razu widać, że dla Grudzińskiego Rosja ówczesna cała jest „rozwodnionym łagrem". Narrator zauważa tam skutki tychże samych procesów, co zachodziły w obozie. I tak: zaznacza się pragmatyczno-rzeczowe traktowanie ludzi, które *przeniknęło w dół i znieprawiło uczciwe w gruncie rzeczy serca* [I-299]; można zauważyć brak miłosierdzia [I-304]; prozaiczny stosunek do miłości [I-305], obserwować, jak ludzie tracą godność [I-305]. Zdarza się wyczerpująca praca, podobna do łagrowej [I-303]. Ba! Są i po-

dobne do wywołanych przez *Wielką Przemianę* zaburzenia w logicznym myśleniu, jak „dwójmyślenie" komunistki Fatimy równocześnie wierzącej i niewierzącej w istnienie obozów [I-310]. W tym świecie niepodzielnie królują: brzydota, szarość, smutek [I-304] i *nigdy nie gości Radość* [I-19].

Zważywszy czym dla Grudzińskiego jest obóz, można sądzić, że kiedy określa on Rosję jako *ziemię męki, głodu, śmierci i upokorzeń, ziemię wiecznego strachu, twardych jak kamień serc i wypalonych płaczem oczu, za jałową ziemię pustynną prażoną bezlitośnie przez gorące tchnienie Szatana* [I-226] - tylko po części metaforyzuje!

W „Innym świecie" jest więc Gustaw Herling-Grudziński nie tylko moralistą, lecz i pisarzem walczącym; propagatorem (a może nawet właściwym twórcą) wielce wpływowego poglądu, wedle którego ZSRR był Innym Światem w znaczeniu najprostszym, miejscem, gdzie nie Bóg włada lecz Szatan, „królestwem Ciemności", antykulturą i antycywilizacją. Autor „Dziennika pisanego nocą" jednoznacznie odpowiedział na postawione ongiś przez Adama Mickiewicza pytanie o przyszłość, przeznaczenie Rosji: *Kraina pusta, biała i otwarta/ Jak zgotowana do pisania karta -/ Czyż na niej będzie pisać palec boski./ I ludzi dobrych używszy za głoski,/ Czyliż tu skreśli prawdę świętej wiary,/ Że miłość rządzi plemieniem człowieczem,/ Że trofeami świata są ofiary?/ Czyli też Boga nieprzyjaciel stary/ Przyjdzie i w księdze tej wyryje mieczem,/ Że ród człowieczy ma być w więzy kuty,/ Że trofeami ludzkości są: knuty?* [20]

Sołżenicyn zapewne odpowiedziałby inaczej. Więcej: lektura „Jednego dnia Iwana Denisowicza" świadczy, że pisząc ów utwór i nie myślał odpowiadać na podobne pytania. Uogólnienia czynione przez największego znawcę łagrów w jego pierwszej opowieści nie sięgają tak wysokiego piętra.

Przede wszystkim dlatego, że prawie ich nie ma. Sołżenicyn tworzył w innych niż Grudziński warunkach. Pisał w

---

20 *Cyt. Adam Mickiewicz: „Droga do Rosji", według wydania: A. Mickiewicz: „Dziady", Katowice 1989, s. 368, Książnica; tu s. 274.*

kraju i w momencie historycznym, w którym łagry istniały i miały jeszcze długo istnieć. I - mimo że utwór wydrukowano - cenzuralne ograniczenia były silne. Zaświadcza o tym choćby mały szczegół tekstu: aby nazwać (pośrednio) stalinizm despotyzmem trzeba było zaaranżować całą dyskusję o filmie „Pancernik Patiomkin" Eisensteina [J-53]. Ostrożność zalecała wstrzemięźliwość w rozpatrywaniu ogólnych zagadnień politycznych. Może dlatego obóz Szuchowa jest łagrem specjalnym, gromadzącym samych „politycznych", z których „reedukacji" zrezygnowano. Gdyby tu byli i „polityczni", i „kryminalni" - mogliby pospierać się, wymienić argumenty...

A już mowy być nie może o wyciąganiu wniosków ogólnofilozoficznych, fenomenologii systemu łagrowego, analizie totalitaryzmu - choć rzeczywistość „Jednego dnia..." dałaby się pod tymi kątami zanalizować. Szuchow poddawany jest urzeczowieniu i manipulacji, nawet niekiedy czuje się zabawką i narzeka: *żyje człowiek z mordą przy ziemi, nie wiedząc za co siedzi, albo kiedy go wypuszczą* [J-43], *człowieka można obracać tak czy owak* [J-77]. Że Sołżenicynowi nie są obce umiejętności analityczne i że zna on zasadnicze cechy totalitaryzmu, zaświadczają najbardziej przekonująco te fragmenty, które pokazują manipulacje Szuchowowym umysłem. „System działa bezbłędnie" - chce się rzec w momentach, gdy bohater zaczyna nagle myśleć inaczej, niż myślał przed chwilą [J-73, 78, 92].

Po drugie Sołżenicyn nie ma czasu na filozofowanie. Musi skorzystać z wyjątkowej szansy druku[21] i wykrzyczeć, co najważniejsze:

- Przede wszystkim informuje i przekonuje o tym, co na początku lat sześćdziesiątych zapewne było powszechnie niezrozumiane i nieznane: że w obozach wielu siedziało niewinnie, a niektórzy spośród nich byli godni wszelkiego szacunku (informacja nie bez znaczenia w latach masowych

21 Wiadomości historycznoliterackie nt. „Jednego dnia Iwana Denisowicza" zawiera np. artykuł Anny Marzec: „Świadomość człowieka zlagrowanego, czyli „Jeden dzień Iwana Denisowicza" Aleksandra Sołżenicyna", „Język Polski w Szkole Średniej", Rocznik VI, zeszyt 2 (22), rok szkolny 1991/92; tu s. 3-11.

amnestii i zwolnień).

- Zabiera też głos w kwestii agrarnej, którą Chruszczow wówczas intensywnie, ze zmiennym szczęściem się zajmował; myśl pisarza można streścić krótko: dobrze było przed kolektywizacją, a najlepiej przed rewolucją [J-31/32].

- Porusza na koniec kwestie ważne dla byłych współwięźniów; propaguje solidarność więźniarską i dostępne formy oporu, radząc pozostającym za drutami (i tym, którzy tam trafią), jak walczyć o swoje prawa [J-44, 64, 80].

Jednak centralne znaczenie ma sprawa pierwsza; mimo paragrafu *zdrada ojczyzny*, który na nim ciąży, Szuchow jest wartościowym człowiekiem, gdyż:

- aresztowanie i wyrok były bezzasadne, Szuchow był dobrym żołnierzem (mimo rany wrócił ze szpitala na front, uciekł z niewoli);

- dzieli los z ludźmi kulturalnymi, pożytecznymi dla ojczyzny: kapitanem, Cezarem, felczerem, Aloszką (ale nie wszyscy są tu przez pomyłkę - inaczej niż w „Innym świecie", gdzie wszyscy „polityczni" to niewinne ofiary[22]);

- jest prostym chłopem, a od czasu „Wojny i pokoju" i Płatona Karatajewa w literaturze rosyjskiej tacy zawsze mają rację - jako nosiciele wartości rdzennych, autentycznych, naturalnych, rodzimych;

- jako chłop właśnie ma takie podejście do pracy, jakiego władze mogłyby sobie tylko życzyć: praca sprawia mu radość; nie znosi hochsztaplerstwa (makatki); słynny fragment, w którym Szuchow muruje - nawiązuje i do Dostojewskiego[23], i do propagowanego w ówczesnym ZSRR... „ideału

---

22 Wątpię, czy czytelnik Sołżenicyna uważał za „niewinnych" banderowców, będących z Szuchowem w jednej brygadzie. Sam Szuchow gotów nawet widzieć - jeśli o banderowców chodzi - pozytywne skutki pedagogiki obozowej: To właśnie jest brygada. Pawło strzelał po leśnych traktach, na miasta rejonowe napadał noca, gdzie by mu się tam chciało żyły z siebie wypruwać. A dla brygadzisty to co innego *[J-58].*

23 Jeżeli obecna robota katorżnicza jest dla więźnia nieciekawa i nudna, to sama w sobie, jako praca, jest sensowna: więzień robi cegły, kopie ziemię, tynkuje, buduje; praca ta ma sens i cel. Czasem nawet katorżnik się do niej zapala, chce ją wykonać zręczniej, sprawniej, lepiej. - *Cyt. F. Dostojewski: „Wspomnienia z domu umarłych", przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1977, s. 310, PIW; tu s. 26.*

komunistycznego człowieka";

- mimo wszystko nie przestaje być lojalnym obywatelem, jego uwagi o złej aprowizacji „na wolności" i kradnących kucharzach wskazują, że nie uważa głodu, który cierpi, za specjalnie dlań wymyśloną przez komunistów szykanę (widać też, że nie wszystkich strażników uważa za wrogów - Grudziński uznał głód za świadomie stosowane narzędzie i bagatelizował znaczenie obserwowanych przypadków braku nienawiści między więźniami i strażnikami [I-58]).

*

Ostatni zespół interesujących nas zagadnień dotyczy problemu artystycznego - zastosowanych przez naszych autorów strategii przekazywania czytelnikom zdobytych prawd. Wszystkie trzy strategie mają cechę wspólną: wierzą w samodzielność odbiorców; mimo że sposoby pisania Borowskiego, Sołżenicyna, Grudzińskiego są zewnętrznie zupełnie odmienne.

Na początek przypomnę polemikę Borowskiego z książką Zofii Kossak-Szczuckiej „Z otchłani", gdzie wprost głoszono pogląd, iż obóz jest karą Bożą, miejscem władztwa Szatana. Borowski postawił trzy postulaty:

I. *Uważam, że nie da się pisać o wielkich zaburzeniach etycznych* [...] *inaczej, niż w kategoriach czysto ludzkich, operując słownictwem sprawdzalnym, nie wprowadzając jako wyjaśnień działania sił nadprzyrodzonych* [...]. *Sądzę, że jedyną metodą jest właśnie światopogląd materialistyczny, że sens Oświęcimia w jego ramach doskonale da się rozwiązać, gdyż problem etyczny człowiek a warunki społeczne właśnie w nim się mieści, a przecież to centralny problem Oświęcimia: stosunek więźnia do więźnia*[24].

II. Dające się z licznych zarzutów wyczytać żądanie faktograficznej dokładności oraz kompetencji zapewniającej merytoryczną wiarygodność.

III. Żądanie bezwzględnej wiarygodności moralnej: *Uwa-*

---

24 Cyt. T. Borowski: „Alicja w krainie czarów", w: T. Borowski: „Utwory wybrane" (zob. przypis 11.), tu s. 496/497

żam dalej, że nie wolno o Oświęcimiu pisać bezosobowo; pierwszym obowiązkiem oświęcimiaków jest zdać sprawę z tego, co to obóz - tak, ale niech nie zapominają, że czytelnik, który czyta ich relacje [...] *nieodmiennie zapyta: no dobrze, a jak to się stało, że właśnie pan(i) przeżył(a)?* [...] *- opowiedzcie wreszcie, jak kupowaliście miejsca w szpitalu, na dobrych komandach, jak spychaliście do komina muzułmanów, jak kupowaliście kobiety i mężczyzn,* [...] *opowiedzcie o dniu codziennym obozu, o organizacji, o hierarchii strachu, o samotności każdego człowieka. Ale piszcie, że właśnie wyście to robili. Że cząstka ponurej sławy Oświęcimia i wam się należy! Może nie, co?*[25]

By sprostać pierwszemu wymaganiu, wystarczało zacięcie socjologiczne, by drugiemu - należyty obozowy staż. Sprostanie trzeciemu niosło za sobą konieczności artystyczne: przede wszystkim przymus zastosowania szczególnej konstrukcji narratora. Opowiadanie o przerażających zbrodniach nie może być prowadzone z dystansu. Auktorialny narrator odautorski, rezerwujący sobie prawo moralnej oceny - mógł irytować. Musiał więc to być albo narrator personalny w trzeciej osobie („Jeden dzień Iwana Denisowicza"), albo wiarygodny, wyposażony w biografię autora narrator w pierwszej osobie, jak u Grudzińskiego i Borowskiego. Co więcej, nie mógł być dobrym człowiekiem! Straciłby wiarygodność, gdyby nim pozostał. „Widać nie było to piekło, skoro byli tam święci."; „Nie mógł być świętym w takim piekle - kłamie!" - Oto możliwe reakcje czytelnika słuchającego relacji narratora „bez skazy". Ale z kolei narrator wiarygodny moralnie (zwykły człowiek z prawem do błędu) może nie być wiarygodny merytorycznie, zwłaszcza w przypadku czynienia szerokich uogólnień („Kto mu dał prawo do takich wniosków?"). Obaj pisarze jednak wybrnęli z kłopotów.

Borowski - jak powszechnie wiadomo - wziął na siebie zło całego obozu tworząc *vorarbeitera Tadka*. „Przyznał się"

---

25 *Ibidem.*

26 *Borowski w lagrze był raczej odmiennością „Tadka" - swego rodzaju inteligenckim niezgułą... na szczęście lubianym przez współuczniów. Na ten temat zob. T. Drewnowski: „Ucieczka z kamiennego świata" (dane bibliograficzne wyżej), s. 64-66, 72 i dalej.*

- jak ustalili badacze[26] - do win niepopełnionych, lecz uwierzono mu bez zastrzeżeń i nawet okrzyczano kolaborantem. Natomiast niepodważalność wniosków socjologicznych Borowskiego często stąd się bierze, że je sobie czytelnik sam wyciąga, bo (te uwagi nie dotyczą „U nas, w Auschwitzu...") narrator milczy, co jest konsekwencją estetyki behawioryzmu. Dokładniej jest tak, że w bezpośredniej relacji dane są nam (nie wszystkie) fakty fabuły i widziane „od zewnątrz" zachowania, natomiast informację o reszcie faktów i analizę psychologiczną zastępują opisy części ciała i gestów, symbolizujące dramatyczne przeżycia. Np. czytając „Dzień na Harmenzach" należy zwrócić uwagę na słowa: *milczenie, spojrzenie, oczy*, gdyż cały dramat walczących z sobą Iwana i Tadka oraz tracących resztki tego, co ludzkie Greków, Beckera i kapo - wyczytać można ze zwięzłych formuł opisowych, często zawierających te słowa. Formuły zastępują charakterystykę bezpośrednią bohaterów, analizę psychologiczną, komentarz światopoglądowy, niekiedy pozwalają uszczegółowić tok akcji.

Oto przykłady: *Milcząc oddałem jej zawiniątko* [D-182] - Tadek dowiaduje się, kim jest złodziej; *Chwilę patrzymy sobie twardo w oczy* [D-194] - zapowiedź bezwzględności kontrakcji; *Był zupełnie blady. Spojrzenia nasze spotkały się* [D-209] - klęska Iwana; *Milcząc podniosłem zegarek* [D-189], *uśmiecham się najprzyjemniej jak tylko umiem* [D-196] - Tadek w grze z postem o życie; *Odszedłem prędko w swoją stronę* [D-206] - sygnał, że Tadek zachował jeszcze wrażliwość; *Ręce Beckera kurczowo ujęły trzon od łopaty, a wzrok jego począł uważnie obejmować mój tułów, szyję, głowę* [D-184] - Becker obawia się ataku.

Niekiedy opisy zachowań nabierają poetyckiego charakteru: *Puste oczy człowieka, z których nagle uciekła treść, patrzą nieruchomo przed siebie* [D-184] - Becker boi się *wybiórki*; (kapo) *utkwił we mnie martwy, pusty wzrok człowieka wyrwanego z głębokiego zamyślenia* [D-202] - opis akcentuje, że kapo i Becker mają tyle samo człowieczeństwa;

blade, niebieskie oczy patrzą w niebo, które jest tak samo niebieskie i blade [D-207] – (prawdopodobnie ateistyczny) komentarz do słów Greka o Bogu i nędzy ludzkiego losu.

Oczywiście metoda behawiorystycznego sugerowania nie jest w opowiadaniach Borowskiego jedyna. Np. narrator niekiedy dowiaduje się prawd od innych bohaterów - wtedy formułowane są wprost, ale nie przez niego. „U nas, w Auschwitzu..." zawiera analizy i deklaracje opowiadacza, ale - jak pamiętamy - nie jest nim Tadek.

I Borowski, i Grudziński nie mówią wszystkiego wprost. Ale Borowski kryje się za milczeniem, a Grudziński za słowami. Obaj kompromitują opinie swego bohatera i narratora, lecz inaczej: Borowski wskazuje, że jest on gorszy niż jego zdanie o sobie, Grudziński - że lepszy. Miary paradoksalności porównań dopełnia to, że Grudziński reprezentuje podobne do Kossak spojrzenie na obóz, i Borowski zapewne podobnie by go zrecenzował, gdyby - rzecz jasna - mógł go przeczytać i przedarł się przez swego rodzaju „system zabezpieczeń", który zbudowano w „Innym świecie" (możliwe że w obawie przed podobną recenzją?). Tego systemu fundamentem jest fakt, że do fideistycznej interpretacji przedstawionego odbiorca ma dojść... samemu, łącząc fakty i skojarzenia. Ba! Aby zinterpretować utwór tak, jak wskazano wyżej, trzeba ominąć zachęty do interpretacji innej.

W ogóle „Inny świat" z upodobaniem łączy sprzeczności.

Eugeniusz Czaplejewicz wyróżnił w nim trzy plany: podstawowy schemat reportażowo-autobiograficzny (dokumen-

---

27 Plan dokumentarny: reportażowo-autobiograficzny widać tu jak na dłoni. Zaczyna się od opisu pobytu w więzieniach kolejno: Witebska, Leningradu, Wologdy. Dopiero potem jest Jercewo pod Archangielskiem. Cała pozostała część staje się opisem pobytu w tamtym łagrze, aż do uwolnienia w dniu 19 stycznia 1942 roku po długiej głodówce protestacyjnej i pobycie w Trupiarni. Czas został ściśle określony: pobyt w sumie trwał od czerwca 1940 do 19 stycznia 1942 roku. Miejsce także. Bohaterem jest sam autor, który opisuje własne przeżycia. Układ odtwarza naturalny porządek zdarzeń w tego typu historii.

Taki porządek zdarzeń i, co z tym się wiąże, układ kompozycyjny jest właściwy dla całej bez mała - a w każdym razie dla przeważającej części - literatury łagrowej: aresztowanie, śledztwo w więzieniu, częściej zresztą w więzieniach, sąd (czy też jakaś jego namiastka lub w ogóle brak), wywózka do łagrów, pobyt (przery-

tarny)[27], plan odnoszący świat przedstawiony do rzeczywistości „Wspomnień z domu umarłych"[28], oraz plan dantejski:

Jak wiadomo, „Piekło" w „Boskiej komedii" opowiada o wędrówce Dantego po kolejnych dziewięciu rejonach czy też kręgach piekła, najpierw górnego (lżejszego), a następnie niższego (cięższego) - stąd uzasadnienie dwudzielnej kompozycji, zarówno u Dostojewskiego, jak też u Herlinga. Więźniowie *to jak gdyby grzesznicy zamieszkujący kręgi piekła dantejskiego. Dla przykładu: rozdział I ukazuje jakby dusze wielkich ludzi, którzy nie zostali ochrzczeni; treścią rozdziału II pt. „Nocne łowy" jest zmysłowość, jak grzeszników drugiego*

---

wany najczęściej etapami i wypełniony morderczą walką o przetrwanie), zwolnienie z obozu, dalsze losy [...]. Naturalność i niejako uniwersalność takiej kompozycji literatury lagrowej w ogóle najlepiej wydobył Aleksander Sołżenicyn w „Archipelagu gułag", opierając na niej konstrukcje swego dzieła *[cyt. Eugeniusz Czaplejewicz: „Polska literatura lagrowa", Warszawa 1992, s. 212. Wydawnictwo Naukowe PWN; tu s. 58].*

28 Gdybyśmy zadali pytanie o reguły kompozycji w książce Herlinga-Grudzińskiego, doszlibyśmy do wniosku, że kompozycja „Innego świata" wyraźnie i ostentacyjnie uwzględnia „Wspomnienia z domu umarłych" Dostojewskiego. Co tam „uwzględnia"; ostentacyjnie wzoruje się na tamtej książce. Ze „Wspomnień" Dostojewskiego wzięte zostało motto i tytuł książki. „Wspomnienia" Dostojewskiego organizują zdarzenia opisane w jednym z rozdziałów, na „Wspomnieniach" wzorowany jest typ opisu, który zostaje podporządkowany refleksji badawczej, niektóre wątki myślowe „Wspomnień" rozrastają się w książce Herlinga-Grudzińskiego do osobnych rozdziałów, kompozycja opisu Domu Umarłych przydaje się do opisu Innego Świata. Tytułem przykładu podam, iż jeden z najbardziej wstrząsających rozdziałów Herlinga-Grudzińskiego pt. „Krzyki nocne" wywodzi się z sugestywnego, ale bardzo krótkiego fragmentu Dostojewskiego: „Prawie wszyscy więźniowie mówili w nocy i bredzili. Najczęściej we śnie przychodziły im na język przekleństwa, złodziejskie słowa, noże, topory. Bili nas - mawiali - mamy przetrącone wątpia i dlatego krzyczymy po nocach" *[w cytowanym wydaniu „Wspomnień..." s. 21 - dopisek mój, W.K.]* Przedstawienia teatralne i działalność „kawecze" w lagrze opisana w rozdziale „Zapiski z martwego domu" mają swój ścisły odpowiednik w rozdziale „Wspomnień", zatytułowanym „Przedstawienie". Rozdział „Wychodnoj dień" oraz odpowiednie fragmenty rozdziału „Trupiarnia" odsyłają do rozdziału Dostojewskiego „Święta Bożego Narodzenia". Sceny z łaźni w rozdziale „Głód" nawiązują do obrazu łaźni jako piekła u Dostojewskiego w rozdziale II. Przykłady można mnożyć. Z Dostojewskiego pochodzi podział na dwie części, a także forma wtrąconych (jako rozdziałów lub dołączonych do rozdziałów) opowiadań; u Dostojewskiego znajdujemy np. „Opowiadanie Bakłuszyna", u Herlinga-Grudzińskiego będzie „Opowiadanie B."; nawet inicjały nie zostały, jak widać, zmienione *[cyt. E. Czaplejewicz: op. cit. s. 60/61]. Następnie autor zastanawia się nad funkcjami pełnionymi przez wspomniane odniesienia do Dostojewskiego.*

kręgu; rozdział III pt. „Praca" pokazuje tych, co zgrzeszyli obżarstwem (część tego rozdziału nosi tytuł „Ochłap"), jak w kręgu trzecim; rozdział IV „Drei kameraden" powiada o skąpcach i rozrzutnikach z kręgu czwartego, rozdział V zaś o niepohamowanych w gniewie, jacy zapełniają krąg piąty, itp. Wprawdzie nie jest tak, by każdy z następnych rozdziałów miał swój odpowiednik w postaci osobnego kręgu - rozdziały łączą się ze sobą w większe całości - ale zasada zostaje zachowana i porządek również. Kolejność opisu „Innego Świata" odpowiada etapom wędrówki po Piekle. Co więcej: struktura „Innego Świata" odpowiada strukturze dantejskiego „Piekła"[29].

Aluzję dantejską uważa Czaplejewicz za środek uwznioślenia tego, co przedstawione. Ale sądzę, że nie na tym koniec. „Boska komedia" jest w świadomości człowieka kulturalnego głęboko zakorzeniona. Aluzje do niej sprawiają, iż ma się wrażenie, że posługujący się nimi mówi o sprawach świętych. Zauważmy dalej, że autor „Innego świata" o użyciu tej aluzji wprost nas nie powiadamia (imię Dante tylko raz pada w tekście [I-295]). Natomiast plan autobiografii sprawia, że cały czas to, o czym mowa w utworze odbieramy także jako coś autentycznego, co się wydarzyło. Przy czym obecność tego planu narzuca się demonstracyjnie świadomości odbiorcy (toż dotyczy aluzji do Dostojewskiego, które poszerzają perspektywę historyczną, wskazują, że o całej Rosji i rosyjskości tu mowa). Jakiż jest efekt ostateczny?

Taki, że czytający wie, że obcuje z faktami, a nie wie, co tym faktom nadaje poblask rzeczy ostatecznych; ma więc wrażenie, że ten poblask jest owych faktów obiektywną własnością, której istnienie samodzielnie stwierdził.

Dwoistość kompozycji ma odbicie w sprzecznościach stylu. Zauważono już mieszanie się w nim elementów po-

---

29 Cyt. E. Czaplejewicz: op. cit., s. 62.

30 Np.: Nasz barak wypływał na bezksiężycowe morze ciemności i niby okrętwidmo uciekał ścigany co nocy przez śmierć, unosząc pod swym pokładem śpiąca załogę skazańców *[I-200]*. *Obok tego zaś fragmenty w rodzaju:* Czekając z glinianymi miskami na gorąca ciecz wieczorną, odlewaliśmy przy okazji do wysokiego kibla żółtawą ciecz z obiadu. Strumienie moczu z sześciu lub ośmiu otworów spotykały się, zatoczywszy łuk jak w fontannie, pośrodku kibla i wkręcały się wirującymi lejami do dna, podnosząc poziom piany u ścian *[I-11]*.

etyckich, uwznioślających przedstawione[30] z fragmentami drastycznie naturalistycznymi (jak słynna scena początkowa)[31], implikującymi bezwzględną szczerość relacji. Znowuż momenty naturalistyczne zauważamy od razu - bo szokują, poetyckość natomiast - jako zwyczajniejsza cecha literatury - umyka uwadze, lecz przecież jest obecna. I znów czytelnik może pomyśleć: „tu się nie fantazjuje i skoro czuję, że w tych łagrach jest coś niezwykłego, to zapewne tam było" - a to wrażenie nadnaturalności wywołane jest przez poetyckość „przesłoniętą" naturalizmem. Metoda „zderzania sprzeczności" jest także skuteczna, gdy Grudziński odpowiada na owo hipotetyczne pytanie: *A jak to się stało, że właśnie pan przeżył?*, by ostatecznie uwiarygodnić relację swego narratora (i interpretację łagru wynikającą z faktów podanych w tej relacji).

Aby ten cel osiągnąć, wykorzystano sprzeczność między obiektywną wymową faktów a sensem subiektywnego do nich komentarza. Na przykład, narrator, mówiąc o sobie, zawsze sugeruje, że nie wyszedł z obozu bez skazy; oskarża się, wspomina nieładne uczynki jak zakład o cnotę *pięknej Polki*, przypisuje sobie złe intencje, pokazuje, że żaden z niego bohater (rezygnacja z głodówki [I-272]) - tak zdobywa wiarygodność jako człowiek. Ale często jego skromności przeczy obiektywna wymowa wydarzeń. Np. gdy bohater ofiarowuje się na transport na Kołymę za Kostylewa - tłumaczy, że kierowało nim pragnienie trzymiesięcznej bezczynności. No dobrze, ale czytelnik (powiadomiony uprzednio o podobieństwie Kołymy i komór gazowych) wie dobrze, że - obiektywnie mierząc - był to czyn na miarę czynu o. Kolbego! W ostateczności, gdy już nic nie skryje, że dany wyczyn narratora był niezwykły - deheroizuje się on opisem czynności fizjologicznych. Nieprzypadkowo historia bohaterskiej gło-

---

31 Na tę dwoistość stylistyczną zwrócił moją uwagę szkic Tomasza Burka: „Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego" [w:] „Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim", pod redakcją Seweryny Wysłouch i Ryszarda K. Przybylskiego, Poznań 1991, s. 256, wyd. „a5"; tu s. 9-18.

dówki kończy się w latrynie.

W tym momencie odbiorca jest skłonny uznać narratora za kogoś, kto nie zdaje sobie sprawy z własnego bohaterstwa. W ten absolutnie dla autorytetu narratora nieszkodliwy sposób czytelnik uczy się nie ufać narracyjnym komentarzom tam, gdzie są sprzeczne z obiektywną wymową powieściowych faktów i ufać im w każdym innym miejscu.

Na tejże zasadzie samodzielnego interpretowania wydarzeń (i uznawania za mylące każdorazowych komentarzy opowiadacza, przeczących tej interpretacji) odbywa się rozpoznanie przez czytelnika spraw zasadniczych: postulowanej przez książkę fideistycznej interpretacji łagru; celu i sensu napisania dzieła; głównego morału.

I tak, raczej sprzyja uznaniu, ze łagier jest miejscem walki Światła i Ciemności deklarowanie się bohatera jako niedowiarka [I-176/177] oraz to, że zasadniczy sens deklaracji Kostylewa do narratora nie dochodzi, że skłonny jest on wątpić w zdrowie psychiczne inżyniera. Czytelnik, zapoznawszy się później z historią trzech zakonnic i tak wie, co ma myśleć.

W pewnym momencie narrator wygłasza takie oto „credo": *Przekonałem się wielokrotnie, że człowiek jest ludzki w ludzkich warunkach, i uważam za upiorny nonsens naszych czasów próby sądzenia go według uczynków, jakich dopuścił się w warunkach nieludzkich - tak jakby wodę można było mierzyć ogniem, a ziemię piekłem. Rzecz jednak w tym, że kiedy chcę obiektywnie opisać obóz sowiecki, muszę zstąpić do najgłębszych czeluści piekieł i nie szukać na przekór faktom ludzi tam, gdzie z dna wody letejskiej spoglądają na mnie twarze umarłych i żyjących może jeszcze towarzyszy przekrzywione drapieżnym grymasem osaczonych zwierząt i szepczące zsiniałymi od głodu wargami: „Mów całą prawdę, jacyśmy byli, mów, do czego nas doprowadzono"* [I-176].

Pełne tolerancji oświadczenie narratora przynosi mu chwałę. To jednak, że **on** nie osądza, nie dzieli na dobrych i złych, nie zmienia faktu, że **cała książka** osądza i pozwala

swoich bohaterów sklasyfikować dość precyzyjnie pod względem etycznym.

Również mylący jest komentarz narratora do, przynoszącej skrót problematyki dzieła, historii końcowej (ale zapowiedzianej na początku - będącej więc ramą całości). Tytuł epilogu: *Upadek Paryża* oznacza nie tylko przezwisko Żyda, o którym mowa, nie tylko wydarzenie historyczne, lecz przede wszystkim upadek chrześcijańskiej etyki i innych naczelnych wartości kultury Zachodu, który dokonał się w duszy proszącego o zrozumienie donosiciela. To, że narrator tłumaczy brak swego „rozumiem" (*może wymówiłbym bez trudu to jedno słowo nazajutrz po zwolnieniu z obozu. Może... Miałem już jednak za sobą trzy lata wolności.* [I-321]) - nie zmieni obiektywnej wymowy starannie uszeregowanych na przestrzeni całego utworu faktów, które świadczą, że to, co zachodnie i ludzkie nawet w obozach mogło się uratować, i że zdrada tego - jest zdradą.

Konsekwencja wywodu wymaga jeszcze poruszenia kwestii strategii Solżenicyna. Przeważająca w tekście „Jednego dnia.." narracja „z punktu widzenia" niewykształconego chłopa (pełno tu mowy pozornie zależnej) zwolniła pisarza z obowiązku czynienia niecenzuralnych uogólnień, co nie znaczy bynajmniej, że nie czynił ich sobie odbiorca, którego do prawdziwości relacji mogła przekonać np. mnogość zupełnie nieznanych szczegółów lagrowej codzienności. Z kolei fakt włączania się niekiedy w tok opowiadania drugiego narratora (instancji wyższej [J-73, 78, 92]), który zwięźle podsumowuje tok myślenia i stan ducha Szuchowa - jest odpowiednikiem „przemilczeń" Borowskiego. Czytelnik dowiaduje się, że Iwan Denisowicz nie mówi wszystkiego, że coś trzeba sobie dopowiedzieć [32].

1993, 2000

---

32 Kończąc szkic, chciałem oprócz książek wyżej wymienionych w przypisach wyliczyć inne, wykorzystane w pracy nad tym artykułem pozycje: Jan Błoński: „Borowski i Herling. Paralela", „Tygodnik Powszechny" 1991, nr 21; Andrzej Drawicz: „Węzły Aleksandra Solżenicyna" [w:] A. Drawicz, „Spór o Rosję", Warszawa 1987, s.

200, wyd. Krąg, tu s. 147-157; Magdalena Lubelska: „Mikroświaty w „Innym świecie" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego" [w:] „Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim", pod redakcją Scweryny Wysłouch i Ryszarda K. Przybylskiego, Poznań 1991, s. 256, wyd. „a5", tu s. 34-44; Anna Marzec: „Wstrząsająca wizja łagru w „Innym świecie" Gustawa Herlinga Grudzińskiego", „Język Polski w Szkole Średniej" Rocznik V, zesz. 2, rok szkolny 1990/91, tu. s. 52-61; Czesław Miłosz: „Zniewolony umysł" (rozdział „Beta czyli nieszczęśliwy kochanek" – np. w wydaniu Krajowej Agencji Wydawniczej, Kraków 1989, s. 126-131); „O Gustawie Herlingu Grudzińskim. Materiały z sesji pod red. Ireny Furnal i Jana Pacłauskiego", Kielce 1992, WSP im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Filologii Polskiej, s. 176; Ryszard Kazimierz Przybylski: „Być i istnieć. O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego", Poznań 1991, s. 148, Uniwersytet Adama Mickiewicza oraz tenże: „W perspektywie cierpienia. O „innych światach" Tadeusza Borowskiego i Herlinga-Grudzińskiego." [w:] „Etos i artyzm..."; Stanisław Stabro: „Gustaw Herling-Grudziński - Inny świat. Fenomenologia cierpienia" [w:] „Etos i artyzm...", s. 18-34; Andrzej Werner: Wstęp [w:] T. Borowski: „Utwory wybrane" (zob. przyp. 10.), s.CII-CVII; Ewa Wiegandt: „Dzień na Harmenzach Tadeusza Borowskiego", [w:] „Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych", wyd. drugie, poszerzone, pod red. Kazimierza Bartoszyńskiego, Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej, Stefana Sawickiego, tu s. 447-466.

Kiedy dwóch mówi to samo....
(Jan Kott i Kazimierz Wyka)

Początek nowego, powojennego rozdziału dziejów myślenia o literaturze, myślenia - dodajmy - swoistego później dla pisarzy i krytyków na ogół identyfikujących się z polityką władz PRL, wiąże się moim zdaniem z wystąpieniami dwóch niezwykle wpływowych a od siebie odmiennych postaci[1]: Kazimierza Wyki i Jana Kotta. W interesujących nas tu latach czterdziestych obaj uznali, że teraźniejszość musi znaleźć odbicie w literaturze, a zwłaszcza w powieści i zadali pytanie o to, jakie powinno być jej nowe oblicze i dla-

---

1 Na kanon tekstów krytycznoliterackich Jana Kotta z lat czterdziestych składają się: „Mitologia i realizm. Szkice krytyczne", Warszawa 1946; „O „Lalce" Bolesława Prusa", Warszawa 1948; „Szkoła klasyków", Warszawa 1946. Pomniejsze artykuły zebrał w II tomie zbioru „Postęp i głupstwo. Krytyka literacka, wspomnienia 1945 - 1956", Warszawa 1956.

Nie ukazały się jeszcze poważniejsze prace o nim [w tym miejscu wypada powiedzieć, że szkic niniejszy pod tytułem: „Kiedy dwóch mówi to samo..." opublikowano ładnych parę lat temu, w: W. Kajtoch (red.): „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 2, Kraków 1996, ZLP - Oddział w Krakowie, s. 417 tu s. 327-349] Pewne wiadomości przynoszą np. książki o czasopiśmiennictwie okresu: Zbigniewa Żabickiego: „"Kuźnica" i jej program literacki", Kraków 1966 i Kazimierza Koźniewskiego: „Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych 1944-1950", Warszawa 1977, którym wiele zawdzięczam, oraz Anny Sobolewskiej „Polska proza psychologiczna 1945-1950", Wrocław 1979. Wciąż aktualna jest praca Henryka Markiewicza: „Krytyka literacka w walce o realizm socjalistyczny 1944-1954", Warszawa 1955. Zapowiadany jest druk „W kręgu „Kuźnicy" " Hanny Gosk.

Kazimierz Wyka krytykę literacką i publicystykę lat czterdziestych zebrał w zbiorach: „Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945-48" oraz „Życie na niby. Szkice z lat 1939-1945", Warszawa 1957.

Powojenny okres jego działalności krytycznej jest słabo zbadany, niemniej liczne

czego?

Udzielili jednak przeciwstawnych odpowiedzi.

*

Szukam nauczyciela i mistrza [...] *niech oddzieli światło od ciemności* - te słowa wydrukował w 1947 roku w tomie „Niepokój" dwudziestosześcioletni Tadeusz Różewicz. Tylko siedem lat starszy prawnik i romanista z wykształcenia, były redaktor „Młodej Demokracji", Jan Kott zaproponował powierzenie tych pedagogicznych funkcji literaturze. Doceniał rangę problemu, gdyż dostrzegł jeden z najistotniejszych problemów etyki współczesnej[2]: w świetle wojennych doświadczeń niewystarczający okazał się tradycyjny sposób wartościowania ludzkich postępków: tj. wedle intencji i dekalogu. Tymi miarami mierzone - niespodziewanie okazywały się dobre i złe jednocześnie, zarazem słuszne i niesłuszne (np. zasadniczo słuszne, ale słusznością zgodną z zasadami szerszego i jednoznacznie złego systemu, tak jak to było przykładowo w wypadku przykładnego wypełniania swoich obowiązków przez obozowego kapo). Zaproponował więc rozstrzyganie etycznych dylematów pragmatycznie:

Powieść pacyfistyczna po tamtej wojnie - pisał - *równała czyn i cierpienia obu stron walczących. Dzisiaj oburza to głę-*

---

wiadomości o nim przynoszą rozprawy tomu: „Kazimierz Wyka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografie.. Kraków 1978, pod red. Henryka Markiewicza i Aleksandra Finta, a także artykuł Jerzego Kwiatkowskiego „O krytyce literackiej Kazimierza Wyki" [w:] „Z problemów literatury polskiej XX wieku", Warszawa 1965 i książka Wiesława Pawła Szymańskiego: „Odrodzenie" i „Twórczość" w Krakowie", Wrocław 1981.

Oprócz wyżej wymienionych książek, opracowań encyklopedycznych i podręczników w zbieraniu informacji o bohaterach artykułu pomocne mi były też wspomnienia: Jerzego Kwiatkowskiego: „Niedyskretny urok pamięci", Kraków 1982; Jerzego Putramenta: „Zagranica", Warszawa 1985 i „Literaci", Warszawa 1971; Romana Bratnego „Pamiętnik moich książek" - część pierwsza, Warszawa 1978; Tadeusza Drewnowskiego „Tyle hałasu - o nic ?", Warszawa 1982; Henryka Voglera „Autoportret z pamięci" - cz. III „Dojrzałość", Kraków 1981.

2 *Porównaj: Adam Podgórecki. „Patologia działania instytucji" [w:] „Socjotechnika. Funkcjonalność i dysfunkcjonalność instytucji", Warszawa 1974, s. 39-67, tu zwłaszcza: s. 53.*

boko nasze poczucie moralne. Jeżeli śmierć milionów Niemców pozostawia mnie obojętnym, jeżeli gardzę zarówno bohaterstwem jak i cierpieniami żołnierzy faszystowskich, to nie dlatego, abym sądził, że inaczej walczą i inaczej umierają od naszych żołnierzy. Gardzę ich życiem duchowym, ich bohaterstwem i ich śmiercią, ponieważ bronili systemu, który zmienił Europę w jeden obóz koncentracyjny. Nie jest tym samym śmierć obrońcy faszyzmu i śmierć obrońcy wolności[3].

(Notabene: sięgając po rodzimy przykład, proponował Kott podobną miarą oceniać osobę i działalność generała Bora-Komorowskiego. Wszak powstanie warszawskie, mimo patriotycznych intencji, zakończyło się przede wszystkim zagładą milionowego miasta[4]).

Innymi hipotetycznymi punktami wyjścia jego literaturoznawczej myśli były:

- analiza faszyzmu, podkreślająca amoralizm i irracjonalizm tej doktryny;
- znajomość tez głównych estetyki marksistowskiej w jej ortodoksyjnym, Lukácsowskim wydaniu;
- znajomość tradycji kartezjańskiej, racjonalistycznej myśli oświeceniowej i sympatia dla wszelkiego racjonalizmu.

Nie unikał Kott na koniec traktowania krytyki literackiej jako miejsca dla... i pretekstu do... uprawiania społeczno-politycznej publicystyki.

Pisał Kott w 1946 roku:

Wojna obecna z niesłychaną jasnością wykazała, że każda ucieczka od rzeczywistości, każde odejście od surowej prawdy faktów, zarówno na grupach społecznych, jak i na całych narodach mści się w sposób okrutny i straszny. Wojna stała się wielką próbą wartości wszystkich mitologii. [...] *Wojna zakończyła się bankructwem wszystkich mitów. Okazało się, że w życiu społecznym obowiązują rygory równie ścisłe, jak w nauce - rygor prawny i rygor postępu, że każde sprzeniewierze-*

---

3 Cyt. Jan Kott: „Szkice" („Postęp i głupstwo. Krytyka literacka, wspomnienia 1945-1956", tom II, PIW, Warszawa 1956), tu s. 26 (fragment felietonu „Nieco prawa i ocena czynu", z 1945 r.)

4 W felietonie „Nie wystarczy groteska" z 1945 r.; por. także „Postęp...", str. 17-19.

nie się tym rygorom przynosi klęskę lub śmierć. Okazało się, że historia ma sens, że zwyciężają tylko te narody, które rygorom tym podporządkowały swoje życie społeczne. Wynik wojny stał się wielkim zwycięstwem realizmu[5]. - Wedle Kotta, rzeczywistość rządzi się obiektywnie działającymi prawami. Świat, w którym żyje człowiek, jest światem społecznym. Trwa w nim przemiana form. Nie rządzą tu abstrakcyjne pojęcia etyczne, istniejące prawidłowości nie mają też biologicznego, deterministycznego charakteru, są dziełem człowieczym. Prawdziwy heroizm to *przystanie na prawa zbiorowości, do której się należy, do której chce się należeć*, bo czyny ludzkie ocenia się po skutkach, a sprzeciw wobec logiki dziejów - aczkolwiek możliwy - zawsze się źle kończy.

To tłumaczenie[6], bezpośrednio skierowane najprawdopodobniej do ukrywających się „w lesie" akowców i uprawiającej emigrację wewnętrzną inteligencji, było równocześnie przesłanką postulatów artystycznych. W ich ramach zażądano od literatury wykreowania takiej wizji świata i jednostki, którą można by wartościować wedle zasad tych samych, co obowiązujące nas w życiu i która miałaby taką strukturę, jakiej powinniśmy upatrywać w świecie rzeczywistym. Innymi słowy: zażądano kreacji wizji historycznego świata i historycznego (określanego też słowem „socjologiczny") ludzkiego losu.

Dotychczasowa literatura nowoczesna, której krytyce poświęcił Kott pisany częściowo podczas wojny, a wydany w 1946 roku, znany zbiór esejów pt. „Mitologia i realizm", nie zadowalała go i w żaden sposób zadowolić nie mogła. Niosła bowiem - sądził - pogląd na świat będący kulturowym i mentalnym źródłem faszyzmu. Ukuł dla niej nazwę „abutyzm" (od *abetussez-vous* - „ogłupiajcie się"), jako że od co najmniej pięćdziesięciu lat, wraz z bergsonizmem, pragmaty-

---

5 *Cyt.: J. Kott: „Mitologia i realizm", Warszawa 1946, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", tu s. 78-79. Dalsze cytaty według tegoż wydania.*

6 *„O laickim tragizmie. Conrad i Malraux" [w:] „Mitologia ...", s. 117-186.*

zmem, konwencjonalizmem, energetyzmem, empiriokrytycyzmem oduczała - wedle niego - od „myślenia serio", twierdząc jednocześnie, że wszystko jest dozwolone i możliwe, propagując *kult czynu, energii i mocy*, czy idee *chaosu, eksperymentu, absurdu*, też same, które w praktyce wprowadzono w czyn w społeczeństwach państw faszystowskich.

Jednostka ludzka była dla tej literatury niepoznawalna, światem nie miały rządzić żadne w ogóle prawa, zaś literatura sama być miała *przygodą duchową, wielką współczesną herezją*, poszukiwaniem utraconych ponoć w toku cywilizacyjnego rozwoju prawdziwych, naturalnych i biologicznych wartości człowieka, doświadczeniem mistycznym, eksperymentem moralnym - wszystkim byle nie odzwierciedleniem świata realnego. Nastąpił więc w literaturze rozkład podstawowych pojęć - tj. pojmowanego racjonalnie człowieka i obiektywnie istniejącego świata, co *summa summarum* wynikło z uwarunkowań społecznych: schyłku panowania klasowego mieszczaństwa, które (począwszy od połowy XIX stulecia) coraz to mniej potrafi powiedzieć o otaczającej je, kapitalistycznej rzeczywistości.

Burżuazja w osobie swych inteligenckich i artystycznych przedstawicieli, w momencie, gdy pierwsza wojna światowa poważnie zakłóciła jej poczucie stabilizacji - uznała świat za bezsensowny i zapragnęła go zanegować, odrzucić. Innymi słowy i z powyższych założeń wychodząc, pisał Kott: *Każdy ideał poetycki, kiedy go doczytać do końca, jest zawsze wyrazem nadziei, trwóg i przerażeń grupy społecznej, która go wydała. Kiedy zło przestaje się rozumieć i zwalczać, odpowiedzialnością obarcza się wieczną naturę ludzką. Zło upodabnia się wtedy do tworów straszliwych i potwornych, jakie lęgną się w głębi ducha*[7] (konkretnie miał tu na myśli źródła freudyzmu i zafascynowanego nim nadrealizmu).

Zatem *literatura nowoczesna* operuje obrazem psychiki będącej *zmaganiem się instynktu mocy z instynktem zniszczenia, instynktu życia z instynktem śmierci*, eksponuje to,

7 Cyt.: „Mitologia...", s. 59.

co w człowieku biologiczne, irracjonalne, niewyjaśnialne, nieświadome, płynne, i jest to normalne w kontekście ogarniającego mieszczańskich twórców obrzydzenia do stworzonej przez ich klasę kultury. Tak dalej jednak - stwierdzał krytyk - być nie może. Zaznaczyć także warto, że sprzeciw Kotta był w tym wypadku nie tyle merytorycznej, co etycznej natury. Bo choć uważał, iż zasadniczo *człowiek biologiczny, człowiek poza kulturą nie istnieje*, godził się jednak z faktem istnienia w postępowaniu u każdego człowieka sprzeczności. *Nie to jest przedmiotem sporu* - pisał. - *Idzie o ocenę moralną, o pochwałę i uwielbienie wewnętrznego zamętu, wrzenia i niepokoju. Idzie w ostatecznym rozrachunku o możność rozumienia i sądzenia czynów ludzkich. Pamiętajmy bowiem, że z chwilą, kiedy sprzeczności obowiązków moralnych będące odbiciem historycznych sprzeczności społecznych i gospodarczych przeistoczy się w sprzeczności bytowe, z chwilą kiedy zaczyna się mówić o tragizmie istnienia, człowiek staje się istotą niezrozumiałą. Stąd tylko krok i władzę nad ludzkim światem obejmują demony*[8].

Najważniejsze, że człowieka biologicznego, naturalnego w ogóle nie można ocenić (przyroda nie podlega ocenom moralnym), a człowieka widzianego psychologicznie - „od wewnątrz" – zwykle usprawiedliwia się ze wszystkiego. Na terenie literatury polskiej (sięgamy tu poza omawianą książkę) za koronny przykład swoistego psychologizmowi amoralizmu uznał Kott opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego „Przed sądem". Jak pamiętamy, ukazano tam przeżycia leśniczego (oskarżonego o przechowywanie broni i skatowanego przez Niemców w śledztwie), który nie wytrzymał, wydał przyjaciela i zginął wraz z nim. Szerokie przedstawianie myśli zdrajcy, opowiadanie „z jego punktu widzenia" (że użyję nowocześniejszej niż Kott terminologii) miałoby być równoznaczne z jakimś obiektywnym, niezależnym nawet od intencji autora usprawiedliwianiem[9].

---

8 Ibidem, s. 94.

9 Ten pogląd nie jest tak absurdalny, skoro Stanisław Eile (za „The Retoric of Fiction" Wayne C. Bootha) uważa, że swoisty dla powieści personalnej lub podobnie

W literaturze przyszłości, w literaturze powojennej - sądził Kott - winien pojawić się inny model człowieka. Powinno się ukazywać jednostkę, którą można zrozumieć, wyjaśnić, ocenić. Człowiek ma być taki, jakim „potocznie" widzi się go w życiu codziennym, a więc ukazany „od zewnątrz", od strony jego społecznego działania (to działanie ma skutki, jest więc ocenialne wedle obiektywnych kategorii *pożytku i szkody, powodzenia i klęski, postępu i zacofania).* Ma być następnie racjonalny, a zatem rozpatrywany na tle grupy społecznej, do której przynależy i jej społecznych przemian. To widzenie zapewnia racjonalność obrazu człowieka, dlatego że eksponuje jego kulturową cząstkę - a właśnie ona jest tym, co w osobowości ludzkiej zrozumiałe, wyjaśnialne i względnie stałe.

Żądanie powyższe postawiono otwarcie w imię nadrzędnego celu: *Nie chodzi tutaj o odległe sprawy modelu człowieka w literaturze, ale o to, jacy powinniśmy być*[10].

Natomiast zachodzący w pobalzakowskich dziejach rozwoju literatury proces, dziś zwany „personalizacją perspektywy narracyjnej" lub „odejściem autora", zinterpretowany został przez Kotta jako rozkład obrazu obiektywnej - wobec autorskiego podmiotu - rzeczywistości w dziele: *Pisarze* - zauważał - *obecnej doby zdradzali dziwną skłonność, aby patrzeć na świat oczyma skretyniałego woźnego w biurze transportowym, dziwki obciążonej dziedzicznie, babci sprzedającej bilety do publicznej ubikacji lub nudzącego się śmiertelnie hrabiego, cierpiącego na ataki epilepsji. Oczywiście taki obraz świata, skrzywiony w samym założeniu, nie mógł odpowiadać prawdzie, nie mógł ukazywać całego bogactwa realnych związków łączących ludzi ze sobą*[11].

Podobnie zinterpretował tzw. „usamodzielnianie się bo-

---

ukształtowanej relacji w pierwszej osobie brak dystansu autorskiego w stosunku do myśli i przeżyć postaci powieściowych wywołuje u czytelnika sympatyzująca solidarność z reprezentowaną przez nie skalą uczuć i wartości *(cyt. St. Eile: „Światopogląd powieści", Wrocław 1973, s.123)*

10 *Cyt. „Mitologia..." s. 93.*

11 *Cyt. „Postęp", s. 15 (szkic „W stronę klasyków" z 1945 r.).*

hatera wobec autora". W powieści wczesnego realizmu *autor o swoich bohaterach wiedział wszystko. Dopiero od czasów Flauberta autor utożsamia się chętnie z którąś ze swoich postaci i jej oczyma patrzy na inne, o których wie tylko tyle, ile dowiedzieć się mógł obrany przez niego za sekretarza aptekarz, kupiec, czy przekupka. W końcowym okresie rozpadu powieści psychologicznej o żadnej ze swoich postaci nie potrafi autor już nic powiedzieć*[12].

Wszystkie te zjawiska artystyczne miały towarzyszyć (tym samym co w przypadku kształtowania się dotychczasowego literackiego modelu jednostki) procesom socjologicznym, składającym się w sumie na stopniową utratę przez mieszczaństwo zdolności poznawania świata.

Punktem dojścia, najwyższym stadium rozwoju tych zjawisk była twórczość największego *abutysty* - Gide`a, w której:

- *Świat rzeczywisty, świat podległy prawom, świat, który stawia opór działaniu i myśli - przestaje istnieć. Czujemy się zanurzeni w jakąś wrzącą biologiczną magmę, słyszymy ciągle o oczekiwaniach i pragnieniach, o pożądaniach i namiętnościach. Rzeczywistość staje się jakimś nieuchwytnym wrażeniem, wymykającym się kontroli myśli. Nowość olśniewa, ekstaza zastępuje poznanie* [...].

- *Prawda zostaje utożsamiona ze szczerością, szczerość jest niesprawdzalna. Świat realnych związków łączących ludzi ze sobą przestaje istnieć. Zastępuje go królestwo dowolności psychologicznej* [...].

- *Doświadczenie utożsamione jest z przeżywaniem. Zacierają się kontury świata, zerwane są obiektywne, sprawdzalne związki idei i rzeczy, istnieje jedynie doznający, komplikujący własne przeżycia podmiot. Wszystko jest możliwe, bo wszystko jest dowolne* [...].

- *Realność została utożsamiona z siłą przeżyć. Osobowość, jednostka stała się jedyną miarą wartości.*

Najkrótsza recenzja Kotta brzmiała: *Oto lektura dla mło-*

---

12 *Cyt. „Mitologia...", s. 105.*

dego faszysty. Książki te działają jak uderzenie krwi[13].

Tak interpretowanej literaturze sobie współczesnej przeciwstawił krytyk bohaterów i światy Balzaca i Stendhala. Entuzjazm jego budziło to, że ich postacie są *wytłumaczone i wyjaśnione całkowicie*, [...] *nie kryją w sobie żadnej tajemnicy*. Stendhal miał osiągnąć ów efekt dzięki składaniu ich psychik z elementów typowych, tzn. takich, na podstawie których można *wywieść prawa rządzące zachowaniem się każdego z egzemplarzy ludzkiego gatunku*[14]. Ale sprawą kluczową znów była ich tak zwana *konstrukcja losu*.

Bohaterowie Stendhala i Balzaca dlatego są prawdziwymi bohaterami, że wyrażają prawa rozwoju społecznego [...]. *Wyrastają jak wielkoludy ponad szarą przeciętność postaci współczesnej ,dlatego że losy ich nie są przypadkowe i indywidualne, ale ukute przez prawa historii*[15].

Kott zdawał sobie sprawę, że tak skonstruowane postacie mogą być dla czytelniczej publiczności psychologicznie nieprawdopodobne, zaś obraz rzeczywistości - przeczyć jej potocznym doświadczeniom (nie darmo cenił kartezjański racjonalizm, a nie tradycje empiryzmu i sensualizmu) i w pełni z tym się godził. Nie jest istotne - twierdził - że oskarżony o zabójstwo pani de Renal i sądzony Julian Sorel, prowokując podczas rozprawy sędziów, postępuje absurdalnie. O prawdzie jego losu decyduje to, że los ów wyraża rzeczywiście mający kiedyś miejsce epizod rozwoju społecznego, tj. zakończenie za Restauracji bohaterskiego okresu rozwoju francuskiego mieszczaństwa. Z kolei w powieści Balzaca historia bywa jawnie „zagęszczona": de Rubempré robi karierę literacką w Paryżu - w dwa dni. Lecz choć nie mogłoby się tak „zdarzyć naprawdę", tkwi tu prawda, bo wydarzenie to dobrze wyraża i sprawnie odsłania kapitalistyczne podejście do spraw sztuki. Kott wie, że *wielcy klasycy realizmu, wierni głębokiej prawdzie historii, lekceważyli powierzchowne praw-*

---

13 Ibidem, s. 96-98.
14 Ibidem, rozdział „Nad Stendhalem".
15 Ibidem, s. 50.

dopodobieństwo sytuacji, z którego kanon literacki uczynili dopiero uczniowie Flauberta[16] i stanowczo opowiada się za oddawaniem w literaturze i sztuce świata rzeczywistego nie poprzez „dosłowne" odwzorowywanie w dziele jego (tj. świata) elementów, ani nie poprzez tworzenie konstrukcji, uwzględniających przede wszystkim wyniki naszego zdroworozsądkowego poznania potocznego. Cel miałby zostać osiągnięty za pomocą budowy modeli wyabstrahowanych i intelektualnych.

W tym miejscu, w rozumowaniu Kotta następuje synteza, połączenie:

(1) konsekwencji etycznego i pragmatycznego punktu wyjścia - a zatem konsekwencji uznania konieczności prezentowania przez literaturę jednostek ludzkich, nadających się do obiektywnej oceny (więc niezdeterminowanych irracjonalnie czy biologicznie, lecz racjonalnych i z wyeksponowanym socjologicznym elementem)

oraz

(2) podstawowych marksistowskich aksjomatów, mówiących o literaturze jako o jednej z form społecznej świadomości i o poznawczych funkcjach dzieł literackich.

Dalszy ciąg cytatu o wyrastaniu bohaterów Balzaca i Stendhala ponad przeciętność brzmi: *Balzac miał odwagę losy swoich bohaterów przemyśleć i przeprowadzić do końca, odczytać poza dramatem indywidualnym dramat rozwoju społecznego. Wielką i cichą bohaterką „Komedii ludzkiej" jest hipoteka.* [...] *Klęska Dawida Secharda i kariera Rastigniaka ukazują przemiany historii, katastrofy duchowe i materialne, powstawanie nowych form gospodarczych.*

Jak się więc zdaje, mógł Kott pomyśleć, że jeżeli dla osiągnięcia celu moralistycznego potrzebna jest ekspozycja socjalnej cząstki człowieka, a jest ta cząstka niczym innym jak przejawem rządzących rzeczywistością społeczną procesów - to już samo odzwierciedlenie tych procesów w dziele,

---

16 Ibidem (warto zaznaczyć, że Kott nieomal dosłownie powtarza tezy György Lukácsa ze szkicu o „Straconych złudzeniach". Powołuje się krytyk na wydanie: G. Lukács: „Z historii realizmu", Moskwa 1939).

ba! samo skierowanie poznawczej aktywności na rzeczywistość socjalną, zapewnia sukces w osiąganiu etycznego celu. Przejawianie zaś tej aktywności (tj. uznanie istnienia prawidłowości rządzących światem a następnie ich poszukiwanie) jest - w skali makro, w skali społecznej - widomym znakiem postępowości i korzystnej sytuacji danej klasy[17].

Stąd zaś wynikał oczywisty wniosek co do celów, jakie powinna stawiać przed sobą literatura państwa - jak planowano - niedługo już socjalistycznego, reprezentująca świadomość młodej i postępowej (więc jeszcze zainteresowanej uzyskiwaniem prawdziwej informacji o sobie i swojej sytuacji) klasy społecznej. Literatura ta miałaby zawierać jak najpełniejszy i jak najprawdziwszy obraz rzeczywistości. Na razie jednak Kott - w zgodzie z *minimalnym podstawowym programem marksistów*[18] - wolał nie uciekać się do argumentacji takiej jak powyższa, w zamian koncentrując się na etycznych i ambicjonalnych aspektach:

Wielcy realiści nie wstydzili się wyrażać własnych namiętności, przekonań i sądów. Wielki realizm nie jest sprzeczny z gniewem, buntem, pogardą. Nie lęka się sądu epoki, ale sam ją sądzi. I dlatego stwarza bohaterów. Mały realizm nie rozumie historii, nie umie odczytać jej z czynów ludzkich. Niemoc swą okrywa fałszywym dogmatem o bezstronności artysty. Mały realizm lęka się sądu i namiętności, i dlatego nie jest zdolny wydać postaci bohaterskich[19].

O tym, że wniosek ów pozostał w „Mitologii i realizmie" niedopowiedziany przesądził również sam charakter książki, poświęconej głównie krytyce niedawnej przeszłości

---

17 *Analogicznie rozumując, schyłek klasowego panowania danej klasy odznacza się w literaturze wyrażającej jej świadomość: ucieczką od ukazywania obiektywnej, rządzącej się prawidłowościami rzeczywistości, irracjonalną koncepcją bohatera i moralną degrengoladą*

18 Program nasz jest programem minimalnym, propagujemy po prostu cnoty umysłowe mieszczan francuskich z połowy XVIII wieku: zaufanie do nauki, wiarę w skuteczność reform społecznych, sceptycyzm i krytycyzm w stosunku do sądów, których nie potwierdza doświadczenie. - *Tak, wedle Kotta, miał pisać Adam Ważyk* [Por. „Postęp i głupstwo" s. 70, artykuł „Obrachunki noworoczne" z 1946].

19 Cit. „Mitologia ", s. 17

literackiej. No i nie mógłby Kott liczyć na szybki i szeroki posłuch ze względu na (mocno bulwersujące niemarksistów) estetyczne konsekwencje swoich żądań. Wystarczy zdać sobie sprawę, że np. spełnienie postulatu przedstawiania postaci głównie w działaniu wymagałoby przywrócenia w powieściowej technice dominującej roli fabuły, co dla wszystkich niepodzielających przekonań o słuszności „spiralnej" teorii rozwoju kultury byłoby bezpłodnym cofnięciem się i bezsensowną rezygnacją z osiągnięć ostatnich stu lat rozwoju prozy (które nie były dla Kotta osiągnięciami lecz symptomami upadku, skoro pisał, że *w twórczości wielkich abstrakcjonistów rozkładowi pojęć moralnych odpowiedzieć musiał rozpad gatunków literackich*[20]).

I *vice versa*. Bo temu, co dla przeciętnego krytyka lat czterdziestych było tradycjonalizmem i epigoństwem - Kott nadawał miano śmiałego eksperymentu (najdrastyczniejszym może przykładem były jego poglądy na współczesne malarstwo, od którego żądał wprowadzenia anegdoty[21]).

Program pozytywny rozwijał Kott w bieżącej krytyce publikowanej na łamach periodyków. Z początku nie wychodził poza ogólne, współbrzmiące z twierdzeniami z „Mitologii...", zdania w rodzaju: *Realizm, to zrozumienie, że obraz i los człowieka kształtuje nie tylko biologia i psychologia, ale historia, przede wszystkim historia*. Albo: *Drążąc coraz głębiej i głębiej w zakamarkach życia duchowego, zagubiliśmy zdolność do sprawiedliwej i ludzkiej oceny*[22]. Zgodnie jednak z tym, co powiedziano o możliwości bezpośredniego przejścia od postulatów etycznych - ku poznawczym, już w 1946 roku istotę *wielkiego realizmu* określił jako *odsłonięcie decydującego dla epoki konfliktu ideowego, obyczajowego, czy moralnego*[23], a za warunek wstępny (i już nieomal automatycznie zapewniający powodzenie) stworzenia w dziele po-

---

20 *Ibidem*, s. 107.

21 *W polemice z Julianem Przybosiem: „Nieoczekiwany tradycjonalizm" z 1946 roku. („Postęp...", s. 120-126)*

22 *Cyt. „Postęp..." s. 15 i 25 („W stronę klasyków", „Nieco prawa i ocena czynu").*

23 *Ibidem, s. 128 („O „Murach Jerycha" Tadeusza Brezy").*

żądanej, *historycznej* (tj. uzależniającej zachowanie się człowieka od realnych determinant) koncepcji losu jednostki uznał nasycenie danego utworu społecznymi realiami, przeprowadzenie w nim socjologicznych analiz[24].

Drugim ważkim w rozumowaniu Kotta momentem była dążność do stworzenia programu *stricte* literackiego, do opracowania estetyki normatywnej, zapewniającej pisarzowi osiągnięcie ideowego celu, czyli do sporządzenia listy konkretnych wskazań, dotyczących konstrukcji literackiego dzieła (przede wszystkim powieściowego).

Obwieszczając w 1946 roku zamknięcie pierwszego etapu „sporu o realizm", Kott swoje dotychczasowe postulaty określił jako jedynie *podstawowe pretensje*. A być nimi miały:

- *obiektywizm poznania, wierność wobec faktów rzeczywistych* [...];

- *odbudowa wartości moralnych, które pozwolą na słuszną ocenę czynów ludzkich, zgodną z rygorami postępu i rozwoju społecznego* [traktowanymi jako - W.K.] *postulaty pedagogiki społecznej* [...];

- *upolitycznienie* [pojmowane jako - W.K.] *wybór trafnych związków przyczynowych, określających działalność człowieka* [...];

- *konstrukcja losu ludzkiego* [rozumianego - W.K.] *nie jako studium namiętności, choroby, czy oddziaływania łaski, ale jako analiza przemian grupy społecznej*[25].

---

24 *W szkicu „Droga do realizmu", omawiając opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego „Wielki tydzień" z tomu „Noc", twierdził, że w tym utworze:* analiza społeczna jest dostatecznie zróżnicowana i bogata, aby odwrócić dotychczasowe proporcje i dramat postaw duchowych przekształcić w historyczny dramat grupy społecznej. *Miał na myśli drugą, wydaną wersję opowiadania (pierwsza znał z rękopisu). Szczególne były różnice między wersjami:* W pierwszej *[...]* stosunek Polaków do Żydów był dramatem odpowiedzialności każdego człowieka za okrucieństwo i zło świata. *W drugiej* - bogata, trafna i zróżnicowana analiza sytuacji społecznej wszystkich postaci świat odwrócony głową na dół postawiła z powrotem na nogach. Walka Żydów w getcie przestała być mistycznym dramatem wybranego narodu, stała się fragmentem ogólnej walki z okupacją niemiecką. W tej drugiej *[...]* pojawiło się po raz pierwszy słowo „faszysta". Analiza sytuacji społecznej pozwoliła na pokazanie politycznego podziału polskiego i żydowskiego społeczeństwa *[cyt. „Postęp i głupstwo", s. 83-88]*.

25 *Cyt. „Postęp ...", s. 80 („Droga do realizmu").*

Ale teraz - stwierdzał - perswazja już nie wystarcza. W drugim etapie trzeba te postulaty przełożyć na język praktyki artystycznej. Zaproponował zatem pisarzom ujmowanie „wyników analiz" na dwa sposoby, różniące się - mówiąc krótko - stopniem swego antypsychologizmu i przywoływanymi historycznymi wzorami.

Koncepcja pierwsza, powieści polityczno-intelektualnej, najpełniej wyłożona została w entuzjastycznej recenzji z „Murów Jerycha" Tadeusza Brezy i nie odbiła się szerszym echem. Kott pisał: *Nieszczęsnym dogmatem psychologizmu było pisanie poniżej możliwości intelektualnych autora. Kanon prawdopodobieństwa zmuszał do imitowania w prozie nudnych, codziennych rozmów tuzinkowych bohaterów.* [...] *Zaczęło się to wszystko za Flauberta. Flaubert powielał klisze rozmów i uświęcone banały z nienawiści do mieszczańskiej głupoty, aby już nikt więcej nie miał odwagi tych nikczemnych bzdur wypowiadać. Niestety, uznano to za główne zadanie powieści. Breza za przykładem wielkich klasyków każe swoim bohaterom toczyć rozmowy doskonale inteligentne.* [...] *Przywraca dialogowi jego prawdziwe znaczenie.* [...] *Dialogi charakteryzują ludzi i czasy.* [...] *Gromadzą intelektualne doświadczenia autora*[26].

Chodziło mu po prostu a sporo włożonych przez Brezę w usta swoich bohaterów błyskotliwych maksym i *odkrywczych sformułowań*, których rola w powieści miałaby być bardzo istotną. W „Murach...", dzięki tym wypowiedziom, *jak u Stendhala, jak u Diderota - proza staje się na nowo rodzajem literackim, który pozwala mówić rzeczy mądre i ważne i słuszne*[27].

Zważywszy na skutki, jakie dla formatu osobowościowego bohaterów pociąga za sobą odebranie dialogom funkcji charakterystyk czy autocharakterystyk postaci, które w nich uczestniczą, jak również na nazwisko Diderota - możemy zauważyć w powyższych dialogach wyraźną zachętę do

---

26 *Ibidem*, s.130.
27 *Ibidem*.

wzorowania się na osiemnastowiecznej powiastce filozoficznej. Miała ona według Kotta tym się odznaczać, że - mimo kukiełkowatości swych bohaterów, a dzięki bogactwu społeczno-historycznego szczegółu i mądremu komentarzowi - potrafiła pokazać istotę swojej epoki, przedstawić obraz rozkładającego się feudalizmu i postępowych początków kapitalizmu *tak krystaliczny, przejrzysty i jasny, że można go było zamknąć w formułę o matematycznej ścisłości*[28]. (Podobnie, Breza miałby ukazać *istotną dialektykę przemian obozu rządzącego po śmierci Piłsudskiego*). Krytyk zalecał wzorzec Diderotowski jeszcze parokrotnie, sądząc, że współczesne do tego wzorca nawiązanie byłoby równocześnie nawiązaniem do pierwszego, żywiołowego, jakby ludowego okresu rozwoju powieści, a więc do czasów, gdy tworzyła ją jeszcze młoda, mieszczańska klasa. Był to przecież okres przełomu epok; teraz mamy przełom następny... Więc analogiczny do ówczesnej powiastki i jej podobny, nowoczesny rodzaj pisarstwa mógłby dziś posłużyć - tym razem klasie robotniczej[29].

Druga, o wiele mniej oryginalna koncepcja (ograniczająca się zasadniczo do propagowania „Balzakowskiego" czy „klasycznego" wzorca) podnosiła rolę fikcji i za najodpowiedniejsze narzędzie odzwierciedlania uznawała fabułę. Wedle tej koncepcji związki przyczynowo-skutkowe między wydarzeniami zachodzącymi w dziele powinny być takie same,

---

28 Cyt: *„Mitologia..."* str.31.

29 *W „Zoilu albo o powieści współczesnej" z 1947 roku, daje Kott taką charakterystykę rozwoju gatunku.* Pisze Stendhal za Saint-Realem: „Powieść jest to zwierciadło, które przechadza się po gościńcu". Kto wie, czy to nie najbardziej przytomna definicja powieści, jaką kiedykolwiek napisano. W każdym razie powieść, która zawrotną karierę zrobiła w XVIII wieku, wyrosła z tej właśnie funkcji wielkiego zwierciadła, które wszędzie zagląda. Powieść była bardzo długo najprostsza forma popularyzacji wiedzy o życiu i świecie; bawiła, uczyła, agitowała. Trochę, jak dzisiaj kino. Potem dopiero stała się encyklopedią wszelkiego rodzaju pożytecznych wiadomości, katechizmem moralnym i podręcznikiem dobrego wychowania. I rolę tę lepiej lub gorzej spełniała przez cały wiek XIX. Była zawsze encyklopedią wiedzy o życiu, a tylko bardzo rzadko i jak gdyby przypadkiem - dziełem sztuki. Oczywiście, dawała wiedzę o życiu taką, na jaką stać było mieszczaństwo. Coraz gorszą! Aż w końcu zupełnie przestała ją dawać *[cyt. „Postęp...", s. 165].*

jakie są obiektywnie, tj. w rzeczywistości pozaliterackiej. Wydarzenia fabuły realistycznego dzieła literackiego sugerują bowiem czytelnikowi określony pogląd na temat logiki faktów rzeczywistych. Tłumaczył to Kott na przykładzie „Popiołu i diamentu" Jerzego Andrzejewskiego:

Co oznaczają powieściowe dzieje Maćka Chełmickiego? Jaka jest ich wymowa? - Sugerują mianowicie czytelnikom, *że rozkład AK jest tragedią młodzieży, która nie potrafi wrócić do normalnego - czytaj: mieszczańskiego - życia.*

Co oznacza zastrzelenie Chełmickiego przez przypadek? - To, iż *życie nie ma sensu, skoro młodzi i szlachetni skazani zostają przez los na bezsensowne zabójstwo i bezsensowną śmierć*[30].

Obie te sugestie są, zdaniem Kotta, ewidentnie niesłuszne. Przecież światem rządzą siły postępu, a akowcy w rodzaju Chełmickiego to po prostu polscy faszyści. Powieść, aby tę prawdę pokazać, powinna się kończyć aresztowaniem głównego bohatera.

Mniej więcej taka myśl przewodnia tkwiła w znanej (a później odwołanej[31]), opublikowanej w 1948 roku, analizie powieści Andrzejewskiego. Ta obszerna recenzja okazała się zapowiedzią szeroko później rozpowszechnionej metody krytycznoliterackiej analizy, która polegać miała na przyporządkowywaniu wydarzeniom fabuły danego utworu - określonych społecznych prawidłowości, ponoć przez te wydarzenia oznaczanych. Zastanawiano się, jaką mianowicie prawidłowość socjalną dane wydarzenie fabuły oznacza, czy nie lepiej byłoby oznaczać je inaczej, prócz tego rozważano, jakich faktów i prawidłowości w dziele nie odzwierciedlono, a powinno się było odzwierciedlić... itd. Recenzenci niejako przedstawiali inne warianty ocenianego utworu; ba! niekiedy

---

30 Cyt: *„Postęp...", s. 186-197.*

31 *Odwołał swoje poglądy na powieść Andrzejewskiego w odpowiedzi na ankietę „Nowej Kultury" - „Pisarze wobec dziesięciolecia" w 1954 roku, a później np. w referacie wygłoszonym na XIX sesji Rady Kultury i Sztuki w marcu 1956 roku. Jest znaczące, że nie przeprowadził powtórnej analizy, a tylko wycofał się z poprzednich ocen.*

zmieniali recenzję w polityczny donos.

W tym miejscu zaznaczyć więc wypada, iż Kott - gdy pisał, że *każdy schemat kompozycyjny wyraża ideologię* [...], *konstrukcja powieściowa obnaża pogląd na świat nie mniej jasno od wyboru tematyki, czy typu argumentacji bohaterów*[32] - w istocie bardziej miał na myśli fabularne konwencje i schematy, niż konkretne wydarzenia fabuły danego dzieła. Ponadto podkreślał, że chodzi mu raczej o wymowę obiektywną, niezależną od świadomej chęci pisarza[33]. Jak się więc zdaje, jeśli Kott pisze: *mały realizm dostrzega tylko takie związki przyczynowe, jakie widzi drobnomieszczanin*, [podczas gdy - W.K.] *wielki realizm za losem jednostki dostrzega prawa rozwoju społecznego* - nie ma tu na myśli postawy politycznej Jerzego Andrzejewskiego. Raczej ocenia wymowę klasową wzorców, z których Andrzejewski miałby korzystać (Conrad, Malraux etc.).

*

Różnic między osobowościami, przedwojennymi drogami twórczymi, wojennymi i wcześniejszymi doświadczeniami życiowymi Jana Kotta i Kazimierza Wyki jest tak wiele, że brak sensu i możności, by je tu wyliczać. Jednak w różnicach pomiędzy: dwudziestodziewięcioletnim doktorem filozofii UJ, asystentem Katedry Historii Literatury tej uczelni, członkiem Komisji Literackiej i Socjologicznej PAU, wyróżniającym się krytykiem-personalistą, znawcą i miłośnikiem Brzozowskiego oraz Sorela... a dwudziestopięcioletnim „młodym poetą" z warszawskiego „Klubu `S`", który pierwsze lata wojny spędził w zaanektowanym przez ZSRR Lwowie - można dostrzec odbicie istotnych odmienności między dwo-

---

32 Cyt. „Postęp...", s. 181

33 Kott uważał, że czasy współczesne postawiły „na porządku dnia" zagadnienie takiego zamówienia społecznego, które charakterystyczne jest dla czasów, kiedy życie społeczne żąda od literatury nowego języka i nowych obrazów, kiedy dzieją się sprawy, dla których dotychczasowe środki artystyczne przestają wystarczać. *[„O zamówieniu społecznym" z 1946 r - cyt. „Postęp...", s. 102]. Istotny dla problemu jest jeszcze wspomniany tekst „Zoil...", oraz felieton „Rosół i makaron", z tegoż co i „Zoil...", 1947 roku*

ma odłamami tej części polskiej inteligencji, która świadomie przyjęła wysunięte przez powojenne władze zaproszenie do włączenia się w budowę nowej kultury. Uprawomocnia to - jak sądzę - posłużenie się przeze mnie w tej części rozważań fikcją biograficzną.

Podobnie jak Kott, Wyka także zamanifestował po wojnie wiarę w obiektywny porządek historii i wiarę, że to właśnie w niej - a nie w transcendentnej sferze moralnych wartości - realizuje się życie człowieka. Faszyści - pisał w znanym polonistom szkicu „Tragiczność, drwina, realizm" - przegrali wojnę nie dlatego że obrazili swoimi zbrodniami *jakiś immanentny, z góry dany porządek moralny świata równy porządkowi historycznemu*, ale dlatego że pokonała ich *inna siła i słuszniejsza idea*[34]. Będąc jednak całkowicie ukształtowanym przed wojną i wychowanym w kręgu antypozytywistycznej szkoły myślenia o polityce, literaturze, historii, a następnie zmuszonym do skonfrontowania swych dawnych poglądów z rzeczywistością (a na ich bazie już nie dało się odzyskać spójnej i optymistycznej wizji rzeczywistości) - zetknąwszy się po wojnie z marksizmem, Wyka w swojej krytyce i publicystyce eksponował jednak problem anachronizmu[35]

Nasze myślenie, nasza wyobraźnia operuje zastanymi schematami dużo częściej, niż o tym wiemy, a momenty całkowitego zagubienia historycznego polegają zazwyczaj na tym, że przedawniony schemat wyobrażeń okazuje swoją nieskuteczność, a wyobraźnia czepia się go w sposób rozpaczliwy[36].

---

34 Cytuje za. Kazimierz Wyka: „Pogranicze powieści", wydanie drugie poszerzone. Warszawa 1971. Czytelnik, tu s. 25. Dalej wedle tegoż wydania.

35 Jest wiodący w dwu najważniejszych esejach z „Życia na niby" - „Dwóch jesieniach" i „Gospodarce wyłączonej", jak i w niektórych tekstach „Pogranicza ..." (np. „Rozrachunki inteligenckie", „Powieść piastowska"). Natomiast cenne światło na zagadnienie ewolucji ideowej, którą Wyka przeszedł podczas wojny oraz na przekonania, z którymi w okres wojny wchodził - rzuca wydany przez Wydawnictwo Literackie „Pamiętnik po klęsce". [Na ten temat porównaj moją recenzję „Nad I tomem „Pism" Kazimierza Wyki", „Pismo Literacko-Artystyczne" 1985/4].

36 Cyt.: K. Wyka: „Życie na niby. Pamiętnik po klęsce", Kraków 1984. WL - „Z pism Kazimierza Wyki" pod redakcją Henryka Markiewicza i Marty Wyki, s.85

I wyczuwalny osobisty ton powyższych słów, i historycznoliterackie czy psychologiczne prawdopodobieństwo - każą myśleć o jakiejś autentycznej, myślowej katastrofie i nagłej utracie złudzeń mającej miejsce podczas wojny. W tej sytuacji nie dziwi, że Wyka - w przeciwieństwie do Kotta - myśli nie tyle o literaturze narzędziu, co o literaturze terapii. Nie dziwi także odmienna u obu krytyków analiza literackiej przeszłości.

Po bezpowrotnym zniszczeniu wartości stanowiących, bez względu na to, który naród je tworzył, wspólny fundament kultury Europy, po takim niszczycielskim eksperymencie - nie stać naszej kultury na dalsze eksperymentatorstwo[37]. Pisał tak Wyka w szkicu wyjaśniającym jego stosunek do przedwojennych nurtów awangardowych. Zdecydowanie odrzucał tylko te z nich, które w swych filozoficznych założeniach zdawały się być bliskie filozofii faszyzmu (futuryzm, ekspresjonizm itd.); zapewne z podobnych względów potępiał też tradycję naturalistyczną. Choć świadom, że *kultura europejska posiadała ostatnio soki pożercze zdolne strawić jej własne ściany* - autor „Pogranicza powieści" nie zamierzał przeprowadzać klasowo-socjologicznej (a takiej dokonywał Kott) jej analizy. Uważał tę kulturę za całość.

Skutki przyjęcia owej tezy były doniosłe: w teorii realizmu Wyki był nieobecny problem klas społecznych i ich poznawczych trudności w obserwacji świata.

Dajmy na to, Wyka uznał, że w polskiej literaturze okresu międzywojennego nie można braku twórczości realistycznej interpretować jako symptomu utraty przez pisarzy możliwości i chęci do dogłębnej (tj. wykrywającej dominujące prawidłowości) obserwacji rzeczywistości ich otaczającej. Przeciwnie - twierdził[38] - to rzeczywistość (a ta w dziele realistycznym jest po prostu *obiektywnie do siebie podobna*), rzeczywistość Polski przedwojennej, nie zawierała w sobie elementów nadających się do realistycznego ujęcia. To zaś prze-

---

37 Cyt. „Pogranicze...", s. 17 („Po dwóch wojnach" z 1945 r.).
38 W „Tragiczność, drwina, realizm".

sądzało o tym, że twórcy poprzestać musieli na drwieniu z tego, co ich otaczało, lub na manifestacji poczucia tragizmu.

Pamiętając, co twierdził Kott o naturze realizmu (dzieło realistyczne odbija istotę rzeczywistości, określając ją poprzez ukazanie obiektywnych prawidłowości, rządzących tą rzeczywistością) i o klasowości tegoż (realizm ukazuje procesy społeczne, więc może powstać tylko wtedy, gdy się może i chce te procesy zauważać), wypada uznać, że przedstawiający swoją koncepcję Wyka albo zapomniał o deklaracji danej parę stron wcześniej i założył, że jednak możliwy jest „świat bez historii" i że życiem społecznym II Rzeczypospolitej nie rządziły żadne socjalne procesy warte rozpoznania, albo - że **używał on słów „realizm" i „rzeczywistość" w innym niż Kott znaczeniu.**

Opowiadam się za tą drugą możliwością. Jest dla mnie oczywiste, że Wyka pojmował realizm jako jedną z - spełniających pewne wymogi formalne - czysto artystycznych konwencji ujmowania wyników poznania potocznego i w praktyce pozbawiał realizm (i pojęcia mu przeciwstawne) charakteru klasowego.

Przyjęcie powyższych założeń pozwoliło Wyce (przy zasadniczej politycznej akceptacji zmian w kraju i nawiązywaniu do marksizmu w publicystyce) na:

- 1) Zachowanie *otwartego ku każdej niespodziance* ***spojrzenia na ostatnią rewolucję artystyczną***[39] oraz uznanie, że: *Tragiczność i drwina stanowią karty w doświadczeniach naszych już odwrócone.* [...] *Ale nie są to karty do wydarcia, do unieważnienia, jak nam proponują. Na dzisiejszym etapie prozy polskiej nie zdołamy uczynić nowego kroku, jeżeli te obydwa stanowiska odrzucimy jako nieistotną pomyłkę. Pomyłkę, którą trzeba pominąć, by wątku prawdziwego szukać gdzie indziej*[40]. (Uznanie - innymi słowy - części zdobyczy formalnych prozy pobalzakowskiej za warte kontynuacji i właśnie zdobycze.)

---

39 Cyt. „Pogranicze...", s. 24
40 Ibidem, s. 27.

- 2) Tolerancję i pewien luksus zawodowy. Przykładowo, z ogólnego twierdzenia naszego krytyka (twierdzenia dotyczącego przyszłości rozwoju polskiej prozy powieściowej i zgodnego z wyżej opisanym, Wykowskim ujęciem zależności miedzy stanem rzeczywistości realnej a możliwością powstania literackiego realizmu), twierdzenia, że skoro w kraju po wojnie zachodzą wielkie przemiany społeczne, to i literatura nasza winna się zdobyć na *wizjonerski realizm nowych form społecznych, który umie dostrzec te przemiany, a nawet je przewidzieć* - mógł w praktyce nie wynikać żaden postulat realny.

Opisywane wyżej odmienności założeń, stojące u podstaw systemów myślenia omawianych krytyków o literaturze (systemów zewnętrznie i terminologicznie wszak podobnych), ujawniły się z całą mocą w kontrowersji następującej. Obaj - i Kott, i Wyka - mówili o konieczności przedstawienia w literaturze prawidłowości i mechanizmów historycznych. Obaj świadomi jednocześnie byli, że literatura musi jednak kreować postacie. Niezgodność zasadnicza dotyczyła tego, co należy stawiać na pierwszym miejscu. Pamiętamy, że Kott proponował - gwoli poznawczego celu, gwoli ukazania rzeczywistości **obiektywnej** - rezygnację z psychologicznego prawdopodobieństwa bohaterów, więc w ogóle ograniczenie duszoznawczych ambicji powieści. Wyka myślał na odwrót.

Pisząc o autorach *tragicznych* przyznawał - owszem - że *poszukując tragicznego sporu dziejów przede wszystkim w grze postaw moralnych, w nagłych, jednorazowych rewelacjach zła lub dobra w człowieku, w nagłych olśnieniach wewnętrznych, po których zapadają w duszy znów ciemności, sięgali pisarze tak postępujący na pozór bardzo głęboko* [...] *a jednak* ***jakoś obok pewnego rdzenia stosunków ludzkich*** [...] oraz wyrażał tę wątpliwość, że choć *niewątpliwie istnieją głębinowe rewelacje odsłaniające człowieka jawniej, niż jego życie codzienne, ale - czy ta gra sił decyduje w procesie historycznym,*

---

41 *Ibidem*, s. 28

w realnym procesie społecznym, w rozwoju narodów[41]. Niemniej z miejsca zaznaczał, że nie jest zadaniem nawet realistycznej literatury pięknej badanie owego *rdzenia* i tłumaczył: *Bądźmy szczerzy. Czy w tej sferze, w dziedzinie ludzkiego motywu wewnętrznego, jesteśmy bardzo daleko od lat przedwojennych, a szczególnie od lat wojennych* [...]? *Wspomnijmy, jak niespodziewanie blisko sąsiadowały z sobą w latach okupacji sprzeczne motywy psychologiczne.* [...] *Byłoby śmieszną pretensją sądzić, że rewolucje, a już szczególnie rewolucje łagodne, zmieniają ludzi w jakiś ostateczny sposób. Jeszcze śmieszniejszą naiwnością byłoby wyrzekać się przemiany społecznej, dlatego że nie sprowadza ona przemiany indywidualnej, że ludzie pozostają ludźmi, tyle, że inaczej, ku słuszniejszemu celowi prowadzonymi ludźmi. Pisarz, a zwłaszcza pisarz-realista pracuje jednakowoż pośród tych drugich, indywidualnych przemian. I źródła, z których ma czerpać czystość realizmu są zamącone*[42].

Krótko mówiąc, Wyka myśli inaczej niż Kott – racjonalista. Dla Wyki utrzymanie życiowego i psychologicznego prawdopodobieństwa kreowanych przez literaturę postaci jest podstawowym kryterium realizmu, a empiria i tzw. „zdrowy rozsądek" - wyłącznym kryterium artystycznej prawdy.

Zaowocowało to w sferze jego wyobrażeń na temat istoty odzwierciedlenia w powieści szerszych, społeczno-historycznych procesów. Wszak takie odzwierciedlenie też postulował, pisząc na przykład w 1946 roku, że *powieść zmierza do sytuacji i wydarzeń indywidualnych, związanych z jednostką i jej psychiką, ale zmierza na podstawie materiału zbiorowego, typowego w swoich wielu podobnych przebiegach*, że powieść ma rozwiązywać *podwójne zadanie: typowości i jednostkowości*[43]. Jak owe wyobrażenia Kazimierza Wyki wyglądały, możemy się przekonać, sięgając do przedrukowa-

---

42 Ibidem.

43 Ibidem, s. 137 („Wszystkie lata okupacji" - „Próba analogii i jej nieskuteczność"). Zostawmy na boku kwestię, na ile to zdanie - w tej konkretnej sytuacji historycznej, w której padło - było manifestacją autentycznego poglądu Wyki, a na ile taktycznym wstępem do polemiki z „Zoilem" Kotta i artykułami popierających Kotta publicystów.

nych pod koniec „Pogranicza..." recenzji z powieści historycznych. Dążność tego gatunku do ilustrowania procesu dziejowego jest niekwestionowana.

W analizie „Próby ognia" Tadeusza Hołuja czytamy na przykład: *Niezaprzeczalną tezą historiografii polskiej jest twierdzenie, że przyczyną upadku powstań narodowych było niepowiązanie sprawy narodowej ze sprawą chłopską, że był nią egoizm klasowy szlachty. Rzeczą artysty, gdy się z tym zgadza, jest unaocznienie takie owego poglądu, by teza myślowa przestała być tezą tylko, a obrosła faktami epoki, spowiła się w psychologię ówczesnych ludzi, w ich rozeznanie społeczne o otaczającym świecie*[44].

Zdaniem Wyki, Hołuj wywiązał się należycie z zadania artystycznego ukazania prawdy o interesującym go wydarzeniu, dlatego że w swej książce dokonał *realistycznej i całkiem szczęśliwej rekonstrukcji wypadków powstania listopadowego w oczach ludzi prostych*[45].

Okazuje się więc, że - wedle Wyki - właściwym dla literatury sposobem przedstawiania procesu czy wydarzenia historycznego nie jest ukazanie jakiejś obiektywnej ich istoty, lecz opis **subiektywnego pojmowania ich sensu przez tych, którzy w nich uczestniczyli**. Zatem literatura ma objaśniać historię, ukazując subiektywne rozumienie tej historii. Że zaś kryterium prawdziwości wizji tegoż subiektywnego rozumienia jest wyłącznie prawdopodobieństwo myślenia postaci, prawdopodobieństwo psychologiczne - wracamy do punktu wyjścia.

Dla porządku dodam, że w krytyce i publicystyce Kazimierza Wyki z lat czterdziestych można również napotkać inną koncepcję, zarówno ujmowania w literaturze stosunku człowieka i dziejów, jak i techniki pisarskiej temu ujmowaniu służącej. Wykład tej koncepcji - gdyby go krakowski krytyk dokonał - mimo zupełnie odmiennych treści brzmiałby nieomal tak samo jak wykład poglądów Kotta. Koncepcja bowiem zakłada dążenie do ukazania wielkiego procesu dzie-

---

44 *Ibidem*, s. 295 („Rzecz o żołnierskiej gromadzie" z 1946).
45 *Ibidem*, s. 296.

jowego poprzez kreację jednostki typowej. Tylko że w tym wypadku Wyka traktował procesy dziejowe nie jako konkretno-historyczne, a jako uniwersalne. Przykładem wypowiedź o jednym z bohaterów „Chrobrego" Antoniego Gołubiewa: *Kontrast zawarty w losie Kędziorka doprawdy więcej nam mówi o wielkim Nowym, co wraz z chrześcijaństwem wchodzi w Polskę, aniżeli czysto formalne schylenie przez pogańską gromadę głowy pod chrzest. Bo w losie Kędziorka mieści się zarazem wymiar przejścia od zadowolonej biologii do wszelkiej, w tym wypadku chrześcijańskiej, normy kulturowej i jej wymagań* [46].

Wyka - jak widzimy - pojmowaną po marksistowsku i kottowsku funkcją poznawczą literatury raczej się nie interesował. Natomiast główny wysiłek skierował na określanie formalnych warunków realizmu, w tym wypracowanie wzorca prawidłowo napisanej powieści realistycznej.

Najogólniej zakładał, że: *Istnieją dwa bieguny sztuki: rzeczywistość dana pisarzowi zawsze pod postacią doświadczenia indywidualnego.* [...] *Forma, dana pisarzowi zawsze pod postacią tradycji artystycznej, zespołu układów formalnych, w których wyobraźnia umieścić musi jego doświadczenie. Rzeczywistości nie stwarza artysta. Formę posiadać musi, jeżeli pragnie, by rzeczywistość mu nie przeciekła przez palce.* [...] *Naturalnie sama sprawa formy nie stworzy dzisiaj dostatecznego fundamentu pod pełną odbudowę sztuki i literatury. Jest jak orzeczenie, do którego musimy stworzyć podmiot.* [...] *Nie ma służyć eksperymentatorstwu. Ma służyć odbudowie pełnego sensu twierdzenia:* ***prawda poprzez formę***[47].

Tą metaforyczną formułą z końca cytatu określił krytyk najważniejszą dlań cechę realizmu. Rzecz w tym, że rzeczywistość ujęta w tę konwencję i aspirująca do odbicia świata realnego ma charakter harmonijny i uporządkowany. Dzieło realistyczne pozwala powiedzieć „prostą ludzką prawdę" i może zaspokajać prostą ciekawość, „jak było". Posiada więc

---

46 *Ibidem, s. 264 („Powieść piastowska" z 1947).*
47 *Ibidem, s. 57 („Po dwóch wojnach").*

owo dzieło cechy jak najbardziej pożądane w tych czasach (tj. czasach powojennych mentalnych i moralnych spustoszeń), w których przyjdzie mu teraz (tj. po 1945 roku) trafiać do czytelnika.

Realizm tak rozumiany, ze względu na dwa aspekty działania formy przeciwstawiał się z jednej strony naturalizmowi, a z drugiej – tzw. amorfizmowi[48]. Zakładał konieczność znalezienia w danym dziele równowagi tak między konstrukcją a chaosem, jak i między przedmiotem a podmiotem przedstawienia.

Wyka tłumaczył: *Powiedzenie Zoli o tym, że powieść jest to wycinek z natury widziany poprzez indywidualny temperament, jest niesłusznie. Wywodzi się z naiwnego, naturalistycznego przesądu, że wystarczy obserwować, by powstało dzieło sztuki. Istota sprawy zawiera się w umiejętności stworzenia zrównoważonego świata zastępczego - świata, którego składniki pochodzą przeważnie z wysiłku formalnego, pochodzą z panowania nad nieskoordynowanym, wymykającym się nazwie, chaotycznym materiałem rzeczywistości.* A następnie dodawał: *Dobra forma to ta najbardziej zrównoważona, najbardziej przeto niedostrzegalna, najbardziej z*

---

48 Protestując przeciw amorfizmowi *miał Wyka na myśli mieszanie się i rozkład dotychczasowych gatunków zwiększa powieści.* Postulat czystości gatunków jest, dla mnie przynajmniej, podstawowym uzupełnieniem postulatu realistycznego. Realizm w temacie, w treści, to żądanie wielorakie i nie dające się sprowadzić do kilku jasnych wskazówek. Natomiast czystość i precyzja gatunku dają pisarzowi instrument formalny, pozwalający zgłębić rzeczywistość *[op. cit., s. 144].*
Zważywszy, że formę definiował jako środki i sprawności techniczne posiadane przez sztukę i używane jako forma *[op. cit., s. 56], stwierdzić można, że zagadnienie formy sprowadzał u gruncie rzeczy do zagadnienia czystości gatunkowej, jest to mocny argument za formalnym, normatywnym i tradycjonalistycznym charakterem jego koncepcji.*
Natomiast argumenty przeciw naturalizmowi podnosiły kwestię jego niskiej wartości poznawczej i skompromitowanej filozoficzno-ideologicznej podstawy: Zwierciadło odbije, ale zwierciadło nie nauczy mechanizmu życia współczesnego. Najwyżej ukaże je takim, jakie jedynie możliwe jest w odbiciu: w perspektywicznym skrócie, ale nie w jego prawdzie, bo do prawdy potrzebna jest wiedza. *[...]* Naturalizm nie jest wyższym stopniem prawdy. Bo do prawdy potrzebna jest wiedza, **konstruująca**. *[...]* Naturalizm, kiedy go skrajnie i konsekwentnie pojąć, musi być pusty intelektualnie. Temperament, instynkt to jego poprawka do rzeczywistości *[op. cit., s. 41-42]*

49 *Ten i poprzedni cytat – op. cit. s. 35.*

pozoru oczywista - dlatego oczywista, bo nie wysterczająca w którymś ze swoich składników[49].

Pierwszy aspekt działania formy zdaje się więc polegać na tym, iż naturalistyczne „fotografie" rzeczywistości jest ona zdolna przemienić w spójną konstrukcję, przedstawiającą nie tylko „wyglądy" poszczególnych elementów, ale i cały *mechanizm życia współczesnego* (podkreśla się tu zarazem jej funkcję poznawczą). Ale warunkiem powodzenia powieści w tym względzie jest *równowaga elementów artystycznych z roztopionym w niej, nigdzie nie wypowiedzianym wprost, akcentem osobistym* - bo właśnie głównie owa równowaga zapewnia postulowane *niewysterczanie*.

Do jej uzyskania są niezbędne:

- przestrzeganie zasady autorskiego obiektywizmu, unikanie tendencyjności;

- przestrzeganie zasady tzw. „przedmiotowości" świata przedstawionego, czyli zadbanie o to, aby wymowę danego utworu kształtowało przede wszystkim znaczenie poszczególnych elementów jego świata przedstawionego i ich układu, nie zaś *bezpośrednie działania autora* - czyli słowa odautorskiego narratora.

Mówiąc o „bezpośrednich działaniach" Wyka miał na myśli nie tylko przerost narratorskiego komentarza, lecz również:

- nadmierne, prowadzące do werbalizmu stylizatorstwo - bo wtedy *sztuka prawdy staje się tylko sztuką odcienia słownego*;

- nadmierną *wzruszeniowość wobec tematu* - bo po pierwsze owocuje ona kiepskim dydaktyzmem, a po drugie narusza zasadę psychologicznego prawdopodobieństwa (autor z *najbardziej egotycznej materii* nie skonstruuje naprawdę odrębnych, różnorodnych ludzi);

- wszelki inny brak dyscypliny[50].

Podsumowując: Ta koncepcja (równie normatywna jak Kottowa, lecz o wiele mocniej osadzona w europejskiej tra-

50 *Porównaj: op. cit., s. 36-40.*

dycji myślenia o literaturze) ograniczała się w zasadzie do propagowania modelu konstrukcji powieści charakterystycznego dla dzieł np. Prusa lub Flauberta (w każdym razie już powieści Żeromskiego były dla Wyki pełne kompozycyjnych błędów) i pozostawała praktycznie w kręgu pojęć wypracowanych w osiemdziesiątych latach ubiegłego stulecia na gruncie polskich ech dyskusji na temat zasadności lub nieużyteczności bezpośredniego ujawniania się autora w dziele, dyskusji zapoczątkowanej publikacją „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans" Fryderyka Spielhagena[51].

*

Opis powyższy pomyślany jest jako praca materiałowa, więc taka, której przyświeca słynna dewiza Leopolda von Rankego, że historia nie ma pouczać, lecz pokazywać „jak to rzeczywiście było". Niemniej czuję się zobowiązany do krótkiego komentarza.

Nieprzypadkowo tezy Kazimierza Wyki brzmią dziś jako oczywiste, naturalne i słuszne, nieprzypadkowo twierdzenia Jana Kotta czyta się zaś jak przysłowiową „bajkę o żelaznym wilku". Jego poglądy, szeroko znane w pierwszym powojennym dziesięcioleciu dziejów naszej krytyki i literatury - później zostały zapomniane. Ale sądzę, że - jak wszystko co istnieje - zasługują na w miarę bezstronny opis.

Sądzę po drugie, że jest czymś zgoła niesłusznym ocena

---

51 *Porównaj: Stanisław Eile: op. cit., s. 86-89 oraz Stanisław Burkot: „Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku", Wrocław 1968, s. 124-152. W tym miejscu chciałbym zasygnalizować pewną możliwość interpretacyjną. Biorąc pod uwagę, że poglądy Wyki oznaczały - de facto - obronę starego, auktorialnego modelu powieści i czas wystąpienia, można by się zastanowić nad sensownością rozpatrywania części tez „Pogranicza..." nie tylko jako głosu Wyki w tzw. „sporze o realizm", ale także jako jednego z ogniw wielkiej, ogólnoeuropejskiej dyskusji na temat powieści i jej narratora, zapoczątkowanej właśnie przez Spielhagena i trwającej do końca lat pięćdziesiątych. Uczestnikami tej dyskusji byli m. in.: Poul Bourget, Albert Thibaudet, Kate Friedemann, Oskar Walzel, Wolfgang Kayser itd.*

52 *Koncepcja Kotta niewątpliwie podobna była do reguł realizmu socjalistycznego, prawdopodobnie z nich wyrastała, ale nie była z nim tożsama. Kott uszak nie żądał przedstawiania w literaturze „przyszłości jako teraźniejszości" ani „rewolucyjnego romantyzmu". Choć oczywiście zastosowanie w praktyce Kottowych rad polskiemu socrealizmowi sprzyjało.*

utworów nawiązujących w praktyce do Kottowych wezwań[52] za pomocą miary wartości wziętej z poglądów Kazimierza Wyki, jak się to czyni powszechnie. No bo jak można od literatury chcącej wykraczać poza życiową empirię, chcącej być opisem „świata obiektywnego" - żądać obrazu rzeczywistości takiej, jaką widzą, lub widzieli ją, ludzie. Nie należy też oskarżać o fałsz psychologiczny - czegoś programowo antypsychologicznego. Realizm Wyki i realizm Kotta zażądały od literatury rzeczy najzupełniej różnych. W myśleniu o tych realizmach operowano całkiem inną skalą zagadnień, a pod tak samo brzmiące terminy podciągano inne lub wręcz przeciwstawne pojęcia.

Przykładem - tendencyjność. Dla Wyki była przeszkodą w uzyskaniu prawdy, namolnym, niezgrabnym, niweczącym czystość formy (zatem wartość artystyczną) wymądrzaniem się autora, koniecznie pragnącego naciągać fakty do hipotez - mimo obiektywnych znaczeń tych faktów. Dla Kotta - odwrotnie. Była warunkiem prawdy, warunkiem wstępnym każdej próby niefałszywego ujrzenia świata; a była dlatego, bo rozumiał przez nią oddanie się przez pisarza służbie klasie społecznej, która, jako całość, mogła (w przeciwieństwie do klas przebrzmiałych, którym przedtem - mimowolnie lub nie - ów pisarz służył) rozpoznawać świat mniej więcej adekwatnie.

Łatwo dostrzec, że o różnicy między dwoma powyższymi rozumieniami tendencyjności przesądza w gruncie rzeczy różnica w wysokości pięter rozumowania, na których poruszali się krytycy. Można wyobrazić sobie teoretycznie książkę tendencyjną dla Kotta a obiektywną dla Wyki, lub - tendencyjną dla obydwu. Także wspólna (w Polsce) geneza interesujących nas w tym artykule teorii realizmu, geneza, którą sprowadzić można do potrzeby myślowego rozrachunku z tym, co niósł faszyzm - każe mi nabrać przekonania, że nie ma między dwoma szerszymi koncepcjami myślenia o sztuce, których reprezentantkami są omówione tu krytyczno-literackie teorie, innych różnic niż te, wynikające z metodo-

logicznych odmienności podejścia i z ciążenia ku odmiennym tradycjom estetycznym.

Ale brak zasadniczych sprzeczności - że się tak wyrażę - ontologicznych nie oznacza braku różnic politycznych. Opowiedzenie się bowiem przez jakiegokolwiek krytyka za jednym bądź drugim sposobem myślenia o realizmie było w rzeczywistości lat czterdziestych udzieleniem odpowiedzi na nader istotne pytanie: Czy ze zmian ustrojowych w kraju powinny nie w teorii (bo tu wszyscy, deklarujący polityczne poparcie nowych władz, pisarze i krytycy byli zgodni) lecz **w praktyce** wyniknąć jakieś konsekwencje dla literatury i sztuki tworzonej w kraju?

Kott sądził - że tak. Wyka chyba tylko pisał. Przecież gdzie tylko mógł, nie omieszkał nawoływać do umiaru, cierpliwości i *realizmu w spojrzeniu na możliwości naszej prozy*[53], odsyłając w sumie przewidywane pojawienie się twórczości „marksistowsko-realistycznej" - *ad calendas Graecas*. Można nawet zaryzykować hipotezę, że Wyka - używając podobnej jak u Kotta terminologii – bronił się przed praktycznymi skutkami Kottowych postulatów.

1985, 1995

---

53 Por. „Pogranicze", s. 24.

Socrealizm jako sposób myślenia o literaturze

Socrealizm albo realizm socjalistyczny jest kierunkiem artystycznym i literackim nieomal całkowicie dziś martwym. Nie znaczy to jednak, aby w rozwoju polskiej literatury po 1939 roku nie odegrał istotnej roli. Jest także kierunkiem powszechnie negowanym, potępianym, choć - tak naprawdę - mało znanym. Brakuje obiektywnej, niezaangażowanej i pozbawionej subiektywnych ocen informacji o realizmie socjalistycznym. Zajmując się różnymi problemami z zakresu polskiej i rosyjskiej dwudziestowiecznej literatury (począwszy od lat trzydziestych po osiemdziesiąte) stanąłem parokrotnie przed koniecznością dokonania beznamiętnej rekonstrukcji socrealistycznego sposobu myślenia o literaturze. Podjąłem taką próbę.

Ponieważ okruchy tego sposobu myślenia (aczkolwiek często bez świadomości swojej genezy) wciąż trwają, i ponieważ ciągle nie napisano podręcznika przekazującego nie oceny, a wiedzę o tym sposobie myślenia - zdecydowałem się na podanie do druku niniejszego tekstu[1].

*

Panującym w literaturze radzieckiej (i - począwszy od

---

1 „Socrealizm jako sposób myślenia o literaturze" opublikowałem w dziesięć lat po napisaniu - jako część mojego artykułu: „Z mojego archiwum (Kosiński, Parnicki i socrealizm)" w: „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 3, wybór, wstęp i redakcja Wojciech Kajtoch, Kraków 1997, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, ss. 516, tu: s. 304-332.

końca lat czterdziestych - w literaturach tzw. krajów demokracji ludowej) kierunkiem artystycznym był w zasadzie od samych jej początków, a już na pewno od momentu podjęcia uchwał przez I Wszechzwiązkowy Zjazd Pisarzy w 1934 roku, tzw. realizm socjalistyczny. Był on owocem szczególnego rodzaju myślenia o literaturze, u podstaw którego - oprócz oczywiście taktycznych potrzeb radzieckiej elity władzy, litery dzieł Marksa i Engelsa, estetyki Hegla i jego rosyjskich kontynuatorów (Bieliński, Dobrolubow, Czernyszewski), taineowskiej teorii sztuki i prastarego pojmowania jej jako odzwierciedlenia rzeczywistości - leżała leninowska epistemologia, a dokładniej jej tzw. „teoria odbicia". Zakładała ona:

- po pierwsze: samą możliwość adekwatnego poznania przez człowieka, za pomocą zmysłów - niezależnej od jego świadomości, tj. obiektywnej rzeczywistości;
- po drugie: nieunikniony subiektywizm takiego poznania;
- po trzecie: jego społeczny charakter.

Poznawanie, percepcja otaczającego nas świata jest wedle *teorii odbicia* długotrwałym, historycznym, dialektycznym i - jak wszystko, co ludzkie - uwarunkowanym klasowo procesem. W zastosowaniu do literatury (i całej sztuki) - jeśli tylko widzi się w niej (jak widzieli klasycy marksizmu) jeden z owoców działalności poznawczej człowieka, jedną z form świadomości społecznej - powyższa zasada wskazuje na jej klasowy charakter. Na to, że pisarz, jakim by nie był, zawsze będzie - jak i każdy inny człowiek - myślał określonymi klasowo kategoriami, obojętnie czy zdaje sobie z tego sprawę - czy nie. Co za tym zaś idzie, jego dzieło obiektywnie będzie wyrażać określone klasowe interesy, będzie określonej klasie służyć niezależnie od intencji swego autora i jego świadomości. W tej sytuacji lepiej dokonać świadomego wyboru[2].

---

2 *Zaznaczam w tym miejscu, że kategorię „wyrażania" rozumiano najprościej. Wyrażenie jakiejś ideologii mogło więc być skutkiem osobistych poglądów pisarza zawartych w dziele, ale mogło być także obiektywną funkcją struktury i treści danego dzieła, schematu fabularnego, typu bohatera, cech kierunku i stylu. W skrajnych wypadkach* klasowe interesy *miał wyrażać nawet użyty przez pisarza język - leksyka, składnia itp.*

Z którą z walczących klas, proletariatem czy burżuazją się związać? Decyzja pierwsza zapewnia przede wszystkim prawdziwą (a nie tylko sobie wyobrażaną) swobodę twórczą. Zapewnia również pisarzowi wysoką pozycję wyraziciela interesów narodu, a jego dziełu **ludowość**. Ideały komunizmu, którymi się będzie odtąd w swym pisarstwie kierował, są bowiem w rzeczy samej ideałami, które zawsze wprowadzić w życie chciały i chcą szerokie masy. Przy czym pragnienia mas należy rozumieć jako część ich „klasowej świadomości" - chodzi zatem o takie pragnienia, które obiektywnie leżą w interesie danej klasy, nawet jeśli w danym momencie żadna ze składających się na klasę jednostek niczego podobnego nie odczuwa.

Odwrotną stroną zasady ludowości jest **partyjność**, albowiem pojęte jak wyżej dążenia wyraża i wprowadza w życie komunistyczna partia - myślenie pisarza zawsze więc zgodne będzie z jej polityką, jeśli tylko jest on prawdziwie narodowy (więc ludowy - ówczesny radziecki marksista za prawdziwy naród miał ludowe masy; szlachta i burżuazja miały być pozbawione narodowych cech, kosmopolityczne).

Estetyczną konsekwencją przyjęcia przez pisarza zasad ludowości i partyjności jest **realizm**, innymi słowy - konieczność uprawiania sztuki, definiowanej zwykle jako *odzwierciedlenie istoty życia w formach realnego życia*. Rzecz bynajmniej nie w robotniczych gustach (choć w okresie formowania się doktryny interesującym się literaturą robotnikom na pewno - jeśli nie liczyć literatury straganowej - najbardziej odpowiadały pozycje dziewiętnastowiecznego realizmu; nie bez znaczenia był i osobisty gust czytelniczy Lenina, który nie lubił awangardy) lecz w tym, że jedną z najistotniejszych potrzeb klasy robotniczej i jej partii, walczących o utrzymanie pozycji hegemona, jest zdobycie jak najpełniejszej wiedzy o otaczającej je rzeczywistości.

I odwrotnie: gdy klasa wyradza się i degeneruje, przestaje działać na rzecz postępu ludzkości i - broniąc swoich egoistycznych interesów - staje mu na drodze (jak się to stało

na przełomie XIX i XX wieku z przodującą niegdyś burżuazją), wtedy chce o świecie zapomnieć i wątpi w możliwość jego poznania. Wówczas w preferowanej przez tę klasę sztuce biorą górę tendencje **antyrealistyczne**. Widzą one w twórczej (a zatem i literackiej) działalności demonstrację duszy artysty, albo kontakt z rzeczywistością transcendentną, ewentualnie rozrywkę, wchodzącą w zakres kultury masowej - czy w końcu czysto formalną zabawę technikami i chwytami.

Zasady partyjności i ludowości w połączeniu z leninowskim przekonaniem o doniosłości świadomości mas (będącej siłą decydującą w kwestiach budowy nowego społeczeństwa) - określały również miejsce pisarza i literatury w życiu ZSRR. W tym kraju i twórcę, i dzieło traktowano niezwykle poważnie, co miało swoje pozytywne i negatywne konsekwencje. Z jednej strony człowiek pióra, jako pisarz - działacz, pisarz - obywatel otoczony był szacunkiem i opieką państwa; dysponując niezwykłej siły narzędziem wychowania ludu - stawał wobec władzy w roli partnera. Ale z drugiej strony ciążyła na nim proporcjonalna odpowiedzialność. Toż samo z dziełem: miało mówić obiektywną prawdę i częstokroć jako źródło prawdy, dosłownie, przyjmowali je czytelnicy. Lecz z drugiej strony - jego tezy, niczym tezy naukowego artykułu uważano za sprawdzalne i odpowiednio traktowano. Na dodatek przedmiotem, który dzieła „badały" (tj. przede wszystkim współczesnością radziecką), równocześnie zajmowała się nie tylko literatura - nic zatem dziwnego, że prawdziwość literacko-badawczych ustaleń w wydawnictwach sprawdzano bardzo aktywnie, redaktor stawał się *de facto* współautorem.

Wymienione kardynalne zasady realizmu socjalistycznego wpływały w ZSRR i na koloryt życia literackiego - z jego wyjazdami pisarzy „w teren", „twórczymi delegacjami", spotkaniami autorskimi, listami czytelników, uchwałami KC KPZR na tematy estetyczne, potęgą krytyki literackiej, mającej nauczać i pouczać twórców oraz z innymi faktami, będącymi

skutkiem działań, mających ustrzec pisarzy przed tzw. „utratą łączności z masami".

Na koniec, w doktrynie wyprowadza się z tych zasad, oprócz ogólnego wymogu realizmu, bardziej szczegółowe wymagania estetyczne wobec utworów literackich.

Sztuka przynależy ludowi. Powinna tkwić swymi najgłębszymi korzeniami w szerokich, pracujących masach. Powinna być dla nich zrozumiała i przez nie kochana. Powinna jednoczyć uczucia, myśli i wolę tych mas i podnosić je[3] - te słowa Lenina przesądziły np. o dydaktycznym, popularnym charakterze literatury socrealistycznej, o zerwaniu przez nią z tradycjami awangardowymi, o jej dążeniu do maksymalnej prostoty i jasności problematyki, kompozycji, języka, o jej emocjonalnym zabarwieniu itd. Były także teoretycznym uzasadnieniem dla codziennej redaktorskiej praktyki, dla walki z „udziwnieniami" w rodzaju np. stylizacji gwarowej czy archaicznej, że tylko o kwestiach językowych wspomnę.

Sztuka jest więc odtworzeniem istniejącej realnie rzeczywistości - dokonywanym siłą rzeczy przez pryzmat zobiektywizowanych poglądów pisarzy i przez pryzmat określonego estetycznego ideału, a zatem swoistych dla danego czasu zasad estetycznych.

Estetyczny ideał *to piękno w życiu i sztuce*[4]. Dla twórcy realizmu socjalistycznego pięknem w życiu, czyli pięknem takim, jakim być powinno - jest po prostu komunizm. Jego wizja stanowi punkt odniesienia stosowany podczas doboru (gwoli późniejszego wprowadzenia w świat dzieła) i oceny życiowych przejawów, jest też celem, który przyświeca tworzeniu. Komunizm jest na koniec tematem, gdyż w praktyce „buduje się" go w obserwowanej i odzwierciedlanej przez

---

3 Zaznaczam w tym miejscu, że kategorię „wyrażania" rozumiano najrozmaiciej. Wyrażenie jakiejś ideologii mogło więc być skutkiem osobistych poglądów pisarza zawartych w dziele, ale mogło być także obiektywną funkcją struktury i treści danego dzieła, schematu fabularnego, typu bohatera, cech kierunku i stylu. W skrajnych wypadkach klasowe interesy *miał wyrażać nawet użyty przez pisarza język - leksyka, składnia itp.*

4 Por. S. Pietrow op. cit., s. 212.

pisarza współczesnej, radzieckiej rzeczywistości. Ów skonstatowany przez teoretyków gatunku brak rozdźwięku między realnym a postulowanym kształtem świata miałby być źródłem właściwego literaturze realizmu socjalistycznego **optymizmu**.

Udział ludzi sztuki w tworzeniu nowego społeczeństwa ma polegać na obserwacji rzeczywistości społecznej, wyławianiu z niej zjawisk świadczących o sukcesach (rzadziej – o niepowodzeniach) w dziele budowy nowego ustroju i na artystycznym ukazywaniu tych zjawisk w sposób zachęcający naród do dalszych wysiłków. Literatura ma więc z jednej strony charakter intelektualny, naukowy, jest czymś w rodzaju „artystycznej socjologii" - z drugiej zawierać powinna element działania na emocjonalną sferę odbiorców: **patos**.

Zadania poznawcze miała literatura realizmu socjalistycznego spełniać w bardzo specyficzny (jak na literaturę) sposób: „odtwarzać w obrazach" tzw. życie obiektywne, życie takie, jakie jest naprawdę, tworzyć analogon rzeczywistości, którego częściami składowymi miały być obrazy powstałe poprzez uogólnienie obiektywnych przejawów życia. Owo charakterystyczne podejście polegające na zainteresowaniu istotą, a nie tym, co się potocznie obserwuje, owo dążenie do przedstawienia obiektywnie zachodzącego procesu wpływało na ambiwalentny stosunek socrealistycznego twórcy do życiowej empirii. Szczegóły życia - owszem - trzeba „badać", do dzieła „przenosić", gdyż właśnie poprzez drobne fakty przejawiają się prawidłowości. Ale tak naprawdę te drobiazgi same przez się nie są warte przedstawienia, zbytnie zainteresowanie nimi grozi nawet błędami **naturalizmu**.

Rozumujący jak wyżej artysta ryzykował sprowadzeniem swojej sztuki do roli ilustratorstwa przyjętych apriorycznie tez. Wszak pisarz i redaktor byli również świadomi, że o zachodzeniu w społecznej rzeczywistości danego procesu równie dobrze, a nawet lepiej niż ich własne przemyślenia, wynikające z analizy faktów, może informować teoria. Ale nawet wtedy, gdy nie popełniano błędu aprioryzmu i stara-

no się opierać na w miarę prawdziwych i samodzielnie zdobywanych informacjach - świat dzieła i tak sprawiać musiał (i dziś sprawia!) na czytającym szczególne wrażenie, bo konstrukcja analogicznego rzeczywistemu, literackiego świata, jest zadaniem wysoce konceptualnym, niewiele mającym wspólnego z przekazywaniem obrazu, który wokoło widzą oczy.

Tak więc dla socrealisty godnym przedmiotem i obserwacji, i twórczego przedstawienia są obiektywnie wedle niego i władz partii zachodzące (co nie znaczy, by były widoczne dla większości ludzi) wielkie społeczne procesy. Badacze i krytycy radzieccy podawali np. następujące przykłady zjawisk, które miałyby zajść w ich kraju po rewolucji i stać się przedmiotem literackiego odzwierciedlenia (dla zachowania kolorytu skrótowo cytuję podręcznikowe formułki):

- pojawienie się nowych, kolektywnych form moralności oraz nowego typu nieindywidualistycznej, kolektywistycznej osobowości;
- zmiany stosunku do pracy - niebędącej już w nowym społeczeństwie zarabianiem na życie i sferą wyzysku, a jedynie godną człowieka, uszlachetniającą działalnością;
- zastąpienie panującego w carskiej Rosji narodowego ucisku internacjonalistyczną równością nacji;
- powstanie innych niż w kapitalizmie (bo opartych nie na ekonomicznej zależności, lecz na wzajemnej miłości, przyjaźni i szacunku) stosunków w rodzinie[5].

Socrealista winien zatem w swojej sztuce wyobrażać społeczny postęp, a że marksizm naucza, iż odbywa się on poprzez ścieranie przeciwieństw, szczególnie ważne dla twórczego sukcesu miało być odkrycie w realnej rzeczywistości i odzwierciedlenie w dziele - społecznych konfliktów, typowych dla przedstawianej epoki. Był to punkt newralgiczny doktryny.

Dopóki pisarz zajmował się dalszą historią, albo czasami

5 Por. S. Pietrow op. cit., s. 259-275. Nie muszę chyba dodawać, że rzeczywiste zaistnienie wymienionych procesów w świetle naszej wiedzy o historii byłego ZSRR wydaje się mocno wątpliwe.

rewolucji - wszystko było w porządku, gdyż naczelnymi konfliktami były wówczas - klasowe. Ale gdy w latach trzydziestych zażądano od literatury przede wszystkim przedstawiania bieżącej rzeczywistości (a krytykować jej z oczywistych względów osobistego bezpieczeństwa nie było można), teoretycy znaleźli się w kropce. Do początków lat pięćdziesiątych (a więc epoki, która polonistów najbardziej interesuje) popularność miał pogląd, że ponieważ w socjalizmie nie ma, jak dawniej, autentycznych konfliktów (*dobrego ze złym*), pozostaje ukazywać konflikt *dobrego z lepszym* (np. między zwolennikami wdrożenia w fabryce bardziej lub mniej nowoczesnej technologii). Pogląd zwany był **teorią bezkonfliktowności**. Zadania odzwierciedlenia rozumiano zresztą nie tylko tak szeroko, tj. nie tylko jako przedstawianie społecznego postępu. Można było pisać i o konkretnych, historycznych wydarzeniach (wojna domowa, kolektywizacja, wielkie budowy), istniało i pojmowanie całkiem wąskie, widoczne w obiegowych dzisiaj określeniach typu: „powieść o lotnikach".

Wspomniana wyżej kategoria patosu, określająca temperaturę ideowego ukierunkowania i uczuciowy stosunek pisarza do wyobrażanych przejawów życia, normowała zarówno ogólne cechy estetyczne dzieła, jak i sam kształt świata przedstawionego. Najważniejsza z określających ton dzieła - zasada **optymizmu** - wskazywała na obowiązkowy brak równowagi we wprowadzaniu do świata utworu faktów pozytywnych i negatywnych. Zło może być ukazane wyłącznie jednocześnie z niwelującym jego skutki dobrem. Wydarzenia, w potocznym tego słowa znaczeniu, tragiczne, które nie przekonują jednocześnie, że życie w ostatecznym rozrachunku ma sens (np. samobójstwo w przeciwieństwie do śmierci w walce) znajdują się poza obszarem zainteresowań literatury. Następnie uważano, że ogólna wymowa dzieła ma służyć ideom wolności, pokoju i braterstwa wszystkich narodów (wykluczano więc - teoretycznie przynajmniej, bo w praktyce różnie bywało - propagandę militaryzmu czy nacjo-

nalizmu) i innym ideałom humanistycznym w ich komunistycznym pojmowaniu.

Literatura ma następnie wystrzegać się zbyt gwałtownego oddziaływania na emocje czytelników, ma wychowywać w duchu estetyki piękna (czyli obywać się bez elementów turpizmu), zachęcać do dobrych uczynków, wyobrażać moralną prawość, a w końcu propagować określony model pozytywnego bohatera: świadomego, dążącego do samodoskonalenia się, posiadającego cechy heroiczne, będącego zdolnym do bezinteresownych uczynków, do poświęcenia się w imię słusznej sprawy. Ma on też mieć określone konkretne cechy, pozytywne w tej konkretnej, historycznej sytuacji, w której uczestniczy (np. na wielkiej budowie powinien być przodownikiem pracy).

*

Druga - prócz zasadniczej (określającej główne uwarunkowania, cele, estetyczno-ideologiczne cechy literatury) - specyficznie literaturoznawcza i krytycznoliteracka część doktryny omawia niejako metody analizy rzeczywistości i sposoby przedstawiania w dziele rezultatów tejże analizy; innymi słowy - omawia metodologię postępowania, mającego doprowadzić do powstania dzieła, spełniającego omówione w poprzednich akapitach wymagania (tj. dzieła będącego prawdziwym analogonem świata rzeczywistego, a raczej takiego, jak go radzieccy marksiści oficjalnie widzieli). Najkrócej „metodę realistyczną" określił Engels w słynnej definicji zawartej w fragmencie listu do Margarett Harkness: *Realizm moim zdaniem zakłada oprócz prawdy szczegółów, prawdę w odtwarzaniu typowych charakterów w typowych okolicznościach...*[6]. Rzecz jasna jest tu mowa o każdym realizmie - ale tym samym i o socjalistycznym. Z powyższego zdania, drogą najrozmaitszych logicznych operacji, wyciągnięto

---

6 *Zdanie to, jeszcze niedawno powszechnie znane, cytuję ze strony 224 książki: Henryk Markiewicz: „Główne problemy wiedzy o literaturze". Kraków 1976, WL, wyd. IV, przejrzane i poprawione.*

szereg istotnych wniosków.

Istota realizmu ma zatem polegać na odtworzeniu stosunków wzajemnych człowieka i rzeczywistości takich, jakimi są te stosunki obiektywnie - w rozumieniu marksisty. Typowość wizerunku literackiego jest wynikiem skonstruowania go z „odbić" elementów, które określają najważniejsze cechy obiektu przedstawienia również w realnym, pozatekstowym życiu.

I tak np. człowiek - jest przede wszystkim istotą społeczną, ściśle związaną z historią świata, w którym żyje, **zdeterminowaną socjalnie**. Jest „całokształtem społecznych stosunków", ujawniających się w jego świadomości i wpływających na postępowanie (stosunki społeczne właśnie poprzez filtr świadomości determinują człowieka; człowiek jest więc racjonalny, świadomie kieruje swoim postępowaniem - pogląd ów zdecydował o przyjęciu zasady **determinizmu psychologicznego**, działającego pospołu z socjalnym). Ponadto stosunki społeczne decydują o ludzkim zachowaniu także poprzez tę okoliczność, że tworzą środowisko, warunki działania jednostki.

Człowiek następnie - co logicznie wynika z jego społecznej, więc wiecznie zmiennej istoty - jest (jak i otaczający go świat) zdolny do postępowej, bogacącej go przemiany. Ewolucja ta ma dialektyczny charakter, jest skutkiem ścierania się przeciwieństw, które są subiektywnym ujęciem, wcieleniem w ludzki umysł - głównych, historycznych konfliktów epoki. To przekonanie i równocześnie normatywną zasadę określano mianem **historyzmu**.

Konkretny bohater utworu ma być konstruowany w oparciu o owe trzy wskazania; ma być zatem soczewką, skupiającą najważniejsze w danym czasie problemy swojej społecznej grupy, ale równocześnie powinien być zindywidualizowany, powinien reprezentować „ogólne wcielone w indywidualnym". Inaczej nie mógłby być pełnokrwistym i pełnoprawnym literackim obrazem.

Zastrzeżenie to pojawiło się w teorii doktryny dopiero

około 1953 roku, po przeprowadzeniu krytycznoliterackiej kampanii przeciwko tzw. **schematyzmowi**[7], będącej reakcją na nieomal przysłowiową papierowość bohaterów - szczególnie powieści produkcyjnej, co zresztą nie dało wyraźnych wyników. Nie mogło być inaczej, ponieważ postaci powieściowe, których cechy osobowości były jedynie znakami zjawisk zachodzących w społeczeństwie, musiały mieć albo niespójne, albo zabójczo racjonalne charaktery. Ciągłe powtarzanie się typów literackich w kolejnych utworach również nie sprzyjało zainteresowaniu czytelnika (powieści o jednej epoce musiały mieć przecież tylko niezbyt różniących się między sobą bohaterów, skoro wszyscy oni tę jedną epokę reprezentowali).

Przy czym teoretycy i pisarze, nie negując samej „znakowości", usiłowali poprawić i uprawdopodobnić bohaterów - głównie powiększaniem katalogu cech, którymi winni się oni charakteryzować. Np. bumelant „X" powinien być już nie tylko szpiegiem obcego wywiadu (co odzwierciedla walkę imperializmu z rozwijającą się socjalistyczną gospodarką) i monarchistą (w rozwoju nowoczesnego społeczeństwa szkodzą klasowe przeżytki w świadomości), ale i mieć nieuporządkowane życie rodzinne, zdradzać żonę, nie kochać dzieci, a na koniec na przykład kochać kwiaty - żeby nie być sztucznie jednopłaszczyznowym.

W sumie, choć realizm socjalistyczny stworzył parę dzieł wysokiej literackiej wartości nawet już przed XX Zjazdem KPZR (np. „Cichy Don" Michaiła Szołochowa), to znaczy w okresie ścisłego przestrzegania jego normatywnych zaleceń, były to raczej wyjątki od reguły, a teoretycznie problemu również nie rozwiązano.

Potraktowanie człowieka jako pryzmatu typowych sto-

---

7 *Polskim odpryskiem tej kampanii był słynny „Nowy Zoil albo o schematyzmie" Ludwika Flaszena - referat wygłoszony na forum Sekcji Prozy Warszawskiego Oddziału Związku Literatów Polskich 1 grudnia 1951 i następnie opublikowany w prasie. Prace tę w naszej historii literatury przedstawia się zwykle jako samorzutny, zdrowy odruch buntu przeciw socrealistycznym ograniczeniom - nie pamiętając, że dyskusje o schematyzmie nie w Polsce miały swój początek i objęły chyba wszystkie europejskie kraje socjalistyczne.*

sunków społecznych przesądziło sprawę ich odzwierciedlenia, poprzedzonego społeczną analizą rzeczywistości. I uczyniło prawidłowość tej analizy głównym warunkiem artystycznego powodzenia. Tylko ona dać mogła odpowiedź na pytanie, które z rejestrowanych wokoło zjawisk są najważniejsze, typowe. Analizę pisarz socjalistycznego realizmu przeprowadzał, kierując się:

- po pierwsze, ogólnymi przekonaniami o naturze rzeczywistości społecznej, wiecznie zmiennej i rozwijającej się poprzez konflikty (oczywiście te najważniejsze na danym etapie jej rozwoju);

- po drugie, ogólnymi wskazaniami materializmu historycznego, traktującego rozwój społeczny jako uwarunkowany poziomem sił wytwórczych, ekonomiką, a zatem klasową walką;

- po trzecie i statecznie decydowały jednak, w zgodzie z zasadą partyjności, dokumenty i uchwały KPZR (w Związku Radzieckim, bo poza nim, w innych krajach systemu obowiązywały też uchwały kierownictwa miejscowej partii rządzącej).

Jako najważniejsze, najbardziej w rzeczywistości teraźniejszej istotne, należało traktować przy tym nie fakty najczęstsze, a nawet nie te, które stanowią o stanie dzisiejszym społeczeństwa, lecz zjawiska decydujące o przyszłości, dopiero zaczynające się przejawiać zarodki nowego. Elementy podobne należało wysunąć na pierwszy plan i uczynić głównymi zwornikami świata powieściowego. Wszak w rozwijającej się wedle praw postępu rzeczywistości, teraźniejszość w gruncie rzeczy nie istnieje, bo to wyłącznie początek przyszłości[8].

---

8 Najlepiej ten sposób myślenia zilustrować może jakiś hipotetyczny i aktualny przykład.
Jak wiadomo, miasto Kraków charakteryzuje się dzisiaj, w 1995 roku fatalnym stanem środowiska naturalnego. Udało się jednak zmniejszyć nieco zanieczyszczenie powietrza w zabytkowym centrum. Socrealiści nie interesowali się ekologią. Gdyby jednak zwrócili na nią uwagę i mieli pisać o dzisiejszym Krakowie, w ich powieściach - dziejących się aktualnie, w 1995 roku - cały Kraków charakteryzowałby się szczególnie czystym powietrzem, gdyż to na fakt polepszenia się składu atmosfery na Rynku Głównym (a nie - fatalnego zanieczyszczenia uszędzie indziej) zwrócono by uwagę, to on zostałby uznany za będący zapowiedzią przyszłości, typowy.

Na koniec tej części artykułu wspomnieć (na razie) należy o pojmowaniu realizmu (więc i realizmu socjalistycznego) jako stylu, tzn. jako zespołu konkretnych cech kompozycyjnych i językowych - cech dzieł literackich rozpatrywanych formalnie. Pojęcie „realizmu rozumianego jako styl" na dobre zagościło w teorii socrealizmu dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Operując tym pojęciem, można było teoretycznie uzasadnić przyzwolenie na tworzenie różnorodnych formalnie dzieł - w tym realizacji poetyk groteski, hiperboli i innych form konwencjonalnych, jako mogących wyrażać realistyczne treści, choć nie są „formami samego życia".

Zmiany w teorii realizmu były konieczne, ponieważ po 1956 roku w literaturze radzieckiej zaczęły rozwijać się różnorodniejsze (stylistycznie) tendencje; dokonano również rewindykacji wielu dzieł lat dwudziestych, uznając je za godne istnienia w literaturze - więc automatycznie inkorporując do kierunku.

Ale tak w ogóle, to klasyczny, sprzed XX Zjazdu KPZR realizm socjalistyczny pozostał estetyką treści, nie formy. Tą drugą nie interesowano się zbytnio. Najdogodniejsze dla powieści socrealistycznych, składających się na gros utworów kierunku, okazały się chwyty powieści tendencyjnej: komentujący narrator pozwalał autorowi na ideowe samookreślenie, fabularność sprzyjała budowaniu wizji zmiennego świata i rozwijającego się bohatera, a dwubiegunowość czarno-białej intrygi okazała się dogodną szatą nie tylko dla moralnych, ale i klasowych konfliktów.

*

Po XX Zjeździe KPZR, może w związku z rewindykacjami twórczości części radzieckich pisarzy lat dwudziestych i trzydziestych (częstokroć korzystających z osiągnięć estetyki awangardowej), a może - by zaspokoić aspiracje środowisk twórczych, a może z innych powodów - pojawiła się konieczność takiego zreformowania doktryny socjalistycznego

realizmu, aby mógł on objąć swoim zasięgiem dzieła o większej formalnej różnorodności. Dotychczas sądzono, iż pomiędzy użytymi przez artystów środkami wyrazu a zawartością ideową dzieł istnieje korelacja nadzwyczaj ścisła. Praktycznie istnieje nawet na językowym poziomie dzieła (przykładem - niechęć krytyki wobec archaizacji języka w prozie historycznej). **Realizm** i **antyrealizm** walczyły z sobą tak zawzięcie, jakby nawet najmniejsze uszkodzenie tynku na murach twierdzy otwierać miało dostęp wrogom.

Właściwą doktrynalną podstawą późniejszej liberalizacji było dokonane jeszcze ok. 1950 r. przez Stalina w tzw. „pismach językoznawczych" usunięcie języka poza sferę „nadbudowy", tj. poza część ludzkiej kultury - zdaniem marksistów - bezpośrednio zdeterminowaną „stosunkami produkcji". Namówiony najprawdopodobniej przez grupę młodych językoznawców Wódz skrytykował - bezwzględnie dotychczas obowiązujące - lingwistyczne teorie Nikołaja Marra, dla którego język ludzki był klasowo uwarunkowany tak ściśle, że języki robotników różnych nacji zbliżone były do siebie bardziej, niż sposoby mówienia burżuazji i *klas uciemiężonych* w ramach jednego narodu.

Kilka niewielkich artykułów z podpisem Stalina uczyniło możliwymi późniejsze medytacje, na ile forma literackiego dzieła (więc twór językowy) jest klasowo zdeterminowana, a więc na ile są możliwe - w ramach jednolitej ideowo literatury - formalne różnorodności. Pierwszym, dość jeszcze nieśmiałym krokiem w stronę - kontynuujmy metaforę - udzielenia zezwolenia na pomalowanie tynku w różnorodne wzory, była kampania przeciw **schematyzmowi**, bo przecież przyznano w jej trakcie, że literacki utwór, nawet całkowicie zadowalający jeśli idzie o temat i ideowe nastawienie, może być zły ze względu na swe kompozycyjne i stylistyczne cechy. Drugim krokiem - bardziej znamiennym w skutki i zdecydowanym - było uznanie kulturowej wojny postępu i reakcji za mniej wszechogarniającą. Na specjalnej dyskusji o realizmie w kwietniu 1957 skrytykowano pojęcie „antyreali-

zmu".

Od tej pory uznanie zdobyła koncepcja L. Timofiejewa, który (wykorzystując zapewne uznaną na przełomie wieków, wywodzącą się z myśli Nietschego koncepcję o apollińskim i dionizyjskim nurtach w dziejach sztuki) już w 1955 roku zaproponował pojęcia „realizm" i „antyrealizm" zastąpić kategoriami **wiecznych metod** realizmu i romantyzmu, koegzystujących pokojowo w sztuce i mogących pozytywnie na siebie wpływać.

Około roku 1960, na miejsce pojęcia wiecznych metod wprowadził Timofiejew kategorię dwóch **typów twórczości**, które stoją u podstaw różnorodnych nurtów artystycznych. Są to: starający się odtwarzać rzeczywistość obiektywnie „typ realistyczny" - i „typ romantyczny", którego zasadą jest bardziej subiektywne przetwarzanie obiektywnej rzeczywistości w dziele sztuki. Realistyczne i romantyczne „typy twórczości" wcielają się konkretnohistorycznie w dwie **twórcze metody** - realistyczną i romantyczną, które współistnieją z sobą w ramach literackich epok.

Wkrótce pojawiły się pojęcia **„stylu romantycznego"** i **„stylu realistycznego"**, którymi określano środki wyrazu charakterystyczne dla (tworzonych wedle wskazań danej metody) dzieł. Koncepcja Timofiejewa *zastosowana w historii radzieckiej literatury stworzyła szeroką możliwość powtórnego rozpatrzenia dawnego przekonania, jakoby pisarze radzieccy niczym się zasadniczo od siebie nie różnili w swojej stylistycznej manierze, a także pozwoliła wydzielić dwa odmienne: „realistyczny" i „romantyczny" stylistyczne nurty, w ramach których kształtowała się radziecka literatura* oraz *dała możliwość włączenia w tę literaturę w charakterze romantyków wielu artystów, w których „realizm" przedtem wątpiono, a w każdym razie miano za nie w pełni wartościowy*[9]. „Romantyzm" okazał się trzecim - prócz „realizmu" i „antyrealizmu" kwalifikatorem dzieła. Trzecim i możliwym dla zaak-

9 Cyt. Arkadij P. Eljaszewicz: „Lirizm. Ekspressija. Grotiesk. O stilewych teczenijach w litieraturie socialisticzeskogo riealisma". Leningrad 1976, wyd. „Chudożestwiennaja Litieratura", str. 360; tu str. 13.

ceptowania przez instancje, decydujące o kształcie radzieckiej literatury.

Teoria realizmu socjalistycznego i wizja rozwoju literatury w socjalizmie otrzymała więc na początku lat sześćdziesiątych szereg nowych pojęć. Szczegółowe ustalenie ich zakresów trwało następnych lat piętnaście (a więc przynajmniej do momentu, gdy wyrażone w rezolucji CK KPZR „O krytyce literacko-artystycznej" z 1974 roku niezadowolenie mecenasa pchnęło teoretyków literatury do wzmożonego wysiłku).

Spory dotyczyły przede wszystkim istoty „metody" i „stylu" oraz możliwych zależności między nimi i nie były bynajmniej akademickie - bo dotyczyły zakresu dopuszczalnej twórczej wolności. Jeżeli np. Igor N. Lisakowski, autor jednej z nielicznych książek z tego zakresu u nas tłumaczonych, twierdzi, że *metoda twórcza to całokształt ideowo-artystycznych zasad, znajdujących oparcie na gruncie poznawczo-wartościującym sztuki; odpowiednio styl należy rozumieć jako konkretny artystyczny sposób wyrażenia określonych, ideowo-estetycznych zasad mający za podstawę konstrukcyjno-znakową stronę twórczości artystycznej*[10] - to związki stylu i metody są dla niego dosyć elastyczne. Do pomyślenia jest więc sytuacja, w której stosujący „metodę realistyczną" (czyli nastawienie podmiotu twórczego dzieła na ukazanie prawdziwych i istotnych relacji człowieka i społeczeństwa) lub też konkretniej - „metodę realizmu socjalistycznego" (tj. nastawienie na ujawnienie i ukazanie relacji człowieka i społeczeństwa istotnych z punktu widzenia marksizmu-leninizmu) twórca wypowiada się w różnorodnych stylach, nawet takich, które genetycznie nie są związane z „realistycznym typem twórczości". Mogą więc istnieć i być akceptowane dzieła pisane wedle metody realizmu socjalistycznego, a w stylu „romantycznym" (Konstanty Paustowski) lub „ekspresjonistycznym" (np. „Misterium buffo" Władimira Majakowskiego). Należy je traktować jako równocenne z dziełami pisanymi w „stylu realistycznym" *sensu stric-*

10 *Cyt. Igor N. Lisakowski: „Z zagadnień metodologii realizmu socjalistycznego", przełożył Jerzy Kozłbąk, Warszawa 1982, KiW, str. 212 (wyd. org. pt.: „Tworczeskij mietod: swojstwa i otnoszenija"; tu str. 199.)*

to. Jedynie w wypadkach skrajnych forma dzieła wpływać może niekorzystnie na jego zawartość ideową.

Jeśli jednak przyjmie się punkt widzenia konserwatywniejszego Pietrowa, dla którego - jak pamiętamy - metoda realistyczna oznacza *odzwierciedlenie istoty życia w formach samego życia* (odpowiednio: metoda realizmu socjalistycznego widzi tę istotę po marksistowsku), to forma realistyczna, tj. „styl realistyczny" okaże się najodpowiedniejszym dla twórcy socjalistycznego realizmu i wszelkie dzieła groteskowe, fantastyczne, romantyczne (tj. eksponujące ekspresję podmiotu) itd. okażą się czymś gorszym, niepotrzebnym (bo przecież o *istocie życia* toż samo a jaśniej można powiedzieć realistycznie) aczkolwiek klasowo niewrogim, więc do literatury radzieckiej, na prawach młodszego brata, mogącym przynależeć.

W przypadku przyjęcia podobnych założeń najczęściej dzielono dzieje literatury radzieckiej na dwa etapy: *romantyczny* (do 1935 r.), kiedy posługiwano się metodami i stylami romantycznymi (ewentualnie metodą już realistyczną ale stylem jeszcze romantycznym) i *współczesny* (po 1935 r.), gdy metoda i styl realizmu socjalistycznego „zwyciężyły", a posługiwanie się stylami innymi (a tym bardziej metodą romantyczną) - jest niepotrzebnym epigoństwem.

Jeszcze w latach sześćdziesiątych ten konserwatywniejszy punkt widzenia na terenie rosyjskiej literatury zdecydowanie przeważał. Do tego, jeśli już nawet dopuszczano uprawianie **metody socjalistycznego realizmu** (a to było jedynie godnym współczesnego radzieckiego pisarza) różnymi stylami, to nie zgadzano się co do tego. czy dwoma (realistyczny i romantyczny) czy trzema (powyższe, plus różnie nazywany styl operujący tzw. **formami konwencjonalnymi** w rodzaju fantastyki, groteski itd.) Panował również kompletny bałagan terminologiczny: pojęć *metody* i *stylu* używano zamiennie i to jako określeń zarówno historycznoliterackch,

---

11 *Na temat ewolucji doktryny socrealistycznej od końca lat pięćdziesiątych - porównaj rozdziały wstępne cytowanych prac Eljaszewicza i Lisakowskiego oraz artykuł Henryka Markiewicza: „Uwagi o spornych problemach realizmu socjalistyczne-*

jak i teoretycznoliterackich[11].

Poglądy liberalniejsze powszechniej głosić zaczęto dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i - poniekąd - za późno. Tzw. „pieriestrojka" i późniejszy upadek imperium oznaczały praktyczny koniec socrealizmu, w każdym razie jako nurtu dominującego i rozwijającego się.

*

Realizm socjalistyczny rozwijał się więc w Rosji i na terenie imperium radzieckiego w dwu etapach.

- W latach 1935-1956 mieliśmy do czynienia z formą ortodoksyjną.

- Między 1957 a 1991 rokiem rozwijała się forma nieco unowocześniona.

---

go, [w:] Marksizm, kultura, literatura", praca zbiorowa pod red. Bogdana Owczarka i Krzysztofa Rutkowskiego, Warszawa 1982, PIW, str. 237-248.
Zainteresowanym historią teorii realizmu socjalistycznego poleciłbym następującą lekturę (sprzed 1990 r.) w języku polskim: Maria Gołaszewska: „Osobliwości estetyki socrealizmu. Szkic wprowadzający do dyskusji na konferencji naukowej „Kultura artystyczna w Polsce lat 1949 - 1955", organizowanej przez Zakład Literatury XX wieku IFP UJ w Krakowie 21-22 XI 1983", Kraków 1983, Zakład Estetyki UJ, „Mała biblioteka estetyki", s. 14; Artur Hutnikiewicz: „Realizm socjalistyczny" [w:] A Hutnikiewicz: „Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia", wyd. IV, Warszawa 1976, Wiedza Powszechna, str 296 - tu: s. 241 – 263; Bogusław Jasiński: „Estetyka realizmu György Lukácsa i jej przesłanki filozoficzne", Warszawa 1984 KiW, str 275, Biblioteka Studiów nad Marksizmem nr. 26; Henryk Markiewicz: „O marksistowskiej teorii literatury. Szkice", wyd. II, poprawione i uzupełnione, Wrocław 1953, Ossolineum, IBL PAN, Studia historycznoliterackie, tom XIV, s. 104; Henryk Markiewicz: „Krytyka literacka w walce o realizm socjalistyczny 1944 - 1954" Warszawa 1955, PIW, IBL PAN, Studia nad polską literaturą współczesną, str 60; Stefan Morawski: „Szkice z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej" Kraków 1951 (skrypt); Gabriela Porębina: „Realizm socjalistyczny w pierwszych dokumentach programowych", „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego, Filologia Rosyjska", 1973 nr. 3; Gabriela Porębina: „Od proletkultu do realizmu socjalistycznego. Węzłowe problemy literatury radzieckiej okresu międzywojennego", wyd. „Śląsk", Katowice 1989, str. 452 (tu niektóre szkice); Józef Smaga: „Najnowsze radzieckie dyskusje na temat realizmu i awangardy", „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1.
Ponadto z radzieckimi dyskusjami 1950-1955 na bieżąco zaznajamiała polskiego czytelnika rubryka „Na widnokręgu" w „Twórczości"; publikowano w niej przeglądy J. Spinca.

W literaturze polskiej w latach 1949-1955 mieliśmy do czynienia z modelem ortodoksyjnym. Od 1956 roku kierunek - słusznie uznany za rodzaj narzuconego importu kulturalnego – w Polsce nie rozwijał się, czego najlepszym dowodem brak u nas poważniejszej recepcji reform Timofiejewa. Przetrwały jednak pozostałości: utrwalony przez programy szkolne sposób pojmowania stosunku między obiektywnie istniejącym światem a literaturą, częściowo także proponowane przez socrealizm myślenie o zadaniach literatury, elementy socrealistycznej normy dotyczące np. warunków prawdopodobieństwa osobowości bohatera, wypracowane przez socrealizm narzędzia perswazji i propagandy, okruchy lansowanej w latach pięćdziesiątych świadomości gatunkowej, nadmierne przywiązywanie wagi do politycznego znaczenia literatury i sztuki, omnipotencja władzy państwowego mecenatu.

1987, 1995

Władysława Terleckiego trylogia o powstaniu styczniowym („Spisek", „Dwie głowy ptaka", „Powrót z Carskiego Sioła")

Celem szkicu jest opis i interpretacja wymienionych powieści pod kątem realizowania przez nie hipotetycznych założeń autora, co pozwoli na sformułowanie paru myśli o skutkach wprowadzenia do powieści historycznej personalnej perspektywy narracji.

*

Chociaż z problematyką powstania styczniowego (o tej epoce traktuje trylogia) zetknął się Terlecki w latach studiów, to „Spisek" był pisany w latach 1962/1963 - 1965, „Dwie głowy ptaka" - 1967-1969, a „Powrót z Carskiego Sioła" oddany do druku około 1971/1972. W rekonstrukcji „systemu zamierzeń" pomocna będzie publicystyka i krytyka Terleckiego z tych lat oraz liczne wypowiedzi o własnej twórczości[1]. Duży wpływ na teorię i praktykę powieściopi-

1 Chronologia powstania książek i kształtowanie się zamierzeń na podstawie następujących wypowiedzi Terleckiego: głos w dyskusji „Kłopoty z „czarną literaturą"", „Współczesność" 1959/2; „Tragiczny związek", „Współczesność" 1959/13 (recenzja z „Zielone oczy" S. Cat-Mackiewicza i „Hubalczycy" M. Wańkowicza); wywiad H. Żurkówny, „Sztandar Młodych" 1960/67; wypowiedź w ankiecie „Pisarz a współczesność", „Życie Literackie" 1960/20; „Drugi bok sprawy", „Współczesność" 1960/16 (polemika ze wstępem Wańkowicza do II wydania „Hubalczyków" i odpowiedź krytykom innego swojego artykułu) i „Przemówienie do ściany", „Współczesność" 1962/14 (felieton na marginesie pobytu J. P. Sartre'a w Polsce); „Jeszcze wokół 1863", „Współczesność" 1963/4; „O złoty wzorzec współczesnego patriotyzmu", „Współczesność" 1963/22; głos w dyskusji „W samo południe", „Kultura" 1963/7; „Peryferie", „Współczesność 1963/13; „Ankieta", „Współczesność" 1965/7-8 (wypowiedź o bieżącej twórczości); „Wstęp" do: „Spisek", Warszawa 1966; „Baśniotwórstwo i historia", „Współczesność" 1966/13 (wypowiedź w ankiecie „Literatura a

sarstwa historycznego miało też pisanie utworów współczesnych[2] (najczęściej noweli), w których ukazywał spustoszenia, jakich w psychice ludzkiej dokonała ostatnia wojna i późniejsze walki bratobójcze. Dla nas znaczenie będzie miała dojrzała wersja tematu współczesnego, wypracowana około roku 1960. Pisał:

Wierzę w ścisły związek pisarskiego wysiłku z epoką, w której pisarz żyje, której obraz utrwala w swojej pracy, z epoką, która go wreszcie tworzy. [...] *Interesuje mnie w tej epoce umieranie starego świata, jego związek ze współczesnością, człowiek tworzący tę epokę, uwikłany w konflikty wobec niej anachroniczne* [...] *często tragiczne i beznadziejne.* [...] *Interesują mnie ludzie, którzy żyjąc we współczesnym świecie usiłują żyć wbrew temu światu, którzy przynoszą do niego mocno spłowiałe wyobrażenia o szczęściu, samotności, bogactwie*[3].

Genezy cyklu wypada szukać w zaangażowaniu się Terleckiego w dyskusję o naszym charakterze narodowym, o roli walk narodowowyzwoleńczych i tradycji, charakterystyczną dla przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Stanowisko ulegało zmianom. W roku 1959 bronił antyromantycznego, neopozytywistycznego i pragmatycznego „wy-

---

historia"); wypowiedź w ankiecie na temat współczesnego malarstwa, „Miesięcznik Literacki" 1967/2; wywiad K. Nepomuckiej, „Chłopska Droga" 1968/80; wypowiedź osobista, „Miesięcznik Literacki" 1969/11; wywiad K. Korotyńskiej z cyklu „Miniwywiady", „Literatura 1972/19; wypowiedź w dyskusji „Proza nasza powszednia", „Literatura" 1972/16; wywiad anonimowy, „Ekspress Wieczorny" (Warszawa) 1973/36; „Między historią o współczesnością, prawdą a zmyśleniem", „Fakty" 1974/50 (wywiad T. Żółcińskiego); wypowiedź w ankiecie „Pisarz wśród czytelników", „Życie Literackie" 1975/45; „Po nas jest wszystko", „Kultura" 1975/35 (wywiad T. Krzemień); „Rozmowa z Władysławem Terleckim", „Nurt" 1975/10 (wywiad A. Misia); „Wstęp" do: „Spisek", „Czytelnik", Warszawa 1975, wyd. II; „O historii jasnej i ciemnej", „Film" 1977/36 (wywiad T. Sobolewskiego); „Umarli są bardziej tolerancyjni", „Polityka" 1977/23 (wywiad K. Nastulanki); „Kontrowersje wokół historii", „Magazyn Kulturalny" 1978/1 (wywiad K. Żółcińskiego). Podano ważniejsze.

2 *Zobacz „Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut", „Słownik współczesnych pisarzy polskich", red. Jadwiga Czachowska, seria 2, t. 2 i 3, Warszawa - Łódź 1978 i 1980.*

3 *W. L. Terlecki, wypowiedź w ankiecie „Pisarz a współczesność", „Życie Literackie" 1960/20.*

znania wiary" Stanisława Grochowiaka[4]. W rocznicowym, 1963 roku występował już jako obrońca - w imię historycznej prawdy - zasadności i znaczenia czynu powstania styczniowego, udowadniając, że lojalistyczno-pozytywistyczny program odzyskania niepodległości był wtedy zwykłą bzdurą.

W tym bowiem okresie, w tekście polemizującym ze wstępem Melchiora Wańkowicza do II wydania „Hubalczyków", po raz pierwszy znajdujemy zaczątki typowej i ważnej dla Terleckiego refleksji o prawdzie historycznej i jej artystycznym ujęciu, znaczeniu pisarza jako tego, który bądź prawdy historycznej społeczeństwu dostarcza, bądź też ją fałszuje, uczestnicząc w tworzeniu legendy wydarzeń oraz stwierdzenie, że popularne „legendowe" widzenie faktu zaciemnia nie tylko obraz historii, ale i żyjącego w przeszłości człowieka, bezprzykładnie go zubożając[5].

Omówimy kolejno: kształtowanie się zasadniczych zrębów programu, towarzyszącemu pisarzowi przy pracy nad „Spiskiem", dalszy rozwój autorefleksji Terleckiego i zamierzeń wobec pozostałych powieści cyklu.

Na genezę powstania „Spisku" obiektywne światło rzuca pierwsza w publicystyce Terleckiego wzmianka o powstaniu styczniowym - opublikowana w 1962 roku:

Czytałem ostatnio protokoły śledczej komisji badającej sprawy Rządu Narodowego. [...] *Wstrząsająca to była lektura. Jak bardzo literatura piękna umie uwikłać się w kłamstwa, kiedy staje się - z konieczności historycznych, albo bez tych konieczności - dyletancką dydaktyką! Ile prawdy o ludziach tego czasu i ich sprawach mówią owe niesprawnie zanotowane słowa sądowego protokolanta. Cóż więcej literatura naszego czasu może ofiarować przyszłemu i dzisiejszemu czytelni-*

---

4 *Porównaj: S. Grochowiak: „Karabela zostanie na strychu", „Współczesność" 1959/1 i „Do mentorów najmilejszych", „Współczesność" 1959/6; J. Czajkowski, B. Gołębiowski, E. Kabatc, A. Minkowski, J. Siewierski: „Sztuka wyboru" i W. L. Terlecki: „Licytacja ambicji", „Współczesność" 1959/8; oraz inne artykuły w dalszych numerach czasopisma poświęcone tematowi.*

5 *Por. przyp. 2. Zapomnianych dziś niemal zupełnie „Hubalczyków" zanalizował ostatnio Kazimierz Wolny w swojej książce: „Reportaże wojenne Melchiora Wańkowicza (1939-1945)", Kielce 1995, (tu ss. 76-125).*

kowi? Prawdę [...] *- jaką prawdę? Tylko prawdę, która jest zgodna z własnym sumieniem. Z jakim! Kim jest człowiek żyjący w tym kraju...*[6].

Wyraźnie widać nawiązanie do wymienionych problemów. Zaś konkretnie określił pisarz to, co dlań w powstaniu najistotniejsze i jego zdaniem dziś ważne - w polemice ze współczesnymi apologetami ugodowców oraz w znacząco zatytułowanym artykule „O złoty wzorzec współczesnego patriotyzmu". Na tej podstawie i na podstawie jeszcze innych źródeł można jego cele i ich kształtowanie się - przedstawić tak:

Pisarz - odczuwający konieczność *poszukiwania rodowodu, ustalenia, skąd bierze swój początek los współczesny, co właściwie kryje się pod frazeologicznie określonym pojęciem polskiego losu*[7] - zetknął się z protokołami sądowymi. Odkrywszy język epoki, przekonał się o „pokrewieństwie psychologicznym" inteligentów współczesnych i tych sprzed stu lat, że *mentalność tamtych ludzi nie różni się znowu tak dalece od naszej, aby oddalić zasadnicze pytania, które oni stawiali sobie również*[8]. Równocześnie, przysłuchując się dyskusjom o „bohaterszczyźnie" (zwłaszcza w odniesieniu do powstania styczniowego) dostrzegł ich jałowość. Skonstatowawszy fałsz obrazu *szlachetki z ojcowską szablą biegnącego na armaty* i *ciemnego chłopa mordującego powstańca*, postanowił w imię przekonania, iż *błędy tego powstania są* [...] *lekcją, która pozwala na wyciągnięcie wniosków wcale nie anachronicznych*, przypomnieć przykrą prawdę: stojący wobec zagrożenia zewnętrznego Polacy potrafili zwalczać się wzajemnie, a stroną atakującą bynajmniej nie byli rewolucjoniści, a Biali - dziś tylu mający obrońców. Chciał również przypomnieć nieznany przykład postępowania *mądry i piękny jednocześnie*[9].

---

6 *W. L. Terlecki: „Przemówienie do ściany", „Współczesność" 1962/14.*

7 *W.L. Terlecki: „Ankieta", „Współczesność" 1065/7-8.*

8 *„Umarli są bardziej tolerancyjni", wywiad K. Nastulanki z W. L. Terleckim, „Polityka" 1977/23.*

9 *Por. W. L. Terlecki: „Jeszcze wokół 1863" i „O złoty wzorzec współczesnego patriotyzmu" (patrz przyp. 2).*

Terleckiemu, dobrze pamiętającemu oskarżenia krytyki (po „Podróży na wierzchołku nocy" okrzyczano go kreacjonistą, uznając, że przedstawione tam sytuacje nie mają odnośnika w rzeczywistości), tak zależało na udowodnieniu własnej prawdy, że wybrał drogę pisania powieści „dokumentarnej", o rzeczywistych bohaterach i wydarzeniach historycznych.

Gdybym usiłował napisać powieść [...], *której bohaterem byłby bezimienny rewolucjonista, ginący w sprowokowanym przez jego rodaków pojedynku i gdybym na ten fakt nałożył świadomość historyczną o epoce i legendę o tej epoce, powiedziano by, że jest to historia nieprawdziwa* [...], *natomiast mój zamysł jest próbą kompromitacji historii, która cechowała się jedynie walką z zaborcami*[10].

Ogólnym celem, w imię którego podjął trud napisania powieści historycznej, towarzyszącym mu i dalej, było przeciwstawienie się nie tylko romantycznej legendzie, ale legendzie „w ogóle", stereotypowemu patrzeniu na przeszłość, przeszkadzającemu poznaniu współczesności:

W obserwowaniu postaw ludzi żyjących dawniej interesuje mnie szczególnie to, co ich dzieli. Nasza tradycja literacka stworzyła legendę zacierającą owe przedziały. Jest to legenda fałszywa. [...] *Tego rodzaju legenda o pewnych okresach historycznych może spowodować fakty negatywne. Zaciera ona również dzisiaj istniejące rozwarstwienia i podziały*[11].

Podsumowując: Terlecki wyszedł z założenia stanowiącego kamień węgielny światopoglądu myślącego historycznie człowieka: jedynie prawdziwe poznanie przeszłości stwarza warunki do skutecznego działania współcześnie. A zatem obraz przeszłości, istniejący w świadomości społecznej, powinien być analogiczny do rzeczywistego, fałszywe stereotypy trzeba rozbić. Ów pogląd ma jednak odmianę rady-

---

10 *„Między historią a współczesnością, między prawdą a zmyśleniem", wywiad T. J. Żółciński ego z W.L. Terleckim, „Fakty" 1974/50.*

11 *„Po nas jest wszystko", wywiad T. Krzemień z W.L. Terleckim, „Kultura" 1975/35*

kalną, będącą w gruncie rzeczy zaprzeczeniem historyzmu, która analogię stara się zastąpić tożsamością. Jej osiągnięcie uznaje się za możliwe przy założeniu pełnej poznawalności historii. (Jest owa odmiana nieuświadamianą konsekwencją tego założenia.) Wystarczy jakieś wydarzenie uznać za bezwzględnie prawdziwe i do końca poznane. Terlecki przypuszczalnie uległ tej pokusie, skoro chciał rozbić „fałszywy" stereotyp ukazaniem „prawdziwego" faktu.

Na przezwyciężeniu tego poglądu będzie polegał dalszy rozwój jego pisarstwa. Lecz na razie zadanie nie wydawało mu się skomplikowane i oryginalne. Wystarczyło przedstawić w książce wypadki niebudzące zastrzeżeń czytelnika co do tego, że są **prawdziwe**, oraz przypadki **jednoznaczne**. Optymistycznie można było przypuszczać, że dla osiągnięcia celu wystarczy pokazać bez komentarza nieznane rewelacje. Jedynym *novum*, zaproponowanym przez Terleckiego, było przekonanie o nowoczesności psychiki bohaterów, wymagające zastosowania wszystkich formalnych zdobyczy współczesnej powieści psychologicznej. Zgodnie z owym postulatem i koncepcją „jednostki anachronicznej", charakterystycznej dla twórczości współczesnej pisarza, przedstawiono w „Spisku" sylwetkę psychiczną głównego bohatera.

Około 1965 roku Terlecki, poznawszy „Przygody człowieka myślącego" Marii Dąbrowskiej, zaczął zastanawiać się nad realizmem[12]. „Spisek" potraktował jako przejściowy epizod twórczości powracając do zagadnień anachronizmu ludzkich postaw wobec zmieniającej się historii, co zaowocowało „Gwiazdą Piołun" - powieścią kończącą ten nurt w pracy pisarza. Do pisarstwa historycznego na razie zniechęciło go przyjęcie subiektywnej teorii prawdy: *W literaturze proces historyczny jest uwarunkowany przez widzenie rzeczywistości współczesnej* [...]; *skazani jesteśmy, podejmując temat historyczny, na baśniotwórstwo, budowanie mitu*[13]. Odkrył, że

12 Na temat autorki i powieści napisał W.L. Terlecki szkice: „Zwycięstwo i klęska", „Współczesność" 1965/14; „Czyściec", „Współczesność" 1966/10; „Pochwała życia i kronika śmierci", „Miesięcznik Literacki" 1967/5.

13 W.L. Terlecki: „Baśniotwórstwo i historia", „Współczesność" 1966/13.

nikt nie ma patentu na głoszenie pełnej, historycznej prawdy, i że on sam, przeciwdziałając fałszywym, społecznym stereotypom, może podobne tworzyć. *W Polsce, gdzie stosunek do własnego rodowodu oparty jest właśnie na wizjonerstwie literackim* łączy się to ze zbyt dużą odpowiedzialnością. Nie ma sensu opowiadać czytelnikowi o faktach „prawdziwych", skoro *nie ma mitu niezmiennego*, [...] *tworząc mit taki w najszlachetniejszych pragnieniach staje się wbrew faktom, które historia już ujawniła i które ujawni w przyszłości*[14]. Odpowiednio i realizm - pojmowany dotąd prymitywnie, jako prawda życiowego szczegółu[15] - stał się dlań konwencją anachroniczną i nieprzydatną w ujmowaniu problemów współczesnego świata. Punkt dojścia rozważań, który pozwolił także na rozwiązanie sygnalizowanego dylematu pisarza historycznego, był taki:

W dziewiętnastym wieku - pisał Terlecki po zakończeniu pracy nad cyklem - *oczekiwano od literatury wielkich, syntetycznych obrazów świata. Miała ona ten świat wyjaśniać, rozumieć, osądzać* [...]. *My już świata nie możemy wyjaśnić* [...]. *Nie jestem też zupełnie pewien - czy nasz osąd może być równie niepodważalny, jak to ongiś bywało.* [...] *Sądzę, że zamiast całościowych formuł tłumaczących świat współczesny, stoimy wobec uporczywej konieczności upowszechnienia pytań, na które nie zawsze możemy znaleźć zadowalające odpowiedzi. Ale naszą racją bytu, a i nakazem moralnym, jest stawianie takich pytań.* [Innymi słowy:] *podstawowym zadaniem pisarza jest kształtowanie moralnej, ideowej i estetycznej wrażliwości*[16].

Odpowiednio zmieniają się zadania powieściopisarza historycznego. Nie sposób już poszukiwać „nieanachronicznego mitu"; cel zakładający zachęcenie czytelnika do krytycznego spojrzenia na przeszłość można osiągnąć przez podsu-

---

14 *Ibidem*

15 *Por. W. L. Terlecki: „Edynburskie zabawy (Kartki z Anglii II). „Współczesność" 1962/19.*

16 *W. L. Terlecki, wypowiedź w dyskusji „Proza nasza powszednia", „Literatura" 1972/16.*

wanie mu takich obrazów, o których prawdziwości nie musi być przekonany - ale które sprawią, by prawem analogii sam zechciał oczyścić swoje myślenie z nalotu popularnych stereotypów. W praktyce okazało się, że trzeba pisać powieści przynoszące krańcowo niepokojące hipotezy na temat natury procesu historycznego. Terlecki, z upływem czasu mniej dbający o unikanie anachronizmów i skupiający zainteresowania tematyczne na sprawach zdrady, lojalizmu i ugody, tak zaczął określać swój konkretny cel:

Coraz więcej dokonuje się we współczesnym świecie spraw, które są uniezależnione nie tylko od udziału naszej woli, ale także od udziału świadomości. Coraz mniej wiemy o procesach historycznych. Życie współczesne odbiera człowiekowi swobodę namysłu. Tu rysują się obowiązki literatury. Chcę, abyśmy patrzyli na dziejący się współcześnie proces historyczny jako na coś niesłychanie złożonego[17].

*

Zinterpretujemy obecnie powieści, badając je po pierwsze jako dzieła literackie, po drugie – jako przedstawicielki synkretycznego gatunku powieści historycznej (określając ich stosunek do poznanych źródeł). Szczególną uwagę zwrócimy na - wynikłe z immanentnych prawidłowości rozwoju prozy - bariery, na które natknęły się postulaty pisarza - i jak je przezwyciężono.

1. „Spisek"

Zajął się w nim Terlecki postacią i „sprawą" Stefana Bobrowskiego[18], urodzonego 22 kwietnia 1841 r. w rodzinie średniozamożnej, polskiej szlachty, w Kazimierówce na Ukra-

---

17 „O historii jasnej i ciemnej", wywiad T. Sobolewskiego z W. L. Terleckim, „Film" 1977/37.

18 Biografia na podstawie: P. Jasienica: „Biały front", Warszawa 1953 i „Dwie drogi. O powstaniu styczniowym", Warszawa 1963, wyd. II poprawione; S. Kieniewicz: „Powstanie styczniowe", Warszawa 1972. Podaję fakty prawdopodobnie znane Terleckiemu.

inie. W 1857 r. rozpoczął on studia prawnicze na Uniwersytecie Petersburskim. Tam zetknął się z konspiracją tzw. „kółka Sierakowskiego-Dąbrowskiego". W 1860 r. z ramienia tegoż udał się z misją na Uniwerstytet Kijowski dla nawiązania kontaktów ze Związkiem Trojnickim i rychło znalazł się w jego władzach. Następnej jesieni wyjechał do Warszawy, skąd przewiózł do Kijowa prasę drukarską. Po wsypie drukarni (luty 1862) uciekł do Paryża. W październiku już jako emisariusz Centralnego Komitetu Narodowego (CKN) podporządkował Związek Trojnicki Warszawie. W skład CKN wszedł 3 stycznia 1863. Bobrowski, uczestnicząc w samych początkach rozwoju ruchów niepodległościowych tych lat, w najbardziej radykalnych jego skrzydłach, położył wielkie zasługi podczas wstępnego okresu powstania. Kierował nim faktycznie przez pierwszy miesiąc jako szef Komisji Wykonawczej.

W drugiej połowie lutego rozpoczęły się wydarzenia, które już bezpośrednio łączą się ze „sprawą Bobrowskiego". Biali przystąpili do ruchu. Z początkiem marca wszczęto rozmowy na temat ewentualnego rządu koalicyjnego. Chcieli mieć w nim większość, ale Czerwoni sprzeciwili się stanowczo, nie chcąc równocześnie (ze względów finansowych) odrzucać oferowanej „pomocy". W końcu Biali zdecydowali się na zamach stanu i ogłosili 10 marca dyktaturę Langiewicza.

Kulisy przedstawiały się tak: Langiewiczowi należało wykazać, że jego decyzja nie stanowiłaby samowoli. Znalazł się zatem w Krakowie „pełnomocnik rządu", niejaki hr. Adam Grabowski. Machinacja (o której prawdopodobnie dobrze wiedzieli dwaj członkowie TRN o białej orientacji - Giller i Królikowski) udała się. Langiewicz urząd „przyjął", a Bobrowski i pozostali członkowie rządu zostali odsunięci od władzy. Na wieść o dyktaturze wysłano z Warszawy Gillera i Jankowskiego dla nawiązania stosunków. Nie niepokojono się, sądząc, że montowany przy dyktatorze rząd powstanie w wyniku rokowań. Lecz tuż przed 20 marca obecny w obozie Langiewicza komisarz Biechoński wysłał list zawiadamiają-

cy, jak się sprawy miały. Bobrowski *poczuł się wyprowadzony w pole. Zaczął był rokowania z Białymi na temat rządu jawnego, w którym miał sam zasiadać, z tym, że tajna władza warszawska pozostałaby w rękach Czerwonych. Obecnie czuł się odsunięty na bok, a władza przechodziła do rąk białych kombinatorów*[19]. Napisał list do Langiewicza, żądając odpędzenia intrygantów. Z tymże listem zjawił się 20 marca w Krakowie. Zastał zupełny bałagan. Langiewicz po przegranej bitwie przekroczył granicę Galicji i został internowany. Władza dosłownie „leżała na ulicy". Zdecydował się więc na krok bezprecedensowy. Napisał odezwę, w której, w imieniu TRN, znów obejmował władzę i - nie mając pieczęci - podpisał ją własnym nazwiskiem (*á propos*: jego pseudonim brzmiał identycznie, jak nazwisko hrabiego „delegata" - Grabowski).

Sytuację opanowano. Wytoczono śledztwo przeciwko „bohaterom" Langiewiczowskiej imprezy. Na pierwszym posiedzeniu sądu Bobrowski nie podał hrabiemu ręki (obecny tamże Giller dłoń podał). Obrażony Grabowski zażądał satysfakcji. Bobrowski odmówił, powołując się na pełnioną funkcję. Sprawę przekazano sądowi honorowemu. Ten orzekł konieczność pojedynku. Bobrowski zginął pod Rawiczem 12 kwietnia 1863 r. Przeciwnik był wprawnym strzelcem, a Naczelnik Miasta krótkowidzem, z ledwością widział na odległość paru kroków.

Właściwa „sprawa" Bobrowskiego to cały zespół zagadek. Dlaczego ostatecznie zgodził się na pojedynek? Dlaczego sąd honorowy wydał taki werdykt? Czy śmierci Bobrowskiego nie są winni Biali, mszczący się za krakowską klęskę? Na pytanie to twierdząco odpowiedział Paweł Jasienica w „Białym froncie". Tę teorię przejął Terlecki. Wiemy, jaką wagę przykładał do wydarzenia i jakiego dostrzegł w Bobrowskim człowieka. Dla budowy powieści najistotniejszy będzie postulat równoczesnego ukazania czytelnikowi prawdziwego, nieschematycznego człowieka przeszłości i faktów przecza-

---

19 S. Kieniewicz: op. cit. s. 444.

cych legendzie. Postulat pierwszy wymagał zastosowania zdobyczy nowoczesnej powieści psychologicznej z personalną perspektywą narracji[20], a drugi - dostarczenia maksymalnej i obiektywnej informacji. Stworzy to charakterystyczną sferę napięć.

Terlecki pisał:

Autor chciał uniknąć tradycyjnego zapisu. Książka nie ma traktować o wszystkich sprawach powstania [...]. *Ma ukazać jeden tylko odcinek walki. Paweł Jasienica w swojej książce utrzymuje, że Bobrowski zachował wiarę w rezultat zmagań powstańczych. Jest to - z psychologicznego punktu widzenia - teza dość wątpliwa. Decydując się na opuszczenie Warszawy, Bobrowski musi mieć pełną świadomość zbliżającego się końca. I od tej chwili zaczyna się powieść. Czas, w którym się rozwija, trwa dwa dni: od momentu wyjazdu do pojedynku. Wtedy właśnie - w pamięci - budzi się historia jego życia, najlepiej wyrażająca się w pełnych dramatyzmu wydarzeniach ostatnich miesięcy. Jest to już człowiek osaczony. Drobne epizody, ludzie, których w tej ostatniej podróży spotyka, projekty listów, oto uzupełnienie obrazu. Autor chciał również uniknąć wielokrotnie wykorzystywanych efektów konstrukcyjnych, które towarzyszą podobnym tematom. Więc rekonstrukcja? Forma monologu przeplatającego się z opisem następujących w ciągu tej doby faktów i okoliczności*[21].

Ale musimy zaprzeczyć słowom pisarza: akcja obejmuje okres od 20 marca (w powieści dnia, w którym dotarła do Warszawy wieść o upadku Langiewicza) do 12 kwietnia rano (jeśli brać pod uwagę wydarzenia opisane w retrospekcjach i dialogach, czas objęty fabułą zwiększy się: obejmie okres do czasu wakacji 1860 r., spędzonych przez Bobrowskiego w Odessie. Sumarycznie zatem zawiera nieomal całe dorosłe

---

20 W analizie opieramy się na teoriach F. Stanzela i S. Eilego, używając właściwej im terminologii (por. S. Eile: „Światopogląd powieści", Ossolineum 1973; F. Stanzel: „Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły. Typowe formy powieści" [w:] „Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia", wybór, opracowanie i przekład Ryszard Handke, Kraków 1980).

21 W. L. Terlecki: „Wstęp" [w:] tenże: „Spisek", Warszawa 1965, s. 8.

życie bohatera, zgodnie ze schematem właściwym biografiom). Jest ona nam dana w dwudziestu jeden „odsłonach" (jak nazwiemy jednostki graficznego rozczłonkowania tekstu, który to podział nie pokrywa się z logicznym, tzn. na wydarzenia czy związki wydarzeń, tworzące rozdziały, epizody) oraz w dłuższym rozdziale, opisującym wypadki z 11 kwietnia i ranka dnia następnego. Mamy dwa toki odsłon: pierwszy obrazuje okoliczności podróży (to jest zaszłe w nocy z 10 na 11 kwietnia), drugi (wprowadzony w myśl zasad czasowej inwersji) - obejmuje wydarzenia od momentu rozpoczęcia akcji do chwili zawiadomienia Bobrowskiego o wyroku sądu. Rozpoczyna się on pod koniec trzeciej odsłony (pierwszego toku) retrospekcją[22]. Są przemieszane podług schematu: x y, x1 y1. Ów drugi tok sprowadza się do tego, co autor we wstępie nazwał monologiem. Trzeba jeszcze nadmienić, że w trakcie trzech pierwszych odsłon udało mu się wprowadzać regularnie po jednej dłuższej retrospekcji, które na taki monolog zaczęły się składać. Nie potrafił jednak utrzymać konsekwencji.

Oto wypadki powieściowe: wieczorem biegnie do pociągu dwóch ludzi. Jednym z nich jest Bobrowski. Powinien wsiąść do przedziału przed innymi pasażerami. Wewnątrz czeka kolejarz, zobowiązany czuwać nad jego bezpieczeństwem. Ale tuż przed odjazdem, dosłownie wdziera się do przedziału jakiś grubas. Zjawia się rosyjski pułkownik, rozpoznający w Bobrowskim jakiegoś znajomego z Kijowa. Sytuacja daje się opanować, i Bobrowski rozmawia z grubasem o tym i owym. Nagle współtowarzysz Naczelnika dostrzega pistolet ukryty pod poduszkami kanapy. Od tego momentu

22 Wyjaśnienie terminów: inwersja czasowa - gdy wydarzenia wcześniejsze (od podanych ostatnio w ciągu chronologicznym) opisywane są bezpośrednio przez narratora zmieniającego punkt obserwacji (tzn. jej „tu i teraz"); retrospekcja - uteraźniejszenie się obrazu przeszłości w świadomości głównego bohatera, z perspektywy którego prowadzona jest narracja, co zmiany narratorskiego „tu i teraz" za sobą nie pociąga; akcja - ciąg zgrupowanych w poszczególnych epizodach wydarzeń, danych nam bezpośrednio w relacji narratora (tj. z wyłączeniem retrospekcji), czynnikiem organizującym powieściowe wydarzenia jest w interesujących nas książkach czas.

rozmowa „nabiera rumieńców". Grubas, monologując, wygłasza kwestie coraz bardziej dwuznaczne. Naczelnik obezwładnia prowokatora. Następuje wymiana zdań z kolejarzem, jak pozbyć się szpiega - ale bez ustalenia konkretów. Zbliża się granica, celnicy zbierają dokumenty. Udaje się obejść ich czujność. Bobrowski opuszcza przedział, przyjmuje zaproszenie pułkownika, który zwierza mu swoje kłopoty. Kolejarz likwiduje szpicla. Bobrowski wraca do swojego przedziału. Obydwaj spiskowcy naradzają się: kolejarz musi uciekać do oddziału, Bobrowski przyrzeka pomoc, ale nie potrafi odpowiedzieć towarzyszowi na pytania o wynik, czas trwania i sposoby walki. Jeszcze przekroczenie granicy, oczekiwanie na zwrot dokumentów, pożegnanie z pułkownikiem. Bobrowski, jadąc dalej samotnie, zapada w półsen. Rankiem na dworcu w Rawiczu oczekuje powóz. Bobrowski jedzie do hotelu. Usiłuje pisać list do rodziny, nie udaje się; pisze w południe. Przy obiedzie i później rozmowa z sekundantem Krasińskim o sądzie, naturze spraw honorowych, przyczynach takiego właśnie wyroku. Następują wydarzenia ostatniego ranka. Z lekarzem, niezadowolonym, że - zamiast udzielać w tej chwili pomocy powstańcom za kordonem - musi asystować przy pojedynku, jedzie na spotkanie Grabowskiego. Pada śmiertelny strzał.

Streszczenie rozpoczęliśmy „od połowy". Bliżej przyjrzyjmy się teraz wprowadzeniu drugiego, inwersyjnego toku.

Pierwsze odsłony zawierają dwie retrospekcje z początków działalności Bobrowskiego w ruchu i przeżyć w domu rodzinnym. W połowie trzeciej odsłony Bobrowski, prowadząc rozmowę z grubasem, nagle pomyślał: że *o tej porze - gdyby nie podejmował tej podróży - przynosiliby mu meldunki*[23]. Myśl ta rozwija się w obszerną retrospekcję, dotyczącą bieżącej pracy: w konspiracyjnym mieszkaniu Bobrowskiego zjawia się współpracownik i rozpatrują wspólnie plan

---

23 Wszystkie cytaty z analizowanych książek wg. W. L. Terlecki: „Twarze 1863 - Spisek, Powrót z Carskiego Sioła, Dwie głowy ptaka, Rośnie las". Warszawa 1979; tu: s. 27.

Dąbrowskiego zdobycia warszawskiej Cytadeli. Narracja urywa się. Następnie czwarta odsłona z opisem wypadków, które doprowadzą do demaskacji grubasa. Równie nagła przerwa i retrospekcja rozwija się dalej. Kończy ją pukanie do drzwi. Lecz powracamy w teraźniejszość: to grubas, budząc rozmówcę, pukał palcem w stolik. W tym momencie narrator zmienia „tu i teraz" relacji. Bez przygotowania odsłona szósta powraca do kontynuacji poprzedniej retrospekcji. Bez uzasadnienia w bieżącej sytuacji znajdujemy się znowu w Warszawie. Przychodzą wieści o upadku Langiewicza. To niewątpliwa inwersja. Rozpoczyna się akcja: Bobrowski, po krótkiej rozmowie z podwładnymi decyduje się wyruszyć do Krakowa, rozumiejąc, że teraz rzecz w uchwyceniu władzy. Następny epizod obejmuje dzień 23 marca, w którym Bobrowski opublikował wiadomą odezwę. Przed sceną jej układania - opisy narady w Hotelu Saskim, niepokój o to, gdzie jest Giller i kim jest Grabowski... Dzień następny: zjawia się Giller, zarzuca Bobrowskiemu samowolne rozpowszechnianie odezwy. W wyrzutach wyczuwa się nieszczerość. Bobrowski chce już wracać, lecz Giller proponuje spotkanie z bliżej nieokreślonym przedstawicielem Białych. Udają się na nie. W trakcie dyskusji służba oznajmia przybycie Grabowskiego. Bobrowski umawia się z Gillerem, że nie podadzą mu ręki. Nie podaje jej. Epizod czwarty: oczekiwanie na sekundantów, rozmowa z nimi. Pada propozycja, aby Bobrowski, nie zgadzający się na pojedynek z osobą pozbawioną honoru, zdał się na wyrok sądu obywatelskiego. Epizod piąty: Naczelnik znowu przy pracy. Nadal rozpatrywany jest atak na Cytadelę. Kobiety, u których mieszka, dowiadują się o śmierci syna i brata - powstańca. Równocześnie nadchodzi wiadomość o decyzji sądu.

Kończąc ogólny opis powieści, warto przedstawić na wykresie jej graficzną i czasową strukturę. „Spisek" składa się z osiemnastu epizodów z życia bohatera. Zakładając że: duża litera odpowiada jednej odsłonie, nazwa litery - danemu epizodowi, mała litera - epizodowi pojawiającemu się w

retrospekcji, a układ alfabetyczny - porządkowi epizodów w następstwie historycznego czasu - ich układ w powieści przedstawia się tak:

G H (a) H (b) I (b) I B I C I C I D J D K E L F Ł F + M N O

Jest on wyrafinowany i wymagający niezwykłej uwagi czytelnika, co trochę dziwi, zważywszy, że wszystkie epizody można było z łatwością złożyć w schemat właściwy dla zwykłej powieści biograficznej, bo „Spisek" faktycznie jest taką - tyle że nie operującą w ogóle „opowiadaniem relacjonującym".

Dokonajmy oglądu „Spisku" jako powieści historycznej. W dziewiętnastowiecznym jej modelu światem przedstawionym rządziły zasady[24]:

a) rezygnacji z konwencji „wspólnego świata",

b) tzw. „koniecznego anachronizmu",

c) obowiązku rozstrzygnięcia podstawowej sprzeczności, polegającej na tym, że historyczne fakty, jako znane, nie mogły być zasadniczo tematem powieściowym.

Oto skutki:

ad a) Obraz świata przeszłości musiał być w miarę całościowy, wyczerpujący i w konsekwencji - mocno schematyczny w opisie wydarzeń i ludzi.

ad b) Obowiązywała zasada, że wypadki historyczne muszą być pokazane z ważnej dla nas perspektywy, choćby formalnie oceniali je ludzie przeszłości - określała ona główne zarysy schematów z punktu „a".

ad c) Istniały następujące sposoby wyjścia: albo przez

---

24 *Tu i dalej - por.: K. Bartoszyński: „"Popioły" i kryzys powieści historycznej", „Pamiętnik Literacki" 1965/1; T. Bujnicki: „Z teoretycznych problemów powieści historycznej" - rozdz. 1 pracy „Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej". Prace Komisji Historycznoliterackiej nr 31, Wrocław 1973; W. Danek: „O małżeństwie powieści z historią", „Ruch Literacki" 1964/1; G. Lukács: „Klasyczna postać powieści historycznej" (przekład Cz. Przymusiński), [w:] tenże „Od Goethego do Balzaca. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku", wybór M. Żurowski, Warszawa 1958 oraz „Istoriczeskij roman i krizis burżuaznogo riealizma", „Litieraturnyj kritik", t. 3 i 1, Moskwa 1938; W. Ostrowski: „Powieść historyczna (hasło słownikowe)", „Zagadnienia rodzajów literackich", 1968/ t. 1, z. 1.*

kreowanie fikcyjnych bohaterów, których losy układały się wedle rozmaitej proweniencji wątków, albo - jeśli preferowano dokumentaryzm i ścisłość faktograficzną - poszukiwano postaci i epizodów nieznanych dokładnie ogółowi czytelników.

Jeżeli chodzi o dwa ostatnie punkty, stwierdzamy, że postulaty w nich zawarte „Spisek" spełnia i ich realizacja nie przeszkadzała programowym ambicjom pisarza. Trudniej jest z punktem „a". Możemy przypuścić, że zjawisko schematyzacji obrazu epoki miało dwa aspekty. Zewnętrzny - dla czytelnika i wewnętrzny - z punktu widzenia autorskiej pracy nad dziełem. Odbiorca musiał mieć przedstawiony taki obraz powieściowych przypadków, by bez trudności zorientował się, kiedy przebiega akcja i czym charakteryzuje się epoka, w której ta akcja się dzieje. A że przekonania na temat przeszłości należą do sfery społecznych stereotypów, to i obraz musiał być odpowiednio uproszczony, tym stereotypom odpowiadający. Aspekt drugi: proces historyczny z natury rzeczy nie jest prosty i jednoznaczny. Autor powinien był, aby odpowiednio epokę scharakteryzować, dokonywać świadomej selekcji faktów, a niekiedy przeinaczać zdarzenia rzeczywiste, chcąc dany okres historii - tak jak go on sam widział i ujrzeć miał czytelnik - w świecie powieściowym stworzyć. Spójrzmy na „Spisek" pod tym kątem, przyjąwszy założenie, że właściwym jego „światem" jest walka polityczna między Białymi i Czerwonymi.

Przykłady: wieść o upadku Langiewicza wcale nie przerwała Bobrowskiemu narad nad zdobyciem Cytadeli, tylko nad zwalczaniem opozycji wewnętrznej; gest odmowy podania ręki Grabowskiemu nastąpił nie na jakimś podejrzanym zebraniu z Białymi, lecz na pierwszym posiedzeniu sądu nad hrabią, a już na pewno na owo rzekome zebranie nie mógł zdradziecko zaciągnąć Bobrowskiego Giller. Kierunek zmian w stosunku do historycznej prawdy jest oczywisty: czytelnik musi mieć przedstawione wydarzenia zupełnie jednoznaczne. Okazuje się zatem, że Terlecki tak schematyzo-

wał „świat" swego dzieła, jak np. Henryk Sienkiewicz epokę wojen kozackich. A czy, posługując się sfałszowanym szczegółem, można stworzyć prawdziwy, szerszy obraz? Autor w następnej książce cyklu nie przeprowadzał już podobnych działań. Tutaj jednak nie miał wyjścia, o czym przekonamy się, omawiając najistotniejszy problem powieści.

Chodzi o nieuchronne przeniesienie zasady schematyzacji przeszłej epoki na jednostkę ludzką w niej żyjącą. Człowiek, jego osobowość także pełni funkcję znaku. Cechy charakterologiczne, język, umysłowość muszą być takie, jakie wedle powszechnych mniemań były swoiste dla ludzi kiedyś żyjących. Łatwo było obejść ogólną regułę. Wystarczało przyjąć, że bohaterowie nie różnią się od nas mentalnością i zrezygnować z archaicznej stylizacji.

Gorzej przedstawiał się problem szczegółowy, to jest postępowania z bohaterem autentycznym. Dotąd determinowała go historia; uczestnicząc w znanych czytelnikowi wydarzeniach dziejowych, musiał myśleć i mówić to, co w danej chwili mu „wypadało". (Łączyło się to dodatkowo z charakterystyczną dla powieści auktorialnej „zależnością" bohatera od narratora.) Drugorzędne postaci fikcyjne „Spisku" (kolejarz, pułkownik, lekarz itd.) nie są pełnoprawnymi osobowościami, gdyż - widziane przez pryzmat osobowości Bobrowskiego - siłą rzeczy występują w roli nośników problematyki tylko dla niego ważnej. Pełnią też niekiedy funkcje rezonerów autorskich, jak np. kolejarz, który radzi Bobrowskiemu: *Żebyście rzecz doprowadzili do końca. Nie oglądali się na innych. W głąb zeszli. Broni ludziom dali, oderwali ich od ziemi, pokierowali nimi mądrze*[25]. Tak mówiąca postać jest anachronizmem. Czy podobne ograniczenia stosują się i do Bobrowskiego?

Wspomniano parokrotnie, że Terlecki zastosował nowoczesną metodę narracji. Narrator „Spisku", trzecioosobowy, nie zmienia „tu i teraz" obserwacji, chyba że razem z bohaterem (na niezamierzony wyjątek wskazano). Tylko w stosun-

25 *W. L. Terlecki, op. cit. s. 85.*

ku do Bobrowskiego przysługuje mu prawo wglądu w psychikę postaci. Nie dość - wszystko, o czym oznajmia, nie może przekraczać horyzontu myślowego Naczelnika. Niekiedy perspektywa narracyjna z personalnej przemienia się w neutralną. Abstrahując od znanych kategorii, w jakich Terlecki widział swego bohatera, trzeba stwierdzić, że przy przyjętym sposobie narracji Bobrowski mógł być osobowością tak skomplikowaną i pełnoprawną, na ile tylko pozwalają zdobycze współczesnej techniki powieściowej.

Ale za przyjęcie takiej drogi się płaci, wszelka informacja przekazywana przez narratora przestaje być wiarygodna. Współczesnej powieści to nie szkodzi. Przyznanie „centralnej świadomości" utworu prawa, by normalnie i po ludzku mogła się mylić, znakomicie przydaje bohaterowi pełnego ludzkiego formatu. Ale o ile to, że bohater „Odmian czasu" Butora nie wie, czy rzeczywiście jego znajomy uległ zamachowi (a jeśli byłby pewien, nie uwierzyłby mu czytelnik), w niczym nie umniejsza możliwości spełnienia przez powieść hipotetycznych celów autora, o tyle odbiorca Terleckiego musi wiedzieć na pewno, że Bobrowski padł ofiarą morderstwa. Inaczej nic nie wyszłoby z programu rozbicia *stereotypu narodowej zgody*.

Konsekwencje wprowadzenia personalnej perspektywy do powieści historycznej idą jeszcze dalej, likwidują dydaktyczne właściwości gatunku, utrudniają pełnienie przez powieść funkcji informacyjnej. Jedno zdanie ze „Spisku": *Znów były wiadomości od Łokietka z Cytadeli*[26]. Narrator auktorialny powiedziałby tak: „Na początku kwietnia znów nadeszły wiadomości od uwięzionego w Cytadeli Jarosława Dąbrowskiego" (w książce oczywiście to nazwisko później pada[27], ilu-

---

26 *Ibidem.*

27 *Zbyt jest ważne, by nie padło. Ale zauważmy inne zdanie:* I która droga jest bliższa? - jego *[...]*, Antonowicza, którego miejsce w organizacji zajął w tym czasie *[W. L. Terlecki: op. cit., s. 19]. Tylko po przeprowadzeniu dokładnych poszukiwań można się zorientować, że chodzi o Związek Trojnicki. Dodajmy jeszcze, że czytający oczywiście może podczas czytania zdobyć pewną wiedzę, ale nikt mu jej nie podaje. Musi sam przeprowadzać syntezę wielu porozrzucanych w książce faktów. Omawianą przez nas w tym miejscu, swoistą dla całej twórczości historycznej Ter-*

strujemy zasadę ogólną). W drugim przypadku wiadomość przekazywana jest przez nadrzędną instancję, dbającą o dokładne poinformowanie czytelnika, natomiast w pierwszym - narrator tak oświetla wydarzenie, jak widzi je kierujący pracami organizacji bojownik, który nie potrzebuje ani uświadamiać sobie, jak Dąbrowski w Cytadeli się znalazł, ani znać nazwiska towarzysza. Czytający zorientuje się, o kogo chodzi, tylko pod warunkiem posiadania szerokiej informacji wyjściowej.

Sumując: konsekwentne wprowadzenie do powieści personalnej perspektywy narracji równa się zastosowaniu konwencji „wspólnej wiedzy" czytelnika i autora o epoce. Ale pogardzając powieścią historyczną, mającą opisywać fakty szeroko znane, Terlecki wręcz zakładał niski poziom świadomości historycznej czytelników i nie mógł zrezygnować z przekazania im wiarygodnej wiedzy, przynajmniej o najbardziej istotnych wydarzeniach. Próbował uczynić to już w „Przedsłowiu".

Dotykamy metody, zgodnie z którą czytelnikowi prezentuje się fakty. Jest dwojaka: to, co mniej ważne, nie wiążące się bezpośrednio ze „sprawą Bobrowskiego", konsekwentnie „oświetlane" jest przez „centralną świadomość" z jej osobistego punktu widzenia. Składa się zatem na magmę świadomości Bobrowskiego. Natomiast to, co kluczowe - musi jawić się czytelnikowi jako obiektywne i rzeczywiste. Powracamy do punktu wyjścia, niezmiernie skomplikowanego, wręcz wydumanego układu fabularnego. Zakładany na początku przez pisarza monolog zmienił się w akcję, ponieważ

---

leckiego zasadę zauważył już J. Maciejewski - ale dopiero w ostatnich artykułach krytyków Terleckiego powiązano ją z problemem perspektywy narracyjnej (zresztą bez wymienienia terminu i pogłębionej analizy zjawiska). Por. W. Bolecki: „Sadźmy róże...", „Twórczość" 1978/1; J. Maciejewski: „"Nowa powieść" i historia", „Miesięcznik Literacki" 1967/1; tenże: „Władysław Terlecki", „Literatura 1974/17; tenże: „Cień Margrabiego, czyli o powieściach historycznych Władysława Terleckiego", „Odra" 1978/7; T. Walas: „Sposób na historię", „Życie Literackie" 1974/10. Z krytyków pragnących rozszyfrować istotę twórczości historycznej (i innej) pisarza warto jeszcze wymienić: M. Błażejewskiego, M. Boniego, A. Chojnackiego, M. Komara, L. Kurpiewskiego, T. Łubieńskiego, J. Niecikowskiego, J. Niemczuka, M. Orskiego, J. Pawłowskiego, M. Sprusińskiego, J. Wegnera, Z. Ziątka.

nie sposób było ciągle uzasadniać każdorazowej „chwili wspomnień" bohatera bez ryzyka znudzenia odbiorcy, a wypadki krakowskie należało opisać wyczerpująco i tendencyjnie, aby na ich podstawie czytelnik wyrobił sobie odpowiedni pogląd. Jeżeli ktoś tylko cokolwiek wie o mechanizmach prowokacji, to bez wątpienia już z faktu, że skierowanie sprawy do rozpatrzenia przez sąd honorowy nastąpiło z inicjatywy sekundantów Grabowskiego, może wyciągnąć wnioski co do prawdziwego oblicza tego ciała. Ale ten opis także przeprowadzony jest zasadniczo „z punktu widzenia" Bobrowskiego i może budzić wątpliwości odnośnie obiektywizmu i prawdziwości przedstawionych faktów. Muszą one zostać potwierdzone. Ponieważ nie ma auktorialnego narratora, to instancją stawiającą kropkę nad „i" jest sam Bobrowski:

Była to ta sama myśl, która nie ustępowała od początku podróży. Jej dalszy ciąg, logiczne rozwinięcie. Jeżeli wyrok, na który czekał [...] *był tylko potwierdzeniem wyroku, który zapadł wcześniej? Kiedy? Odczuwał teraz wielką jasność. Jeżeli wywoził go z Krakowa w dniu, w którym przejął władzę po upadku Langiewicza, nim jeszcze przejęli ją ci, których w jego sprawach wyobrażał sam hrabia Grabowski?* [...] *Od przejęcia władzy zależały losy powstania. Życie albo śmierć całego ruchu*[28].

Gdyby te słowa nie były potwierdzone przez opis wypadków krakowskich, nie byłyby one dla czytelnika wiarygodne. A że stanowią potwierdzenie wniosków, które odbiorca mógł samodzielnie wysnuć, zatem zgodnie z anachronicznymi, według Terleckiego, tradycjami powieści historycznej, Bobrowski staje się autorskim rezonerem. I mówi to, „co mu wypada".

„Spisek" stanowi hybrydyczny utwór z pogranicza - znanej i dopiero tworzącej się - poetyki. Owo pęknięcie wywołała sprzeczność pomiędzy tą częścią autorskiego programu, która nakazywała dostrzegać w przeszłości autentycznego, pełnokrwistego człowieka, a tą, która kazała jednocześnie

28 *W. L. Terlecki: op. cit., s. 112.*

podsuwać czytelnikowi historie prawdziwe i ponad wszelką wątpliwość prawdopodobne. Nowej filozofii człowieka, na której opiera się współczesna powieść, niepodobna było pogodzić z przestarzałymi poglądami na naturę historycznej prawdy.

2. „Dwie głowy ptaka"

Bohaterem powieści jest również postać historyczna, Aleksander Waszkowski[29], urodzony w r. 1841 w Tarnogrodzie, w rodzinie zdeklasowanego szlachcica. Większość swego krótkiego życia spędził w Warszawie. Z konspiracją wiąże się w r. 1862. Prawie przez rok zajmuje w organizacji stanowiska podrzędne. W kwietniu 1863 następuje awans na pomocnika wydziałowego, nagroda za wykradzenie z Biura Wydziału Pomiarów Rządowej Komisji Skarbu pięćdziesięciu dwóch sekcji wielkiej mapy Królestwa, dokonane w lutym. Znalazł się Waszkowski w kręgu wyższym organizacji miejskiej, z *łona którego miały wyjść wszelkie spiski i zamachy na Rząd Narodowy*. Waszkowski bierze w nich udział, należąc politycznie do prawicy Czerwonych.

Niedługo po objęciu przez niego stanowiska - władzę objął tzw. Rząd Czerwonych Prawników. Z jego obaleniem wiąże się najsłynniejszy czyn bohatera, zabór kasy Banku Królestwa. Przeprowadzona wraz z grupą współpracowników akcja przyniosła trzy miliony sześćset tysięcy rubli (w tym trzy miliony osiemdziesiąt siedem tysięcy w tzw. listach zastawnych Towarzystwa Kredytowego), dzięki którym udało się obalić wspomniany Rząd i ustanowić nowy, Karola Majewskiego, jeden z „najbielszych" i najfatalniejszych dla powstania. Po 17 października 1863, gdy władzę przejmuje dyktator, Waszkowski, objąwszy 10 grudnia funkcję Naczelnika Miasta, staje się jednym z najwierniejszych i najdzielniejszych współpracowników Traugutta. Ale w schyłkowym

---

29 Biografia na podstawie: H. Jabłoński, „Aleksander Waszkowski - ostatni naczelnik miasta Warszawy w powstaniu 1863-1864", Warszawa 1963, wyd II powojenne

okresie powstania wiele zdziałać nie można. Rozpaczliwie zwiera rozsypujące się szeregi, ściąga podatki, ogłasza nieliczne odezwy. Walczy do końca, nawet po egzekucji Traugutta (5 sierpnia 1864).

Początkowo współdziała z ostatnim Prezesem rządu, Bronisławem Brzezińskim, od października pozostaje sam. Tylko on i garstka współpracowniczek tworzą organizację powstańczą. Aresztowany 19 grudnia. Ta data oznacza definitywny koniec powstania, ale dopiero początek właściwego dramatu ostatniego Naczelnika Miasta. (Wtedy zaczyna się powieść.) Staje przed komisją śledczą pułkownika Tuchołki, dla której *nie mniej ważnym od przyznania się więźnia do winy, od wydania przezeń wspólników, było moralne złamanie więźnia, przekonanie go o bezsensie sprawy, dla której się poświęcał.* [...] *To była najpewniejsza droga do uzyskania wyznań bardziej szczerych, odnoszących się nie tylko do czynów, ale i do ich motywacji, do myśli i uczuć*[30].

Od 19 grudnia do 26 stycznia udaje się mu zachować godność. Później komisja rozpoczęła właściwą grę: *Położenie Waszkowskiego jest ciężkie. Los jego jest przesądzony, nic go od śmierci uratować nie mogło. Chodziło o coś innego* [...] *o jego śmierć moralną*[31]. Działano tak: *Postępowanie komisji względem byłego Naczelnika było nadzwyczaj uprzejme. Pułkownik udawał nadzwyczaj życzliwego. Pozwalał mu czytać dostarczone z miasta książki, ubolewał nad położeniem tak wielkiego patrioty i długie na ten temat prowadził z nim rozmowy. Podczas śledztwa cała komisja przesadza w grzecznościach* [...]. *Uprzejme odnoszenie się do więźnia nakazano nawet służbie. Wszystko co żyło na Pawiaku okazywało mu szacunek i poważanie. Waszkowskiego miło łechtały te „niekłamane wyrazy podziwu" i w życzliwość Tuchołki dla siebie uwierzył*[32]. Wypadki toczą się szybko. Waszkowski umyślił ucieczkę. Poprosił strażników o przeniesienie „grypsów" do

---

30 S. Kieniewicz: op. cit., s. 736.
31 H. Jabłoński. op. cit., s. 142.
32 Ibidem, s. 143.

uwięzionego towarzysza i do rodziny. Wszystkie otrzymała komisja.

26 stycznia odkryto karty: *Komisja upomina go do wyznania prawdy, przedstawia skutki kłamstwa, pozwala przeczytać zeznania świadków, pokazuje jego kartki i nakazuje się wytłumaczyć*[33]. Waszkowski załamuje się. Pisze uniżony list do Berga, tzw. „historię organizacji", wtajemniczającą Rosjan w jej tajniki, pragnie nawet przynieść im swoją pieczęć, by już nikomu nie mogła służyć. *I on - filar powstania* uznaje, że *dalsze działania na drodze organizacji powstańczej nie doprowadzą nie tylko do pożądanych rezultatów, ale nawet wpływają na osłabienie sił narodowych, że wskutek tego stan wojenny nie pozwala rozwinąć krajowi przemysłu i handlu, a tym samym hamuje jego dobrobyt*[34]. Poznawszy przy wybitnym udziale wroga nową prawdę, Waszkowski godzi się na przekreślenie swego największego czynu, składa w obecności konsula brytyjskiego zeznanie, które spowodowało, że wspomniane listy zastawne dostały się w ręce Rosjan (po zaborze kasy wysłano je za granicę). Zginął na szubienicy wraz z Emanuelem Szafarczykiem 17 lutego 1865 roku. Jego towarzysza zawiodły nerwy. On zginął godnie.

Nim przystąpimy do analizy powieści, przytoczymy słowa wyrażające pogląd Terleckiego na sprawę ostatniego Naczelnika: *Waszkowski umiera najpierw duchowo, bo zaczyna wierzyć w podsuwaną mu prawdę przeciwnika. Dopiero potem ginie fizycznie*[35].

Wypadki powieściowe, podane w chronologicznym ciągu „scen", obejmują okres od aresztowania do zakończenia śledztwa. Jedynie dzień aresztowania wyłamuje się z zasady, lecz jest to inwersja świadoma, gdzie dochodzi do głosu nadrzędny narrator - reżyser wydarzeń. Schemat układu epizodów jest prosty: BACDEF... itd. Jeśli chodzi o wydarzenia, o których Waszkowski rozmyśla, to, poza retrospekcją doty-

---

33 Ibidem, s. 147.

34 Ibidem, s. 148

35 Cyt. „Po nas jest wszystko", wywiad T. Krzemień z W. Terleckim, „Literatura" 1972/19.

czącą zaboru kasy, mieszczą się one ogólnie w przedziale czasowym od momentu egzekucji Traugutta. Nie uznał pisarz za stosowne powiadamiać czytelnika o wszystkich, co ważniejszych momentach z życia bohatera.

Waszkowski myśli raczej o wydarzeniach bieżących: staje kilkakrotnie przed komisją, stosującą różne środki perswazji, by namówić go do składania szczerych zeznań; wysłuchuje długich monologów tajemniczego „oficerka", ponoć przybyłego z Petersburga, aby opracować memoriał o udziale rosyjskich oficerów w powstaniu i spotykającego się z wrogiem - jak twierdzi - z osobistej sympatii. Dzieli także celę ze współtowarzyszem, być może cierpiącym na lekki obłęd, opowiadającym mu historię o Szczęsnym Potockim i o własnym spotkaniu z Margrabią. Galerię postaci uzupełnia więzienny lekarz, człowiek podobno uczciwy. Z wypadków mających odpowiedniki historyczne należy wymienić: okoliczności aresztowania, moment załamania i poprzedzające go starania dotyczące ucieczki, pisanie zeznań dla audytorów, oświadczenie złożone przed White'em. Powieść traktuje o tym, jak Waszkowski dostał się w ręce wroga, uległ jego manipulacjom i pomógł mu odzyskać ponad trzy miliony rubli. Zdarzenie to jednoznaczne z samej swej istoty, przeczące optymistycznym legendom.

Niemniej, jak pamiętamy, Terlecki zmienił poglądy i na podaniu faktów (przy równoległej realizacji zainteresowań psychologicznych) poprzestać nie mógł. **Opisu** wypadków historycznych w książce w ogóle nie ma. Owo działanie zakłada bowiem przynajmniej nazwanie, klasyfikację, dokonywane z nadrzędnej pozycji kompetentnego obserwatora. A wyciągnięto konsekwentne wnioski z przyjętej perspektywy narracyjnej.

Natomiast istotnie oparto się na rzeczywistym szczególe. Choć znakomita część fabuły jest fikcyjna (dostępne nam źródło nie notuje takich postaci jak oficerek, lekarz itd.; pisarz pominął również wydarzenia nazbyt jednoznaczne, jak np. pisanie listu do Berga oraz szczegóły mogące nadmier-

nie rozdąć książkę), to:

1) Jest w utworze wiele scen zgodnych z prawdą historyczną.

2) Nie występuje sytuacja zastąpienia faktu historycznego przez fałszywy, ale dosadniej ilustrujący autorskie tezy.

W „Dwóch głowach ptaka" nie ma prawie niczego, co by stało w sprzeczności z ujęciem H. Jabłońskiego. Sposób wykorzystania materiału nie odbiega od powszechnie wykorzystywanych w beletrystyce biograficznej, a sfera fikcji jest równocześnie sferą hipotezy - wskazując na to, co rzeczywiście być mogło, choć nie musiało. Znając fakty historyczne, łatwo można je w książce zlokalizować. Natomiast skutek wprowadzenia personalnej perspektywy narracyjnej całkowicie przeciwdziała temu, aby niewykształcony historycznie czytelnik mógł zdobyć nowe wiadomości szczegółowe. Ścisłe trzymanie się prawdy występuje na własny użytek autora. **Oglądane** przez czytającego sceny przesłuchań i rozmów muszą z natury rzeczy zawierać duży ładunek informacji, ale jednocześnie dyskusje są wymianą poglądów, dokonywaną przez osoby dobrze zorientowane, które nie muszą sobie wszystkiego tłumaczyć od początku. Wydarzenia powieściowe stały się zasadniczym nośnikiem problematyki bez względu na to, czy czytelnik uzna je za zdarzenia historyczne. Są ważne same przez się, skutkiem czego czytelnik nie może zasłonić się optymistycznym ahistoryzmem, a równocześnie nic nie przeszkadza w nawiązaniu z nim porozumienia normalnego w tego typu powieściach (tzn. „poza plecami bohatera"), porozumienia, które można oprzeć już nie na wspólnej znajomości faktów czy wprowadzaniu starych konwencji, a na wspólnocie podstawowych przekonań etyczno-moralnych i narodowej symbolice historycznej, na wartościach bardziej uniwersalnych.

Czego ma ono dotyczyć? Przede wszystkim na jego bazie ma się dokonać zrozumienie „opowiedzianych" w „Dwóch głowach ptaka" wydarzeń; bo choć historia jest jednoznaczna i prosta, bynajmniej niełatwo jest to z książki wyczytać. Cała

rzecz przedstawiona wszak została z punktu widzenia Waszkowskiego, a on, poddawany swoistemu praniu mózgu, nie może przecież zdobyć się na samoświadomość. Wtedy by nie zdradził. Tę perspektywę prezentuje podstawowy narrator powieści, posiadający wiedzę Waszkowskiego. Tylko jego myśli przekazuje odbiorcy. Przy czym ostatni Naczelnik nigdy nie staje się medium autora, a to pozwoliło nareszcie Terleckiemu zrealizować marzenie o prawdziwym i nieschematycznym człowieku przeszłości.

Narracja przechodzi czasami w neutralną, gdy opowiadacz powtarza wiernie słowa (i tylko słowa!) innych postaci, „wyłączając" jak gdyby na ów okres swojego podopiecznego. Natomiast właściwymi „twórcami", mającego się sfinalizować, porozumienia z czytelnikiem są:

I - zaznaczający delikatnie autorski dystans, wspomniany narrator - reżyser, który:

a) na początku każdego epizodu wskazuje na umiejscowienie go w czasie i przestrzeni, wzmagając przejrzystość akcji;

b) z rzadka występuje szerzej, dając do zrozumienia, że to on - a nie Waszkowski - ma więcej do powiedzenia;

c) na końcu książki przekazuje opis egzekucji - do akcji nie należący, a stanowiący główny komentarz (nie wprost) do pokazanych wydarzeń;

II - trzeci opowiadający, czyli - należący do powieściowego świata - więzień.

Składa on w celi Waszkowskiemu relację o Panu Szczęsnym, symbolu zdrajcy w naszej historii i o własnym przodku, który - słysząc tajemniczy głos z zaświatów: *violenti non fit iniuria* - nie zdobył się na cięcie Potockiego szablą, tak jak i on sam (analogicznie myśląc) nie strzelił do Wielopolskiego. Zwłaszcza pierwsza opowieść, o tym jak Szczęsny powracał po trzecim rozbiorze z petersburskich wojaży, a potem zaprosił do Tulczyna grupę włoskich tancerzy i kazał im odgrywać spektakl pt. „Radość z powodu szczęśliwej Ojczyzny", utuczywszy wpierw tancerkę występującą w tytułowej

roli - pełni istotne funkcje (dla czytelnika, a nie bohatera, długo widzącego w tej historii tylko bredzenie obłąkanego). Więzień opowiada o wszystkim na sposób współczesnego opowiadacza, tworząc niewielką „powieść w powieści".

Ingerencja „obrazu autora", która pozwala na nawiązanie porozumienia, uwidacznia się nie tylko we wprowadzeniu trzech narratorów, lecz przede wszystkim w misternym układzie podobieństw i analogii pomiędzy poglądami poszczególnych postaci, wiodących w powieści długie dyskusje. Konstrukcja ta pozwala z jednej strony odkrywać badaczowi poglądy autora, z drugiej zaś - stanowi autorski instrument sterowania odbiorem tekstu. Ogólna zasada funkcjonowania jest następująca: aby ocenić dane przekonanie, trzeba mieć zawsze w pamięci, po co się je wygłasza oraz do poglądów której postaci jest ono podobne. Owe podobieństwa i analogie nazwę sygnałami pośrednimi, bo istnieją jeszcze wypowiedzi merytorycznie (choć nigdy formalnie) skierowane nie tylko przez jedną postać do drugiej, lecz i od autora do czytelnika (np. wstęp więźnia do swojej opowieści).

Przyjrzyjmy się problematyce prowadzonych rozmów. Poszczególne monologi i kwestie w dyskusjach można podzielić:

1) na informujące czytelnika o naturze rozgrywającego się dramatu (należą do sygnałów bezpośrednich),

2) na stanowiące nośniki przeciwstawnych koncepcji naszego postępowania w warunkach niewoli i

3) prezentujące związane z nimi poglądy historiozoficzne.

Żadna z postaci nie ma do końca racji w swoim myśleniu i postępowaniu, nie jest autorskim rezonerem, ale to nie znaczy oczywiście, aby Terlecki (zwłaszcza w odniesieniu do punktu „2") określonego zdania nie miał i go nie zaznaczał.

Jak powiedziano, podczas czytania powieści stajemy się świadkami dramatu wszczepiania Waszkowskiemu systemu poglądów, który można orientacyjnie nazwać światopoglą-

dem niewolnika. Rzecz w tym, by okoliczność przejściową, naszą zależność od ościennego mocarstwa uznał za pewnik, zapomniał o niej, pozostawił „poza podejrzeniem". Ściślej mówiąc: miałby zbudować sobie taki system etyczny, który byłby na pozór prawidłowy, ale jedynie w ramach układu odniesienia, którego założenia nie mają nic wspólnego ze słusznością moralną. Konkretne cele audytorów i ściśle współpracującego z nimi oficerka zakładają skłonienie Waszkowskiego do złożenia dobrowolnych zeznań o zaborze kasy oraz do udziału w pewnej szerszej imprezie. Aby je osiągnąć, trzeba mu dowodnie ukazać, że jego działalność (zatem i jej podbudowa filozoficzna) była niesłuszna, że - ponieważ się mylił - „po nim nie ma już nic", tylko legenda pozostanie (Waszkowski w końcu dla niej zeznanie składa).

Naczelnik doskonale zdaje sobie sprawę z celów, lecz truciznę dawkowano zbyt delikatnie, by jej nie uległ, by pojął metodę. Światopogląd ma nieskomplikowany i w dużej mierze prawdopodobny. Prowadził walkę z zaborcą w imię ciągłości idei, w przekonaniu, że istnieje jakiś duch narodu, sprawiedliwość dziejowa, która pozwoli na spełnienie marzeń o niepodległości. Opierając się na tych przesłankach, wierzył w podjęcie słusznej walki przez innych, choćby miano ponosić klęskę za klęską. A oto, co przeciwstawiają mu wrogowie:

- *Nie ma jednej wolności. Wolność, tak jak my ją pojmujemy, to dążenie do lepszego, a co za tym idzie, mądrzejszego życia* [...][36].

- *Duch narodu? Ryzykowane pojęcie* [...] *określajmy naród kierując się jego etniczną przynależnością, rozprawiajmy o jego wielkości wyrażając w przybliżeniu liczbę obywateli przyznających się do pokrewieństwa* [...][37].

- *Wpojono we mnie myślenie o państwie. W wielkim państwie mogą się mieścić różne narody. Nie na tym stwierdzeniu wyczerpuje się moje widzenie państwa. Skoro zjawisko dominacji jest rzeczywistością i myślenie utopijne należy odrzucić*

---

36 W. L. Torlecki: op. cit., s. 353 (Tucholko).
37 Ibidem (oficerek).

[...] *to pozostaje forma owej dominacji* [...]. *Czy ma to być dominacja dzika, nie okiełznana wyższą racją stanu i królewskiej powagi, czy też oświecona, a więc taka, która zysk swój widzi w dobrobycie wszystkich* [...][38].

- *Jeśli dobrze zrozumiałem - duch narodu to jego historia* [...]. *Ale co stanowi o jego wielkości?* [...] *Ta wielkość nie ma nic wspólnego z moralnymi racjami.* [...] *Jednym słowem: siły narodu, jego prężności i prawa do bycia sobą nie mierzy się zasługami, w które obfitują dzieje* [...][39].

- *Kiedy jedno zło niszczy drugie, staje się dobrem* [...][40].

Długie monologi oficerka (on przede wszystkim z Waszkowskim rozmawia, przesłuchania zajmują mniej miejsca w powieści) na pozór do niczego Waszkowskiego nie namawiają. Ot, przyjacielskie dyskusje dwóch młodych ludzi. Z tego względu nie zajmujemy się szczegółowo ich treścią, a przytaczamy fragmenty o najistotniejszym znaczeniu, najsilniej działające na Waszkowskiego. Prezentują też one myśli nowoczesne i szeroko dzisiaj rozpowszechniane (nie znaczy to, by Terlecki popełniał anachronizm). Tę metodę przekonywania uzupełniają rozliczne przykłady niezwykłych umiejętności i głębokiej wiedzy tajnych służb, niezbite wykazywanie, iż powstanie sprowokowały siły antypolskie oraz sprytne odwoływanie się do zasad moralnych powszechnie uznawanych za bezwzględnie obowiązujące, ważniejsze od nakazów obrony narodowej godności; np. do zasady ochrony ludzkiego życia.

Siła argumentacji sprawia, że Waszkowski załamuje się, przyjmuje wyżej prezentowane racje za swoje, co pozwala mu stać się płomiennym i agresywnym organicznikiem, pragnącym za wszelką cenę nie dopuścić do dalszej walki. Uważa teraz, że do powstania pchnął jego i innych *fanatyzm bezrozumny, prowadzący do ogólnych nieszczęść. Po co był ten zryw* [...]*? Dla miraży narodowego wyzwolenia?*[41]. Dlatego

---

38 *Ibidem.*
39 *Ibidem, s. 355 (oficerek).*
40 *Ibidem, s. 415 (oficerek).*
41 *Ibidem, s. 426.*

należy wyrwać pieniądze z rąk emigracji, wydać komisji pieczęcie, aby nikt nie kontynuował oporu. Idzie nawet krok dalej: wątpi w główny cel ruchu, konieczność odzyskania niepodległości. Potem oficerek zaproponuje mu jeszcze otwartą współpracę z ochraną - za cenę życia. Waszkowski ją odrzuci.

Dramat się dokonał. Czytelnik „obejrzał" całą historię. Ale nic przecież nie przesądza, jak ją rozumie. Może uwierzyć - na równi z bohaterem - komisji śledczej i oficerkowi. Może nawet nie pojąć, że Waszkowski popełnił zdradę, wręcz przeciwnie - uznać opacznie, iż dał on się przekonać do słusznej, organicznikowskiej drogi i dopiero gdy miał zdradzić (chodzi o końcową ofertę oficerka), cofnął się z całą stanowczością.

W tym miejscu powróćmy do problematyki „porozumienia poza plecami bohatera". Informowaliśmy: konstrukcja pozwalająca na nie ma dla badacza podwójne oblicze i składa się z sygnałów dwojakiego rodzaju. Zajmiemy się pośrednimi. Chodzi w nich o zapewnienie prawidłowej oceny tak przekonujących argumentów wroga. Parę przykładów poznaliśmy poprzednio. Z faktu, że Waszkowski - przyjmując je - stał się organicznikiem wynika, iż podług autora przynależne są one do tej ideologii jako jej filozoficzne założenia.

Pośród postaci odnajdujemy jedną, tak oceniającą „drogę Wielopolskiego": *To była parszywa idea. Mieliśmy do wyboru walkę albo zagładę* [...]. *Powolną, ale ostateczną. Dokonywaną na wielu pokoleniach. Prowadzącą do zupełnego wyniszczenia. Zatraty poczucia odrębności. W planach tego człowieka czaiła się śmierć*[42]. Jest nią więzień, główny przewodnik Waszkowskiego po więziennym życiu i orędownik idei patriotycznej, który po załamaniu się Naczelnika zdradę wytknie mu wprost. Jego słowami - zauważmy - wypowiada Terlecki zbliżone do swoich poglądy. Ale nie jest to postać mogąca być rezonerem i dla czytelnika. Obłąkany, często się myli, uważa np., że powstanie trwa i pomyślnie się rozwija.

---

42 Ibidem, s. 127.

Niezrównoważone zachowanie pozwala jednakże pisarzowi na wkładanie w jego usta kwestii, umożliwiających (w świetle całości utworu) właściwe wartościowanie. Tak właśnie oświetla pisarz całość organicznikowskich idei, bo jej założenia filozoficzne okazują się równocześnie poglądami Szczęsnego Potockiego z opowieści więźnia, postaci obrzydliwej i równie obrzydliwego narodowego „archetypu".

Rozumiemy zatem, na czym polega wspomniane odwołanie się autora do narodowej symboliki. Zresztą już z samego faktu wprowadzenia do powieści historii pana Szczęsnego i z występujących - o czym nadmieniono - sygnałów bezpośrednich czytelnik powinien się zorientować, że mowa będzie o zdradzie, a nie o ideowej przemianie.

Porozumienie się dokonało: Czytelnik zorientował się, że Waszkowski uległ manipulacji, zdradził nieświadomie, w przeświadczeniu, że zmienia polityczne przekonania. Autor zaznaczył swój pogląd na temat idei lojalistyczno-organicznikowskiej, takiej, jaka występowała w rzeczywistości XIX wieku. Czegóż zatem dotyczą słowa o stawianiu pytań, na które nie można znaleźć odpowiedzi? Wydaje się, że Terlecki zachęca czytelnika do myślenia *per analogiam*. Nieprzypadkowo filozoficzne założenia *przejmowanej prawdy wroga* brzmią współcześnie, a problem dotyczy szeroko dziś (tj. w 1982 r. - W. K.) rozpowszechnionych stereotypów rodem z tradycji „polityki realnej". Skoro ukazano odbiorcy na dowodnym przykładzie, że poglądy takie były prawdą naszych wrogów i mogły być wmanipulowywane nieświadomym jednostkom, to po to, aby pomyślał, czy i współcześnie nie może dziać się podobnie, by zadał sobie pytanie: „Jakie jest prawdziwe oblicze rzeczywistości? Być może działają w niej siły, o których nic nie wiem? Może to, w co wierzę wmawia mi się, aby wykorzystać mnie do swoich celów? Trzeba być zatem krytycznym, by to, co w dobrej wierze czynię, nie było działaniem przynoszącym skutki odwrotne do przeze mnie zamierzonych".

„Dwie głowy ptaka" są wartościową powieścią. Konse-

kwentna pod względem konstrukcji i przynosząca doniosły problem miała tylko tę „wadę", że mógł go czytelnik rozpoznać dopiero po wypełnieniu „warunków umowy", gruntownym uogólnieniu i samodzielnej interpretacji.

Konkludując: Terlecki uznał, że tylko taka powieść historyczna może zapewnić mu sukces, która jest nie tylko utworem historycznym, ale i mówiącym o historii.

3. „Powrót z Carskiego Sioła"

Terlecki zapowiadał ostatnią powieść cyklu: *Będzie to książka zawierająca sumę mych przemyśleń, refleksji z tamtej epoki*[43]. Z naszego punktu widzenia okaże się jednak innym, bardziej wyraźnym przekazem zdobytej już prawdy.

Powieść stanowi panoramę. Zamiast zajmować się jednym, znamiennym faktem i jedną postacią, zbudował ją autor z dziewięciu epizodów, z których każdy opiera się na konkretnym wydarzeniu z lat 1862-1863 i posiada odmienną „centralną świadomość". Bohaterami są z reguły rzeczywiste i znane postacie (z jednym charakterystycznym wyjątkiem) takie jak: generał Lüders (pełniący obowiązki Namiestnika do połowy 1862 r.), margrabia Wielopolski, Andrzej Zamojski, Józef Ignacy Kraszewski (jako redaktor „Gazety Polskiej"), arcybiskup Feliński, Helena Kirkorowa, Romuald Traugutt. Z postaci drugorzędnych: Kronenberg, Awejde... itd., także liczne postaci fikcyjne występujące sporadycznie oraz jedna ważna - generał J. - ten wyjątek właśnie. Treść epizodów:

- 1) „Zamach" - przedstawia okoliczności zamachu Potiebni na Lüdersa w odwecie za rozstrzelanie trzech konspiratorów, dokonanego 27 czerwca 1862. Wydarzenie rzeczywiste. W utworze poprzedza je rozmowa namiestnika z niejakim Antonellim, który przestrzega generała przed zamachem zamiast skierować raport do III Oddziału. Daje to Lüdersowi asumpt do rozmyślań, czy przypadkiem tajna policja nie jest w zamach wmieszana.

43 *Wywiad z pisarzem, „Ekspress Wieczorny" (Warszawa) 1973/28.*

- 2) „Powrót z Carskiego Sioła". Wielopolski, po przejściowej niełasce, gotuje się do powrotu jako Naczelnik Rządu Cywilnego. Rozmowa z carem, „przypadkowe" spotkanie z policjantem Z. i Katkowem[44]. Margrabia rozmyśla, jak pozbyć się z Warszawy Zamojskiego oraz o tych siłach w cesarstwie, którym zależy na sprowokowaniu wybuchu, korzystnego dla policji i urzędów.

- 3) „Pożegnanie" - przymusowy wyjazd A. Zamojskiego do Petersburga w celu wytłumaczenia się ze sprawy tzw. adresu (do cara), wręczonego mu przez przedstawiciela Towarzystwa Rolniczego, w którym wymieniono jako warunki uspokojenia kraju - „wolny rząd" i przyłączenie „ziem zabranych" (15 IX 1862). Także Zamojski myśli w kategoriach: „komu zaognienie sytuacji związane z jego wyjazdem może posłużyć".

- 4) „Kapitulacja". Kraszewski wysłuchuje nowin o tymże wydarzeniu i o petersburskich przygodach margrabiego Wielopolskiego - opowiadanych przez J. Potem w jego pamięci aktualizuje się obraz z końca powstania listopadowego: obraz kapitulacji Warszawy, opisanej z perspektywy gen. Berga, prowadzącego rokowania. Wydarzenie wyjałowiono z rzeczywistych szczegółów; pozostała atmosfera, sam „duch" upokorzenia Rządu, zmuszonego na życzenie wroga skierować do rozmów Krukowieckiego, świeżo pozbawionego funkcji za zdradę.

- 5) „Przerwa w podróży". Bliżej niesprecyzowana podróż Wielopolskiego z Petersburga do Warszawy (październik 1862). Otrzymał wiadomość o ustalonym terminie wybuchu powstania. Zastanawia się nad przeciwdziałaniem, oczywiście umyśla brankę. Z ciekawszych momentów: na początku epizodu śni mu się „wróżebnie" Drezno, wspomina przebieg zamachu na siebie z 15 sierpnia.

- 6) „Spowiedź". Do arcybiskupa Felińskiego przybywa z wizytą Kraszewski. Rozmawiają o historii. Potem - audiencja młodego mnicha, ulegającego „niedozwolonej propagan-

---

44 Redaktor „Moskiewskich Wiadomości", jeden z polakożerców epoki.

dzie". Następnie arcybiskup przypomina sobie opowieść mnicha. Był on spowiednikiem sztyletników, skazanych na śmierć za udział w zamachu na Wielopolskiego.

- 7) „Spotkanie" - epizod z prywatnego życia generała J.

- 8) „Na Smolnej". Rozmowa Kirkorowej z nienotowaną w historii przyjaciółką Katarzyną, z której wynika moralna prawość późniejszej opiekunki Traugutta. Relacja z przygotowań do przyjazdu „Michała Czarneckiego".

- 9) „Liść". Obraz wydarzeń, jakie miały miejsce podczas odjazdu Traugutta z Miłkowszczyzny. Odwoziła go Orzeszkowa. Rozmawiają o powinnościach moralnych. Pisarka przygotowuje się do opuszczenia męża dla „dania świadectwa prawdzie". Traugutt, wiedząc, że objęcie dyktatury i dalsza walka ma sens już tylko w historycznej perspektywie, chce „dać świadectwo czynu".

Przegląd nasuwa parę wniosków: przede wszystkim powieść rozpada się na dwie części, wyznaczone pozycją ideową bohaterów. W pierwszych siedmiu epizodach występują ugodowcy różnej maści. Od zdecydowanej kolaboracji, poprzez postawę „niezależności" (arcybiskup Feliński), do niezdecydowanego oporu bez wiary w sensowność walki (Kraszewski). Pierwsza opowieść przedstawia okupanta, siódma - szpicla. Dwie ostatnie - powstańców. Część pierwsza łączy się z następną na zasadzie kontrastu i moralnego komentarza. A zatem Terlecki znowu zestawia dwa punkty widzenia na drogi odzyskania niepodległości. Dalej: prezentowane postacie, dobrze znane każdemu, kto choćby niewiele wie o epoce, muszą ulegać i ulegają schematyzacji, wynikającej z przesądzenia ich losów i charakterów przez wiedzę historyczną. Analiza ich mentalności jako jednostek - nie interesuje autora, nie dba zupełnie o uniknięcie powyższej prawidłowości. Nie wchodzi także w grę wzbogacanie wiedzy czytelnika o wstydliwych szczegółach historii, bo porównanie przypadków powieściowych z rzeczywistymi wykazuje olbrzymi udział fikcji i niedbałość o rekonstrukcję szczegółu. Na właściwą drogę naprowadzają nas te okoliczności,

że bohaterowie pierwszej części myślą w pewnych momentach analogicznymi kategoriami i należą do grupy polityków, ludzi „dobrze poinformowanych", co nie oznacza bynajmniej, że są takimi rzeczywiście.

Wniosek: jeżeli grupa postaci myśli o faktach w dużej mierze czytelnikowi znanych, a niekiedy bardzo podobnie myśli - to uwaga czytającego winna skupić się na istocie podobieństwa. Przypadek ów możemy uznać za wyraźną wskazówkę autora dla czytelnika i jednocześnie - dla wykrycia autorskiego zamysłu.

Podobieństwo uwydatniono już w streszczeniu: chodzi o rozpatrywanie każdego faktu pod kątem czyjegoś interesu, poszukiwanie ukrytych sił sprawczych, tropienie politycznej prowokacji. Przedstawionych ludzi cechuje *światopogląd taktyczny*, że posłużymy się słowami Michała Komara (wykorzystamy teraz częściowo jego analizę powieści)[45]. Ten rodzaj myślenia charakteryzuje się brakiem wiary w praktyczną doniosłość pryncypiów, szukaniem przyczyn konkretnych, panicznym strachem przed konfrontacją. Wielopolskiemu nie mieści się w głowie, że powstanie może być skutkiem społecznej potrzeby. Dla niego to rosyjska prowokacja, ocenia historię jako domenę politycznych spisków. Terlecki podobnej wizji nie uznaje za swoją i w drugiej części kompromituje, wskazując, że jest ona właściwa nie tylko prominentom polityki, lecz także niesympatycznemu hreczkosiejowi, mężowi równie niesympatycznej Katarzyny.

Kolejnym sposobem kompromitacji jest wskazanie na przyczyny i skutki owego myślenia - poprzez postać generała J. Bohater to ważny. Pojawia się w nieomal każdym epizodzie pierwszej części, jest głównym dostarczycielem politycznych nowin, formułuje się na jego temat kontrowersyjne opinie, a to znakomicie skupia na nim uwagę. Najdziwniejsze jednak, że krąży po sferach politycznych Warszawy, pokazując swój młodzieńczy pamiętnik z czasów, gdy walczył w powstaniu listopadowym. W rozmowie z Lüder-

45 *Por. M. Komar: „We własnych oczach, w zwierciadle", „Miesięcznik Literacki" 1974/3.*

sem, określającym go jako *wiernego służbie Polaka*, mówi o swojej młodości: *warto było przez tamte płomienie przejść, osmalić się w świętym ogniu, aby później* [...] *w mądry sposób ojczyźnie służyć*[46]. Jak wygląda owa mądrość dowiemy się, gdy w „Spotkaniu" okaże się współpracownikiem ochrany. *Święty ogień* rozetli się znowuż, gdy Kraszewski, wspominając 1830 rok uświadomi sobie, że obecny przy pertraktacjach, poprzedzających kapitulację Warszawy, młody polski oficer to mógł być generał J. *Światopogląd taktyczny* okazuje się ideologią klęski, a generał J. - mówiąc metaforycznie - Józefem K. ciemnych stron naszej dziewiętnastowiecznej historii. Postać generała zdemaskowano również poprzez ukazanie jego filozofii - charakterystycznej według pisarza - dla kolaborantów, skontrastowanej później z pozytywnymi cechami moralnymi postaci z części drugiej.

Z przedstawionych faktów jak na razie wynika, iż Terlecki dołożył małą cegiełkę do prezentowanego już w „Dwóch głowach ptaka" systemu poglądów i zaznaczył analogicznie własne zdanie. Zauważmy jednak, że znane postacie pierwszej części powieści należą do kategorii twórców historii, o której mówi się tu m.in. tak:

Dawno pragnąłem się dowiedzieć, czy naprawdę poznawanie historii [...] - *może dać człowiekowi spokój sumienia?* [...]

- *Nie wiem ekscelencjo.* [...] *Nigdy takiego poczucia nie doznałem, choć na badaniach strawiłem całe swoje życie. Historia jest dla mnie tak samo ciemna, jak wtedy, gdy zaczynałem ją dopiero poznawać.*

- *I nic jej nie rozświetla?* [...]

- *Owszem* [...]. *Jest to jednak siła, która nie daje spokoju sumienia* [...].

- *Jaka?*

- *Strach, ekscelencjo*[47].

Pytającym jest arcybiskup Feliński, odpowiada Kraszew-

46 *W. L. Terlecki, op. cit., s. 137.*
47 *Ibidem, s. 217.*

ski, który powinien być dla czytelnika wytrawnym ekspertem w tej dziedzinie. To niewątpliwa wskazówka autora. Wizja procesu historycznego obecna w myśleniu postaci z pierwszej części książki jest - określając dosadnie - wizją dziejów, w których rolę Opatrzności przejmuje tajna policja. Z punktu widzenia oddziaływania na czytelnika nie jest istotny fakt ostatecznej kompromitacji podobnego myślenia, lecz samo prezentowanie tej wizji. Może ona wywołać zaniepokojenie, pobudzić odbiorcę do samodzielnego poszukiwania przyczyn każdego, zaistniałego w przeszłości lub współcześnie, historycznego wydarzenia.

W „Dwóch głowach ptaka" zasada była następująca: pokazano manipulowanie jednostką, aby czytelnik zastanowił się, czy on też nie może ulegać manipulacji. Teraz powiadamia się go na przykład o tym, że powstanie styczniowe zostało sprowokowane przez policję, by wywołać jego refleksję nad tym, czy gdy widzi w historii jakieś niby jednoznaczne wydarzenie - to czy owa jednoznaczność nie jest aby złudzeniem. W sumie wnioski podobne. Różnica tylko ta: o ile poprzednio czytelnik powinien przed ich wysnuciem dokonać wielu intelektualnych operacji, teraz sugerowane są mu bezpośrednio, poprzez umysłowość bohaterów. Podaje się mu je wprost. (Terlecki nie pomijał tego sposobu również w „Dwóch głowach ptaka", ale miał on tam znaczenie pomocnicze).

Pisarz skompromitował jednak myślenie, posługujące się agenturalną wizją biegu dziejów. Czy nie chciał skompromitować jej także w oczach czytelnika? Stwierdzamy tendencję przeciwstawną. Zadbano, by jej dyskredytacja zastała przeprowadzona niezauważalnie, „na własny użytek" autora. Dla potrzeb kompromitacji przedstawia się argumenty z dziedziny moralności, ale jeśli chodzi o fakty i historyczną orientację, prawdziwym ekspertem jest generał J. Innymi słowy: wizje - co wynika z przyjętej perspektywy narracyjnej - nie odznaczają się wiarygodnością. Postać generała J. pozwala na ich pozorne (lecz o tej pozorności można przekonać się,

dopiero dokładnie zbadawszy powieść) zweryfikowanie.

Jak wiemy, generałowi J. poświęcono ostatni epizod pierwszej części utworu, a także zorientowani jesteśmy, że wszyscy uprzednio przedstawieni w powieści polityczni prominenci w gruncie rzeczy bardzo mało wiedzieli o warunkach swojego działania. Nie wchodząc w szczegóły, generał J. jest nie tylko tym, który doskonale się w faktach orientuje, potrafi je wytłumaczyć, ale w dodatku „bezinteresownie" ukazuje się czytelnikowi w postaci podmiotu działania, i to nie w skali powieści, lecz całego cyklu, opowiadając - widzianą „z drugiej strony barykady" i o wiele głębiej - historię Bobrowskiego. Okazuje się, że to właśnie on, współpracownik ochrany, tak pokierował postępowaniem władz w „sprawie Bobrowskiego", *by stała się ona zwycięstwem ważniejszym od sukcesów wojskowych. Wiadomo, że powstanie upadnie. To kwestia czasu. Podziały zaś - jakie ono przyniesie, pozostaną na trwałe*[48]. - Tak uzasadniał generał J. swoim przełożonym konieczność nieingerowania w przebieg wypadków.

*

Praca starała się przybliżyć cykl trzech powieści, naszym zdaniem cennych i znamiennych dla swojego czasu oraz stanowiących *novum* w rozwoju gatunku. Nie mieliśmy na celu poszerzenia wiedzy o pisarzu (nauka nie zajmowała się nim jeszcze), ani rozwiązania konkretnego problemu rysującego się przed badaczem, natomiast zetknęliśmy się z paroma. Pragmatyczny kąt, pod jakim prowadzono analizę, sprzyjał traktowaniu trylogii jako swego rodzaju „wezwania", skierowanego do czytelnika, to zaś wiązało się z wykryciem programu, zamierzeń pisarskich, z których owo „wezwanie" wynikło.

Władysław Terlecki, pisarz wrażliwy na bieg historii i wpływ owego procesu na ludzką świadomość, w swojej współczesnej twórczości przeszedł drogę od bezpośredniej

---

48 *Ibidem*, s. 237.

reakcji na załamania, tragedie i niepokoje, będące udziałem Polaka z jego pokolenia (i nieco starszego), aż do określenia i interpretacji ich przyczyn, związanych z, charakterystyczną dla okresu wielkich przemian, dezintegracją więzi społecznej. Objawiło się to zainteresowaniem anachronizmem ludzkich postaw, które poszerzyło się na zjawiska mimowolnej zdrady, kolaboracji i „światopoglądu taktycznego".

Bezpośrednią genezę „Spisku" i pozostałych części trylogii[49] wyznaczają: powrotna fala „popaździernikowego" neopozytywizmu („Spisek" jest wręcz głosem w dyskusji związanej z tą falą) oraz, jak sądzimy, narastanie procesów tworzenia się nowoczesnego państwa (stąd problem manipulacji pojawiający się w „Dwóch głowach ptaka" i „Powrocie z Carskiego Sioła"). Terlecki, historysta o silnym poczuciu społecznej misji postanowił uczyć czytelników takiego krytycyzmu, który zabezpieczałby przed manipulacją i anachronizmem działania. Czynił to najpierw przez zwykłe „odbrązawianie", sprzeczne z istotą współczesnego, wątpiącego i stale niepewnego swoich racji, historycznego myślenia, dopiero później stał się historystą naszych czasów. Stąd i sygnalizowana sprzeczność między współczesną formą a staromodnym *meritum* „Spisku" i późniejsza ich jedność w „Dwóch głowach ptaka", najlepszej części trylogii.

Droga przebyta przez pisarza w w trakcie pisania tych dwóch książek jest równocześnie drogą, którą przechodzą współcześni pisarze historyczni. Stało się tak, że rozwój pisarstwa jednego człowieka odbił w sobie problemy rozwoju gatunku. Doświadczenia Terleckiego wykazały, iż bez zmiany poglądu na historyczną prawdę i w związku z tym struk-

---

49 Szkic niniejszy napisany został ponad dwadzieścia lat temu [druk w: „Roczniku Komisji Historycznoliterackiej XX", PAN - Oddział w Krakowie, Kraków 1983, s. 91-119]. Od tego czasu W. L. Terlecki wydał jeszcze sporo książek, trylogia - stała się pentalogią, została uzupełniona o zbiór opowiadań „Rośnie las", Warszawa 1977 oraz powieść „Lament", Kraków 1984. Szkic nie został jednak rozszerzony o ich omówienie, ponieważ ustala przede wszystkim zaistnienie pewnego zjawiska teoretycznoliterackiego - tj. przełomu gatunkowego w historycznej powieści. Nie odnoszę się także do licznych artykułów i książek o W.L.Terleckim, napisanych po 1982 roku.

turę faktu historycznego niemożliwe jest nic innego, niż zamaskowana auktorialność „sceny", a w ślad za tym, rzeczywista odnowa powieści historycznej i pełnoprawność jej bohaterów nie zostaje osiągnięta.

*1980, 1982, 2009**

---

* *Przypis redakcyjny:*
Szkic „Władysława Terleckiego trylogia o powstaniu styczniowym („Spisek", „Dwie głowy ptaka", „Powrót z Carskiego sioła")" ukazał się z okazji 10-lecia śmierci Władysława Terleckiego (urodzonego w Częstochowie) jako Zeszyt 2 Częstochowskich Zeszytów Biobibliograficznych Literackiego Towarzystwa Wzajemnej Adoracji "Li-TWA". - Wydawca: Wydawnictwo Literackie „Li-TWA" Częstochowa 2009 ss.61+1. Szkic nominowano do nagrody literackiej „GDYNIA 2010" oraz nagrody literackiej PTWK 2010 (organizowanego jako bienale przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek i Bibliotekę Raczyńskich).

Wstęp do „Solaris" Stanisława Lema

Poniższy szkic nie da całościowej analizy utworu. Zwrócę baczniejszą uwagę na jego genezę, na to, co się w nim wiąże z gatunkiem, historią i rozwojem twórczości pisarza.

*

„Solaris", „Powrót z gwiazd", „Pamiętnik znaleziony w wannie" i „Księga robotów" ukazały się w 1961 roku, przełomowym dla sposobu egzystencji Stanisława Lema w polskim życiu literackim. Wtedy o jego twórczości zaczęły częściej pisać tzw. „nazwiska", nastąpił (w sumie krótkotrwały) wzrost zainteresowania profesjonalnej krytyki uprawianym przez niego gatunkiem, dotąd nie zauważanym przez nią głównie ze względu na niskie pochodzenie (tj. młodzieżowe powieści Juliusza Verne'a i popularne amerykańskie magazyny lat trzydziestych). To wówczas Lem zaczął się stawać tą swoistą instytucją polskiej literatury, którą jest dzisiaj. Trudno inaczej określić pisarza tłumaczonego na blisko trzydzieści języków, o łącznym nakładzie publikacji od dawna[1] przekraczającym trzy miliony egzemplarzy, autora około czterdziestu (nie licząc różnorodnie komponowanych wznowień) tytułów książkowych, w tym pozycji naukowo - eseistycznych...

Dlatego, nim zaczniemy właściwą analizę, pierwszym

1 Te bardzo orientacyjne dane liczbowe pochodzą jeszcze z połowy lat osiemdziesiątych. Warto także zaznaczyć, że Lema tłumaczono najczęściej na języki: angielski, francuski, hiszpański, japoński, niemiecki, rosyjski [porównaj: Lech Keller: "Visions of the Future in the Writings of Stanisław Lem" (pH thesis, Monash University, Melbourne 2001) vol. II – Bibliography].

naszym wysiłkiem powinno być odrzucenie dzisiejszej perspektywy, stała pamięć o tym, czym i kim był twórca, gdy od czerwca 1959 do czerwca 1960 pisał w Zakopanem interesującą nas powieść[2].

Z jednej strony był trzydziestoośmioletnim pisarzem u progu szczytowych twórczych możliwości, mającym dawno poza sobą juwenilia[3] i pierwszy okres twórczości (tj. od debiutu książkowego - „Astronautów" z 1951 roku do przełomu lat 1954/1955). Z drugiej - ciekawostką dla szerokiej publiczności, bardziej znanym (zagraniczna ekranizacja!![4]) fantastą, któremu dziennikarze z „popaździernikowych", popołudniowych „rewolwerówek" zadawali podczas wywiadów pytania typu: „Jaką rakietą przyleciał pan na dworzec?" i który, bawiąc się niewątpliwie sytuacją „idola", np. ... fotografował się w kosmicznym skafandrze[5].

Zabawy powyższe były jednak symptomem poważniejszego zjawiska. Otóż Lem długo niepewny był literackiej rangi gatunku, zasadniczo uprawianego przez siebie. Parę faktów popiera naszą tezę.

Przede wszystkim Lem rozpoczął poważniejszą twórczość od tematu współczesnego. W latach 1948-1950 (przed

---

2 Dokładniej, główny trzon tekstu „Solaris" napisano w czasie jednego, 5-6 tygodniowego pobytu w Zakopanym, a ostatni rozdział dopisano później: Ostatni rozdział „Solaris" napisałem po rocznej przerwie. Książkę zmuszony byłem odłożyć, gdyż sam nie wiedziałem, co zrobić ze swoim bohaterem. Dzisiaj nie potrafię nawet odnaleźć tego „szwu" – miejsca, w którym została „sklejona". Mało tego, nie wiem nawet, dlaczego nie potrafiłem jej przez tak długi czas skończyć. Pamiętam tylko, że pierwszą część pisałem jednym zrywem, potoczyście i szybko, a drugą dokończyłem po długim czasie, w jakimś szczęśliwym dniu czy miesiącu. - *wspominał pisarz [cyt. S. Bereś: „Rozmowy ze Stanisławem Lemem", Kraków 1987 s. 402, tu: s. 48-49]*

3 Zaliczam do nich także powieść „Człowiek z Marsa" drukowaną w prasie w 1946 roku i pierwsze próby fantastyczne. Lem ich kilkadziesiąt lat nie wznawiał, a zatem uważał za niedoskonałe.

4 Była to „Milcząca gwiazda" Kurta Maetziga i Hieronima Przybyła, zrealizowana w 1960 roku w kooprodukcji Polski i NRD, w oparciu o wątki „Astronautów".

5 Takie zdjęcie (powstałe być może przy okazji realizowania „Milczącej gwiazdy") opublikowała „Trybuna Robotnicza" 1958/145. Wywiadów udzielał Lem w tym okresie sporo. Na przykład: „Echo Krakowa" 1956/48 i 1969/116, „Ekspress Poznański" 1957/73, 1960/118, „Ekspress wieczorny" 1958/3. Przedrukowano niektóre w gazetach mniejszych miast.

oficjalnym debiutem) pisał „Czas nieutracony" - trylogię o życiu młodego lekarza w czasie wojny i w pierwszych latach istnienia PRL („Szpital przemienienia", „Wśród umarłych", „Powrót"; wyd. 1955). Cykl ten wyraźnie wpisywał się w literackie nurty „rozrachunków inteligenckich" („Szpital...") i realizmu socjalistycznego (pozostałe).

Część pierwsza przedstawiała zatem bezbronność tradycyjnego inteligenckiego humanizmu wobec realiów drugiej wojny światowej, a dwie następne części jednoznacznie i zgodnie z zaleceniami ówczesnej polityki kulturalnej określały ideową drogę przezwyciężania moralnego nihilizmu i okupacyjnego koszmaru, trapiących polską inteligencję; drogę zalecaną wtedy – jak widać – także przez pisarza. „Powrót" zawierał nawet nie tylko potępienie tzw. „prawicowego odchylenia" (czyli tendencji socjaldemokratycznych występujących w PZPR u końca lat czterdziestych) czy antymieszczańską satyrę, lecz także elementy operującej szpitalnymi realiami powieści produkcyjnej.

Może zatem zostałby Lem pisarzem współczesnym, gdyby nie to, że zbyt późno opublikowany cykl przeszedł prawie bez echa. Natomiast za dalszym uprawianiem fantastyki przemawiał fakt, że pierwsze, również zgodne z socrealistyczną formułą powieści fantastyczne: „Astronauci" i „Obłok Magellana" (pisany około 1953, wydany 1955) stały się szeroko znane. Wraz z trylogią Krzysztofa Borunia i Andrzeja Trepki: „Zagubiona przyszłość", „Proxima", „Kosmiczni bracia" (1954-1955) stworzyły one w literaturze polskiej ten - wyrastający z doświadczeń radzieckich, a poniekąd te doświadczenia wyprzedzający[6] - typ utopii (czyli gatunku literackiego obra-

6 Mam na myśli raczej wpływ, jaki miała na Lema teoria i praktyka ogólnie rozumianego socrealizmu, którego utopijny sposób podejścia do rzeczywistości jest rzeczą znaną. Jeśli natomiast o radziecką fantastykę chodzi, to na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych preferowała ona raczej wizje „na granicy możliwego", była więc rodzajem fantastyki technologicznej bardzo ostrożnej i unikającej utopii. Zmieniła strategię i zwróciła się w stronę utopii dopiero w drugiej połowie dekady, kiedy to opublikowano pierwszą, szeroko znaną i konsekwentną, komunistyczną utopię: „Mgławicę Andromedy" Iwana Jefremowa (1957). Można więc raczej uznać, że Lemowy „Obłok Magellana" („Astronauci" w stopniu mniejszym) jest w skali międzynarodowej prekursorską zapowiedzią gatunku marksistowskiej utopii.

zującego przyszłe, lub tylko pożądane urządzenie ludzkości, a przez to krytykującego dany dzisiejszy, polityczno-ustrojowy i obyczajowy stan rzeczy), którego zadaniem było stworzenie literackiej wizji komunizmu. Dla porządku dodajmy, że w pierwszym okresie twórczości powstała także satyryczna „antyimperialistyczna" sztuka „Jacht Paradise" (wydana w 1951 roku wspólnie z Romanem Hussarskim) i tom „Sezam i inne opowiadania" (wyd. 1954). Zawierał on zarówno napisane w podobnym jak „Jacht..." tonie opowiadania, jak również parę prymitywnych „Wellsowskich" (tj. opartych na opisie niezwykłego technicznego wynalazku) nowel i pierwsze z groteskowych „Dzienników gwiazdowych".

Także początek drugiego okresu twórczości (lata: 1955-1968), upamiętnionego, prócz „Solaris", takimi dziełami jak: „Niezwyciężony", „Bajki robotów" (1964), „Cyberiada" (1965), „Opowiadania o pilocie Pirxie" (1968), „Głos Pana" (1968) i in. - nie od razu przyniósł rozstrzygnięcie sporu „realistyczna współczesność czy fantastyka?" na korzyść tej drugiej.

Najpierw - podczas pracy nad „Dialogami" (od przełomu 1954/55 do września 1956, rok wydania: 1957), poświęconymi ukochanej przez Lema cybernetyce - odkrył on swoje możliwości eseisty i popularyzatora nauk. Prowadząc subtelne rozważania o możliwości skonstruowania sztucznego rozumu i szansach na stworzenie sprawnego systemu sprawowania władzy, sformułował pisarz jednocześnie podstawowe zręby swych poglądów na temat nieprzewidywalności czekającego nas w przyszłości Nieznanego.

Przyjęcie ich zmusi niedługo Lema do poważniejszego zajęcia się refleksją gnoseologiczną. Pierwszą próbą był nibykryminał „Śledztwo", pisany od kwietnia 1957 do stycznia 1958; wydany w 1959 roku. Jego akcja przebiegała współcześnie, a domniemany element fantastyczny nawiązywał nie do tradycji SF, a do powierzchownie rozumianej fantastyki grozy (zwłaszcza do popularnego na Zachodzie tematu „zombi"). „Nieznanym" była tajemnicza siła... ożywiająca trupy; jej to (a może realniejszego sprawcy?) nadaremnie po-

szukiwała policja.

Bezpośredni wpływ na genezę interesującej nas powieści miały jeszcze - jak sądzę - trzy inne fakty:

1) Wydaje się po pierwsze, że bezpośrednio przed rozpoczęciem pracy nad „Solaris" Lem zniechęcił się do przyszłościowych, utopijnych wizji, które nie mogły, w dotychczasowej swojej erudycyjnej i socrealistycznej postaci, udźwignąć nowej problematyki. Także przekonanie pisarza o ich profetycznych wartościach poznawczych musiało się rozwiać dosłownie w ciągu miesięcy[7].

---

7 *Warto porównać dwie wypowiedzi Lema:*

Realizm, to zgodne z obiektywną rzeczywistością artystyczne odzwierciedlenie głównych nurtów i dążeń społeczeństwa. Pisarz powieści współczesnych ukazuje je w swoich książkach bezpośrednio, pisarz zaś fantastyczny, opierając się na tych aktualnie istniejących tendencjach rozwojowych, przedłuża je w przyszłość, a więc niejako jeszcze bardziej uwypukla i podaje je jak gdyby w znacznym powiększeniu *[„Imperializm na Marsie", „Życie Literackie" 1953 nr 7].*

Cała chytrość polega na tym, by w powieści fantastyczno-naukowej zatrzeć granicę między teorią naukową, a fantazją. *[...]* Operuję fantazją, tworzę fikcję literacką. W fikcji zaś nie chodzi o to, czy jakaś teoria jest możliwa do urzeczywistnienia, czy nie. Książki fantastyczne powinny dawać namiastkę przyszłości. *[...]* Fantastyka naukowa - to rodzaj bajek dla dorosłych *[...]* literaturę najbardziej interesuje człowiek *[...]* Literaturę fantastyczną uważam za literaturę drugiego rzędu. *[wywiad (jch): „Bajkopisarz dla dorosłych", „Echo Krakowa" 1956/48].*

Powyżej zilustrowana, niewątpliwie olbrzymia zmiana poglądów zwykle umyka uwadze badaczy. Nie biorą oni pod uwagę programowych tekstów Lema-socrealisty („Imperializm na Marsie", „O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastyczno-naukowego", „Nowa Kultura 1952/39) uważając, że nie są pisane „na serio". Uzasadnia się tę tezę albo uznając, że Lem „musiał", albo twierdząc, że już sam fakt zajęcia się przez niego twórczością fantastyczno-naukową (jako z samej swej natury uciekającą od rzeczywistości i wyłamującą się z socrealistycznych norm) świadczy o niechętnym stosunku Lema do socrealizmu. A skoro miał stosunek niechętny, to nie mógł szczerze pisać socrealistycznych manifestów, jakimi oba teksty niewątpliwie były.

Oczywiście tylko drugi argument - jako sprawdzalny - zasługuje na polemikę. Otóż utopijna fantastyka przyszłościowa - jak sądzę - była w Polsce pierwszej połowy lat pięćdziesiątych popierana. Niezbyt może intensywnie - ale oficjalnie. Przynajmniej jako literatura mogącą się zająć politechnizacją młodzieży. Bezpośrednie i pośrednie dowody: referat Grzegorza Lasoty „O sytuacji w literaturze dla młodzieży" z 1951 roku („Twórczość" 1951/8), sprawozdania J. Spinca w „Twórczości" 1950/9, 1952/8, 1953/6, 1954/3 (rubryka „Na widnokręgu") oraz recenzje przekładów fantastyki naukowej z języka rosyjskiego. Między utopią a wyraźnie zwróconym w przyszłość socrealizmem nie ma zresztą kategorialnych różnic. Przeciwnie. [Patrz: Roman Bratny: „Propozycje dyskusji o prozie i poezji" - „Twórczość" 1949/11]. Ostatecznym argumentem może być sam fakt wydania „Astronautów" i „Obłoku Magellana" - uszak innej literatury jak oficjalnie popierana (może za wyjątkiem nielicznych ksią-

2) W 1957 roku dokonał Lem i drugiego ważnego wyboru: wyboru nowoczesnego kształtu powieściowego. Dotychczas uznawał prawo autora do bezpośredniego władztwa nad przedstawianą rzeczywistością, strzegąc się jedynie zbyt natrętnych komentarzy narratorskich (cenił Fiodora Dostojewskiego i Thomasa Manna). Teraz, pisząc wnikliwy esej o „Upadku" Alberta Camusa („Mówi głos z ciemności" 1957[8]) opowiedział się za wykorzystaniem w pracy pisarskiej możliwości, stworzonych przez zespół procesów zwanych dziś „odejściem autora" - tj. za zastosowaniem w powieści neutralnej lub personalnej perspektywy narracyjnej[9].

Wyżej wskazana myśl znów mogła skierować Lema w stronę realistycznego psychologizmu. Stało się jednak inaczej. Pisząc powieść „Eden" (wydaną w 1959 roku) pisarz uznaje przydatność fantastyki. Co prawda na razie do dość „ziemskich" rozrachunków, bo stosunki polityczne na planecie Eden w istocie są studium doprowadzonych do krańcowych konsekwencji stalinowskich „błędów i wypaczeń". Lecz niedługo później powstają, dziś już klasyczne, fantastyczno-naukowe opowiadania: „Inwazja", „Przyjaciel", „Test", „Patrol", „Ciemność i pleśń", „Młot". Uznał Lem gatunek za godny nowej problematyki i wart odziania w wysokoartystyczną formę. Jesteśmy u progu „Solaris".

3) Na koniec musimy jeszcze nadmienić o kolejnym komponencie genezy interesującej nas powieści, a mianowicie o dwu odkryciach: odkryciu w Polsce tego czasu zachodniej kultury masowej i (jako jednego z jej elementów) odkryciu

żek związanych z „literaturą katolicką") wtedy w ogóle nie wydawano!

Nie znaczy to oczywiście, że nie potępiano SF sensu stricto, *rozwijanej w USA. Że jednak Lem jej wówczas nie uprawiał, trudno mówić o jego sprzeciwie wobec literatury socrealizmu, więc i „nieszczerości" manifestów, jeśli brak jasnych dowodów.*

8 *Przedruk w: Stanisław Lem: „Wejście na orbitę", Kraków 1962.*

9 *Rzecz jasna Lem tego terminu nie używał. Określenia „perspektywa narracyjna" używam w znaczeniu nadanym mu przez Stanisława Eilego w „Światopoglądzie powieści", Wrocław 1973. A więc „perspektywa neutralna" polega na „skryciu się autora" poza przedstawianym w utworze światem, przy czym owo „przedstawianie" odbywa się z perspektywy podmiotu, co prawda bezosobowego i obiektywnego - ale „będącego w tym świecie" i nie posiadającego o nim większej wiedzy niż jego mieszkańcy. „Perspektywa personalna" występuje, gdy autor „kryje się" poza obrazem świata stworzonym oczami uczestniczącej w tymże świecie jednostki.*

przez Lema amerykańskiej odmiany przyszłościowej fantastyki, określanej jako science-fiction, SF - w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Pisano wówczas SF w USA od około trzydziestu lat. Od starej europejskiej utopii ogólnie różniła się ona tym, że stworzony ongiś przez utopię, pełen niezwykłej techniki świat traktowała nie jako ostateczny cel opisu, lecz jako tło. Tło dla przygód swoich bohaterów[10].

To zresztą niejednakowego rzędu zjawiska. Zdarzyło się po prostu, że Lem - przygotowując przeglądowy szkic o stanie amerykańskiej SF („Science-fiction", „Twórczość" 1959, nr 2[11]) - przeczytał tuż przed rozpoczęciem pracy nad „Solaris" siedemnaście tysięcy (jak to starannie odnotował) zadrukowanych tą produkcją stron. Ale jest też faktem, iż po 1956 roku tworzy się w naszym kraju szczególna atmosfera. Na szczeblu ulicznego gapia owocuje ona tłumami wokół zapar-

---

10 Użytych w niniejszym szkicu definicji genologicznych nie wymyśliłem. Szczególnie dużo zawdzięczam ideom Andrzeja Zgorzelskiego z pracy: „Fantastyka. Utopia. Science Fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków", Warszawa 1980. Zresztą wiele z zawartych tu twierdzeń nie jest moim odkryciem. Oto bibliografia pozycji, które były mi pomocne:

Z książek o Lemie: Piotr Krywak: „Stanisław Lem", Kraków 1974 i „Fantastyka Lema: droga do „Fiaska"", Kraków 1994; Ewa Balcerzak: „Stanisław Lem", Warszawa 1973; Andrzej Stoff: „Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema", Toruń 1983; Jerzy Jarzębski (red.): „Lem w oczach krytyki światowej", Kraków 1989; Ryszard Handke: „Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej", Warszawa 1991; Antoni Smuszkiewicz: „Stanisław Lem", Poznań 1995.

Wykorzystane przeze mnie książki o historii polskiej SF to: Andrzej Wójcik: „Okno kosmosu", Warszawa 1980 i Leszek Bugajski: „Spotkania drugiego stopnia", Kraków 1983.

Z prac teoretycznoliterackich, wykorzystałem: Jan Trznadlowski: „Próba poetyki science-fiction" [w:] „Z teorii i historii literatury", Wrocław 1963; Ryszard Handke: „Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki", Wrocław 1969; Stanisław Lem: „Fantastyka i futurologia", Kraków 1973; Antoni Smuszkiewicz: „Stereotyp fabularny fantastyki naukowej" Warszawa 1980; Marek Wydmuch: „Gra ze strachem. Fantastyka grozy", Warszawa 1975; z przekładów: Vera Graff: „Homo futurus. Analiza współczesnej Science Fiction", Warszawa 1975; Roger Callois: „Od baśni do science fiction" [w:] tenże: „Odpowiedzialność i styl" Warszawa 1967.

I jeszcze: mówiąc o „odkryciu SF" mam na myśli informację w miarę kompetentną i głębszą. Nie można jednak twierdzić, że informacji o zachodnim SF w czasach socrealizmu w ogóle nie było. Niektóre „potępienia" rozszerzały się do rozmiaru szkicu. Np. „Miodowy miesiąc w piekle", „Twórczość" 1953/9.

11 Przedruk w „Wejściu na orbitę", jest to podstawowe źródło wiadomości o ówczesnych poglądach Lema na temat uprawianego gatunku.

kowanego samochodu zachodniej marki, u młodzieży - rock and rollem i hoola-hopem, a wśród aspirujących do „wyższej kultury" - tzw. „kryzysem wartości", „egzystencjalizmem", „czarną literaturą" itp.

Więc i SF stało się modne. Skoro na Zachodzie oswajało jakoś ludzi z „szokiem przyszłości" - i w Polsce zyskało wydawców. I chociaż nam podobny szok nie groził - do starszych fantastów: Lema, Borunia i Trepki dołączyli: Roman Gajda, Konrad Fiałkowski, Adam Hollanek, Bohdan Korewicki, Maciej Kuczyński. Eugeniusz Morski, Andrzej Ostoja, zaś niewiele później: Czesław Chruszczewski, Andrzej Czechowski, Jan Malinowski, Bohdan Petecki, Janusz A. Zajdel i inni. „Czytelnik" antologią „Rakietowe szlaki" (1958) wszczął akcję przekładową, a „Młody Technik" podjął się mecenatu nad literacką młodzieżą.

Zapewne ta moda na zachodnią fantastykę (zresztą nie najważniejsza spośród mód epoki) miała wpływ na Lema. Ale podjął on nie naśladownictwo, a dyskusję z tą odmianą gatunku, sformułował definicje i postulaty.

SF była dla niego jednym z rodzajów fantastyki ogólnie pojętej, wyznaczników zaś tej drugiej milcząco upatrywał (podobnie jak cała tradycyjna genologia) w oczywistych różnicach między „jej światem" - a światem pozaliterackim, rzeczywistym. Sądził (podobnie jak Roger Callois), że naukową fantastykę odróżnia od baśni dbałość o uprawdopodobnienie prezentowanych sytuacji przy (rzeczywistym lub udawanym) wyzyskaniu naukowych hipotez oraz brak nadrzędnie założonego moralnego porządku, dzięki któremu w baśniach zawsze zwycięża sprawiedliwość. Pokrewna SF, współczesna baśń literacka - „fantasy" - traci ów porządek bez troski o prawdopodobieństwo.

Tak rozumianemu gatunkowi, przyznał rangę mitu... i profecji. Ale gatunkowi, a nie poszczególnym jego realizacjom, którym zarzucił: prymitywizm budowy, konformizm, intelektualną miałkość. Brakowało Lemowi poważnie traktowanego erotyzmu. Raziły go: niezdarność przedstawienia

problemów psychologicznych, mogących wyniknąć z zetknięcia się człowieka z doświadczeniami przyszłości; natrętny antropomorfizm *rozszerzania Ziemi do granic galaktyki*; konserwatyzm formalny, opieranie konstrukcji na awanturniczo-sensacyjnym schemacie fabularnym ze szkodą dla zawartości problemowej, mogącej mieć rzeczywiste futurologiczne znaczenie. Wszystko to – zdaniem pisarza - (a słychać tu echo poglądów ze wspominanego eseju o Camusie) czyni niemożliwym powstanie prawdziwej, fantastycznonaukowej powieści:

Powieść, to otwarty przestwór czy obszar o bogatej zabudowie, czytelnik zaś w miarę upływu akcji wznosi się niejako wciąż wyżej, dostrzegając coraz wyraźniej wewnętrzną logikę, plan architektoniczny, zawiłe związki poszczególnych elementów całości, nareszcie - ją samą, nie tylko jako algebraiczną sumę, ale jako całkę, o nowej, nieznanej przedtem wartości. [...] *Tego stopniowego poszerzania kręgu widzenia, wzbogacania ujęć, komplikowania nie przygód, ale relacji, związków, stosunków, zjawisk - w przeważającej mierze powieściom SF brak.* [...] *Przy budowie powieści nie wystarcza znajomość działań prostych ani pojedyncze, osadzone jeden na drugim, pomysły. Powieść musi być sama całością - w science fiction* [...] *całością jest, jak dotąd, gatunek*[12].

Pamiętając o dacie ukazania się cytowanego tekstu (1959), możemy, jak się zdaje, zinterpretować „Solaris" jako próbę wypełnienia stwierdzonej luki, sprostania powyższym postulatom.

*

Daleka przyszłość, ludzkość *epoki kosmodromicznej*, odkrywszy antygrawitację i gotowa odpowiedzieć antymaterią na każdą (o ile się zdarzy) zaczepkę „obcych", dosięga granic Galaktyki. Na odległej, pokrytej czymś w rodzaju żywego (rozumnego?) „oceanu" planecie trójka uczonych o brzmiących „po zachodniemu" nazwiskach prześwietla plazmę „twar-

12 Tekst z „Twórczości" cytuję za: S. Lem: „Wejście na orbitę", Kraków 1962, s. 16-17.

dym", zabójczym promieniowaniem. I wtedy na ich badawczej stacji pojawiają się *goście*: przybrane w ludzkie postaci, najtajniejsze, na samym dnie podświadomości skryte - ich (tj. naukowców) obsesje. Twory - subiektywnie przekonane, że są ludźmi i na co dzień ludzkie - w razie prób pozbycia się ich ujawniają prawdziwą naturę: zabijane - ożywają; oddzielone od „gospodarza" mogą gołymi rękami rozwalać metalowe ściany. Inicjator eksperymentu popełnia samobójstwo, reszta gorączkowo pracuje nad zniszczeniem „fantomów". Na stację przybywa nowy badacz. Jego „gościem" będzie ożywione wspomnienie dziewczyny, którą dziesięć lat temu zmusił do samobójstwa. Początkowo reaguje jak wszyscy, potem zakochuje się. Koledzy odkrywają sposób unicestwienia tworów. Można „rozpylić je" specjalnym miotaczem. Ale Kelvin chce uratować „narzeczoną"; dochodzi do walki...

Oczywiście tak fabuła „Solaris" biec dalej nie będzie, ale jeśli nawet nie realizuje ona wspomnianego w jednym ze snów Kelvina wariantu, to i tak mieści się w zachodnim stereotypie gatunku. Dla porównania - streszczenie Lemowego pióra:

Cordwainer Smith: „The Game of Rat and Dragon". W przestrzeni kosmicznej czyhają na rakiety niesamowite twory utkane z międzygwiezdnego gazu czy pyłu - napadają na statki i pozornie nie czynią im nic złego, ale pasażerowie ich popadają w obłęd lub agonię. Tylko ludzie obdarzeni zdolnościami telepatycznymi odczuwają zbliżanie się owych tworów zwanych potocznie „smokami". Można je unicestwić wybuchem świetlnych bomb, które każda rakieta ma na pokładzie, ale czas ostrzeżenia telepatycznego jest za krótki. Z pomocą przychodzą koty, dla których „stwory" są jak gdyby kosmicznymi szczurami. Koty, działając wspólnie z telepatami-ludźmi, dzięki podłączeniu do telepatycznej sieci...[13]

Doprawdy nie jestem w stanie kontynuować tej historii ... - kończy pisarz z głębokim niesmakiem. Niemniej już lekko „uprzygodowiona" fabuła „Solaris" stałaby się zjawiskiem

---

13 *Cyt. "Wejście na orbitę", s. 33. Opowiadanie Cordwainera Smitha „Gra w szczura i smoka" nie jest takie złe i można je po polsku przeczytać w tomie: James Gunn (red.): „Droga do Science Fiction", t. 3 „Od Heinleina do dzisiaj", Warszawa 1987.*

podobnego rzędu[14]. Więcej! Wprowadzenie motywów „kosmicznego potwora" (tj. *Ocean Solaris*) i psychoanalizy jest nawiązaniem do (a wyszło to chyba na dobre zachodnim wydawcom przekładów tej powieści) - równie jak parapsychologia u Smitha - wytartych, arcyamerykańskich wzorców.

To postępowanie musiało być aktem świadomego wyboru pisarza - reformatora gatunku. Zapragnął - na bazie czegoś typowego - pokazać jego niewykorzystywane możliwości. Nowym elementem miało być zastąpienie, rozwijającej się na tle fantastycznej rzeczywistości, sensacyjnej intrygi przez (co wymagało oparcia konstrukcji powieści na innej dominancie kompozycyjnej) doniosłą zawartość problemową. Wydarzenia, które dalej zachodzić będą na stacji, właśnie jako wydarzenia - więc obiektywnie - będą nieciekawe: Kris przeżyje upiorne powtórzenie romansu sprzed lat, ponowi się próbę kontaktu z Oceanem. Na koniec koledzy Kelvina rzeczywiście zbudują dezintegrator, ale nic sensacyjnego się nie stanie, do walki nie dojdzie. Wręcz przeciwnie: Harey sama poprosi o „rozpylenie", bo tylko tak będzie mogła się zabić...

Ale w zamian zawiedziony czytelnik zobaczy Nieznane i to, jak mogą na nie reagować ludzkie jednostki.

Jeden z solarystów, Snaut, mówi w pewnym momencie: *Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster* [...]. *Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz, to mają być globy, cywilizacje doskonalsze od naszej, w innych spodziewamy się znowu znaleźć wizerunek naszej prymitywnej przeszłości*[15].

Podróże do gwiazd odbywamy dziś jedynie w literaturze, więc problem jest na razie teoretycznoliterackiej natury i dotyka zasadniczego ograniczenia fantastyki: konieczności

---

14 Ściślej mówiąc, mam na myśli sam szkielet, schemat fabularny, pomysł, na którym fabułę oparto. Dowodem - opowiadanie Roberta Scheckley'a: „Duch V" („Ghost V"), drukowane na łamach „Fantastyki" 1983/4. Oparte jest ono na identycznym jak „Solaris" pomyśle (na planecie materializują się i zyskują samodzielność twory wyobraźni kosmonautów), ale wykorzystanym dla potrzeb rozrywkowej i absurdalno-humorystycznej konwencji.

15 Cyt. S. Lem: „Solaris. Niezwyciężony", wyd. 2, Kraków 1968, tu s. 75-76.

budowy motywu fantastycznego z konwencjonalnych, realistycznych elementów, dzięki czemu odróżniać ów motyw od tego, co rzeczywiste - mogą tylko cechy ilościowe (na przykład olbrzym - to wielki człowiek, a statek kosmiczny - bardzo szybki i potężny samolot itp.). Dlatego uśmiechamy się często przy czytaniu nawet stosunkowo niedawno wydanych, przyszłościowych fantazji.

Powyższa konieczność znakomicie obniża futurologiczną wartość gatunku - przecież przyszłość nigdy nie będzie podniesioną do potęgi teraźniejszością. Lem zaś chciał potraktować poważnie futurologiczne zadania i (co szczególnie konieczne w innoplanetarnym temacie) podjął próbę stworzenia w powieściowym świecie elementu fantastycznego odmiennego **jakościowo**. Jest nim *Ocean Solaris* , z którym - według określenia pisarza - ludzkość *ściera się naukowo i badawczo*. Innymi słowy: bądź jako ludzie i instytucje stwarzające określoną gałąź nauki, bądź jako jednostki, które mają do dyspozycji jedynie siły własnego umysłu i charakteru.

Konstruując obraz „kosmity", zastosował twórca zasadę „niekoherencji cech":

Rozpoznawalne cechy innych - pisał parę lat później, charakteryzując swoją powieść - *w samej rzeczy powinny stanowić zbiór elementów taki, że tylko jego część możemy włożyć w ramę aktu klasyfikacji, a kiedy usiłujemy uplasować w niej wszystkie, rama nie może tego wytrzymać i pęka; cechy rozsypują się na korelaty i próby pojmowania trzeba zaczynać od początku*[16].

I tak - przez sto lat rozwoju solarystyki (poznawanej przez nas przy okazji rozmyślań Krisa, przeglądającego klasykę tematu) w badaniach istoty Oceanu nie zdołano dojść do jakiegokolwiek wyniku. I nic dziwnego, gdyż Lem tworzył ten motyw tak, aby w trakcie lektury - dla czytającego stawało się stopniowo jasne, że: *Przywiedlność fenomenów, jakie są członami jego* (tj. *Oceanu* - W.K.) *„normalnej*

---

16 Ten i 2 dalsze cytaty, według: S. Lem: „Fantastyka i futurologia" , t. 2, Kraków 1973, wyd. 2; tu s. 345-346.

aktywności" (tworzenie „symetriad", „asymetriad", „mimoidów", „długoni", „anielskich skrzydeł okrwawionych" itd.) do jednego pojęcia, znajdującego się wewnątrz kategorii „rozumności", okazuje się niemożliwa, ponieważ brak nam wszelkich kulturowych sensów, które można by przyporządkować nazwanym zjawiskom, a zarazem swoistość owych fenomenów zdaje się przecież sugerować, że chodzi o przejawy działalności opatrzonej jakimś sensem, tyle że on trwale pozostaje dla człowieka niedostępny.

Solarystyka, mimo że bibliografie tematu liczą tysiące pozycji (Lem to starannie zaznacza, nie mogąc przecież inaczej, na paru stronach, zdać sprawy z rozwoju - choćby wymyślonej - nauki) pozostaje przedziwną, czysto idiograficzną nauką. Nie jest w stanie sformułować ani jednego prawa. I na dodatek okres rozkwitu ma już poza sobą. Trójka uczonych prowadziłaby zapewne tylko standardowe obserwacje, ale - znane wydarzenia są jednak - z naukowego punktu widzenia - zupełnym przełomem.

Następnym zaś członem sylogizmu - pisze dalej Lem - *uprawdopodobniającym tezę „rozumności" przeciw kontrtezie „czysto przyrodniczych, tj. fizycznych fenomenów" - jest wszystko, co Ocean wyprawia wewnątrz stacji na Solaris. Same „długonie" czy "symetriady" na upartego można jeszcze uznać za „miejscowe gejzery" osobliwego typu, ale nie można uznać za działalność kategorialnie tego samego rzędu - pojawienia się syntetyzowanych przez Ocean istot ludzkich wewnątrz Stacji. Owe istoty samym swoim pojawieniem się popierają pośrednio lecz mocno tezę o intencjonalnym charakterze wszelkich aktów Oceanu, również takich, które nie mają nic wspólnego z obecnością ludzi na planecie.*

Od siebie dodam, że zasadę niekoherencji utrzymano konsekwentnie, bo - założywszy z kolei intencjonalność działań solaryjskiego kosmity - także nie wytłumaczymy ich „do końca". I my, i bohaterowie powieści na próżno usiłujemy sprowadzić je do któregoś ze znanych nam typów rozumnego działania. Hipoteza *ułomnego Boga* stanowi humbug logiczny, ni-

czego nie tłumaczy. Jej obecność może mieć uzasadnienie w porządku psychologicznym (bohaterowie odczuwają wszak konieczność zinterpretowania sensu swej przygody) oraz teoretycznoliterackim - powieść przecież opiera się na typowych strukturach gatunkowych SF, gdzie zagadki powinny być (i najczęściej są) wytłumaczalne i wytłumaczone.

Starcie ludzkości, naszego sposobu rozumowania z tak skonstruowanym[17] Nieznanym kończy się klęską. Ale odczytanie tak sformułowanego problemu jest zadaniem dla czytelnika. Zadaniem skrytym poza czymś dość przypadkowym, to jest poza zachowaniem i myśleniem Kelvina. „Solaris" jest jego bardzo subiektywnym (skoro na dwa miesiące akcji opisano jako tako sześć dni) pamiętnikiem.

O problematyce oraz fabule powieści wiemy tyle, ile się na podstawie jego relacji domyślimy[18]. Kelvin opisuje przede wszystkim to, co dla niego istotne. Np. nie zajmuje się prawie obecną wokół techniką - a jeśli już, to jej wyglądem a nie istotą działania. Nie obchodzi go ona więcej, niż nasze otoczenie - nas. To druga przyczyna tylko nieznacznego zestarzenia się powieści, która zaczyna trącić myszką tam tylko, gdzie Lem o powyższej zasadzie zapomniał. (Na przykład: kosmonauci używają lampowych radiostacji.)

---

17 *Zbudowany wedle zasady niekoherencji cech* Ocean Solaris, *z punktu widzenia poetyki jest po prostu symbolem. Motywy, będące spójnym połączeniem cech sprzecznych, mające posiadać znaczenia ukryte, przenośne (i nie wiadomo dokładnie jakie) są częste np. w poezji Leśmiana.* Rozkwitająca w bezmiar łąka *z „Łąki" jest „czymś" równocześnie abstrakcyjnym i sugestywnie biologicznym, ta* co być mogła a nie była i nie będzie *z „Ballady bezludnej" - zarazem nie istnieje i istnieje,* otchłań *z „Otchłani" posiada równocześnie cechy abstraktu, człowieka, zwierzęcia. Wydaje się, że Stanisław Lem (urodzony w 1921 roku w prowincjonalnym Lwowie) musiał nieźle już w szkole poznać młodopolską poezję symboliczną oraz jej kontynuacje i po latach wrócił do tej tradycji w nietypowy sposób. Na temat technik budowy symbolu wykorzystujących zasadę niekoherencji cech – porównaj: Wojciech Kajtoch: „Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm. Rzecz o czytaniu wierszy", Kraków 1996, zwłaszcza strony 34-46 oraz szkic: „Symbolizm – przedproże nowoczesnej poezji (Charles Baudelaire a Leopold Staff i Bolesław Leśmian)", przedrukowany w tej książce.*

18 *Notabene: Nieznane można przedstawić tylko z wyznaczonego personalną perspektywą narracji punktu widzenia. Wcielony w narratora czy rezonerów autor musiałby – zająwszy się Nieznanym - określić je i sklasyfikować, więc przy okazji pozbawić wszelkiej niezrozumiałości.*

Ponadto pozycja Krisa na Stacji jest z początku dość specyficzna: przybywszy w trakcie działań Oceanu, najpierw nie wie, co się dzieje i musi do prawdy („prawdy" w znaczeniu faktów, a nie - sensu tych faktów; pomimo ponawianych prób dotarcie do niego okaże się niemożliwością) dochodzić samemu, zaś po drugie - jego „gość" jest nadzwyczaj miłej natury.

Na koniec na narrację wpływa fakt, że Kelvin jest psychologiem i nie oszczędza nam introspektywnej analizy własnych przeżyć wewnętrznych oraz delikatnych sugestii co do zachowań Sartoriusa i Snauta. Czyni tak nieprzypadkowo. Umożliwia Lemowi próbę określenia, jak na zetknięcie z Nieznanym mogą reagować różne osobowości. Ich zachowanie bada pisarz w dwóch aspektach: prób racjonalizacji i obawy przed niebezpieczeństwem.

Pierwszy z powyższych problemów przewijał się jeszcze u Lema socrealisty[19] i miał swój udział w doborze cmentarnych motywów „Śledztwa". Czy badacz, napotkawszy coś nie mieszczącego się w granicach swojego pojmowania, ma prawo zwątpić w zdrowie własnego umysłu lub racjonalność świata? Nie, nie powinien, choć takie wyjście w przypadku naszych solarystów byłoby wcale wygodne. Chcąc jednak przedstawić przeżycia - stojącego przed powyższym wyborem - naukowca, popada Lem w dwojakiego rodzaju sprzeczność:

- Psychologiczną - bo aby podkreślić bohaterstwo wyboru postawy racjonalistycznej, trzeba pokazać strach jednostki przed (mającym ulec racjonalizacji) zjawiskiem, który to strach - już po akcie racjonalizacji - musi wywołać u czytelnika politowanie.

- Gatunkową - bo mieszanie elementów realnych z irracjonalnymi charakterystyczne jest raczej dla tzw. fantastyki grozy (weird fiction), gdzie w - powstałą w naszym spójnym, „normalnym" obrazie świata - „szczelinę" wdziera się

---

19 Konkretnie w opowiadaniu „Topolny i Czwartek". („Sezam i inne opowiadania", Warszawa 1954), gdzie młody, ugrzeczniony i niesympatyczny adept nauki ośmiesza się (i zostaje skarcony), gdy - widząc unoszącą się, pozornie bez racjonalnej przyczyny, drewnianą rzeźbę bożka - upada w irracjonalne przerażenie, zamiast rzecz zbadać.

coś niesamowitego. SF natomiast toleruje wyłącznie element fantastyczny, racjonalnie uprawdopodobniony; czytelnik, z chwilą gdy zorientuje się w przynależności gatunkowej „Solaris", nie chce wierzyć Kelvinowi, bać się razem z nim.

Dalsze psychoznawcze analizy Lema także pogłębiają rysę na monolicie powieściowego gmachu. To im właśnie (a nie motywom fantastycznym) zawdzięcza „Solaris" wyraźne znamię lat, w których powstała. Pragnąc odświeżyć formalnie science-fiction, utożsamił Lem (co zresztą w tamtych czasach zrozumiałe) wszelką prozatorską nowoczesność z tą jej odmianą, którą reprezentowała francuska, egzystencjalistyczna antypowieść. „Solaris" przejęła „z dobrodziejstwem inwentarza" jej nieznośną retoryczność i swoistą koncepcję jednostki. Cóż. Sytuację trzech uczonych łatwo było zinterpretować jako ostateczną, egzystencjalną. Tak zresztą odczytywali ją ówcześni recenzenci, np. wielce powieść chwalący, sztandarowy wówczas przedstawiciel tzw. „czarnej literatury" - Stanisław Grochowiak[20].

Przytoczę na koniec dwie wypowiedzi Kelvina, w których bardzo widoczne są takie wpływy. Oto np. jego reakcja po pierwszym spotkaniu z „gościem": *Czułem się jak obity. Nie wiedziałem, co się ze mną dzieje. Byłem zdruzgotany, moje myśli osuwały się po jakimś urwisku, grożąc runięciem - utrata świadomości, unicestwienie wydawały mi się niewysłowioną, niedosięgłą łaską*[21].

A tak wyznaje on Harey swe uczucia po odkryciu przez nią tajemnicy swego „pochodzenia": *Może twoje zjawienie się miało być torturą, może przysługą, a może tylko mikroskopowym badaniem* [...]. *Może wszystkim na raz, albo - co*

20 *Pisał on „Nowej Kulturze" (1961, nr 39), że w „Solaris" panuje* atmosfera lęku, samotności i cierpienia. Można by powiedzieć, że atmosfera „egzystencjalna", gdyby ten termin jeszcze cokolwiek znaczył. *Podobnie skłonny był sądzić Krzysztof Teodor Toeplitz („Przegląd Kulturalny" 1961, nr 39), według którego:* Lem każe pojechać bohaterom na odległą planetę i oglądać tam zachody słońca - czerwony i niebieski - po to tylko aby - umieściwszy ich w tej nieludzkiej scenerii - pokazać ich ludzkie natury. *Natomiast dla Andrzeja Łama („Widnokręgi" 1962, nr 5) wszystkie problemy powieści były* pozorne, wyspekulowane, służące tylko gimnastyce umysłu. *W ogóle zainteresowanie krytyki „Solaris" zrazu było niewielkie.*

21 *Cyt. S. Lem: „Solaris, Niezwyciężony", wyd. 2, Kraków 1968, s. 51.*

wydaje mi się najprawdopodobniejsze - czymś całkiem innym, ale co mnie i ciebie mogą w gruncie rzeczy obchodzić intencje naszych rodziców, jakkolwiek byli od siebie różni? Możesz powiedzieć, że od tych intencji zależy nasza przyszłość i z tym się zgodzę. Nie potrafię przewidzieć tego, co będzie. Tak samo jak ty. Nie mogę cię nawet zapewnić, że cię zawsze będę kochał. Jeżeli zdarzyło się już tyle, to może zdarzyć się wszystko. Może stanę się jutro zieloną meduzą? To nie zależy od nas. Ale w tym,co od nas należy, będziemy razem[22].

Nie chcę przez to powiedzieć, że Lem w psychologii postaci nie miał nic ciekawego do powiedzenia (warto np. bliżej się przyjrzeć kontrowersyjnemu Sartoriusowi), lecz zdaje się, że - zwłaszcza takiej, jak uwidoczniona w pierwszym z cytatów - postawy myślowej nie zrozumiemy bez znajomości „mód" epoki. Widziałem je zawsze szczególnie wyraźnie w filmach z tamtych lat, sylwetkach ich bohaterów: młodzieńców ubranych w czarne golfy i trencze, jeżdżących na skuterach oraz dziewcząt w kloszowych spódniczkach. One najczęściej mądrze milczały. Milczenie mogło ukrywać niezwykłe napięcie myśli - albo... maskować pustkę.

*

„Solaris" - powieść poświęconą ludzkiemu zetknięciu z Nieznanym, odczytywano zwykle[23] bądź jako niemającą wiele wspólnego z fantastyką naukową - powieść psychologiczną (która dla rozpatrywania problemów miłości, odpowiedzialności, niebezpieczeństwa wybrała sobie oryginalny kostium), bądź jako tradycyjny w gruncie rzeczy, a tylko poszerzający nieco sferę psychologicznej analizy, romans fantastyczny o napotkaniu przez kosmonautów określonego niebezpieczeństwa (wspomnianą teorię *ułomnego Boga* brano wówczas za wyjaśnienie istoty Oceanu). Istniały również całkowicie

---

22 Por. op. cit. s. 146.

23 Osobne analizy „Solaris" ogłosili m.in: Edward Balcerzan („Teksty" 1973, nr 4), Andrzej Stoff („Twórczość" 1978, nr 6), Manfred Geier i Istvan Csicery-Ronay Jr [patrz polskie przekłady w: Jerzy Jarzębski (red.): „Lem w oczach krytyki światowej", Kraków 1989]. Powieść ta analizowana jest także w każdej pracy o Lemie lub polskiej SF.

dowolne próby egzegezy, jak owa autorstwa krytyków radzieckich[24], wspominana przez Lema w „Fantastyce i futurologii": *Ocean* i solaryści symbolizują społeczeństwo i jednostkę! O takiej niemożności porozumienia naprawdę w książce mowa.

Wymienione wyżej propozycje wyjaśnień oczywiście nie mogły zwrócić uwagi na wartość najistotniejszą Lemowego dzieła. To chyba jedyna fantazja, która rzeczywiście może się sprawdzić. Z fenomenami przerastającymi możliwość naszego pojmowania spotkamy się na pewno. I sposób przedstawienia takiego zjawiska (tak, by i *ex post*, po przeczytaniu utworu, pozostawało Nieznanym) okazał się jedyny możliwy. Ani Lem, ani liczni dzisiejsi polscy pisarze SF nie zdołali drugi raz wymyślić fantastycznego motywu, który nigdy się nie zestarzeje. Lem w następnych książkach wybrał drogę powieści fantastycznej bardziej tradycyjnej i utopijnej, tj. bogatej w najrozmaitsze, futurologiczne hipotezy - często niezwykle oryginalne, ale solidnie, „serio", „obiektywnie" wyłuszczone. W nich upatrywać zaczął wartość główną swoich dzieł. W końcu zrezygnował nieomal zupełnie z ambicji *sensu stricto* literackich, od 1968 roku pisząc w zasadzie eseistykę, rzadko i powierzchownie beletryzowaną.

A gatunek? Fantastyka naukowa na dobre przyjęła się w Polsce. Obecnie wydawnictwa wypuszczają przynajmniej kilkanaście tytułów miesięcznie, liczba uznanych, polskich autorów sięga kilkudziesięciu, popularny miesięcznik „Fanta-

---

24 *Porównaj stronę 315 pierwszego tomu cytowanego wyżej wydania. Podobne poglądy głosił np. M. Łazariew na urządzonej w połowie lat sześćdziesiątych w Leningradzie sesji poświęconej naukowej fantastyce [por.: M. Łazariew: „Otwiestwiennost' fantasta" [w:] „O litieraturie dla dietiej", nr 10. Leningrad 1965, wyd. „Dietskaja litieratura"], czytając – jak widać - „Solaris" jak alegoryczną powieść społeczną. W ogóle „Solaris" przetłumaczono w ZSRR już w 1962 roku i potraktowano „jak swoją", tzn. odczytano wedle wzorców gatunkowych fantastyki radzieckiej. Władimir Borisow, autor zwięzłego artykułu o dziejach powieści w Rosji przytacza np. uwagi krytyków, widzących w niej nieudaną utopię „komunistycznej przyszłości" [zob.: W. Borisow: „Wriemia żestokich czudies", „Jesli" (Moskwa), 2002 nr 5, s. 243-249 oraz W. Borisow: „Czas okrutnych cudów. Z rosyjskiego przetłumaczył Wojciech Kajtoch" [w:] „Acta Lemiana Monashiensis. Special Lem Edition of Acta Polonica Monashiensis", vol. 2, numb. 2, Leros Press, Monach University (Australia) 2003, tu s. 53-60].*

styka" od lat rozchodzi się bez trudu. Pisarze nie idą jednak drogą dyskusji z popularnymi schematami gatunkowymi, tak jak w „Solaris" proponował Lem. Polska SF - jak i na Zachodzie - wyrzekła się uczestnictwa w wysokoartystycznym obiegu literackim. Na ogół (choć nie zawsze) woli utarte drogi. Albo rozwija się w oparciu o zrzeszonych w „klubach miłośników" hobbystów-fanów, albo służy rozrywce szerokich kręgów czytelniczych. Wybrała komercjalizację. Dobrze jednak świadczy o tej dziedzinie kultury masowej w naszym kraju, że już w początkach swojego istnienia wydała dzieło, mogące przez lata wskazywać drogi jej awansu[25].

1983, 1995, 2002

---

25 *W wersji pełnej artykuł ten ukazał się w: K. Strzelewicz (red.): „Proza, proza, proza. Opowiadania, fragmenty, dramat-słuchowisko, krytyka, publicystyka, z prasy polonijnej, suplement poetycki, wokół ósmego tomu „Prozy, prozy, prozy", wspomnienia, kronika" t. IX, Kraków 2002, s. 735, tu: s. 319-334 (jako część tekstu „Z mojego archiwum III"). Uprzednio drukowano go w wersji skróconej („Życie Literackie" 1983/48 oraz w: „Lektury licealisty. Szkice" pod redakcją W. Pykosza i I. Bugajskiego, Wrocław 1986, Ossolineum, tu: s. 137-149). Od napisania tego szkicu minęło więc parę lat, ale sytuacja się nie zmieniła. Pisarze SF nadal nie przejawiają większych ambicji estetyczno-awangardowo-psychologicznych. Ostatnio zresztą zaczyna się najprawdopodobniej rysować perspektywa kryzysu gatunku. SF przegrywa w walce o czytelnicze łaski z literaturą fantasy.*

Długie dni czystego szaleństwa[1]

Krótki dokument złotych czasów, kiedy się zdawało, że jesteśmy Zachodem, bo można za sześćdziesiąt dziewięć tysięcy złotych kupić „małego fiata":

gdzie były szpieg kieruje ruchem ulicznym
po raz drugi kwitną jabłonie nie ruszać
niewypałów komputery rejestrują wszystkie
wykroczenia i spokój
przy pomocy karabinów
w obawie przed małżonką po odbyciu
kary uprosił władze więzienne by
pozwoliły mu pozostać tam przynajmniej miesiąc
rozróżniajmy nerwowość od stałego upośledzenia
wyrazami głębokiego współczucia z powodu śmierci
w pobliżu topią się metale z bagażnika skradziono biżuterię
młody strażak pragnąc się wykazać podpalił dwa domy
kto tu jest winien
jako pierwszy w dyskusji zabrał milczenie[2]

---

1 Szkic ten w wersji poważnie okrojonej ukazał się w miesięczniku „Pismo Literacko-Artystyczne" 1986/5 i był recenzją z: W. Paźnieuski: „Czyste szaleństwo", Kraków 1984 i „Krótkie dni", Warszawa 1983. Wersja pełna ukazała się w ramach mojego tekstu „Z mojego archiwum II" w: K. Strzelewicz (red.): „Proza, proza, proza... Opowiadania, fragmenty, krytyka, eseje, publicystyka, jubileusze, korespondencje, wspomnienia, kronika", t. VII, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, Kraków 2001, tu: s. 347-378.

2 Cyt. Włodzimierz Paźnieuski: „Z ostatniej chwili", Warszawa 1973, s. 14 - tomik trzeciej serii „Generacji".

Innymi słowy: świat to fakty bez związku, papka gazetowych komunikatów. Wartości upadły. Sztuka ich broni, choć i ona nieomal nie ma już sensu, jeśli nie jest ciszą... (czytaj: analogonem chaosu rzeczywistości, zapisem świadomości, percypującej ów chaos - lub czymś podobnym).

Wiersz pochodzi z arkusza poetyckiego, który Włodzimierz Paźniewski wydał jedenaście lat temu w serii „Generacje". Nosi tytuł: „Bilet na odlot przed świtem". Nie wyróżnia się spośród podobnych, lecz przywołuję go, gdyż autor do dzisiaj zachował zdumiewającą wierność naczelnym założeniom poetyki w nim realizowanej, które w ciągu następnych lat zracjonalizował, uzasadnił filozoficznie, wypróbował w rozmaitych literackich gatunkach. Przestrzega tych założeń także w ostatniej powieści[3], będącej - moim zdaniem - jedną z jak dotąd najpoważniejszych propozycji pisarstwa, opierającego się na „nowofalowym"[4] pojmowaniu estetyki i funkcji sztuki słowa. Propozycją doniosłą nie tylko ze względu na osiągnięcia - więc ważną w sensie pozytywnym, ale także ze względu na wyraziste ukazanie zasadniczego ograniczenia „prozy młodych nazwisk".

*

Powstała w 1971 roku katowicka grupa „Kontekst", której współzałożycielem był Paźniewski, wymierzała sprawiedliwość istniejącemu światu poprzez *redukcję metafor na rzecz manipulacji kontekstami*. Poeci sądzili, że *operowanie kontekstami stanowi odpowiedź na sytuację kulturalną dzisiejszych społeczeństw, w których zdegradowane i odrzucane wartości wyobrażeniowe istnieją w obiegu obok trywialnych i dosłownych wytworów kultury masowej*. [...] *Manipulowanie kontekstami poprzez wzięte bezpośrednio z otaczającej rzeczywistości elementy*, [...] *przenoszenie ich w zupełnie nowe*

---

3 Włodzimierz Paźniewski: „Krótkie dni", Warszawa 1983.

4 Nazywam tak wszystko, co tzw. „młoda literatura" stworzyła od wystąpienia grupy „Teraz" - świadom oczywiście, że Paźniewski i jego koledzy na poetyckiej mapie pierwszej połowy lat siedemdziesiątych chcieli się sytuować w opozycji do tej grupy.

układy, jest formą reżyserii, burzącej obiegowe schematy i wyobrażenia[5].

Ten program, opatrzony konkretniejszymi propozycjami artystycznego działania oraz uzasadnieniami filozoficzno - estetycznymi, rozwinięty następnie (o tym zaraz) w „Sporze o poezję"[6], można łatwo odczytać i w cytowanym wierszu, i w niektórych opowiadaniach zbioru „Czyste szaleństwo"[7], gdzie - sądzę, że przeciwnie do przewidywań twórcy - zaowocował czystym... kreacjonizmem.

Popatrzmy: *Aż któregoś dnia nastąpiła dawno przewidywana klęska, kosmiczna katastrofa, ucieczka, exodus mężczyzn, kobiet i dzieci, ponieważ przedmioty zabrały się do ostatecznego rozwiązania spornej kwestii. Widziałem etażerki uzbrojone w pistolety maszynowe, jak prowadziły swoich dotychczasowych właścicieli na rampę kolejową*[8].

Cytat z opowiadania „Supermarket" obrazuje działanie zasady „przesuwania elementów rzeczywistości w inne konteksty" na najniższym, tekstowym poziomie. Ponieważ w literaturze kontekstem danego wyrazu czy wyrażenia może być tylko inny wyraz lub wyrażenie, *manipulacja kontekstem* sprowadza się do zderzania z sobą wyrazów - a więc i pojęć - zazwyczaj niefunkcjonujących w sąsiedztwie, a więc do tworzenia metafory. W tym akurat wypadku - niezbyt odkrywczej. Sens wyrażenia: „etażerka trzymająca pistolet" jest jedynie połączeniem znaczeń rzeczowników: „etażerka", „pistolet" i czasownika „trzymać". Niczym innym nie będzie.

Toż samo - na poziomie wyższym. Opowiadanie „Supermarket" zawiera kolejno obrazy: ożywionych rzeczy urządzających przecenę ludzi, kopulacji dziewcząt z samochodami, wspomnianego *ostatecznego rozwiązania spornej*

---

5 *Cyt. W. Paźniewski, S. Piskor: „O poezję naszego czasu", „Poezja" 1973/2, ss. 14-12; cytuję za: Andrzej K. Waśkiewicz. „Formy obecności „nieobecnego pokolenia"", Łódź 1978, ss. 91-92.*

6 *Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba: „Spór o poezję", Kraków 1977.*

7 *Włodzimierz Paźniewski: „Czyste szaleństwo", Kraków 1984; wszystkie cytaty za tym wydaniem.*

8 *Cyt. W. Paźniewski: „Czyste szaleństwo", s. 56.*

kwestii, a w końcu - zupełnie już samodzielnego bytowania przedmiotów. Sądzę, że wszystkie te epizody stanowią jedynie prymitywny ciąg alegorii, raz po raz przypominających o dość banalnych prawdach społeczeństwa konsumpcyjnego.

Innym i bardziej niesmacznym w skutkach przykładem splatania innorodnych realiów w fantastyczne obrazy jest opowiadanie „Uzdrowisko", gdzie Paźniewski łączy w jedno elementy następujących rzeczywistości: szpitala, przedszkola, domu wariatów, obozu koncentracyjnego, pierwszej połowy lat pięćdziesiątych oraz traktuje dosłownie znane porzekadło „rz...m tym wszystkim" (narratorem jest facet, któremu wylatuje z ust tzw. „wizualna propaganda") sądząc zapewne, że mówi coś odkrywczego o współczesnej Polsce.

Uważam jednak, że kreacjonizm, który tworzy obrazy (w przeciwieństwie do symbolicznych) tylko alegoryczne - a już od pierwszych w tym kierunku prób „młodej prozy" z przełomu pięćdziesiątych i sześćdziesiątych lat wiadomo, że innych nie zrodzi - nie ma szans wyjścia poza banały. Zazwyczaj właściwą treścią każdej alegorii jest jedynie sens twierdzenia przez nią ilustrowanego - sens jednego zwykle zdania. A wiadomo, co sądzić o sporym utworze mówiącym tyle, co slogan.

I aby zakończyć sprawę zbiorku opowiadań „Czyste szaleństwo", wydanego niemal jednocześnie z powieścią i - zupełnie niepotrzebnie - komplementowanego ostatnio w prasie, oświadczam: w tym zbiorze dojrzały i dobry pisarz w dwadzieścia lat po debiucie zebrał utwory, na których uczył się rzemiosła. Widać to zwłaszcza w „Ojcu" i „Panichidzie", gdzie zarówno charakterystyczne użycie motywu „rodziców", jak i cały, zaświadczony tu sposób widzenia świata, niedwuznacznie wskazują na terminowanie Paźniewskiego u Schulza. Może w ogóle są te utwory urywkami większej, niedrukowanej dotąd całości, cyklu w rodzaju uwspółcześnionych, zaktualizowanych „Sklepów cynamonowych", gdzie dramat przedwojennego oficera w okresie „błędów i wypaczeń" zarysowano na kształt tamtego, Schulzowskiego - upadku dro-

hobyckiego kupca? Najlepsze w książce wydaje mi się „Lato" - zgrabne, psychologiczne studium niepokojów inicjacji.

*

Sądzę więc, że „przenoszenie elementów w nowe konteksty" okazało sie zawodną receptą działania, prowadzącą do skutków dość banalnych. Wciąż jednak aktualnym, domagającym się dalszego wdrażania, elementem programu pisarskiego Włodzimierza Paźniewskiego mogła pozostać sama zasada tworzenia świata przedstawionego utworu z „cząsteczek rzeczywistości", zaczerpniętych bezpośrednio z rzeczywistości realnej, czyli tworzenia owego świata z cząsteczek niepoddanych selekcji (może też nieuzupełnianych fikcją literacką), niepołączonych widocznymi więziami przyczynowo-skutkowymi i nieukładanych w konwencjonalne „wielkie figury semantyczne", takie jak tradycyjna fabuła, akcja, wątki, postacie. Przeciwnie! Właśnie bezład, chaos. autentyzm układu (czy też raczej - braku układu) scenerii przestrzennej i wydarzeń miałyby być gwarancją mówienia literackiej prawdy.

W znacząco zatytułowanym - „Spójność w chaosie" – eseju, drukowanym w wydanej wspólnie z Stanisławem Piskorem, Tadeuszem Sławkiem, Andrzejem Szubą pracy zbiorowej grupy „Kontekst", Paźniewski pisał:

Związki wynikania pomiędzy zdaniami, jak również tradycyjna budowa dzieła - z przeplataniem się wątków, stopniowo budowanym napięciem i zaskakującym rozwiązaniem - nie stanowią obecnie koniecznego warunku istnienia literatury. Chaos świata wkracza bez przeszkód w mikrokosmos utworu, stanowiąc zarazem jego strukturę głęboką. [...] *Spójność rozumiana linearnie, charakterystyczna dla literatury tradycyjnej, nie może być już dzisiaj, w świetle językoznawstwa Chomsky'ego kryterium oceny dzieł, które ją przełamały.* [...] *Dawny podział na literackie i nieliterackie nie wchodzi w rachubę, wszystko może być poezją i prozą. Nieuporządkowany zapis awangardowych utworów posiada spójność na*

poziomie struktur głębokich, jest w jakimś stopniu odbiciem mozaikowej struktury świata, ale ten chaos nie dowodzi rezygnacji z ukrytego porządku na rzecz całkowitej anarchii wyobraźni i zachwiania hierarchii wartości[9].

W świetle powyższego, przypomniany na początku mojej recenzji wiersz nie byłby już świadectwem bezradności i rozpaczy, wynikłej z poczucia niewytłumaczalności świata. Przeczytajmy ten wiersz powtórnie, a gdy zakryjemy czymś ostatnie dwa wersy - otrzymamy próbę dotarcia do „struktury głębokiej", do tajemniczego wszechzwiązku elementów rzeczywistości, a mówiąc prościej: próbę dotarcia do klucza szyfru, jakim jest interesująca poetę kultura.

Innymi jeszcze słowy (jak upewniają nas liczne, już przeze mnie niezacytowane fragmenty „Sporu..." oraz niektóre eseje z „Życia i innych zajęć" - wydanej dwa lata temu, eseistycznej książki Paźniewskiego, o której jeszcze nie wspomniałem[10]) możemy określić paradygmat danej kultury za pomocą samego, mniej lub bardziej przypadkowego zestawienia mozaiki jej elementów. Gdy będzie mowa o kulturze np. amerykańskiej – określić jej „amerykańskość"; a gdy o polskiej, przedwojennej kulturze Kresów - „kresowość"... itd. Wnioski same się narzucają. Na dodatek, spełniająca ten postulat, tj. będąca *opisem świata poprzez wyliczenie*[11] sztuka abstrahowałaby od tradycyjnej europejskiej logiki, myślałaby całościami, jak poezja Wschodu (np. haiku) czy filozofia Zen. Ponadto tak rozumiane dzieło byłoby nie tylko nośnikiem nowych wartości estetycznych, ale i społecznych - pozwalałoby odbiorcy i twórcy podjąć próbę odnalezienia własnej, kulturowej tożsamości, uratowania „swoich korzeni" z potopu masowości i homogenizacji.

Zrelacjonowałem tu konkretne postulaty Kontekstu i Paź-

---

9 Cyt. W. Paźniewski i in.: „Spór o poezję", s. 145-146.

10 Por. Włodzimierz Paźniewski: „Życie i inne zajęcia", Warszawa 1982 (dalsze cytaty za tym wydaniem). Natomiast wspomniane niezacytowane fragmenty „Sporu o poezję", to następujące szkice: „Ex oriente lux?" - W. Paźniewskiego i S. Piskora, „Dewiacje i fetysze" - W. Paźniewskiego i A. Szuby, „Zaścianek czy uniwersum" - W. Paźniewskiego.

11 Cyt. W. Paźniewski, „Życie i inne zajęcia", Warszawa 1982, s. 153.

niewskiego. Ale zdają się być one równocześnie jedną z możliwych artykulacji złudzenia, które kazało innym twórcom niedawnej „prozy młodych nazwisk", jak np. Janusz Anderman, zestawiać światy swoich książek z opisów kolejnych melin, pijaństw, skrawków zasłyszanych przez narratora przypadkowych rozmów, znalezionych listów, różnych tekstów użytkowych typu „instrukcja obsługi" - złudzenia, że „ilość sama przejdzie w jakość", że rezultatem tego nagromadzenia szczegółów stanie się na koniec syntetyczny obraz danej rzeczywistości. Obraz ów miałby zostać stworzony mocą syntezy całkowicie automatycznej. Pisarz nie powinien nawet próbować przeprowadzać jej samemu, gdyż powieliłby jedynie obraz gdzieś już w tekście tkwiący i możliwy do odczytania przez odbiorcę.

Teza, że pomysły Paźniewskiego wyrastają z idei całej generacji znajduje dodatkowe potwierdzenie w tym, że obecna w opowiadaniach „Czystego szaleństwa" myśl o alegorycznym ukazywaniu świata leży również u źródeł stylizatorsko-kreacjonistycznego nurtu „młodej prozy" - pisarstwa Marka Sołtysika na przykład.

*

Co wolno w eseju - nie wolno w powieści. Dlatego też to, co „w stanie czystym" zawierają eseje z tomu „Życie i inne zajęcia" - „Krótkie dni" muszą pogodzić z wymogami czytelności i (przynajmniej szczątkowo zachowanymi) regułami konstrukcyjnymi gatunku. Tylko eseje mogły być zbudowane z kilku zestawionych anegdot czy opisów rzadkich wydarzeń, które to wydarzenia byłyby *różnymi wersjami tego samego*[12], lub między którymi miałyby się (wedle pisarza) *rozciągać jakieś niewidzialne nici*[13], składające się na paradygmat, czy *strukturę głęboką*[14] danej rzeczywistości – skrytą pod pozornie przypadkowymi szczegółami.

„Krótkie dni", jeśli nie miały przekroczyć granic spójno-

12 Cyt. W. Paźniewski: „Życie i inne zajęcia", s. 104.
13 Cyt. W. Paźniewski: „Życie i inne zajęcia", s. 145.
14 Cyt. W. Paźniewski: „Życie i inne zajęcia", s. 6.

ści tekstu (i stać się całkowicie nieczytelne), musiały - choćby najsłabiej - wyeksponować związki przyczynowo-skutkowe przynajmniej między niektórymi wydarzeniami. Stąd też świat przedstawiony tego utworu nie jest dokładną realizacją programu w jego wersji ze „Sporu o poezję"; zawiera jakby cienie wątków i sylwety postaci.

Płynący w powieści strumień faktów uszeregowano następująco:

- Po pierwsze, w cykl niby-wspomnień wychowanka Gimnazjum Krzemienieckiego, opowiadającego wypadki ostatniego, przedwrześniowego lata, która to - o nader swobodnym toku - relacja co raz rozpada się na pojedyncze, na poły samodzielne sceny z życia mieszkańców (żydowskiego kupca Moszkowicza, rebe Rokachema, pana Muszalskiego itp.) kresowego miasteczka, zapewne Krzemieńca, i okolic.

- Po drugie zaś, w historię romansu młodego kapitana artylerii konnej o wspaniałym nazwisku Nehrebecki i pełnej temperamentu rosyjskiej emigrantki Elizawiety.

Historia opowiadana jest na przemian z punktu widzenia obojga kochanków; a ponieważ oficer jest kuzynem młodzieńca gimnazjalisty (i niekiedy także przedmiotem jego opowieści) - świat „Krótkich dni" jest zarysowany wysoce symultanicznie i, w myśl postulatów „Kontekstu", prawdziwie mozaikowo.

Sądzę, że widmowy charakter „wielkich figur semantycznych" utworu stąd się bierze, że sens włożenia narracji w usta paru osób wyczerpuje się w samej czynności formalnej – wprowadzenia symultanizmu. Ani „punkty widzenia" bohaterów nie są skontrastowane, co doprowadzić by mogło do dodatkowego oświetlenia faktów fabuły, ani nawet subiektywizm patrzenia się przez postacie na otaczający je świat nie jest na tyle konsekwentny, aby uczynić z nich osobowości. Zbyt często ich wypowiedzi mają walor tylko obiektywnego stwierdzenia faktu. Dlatego gimnazjalista jest jedynie medium przekazu, figurą stylistyczną, a kapitan z kochanką - dagerotypem.

To jednak nie jest błąd pisarza, lecz przemyślane posunięcie. Paźniewski jest antypsychologiczny świadomie. Postacie, właśnie dlatego, że nie są niczym więcej niż jednym z elementów strategii „udawania" powieściowej struktury, doskonale pełnią swoją właściwą funkcję, tj. pozwalają pisarzowi wprowadzać i jakoś - w sposób przez czytelnika możliwy do zaakceptowania - ułożyć w całość materiał: niezliczone słowa, zdania, epizody, w których treściach, czy raczej pod treścią których (jak można sądzić z tego, co wiemy o zamierzeniach twórczych Paźniewskiego) byłyby skryte właściwe sensy „Krótkich dni".

Powieść dosłownie nabito szczegółem z przedwojennego, kresowego życia i tamtejszym (lub niby-tamtejszym) językiem. Wydarzenia - fakty codziennego życia - doprawdy trudno wymienić. Przekonany przy tym jestem o ich autentyczności, co do której częściowo upewniła mnie konfrontacja z eseistyką Paźniewskiego[15] oraz pełen podziwu dla mrówczej pracy pisarza: wertowania starych roczników czasopism, lektury dziwnych druków i książek, rodzinnych może (Paźniewski urodził się w 1942 roku pod Toruniem) papierów. Jeśli zaś chodzi o „fakty języka" - słowa, to już na pierwszej stronie tekstu mamy: *czerwieniejące łuby olszyn, oszemłane liście brzostów, przypadaną mgłę, letnie pełnowodzie, razchwieję, biło* [mianownik liczby pojedynczej rodzaju nijakiego], *tarakanie, krążlanie, mlecznik* itd. Zdarzają się w książce całe fragmenty ogłoszeń prasowych, jakichś notatek, listów.

Życiowy szczegół wprowadzono więc w tekst utworu pośrednio, ale także - jak każe prozatorski obyczaj ostatniego dziesięciolecia - bezpośrednio. Różnica między innymi powieściami „rewolucji językowej w prozie polskiej" a „Krótkimi dniami" polega na tym, że o ile nowofalowy standard dotyczył współczesności - Paźniewski rekonstruuje przeszłość.

---

15 Rzecz w tym, że niektóre motywy, zdarzenia, anegdoty powtarzają się w obu książkach, a jest prawie pewne (inaczej eseje nie miałyby sensu), że Paźniewski wykorzystywał autentyki. Na przykład cytowaną niżej za „Krótkimi dniami" historię sporu o istnienie Boga *opisano w „Życiu..." na stronie 33.*

Pisze **„nowofalową" powieść historyczną**[16].

W świetle poprzednich ustaleń jasne są autorskie zamierzenia, przypuszczalnie towarzyszące tworzeniu omawianej powieści[17]. A skutki? Wydaje mi się, że spoza anegdot nie wystąpiła „struktura głęboka" galicyjskości, kresowości, pogranicza. A skoro konwencjonalnie potraktowane postacie nie zapewniły „Krótkim dniom" dostatecznej spójności, powieść rozpadła się - w moim odczuwaniu - na antologię (owszem, ciekawych!) dykteryjek typu: mówi Żyd do Żyda: *Rokachem Hanoch, dam ci rubla, jeśli mi powiesz, gdzie znajduje się Bóg. - A ja ci dam dwa* [...] *jeśli mi powiesz, gdzie on się nie znajduje*[18]. Nie pomogły narratorskie komentarze-sugestie, w rodzaju: *Kraina, pełna wyniosłości, przypominała dumnego wędrowca, który utrudzony zachodzi do napotkanego domu i mimo pragnienia nie mówi nic.* [...] *Innym razem, zapobiegliwa jak kupiec, lubiła obnosić się ze swoim bogactwem.*[19] - Przytaczam pierwsze z brzegu zdania, jedne z wielu wskazujących na osobliwości *krainy*.

Dlaczego? Bo dom składa się z fundamentów, ścian, korytarzy, pokojów, dachu, a nie z różnokształtnych cegłówek - i nie poprzez opis tych cegłówek określimy jego bryłę i wnętrze.

Co mam na myśli, nie będę wyjaśniał. Odsyłam ciekawych do liczących co najmniej sto pięćdziesiąt lat sporów o wyższość „prawdy fikcji" nad „prawdą faktów" lub odwrotnie, oraz równie szacownych (choć młodszych) ustaleń, dotyczących różnic między „wielkim" i „małym" realizmem, tudzież zdolności tego ostatniego do stworzenia całościowego obrazu kreowanej rzeczywistości.

---

16 Później ukazały się inne przykłady tej odmiany gatunku. Patrz np: W. Kajtoch: „Okładka i reszta", „Student" 1985/6 (rec. z: A. Szymański „Z drugiej strony lustra", Kraków 1984)

17 Zaznaczyć warto, że Paźniewski dał się również poznać jako gorący zwolennik „mrtu galicyjskiego" naszej prozy. Dostrzegał w nim przypomnienie niebagatelnej dla nas tradycji

18 Cyt. W. Paźniewski: „Krótkie dni", s. 56. Patrz esej „Ostatni spór o istnienie Boga" z „Życia i innych zajęć".

19 Cyt. W. Paźniewski: „Krótkie dni", s. 197

*

„Krótkie dni" mają duże znaczenie dla powieściopisarstwa kręgu Nowej Fali czy „językowej rewolucji". W pełni ukazują ograniczenia metody. Otóż zdaje mi się, że niepowodzenie próby zastosowania ongiś używanego języka i faktów „wziętych z minionego życia" do stworzenia głębszego obrazu przeszłości nieznanej czytelnikom i autorowi z autopsji - wyjaśnia istotną kwestię.

Nie da się ukryć. Czytając Schuberta czy Andermana mieliśmy poczucie tożsamości kreowanego przez nich świata. Był jednością i był obrazem Polski współczesnej. Krytyka ogłosiła sukces metod „zapisu". Ale okazało się, że gdy Paźniewski użył podobnej (mniejsza o różnice indywidualne[20]) metody - poczucia tego nie mamy. A zatem to nie metoda twórcza go zapewniała.

To nie wymowa faktów - „okruchów życia" „zapisywanych" w „Zabawie w głuchy telefon", lub faktów języka gromadzonych w „Pannie Liliance" sugerowała czytającym, że te utwory mówią coś ważnego i w ogóle - cokolwiek. Jednością, kimś i czymś reprezentatywnym, był w nich zapewne tylko narrator i „obraz autora", ujawniający się głównie poprzez dobór tych a nie innych elementów polskiej rzeczywistości lat siedemdziesiątych. Ponieważ czytelnik dobrze znał tę rzeczywistość, określić mógł preferowaną przez twórcę (i jego bohatera) zasadę wyboru, a zatem i ich hierarchię wartości. Powieść „młodych nazwisk" najzupełniej więc konserwatywnie rysowała typową sylwetkę bohatera i ujawniała światopogląd autora. To było w niej realistyczne - co tradycyjne.

Ale dotąd na podobne twierdzenie nie miałem niepodważalnych uzasadnień[21]. Otóż „Krótkie dni" są pierwszym

20 Przyjmując inny kąt interpretacji ich opis pozostawiam innym recenzentom. Wiem, że powieść Paźniewskiego nie tylko tematem, ale choćby kulturą, brakiem naturalistycznego czy erotycznego epatowania czytelnika oraz szczególnie poważnym traktowaniem powołania sztuki - wyróżnia się korzystnie na tle przeciętniejszej produkcji „prozy nowych nazwisk".

21 Porównaj moje teksty o powieściach (lub o omówieniach tych powieści) i opowiadaniach zaliczonych do nurtu „rewolucji językowej": „Człowiek w mieście", „Ma-

konkretnym dowodem na to, że powieść ostatniej dekady w literaturze dzisiejszej liczyć się może tylko jako symptom niezadowolenia wchodzącej w życie generacji, a nie - jako próba nowego realizmu (więc i dowodem na to, że realistyczne sukcesy „prozy nowych nazwisk" to złudzenie Henryka Berezy). Ta powieść, zgodnie z młodoprozatorskimi receptami „składana" z cząstek uniwersum, z chwilą gdy nie było ono zasadniczo znane czytelnikom - nie dostarczyła im spójnego obrazu rzeczywistości, którą chciałaby odtworzyć, stworzyć czy zasugerować. Nie ukazała bowiem zasad, na których konstrukcję tej rzeczywistości oparto - światopoglądu autora.

lipiec 1984

---

gazyn Kulturalny" 1977/2 (rec. z: J. Anderman: „Zabawa w głuchy telefon", Warszawa 1976); „Powtórka z moderny", „Nowy Wyraz" 1977/4 (rec. z: J. Dżeżdżon: „Oczy diabła", W-wa 1976); „Czy tylko groteska?", „Student" 1977/6 (rec. z: Z. Brzozowski: „Dycha z Kopernikiem", W-wa 1976); „O meandrach młodej prozy", „Student" 1979/3 (rec. z: M. Orski: „Etos lumpa. Szkice literackie", Wrocław 1978); „W sprawie prozy Siejaka", „Argumenty" 1985/23 (rec. z: T. Siejak: „Oficer" i „Próba", W-wa 1981 i 1984); „Kryzys inteligenta, kryzys w jego oczach", „Student" 1985/14 (rec. z: J. Krakowski: „Autopsja albo dziennik kryzysu", Łódź 1983).

Wybory i drogi (o współczesnej powieści politycznej)

„Dygnitarz" Janusza Andrzeja Łaniewskiego, „Trzynaście dni z życia emeryta..." Jerzego Stefana Stawińskiego, „Ceremonia upadku" Kajetana Pakowskiego, „W oczekiwaniu" i „Przed kurtyną" Mariana Kowalskiego, „Pełnia półistnienia" Zofii Bystrzyckiej, „Most nad przepaścią" Stanisławy Fleszarowej-Muskat, „Autopsja czyli dziennik kryzysu" Jacka Krakowskiego, „Kontredans" Zofii Nurowskiej, „Wyjaśnienie" Wacława Bilińskiego, „Nie można powtórzyć" Włodzimierza Sokorskiego, „Rok w trumnie" Romana Bratnego - naliczyłem dwanaście powieści, opublikowanych w ostatnich latach w państwowych wydawnictwach, powieści, których czas akcji obejmuje okres od połowy roku osiemdziesiątego po pierwsze miesiące stanu wojennego. To niekompletna lista; akurat te kupiłem...

Łatwo skonstatować, że - w sytuacji gdy druk książki trwa u nas do sześciu lat - przeciętnie co dwa miesiące wychodzi współczesna powieść, której autor bądź odczuwa potrzebę ustosunkowania się do niedawnych wydarzeń, bądź w ogóle poświęca im utwór[1]. Zjawisko to godne uwagi. Mamy do czynienia z wcale obfitym strumieniem teraźniejszości w polskiej literaturze, przy czym w sytuacji, gdy o twórczość

1 Szkic ten ukazał się w wersji skróconej w „Życiu Literackim" 1984/51. Wersja pełna ukazała się w ramach mojego tekstu „Z mojego archiwum II" [w:] K. Strzelewicz (red.): „Proza, proza, proza... Opowiadania, fragmenty, krytyka, eseje, publicystyka, jubileusze, korespondencje, wspomnienia, kronika" t. VII, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, Kraków 2001, tu: s. 347-378.

aktualną w zasadzie nikt nie zabiega.

*

W szkicu swoim pragnę poruszyć m.in. następujące kwestie: Do jakich tradycji nawiązują współcześni pisarze realistyczni i polityczni? Jak rozwiązują artystyczne problemy „odzwierciedlenia" i zaangażowania? Jak widzą i oceniają współczesność. Rozpatrzę rzecz na przykładzie ostatnich czterech pozycji, mających wyraźne ambicje polityczne. O pozostałych utworach albo już pisałem[2], albo wątek polityczny nie jest w nich najważniejszy, albo nie są reprezentatywne; część z nich - na koniec - to utwory słabe.

1. „Rok w trumnie"

Tej ośmioarkuszowej książeczce[3] dane było ziścić marzenie Bratnego o powieści dziejącej się „na dniach", o którym wspominał w „Pamiętniku moich książek". Dotychczas każda jego pozycja po parę lat leżała w cenzurze[4]. Tym razem daty: zakończenia czasu akcji (sierpień 1982) i wydania dzieli wszystkiego pół roku. Pierwsze 100000 egzemplarzy rozprzedano natychmiast; drugi, zwiększony nakład leżał w księgarniach dwa, trzy dni. Rzecz to niewielka, niekiedy niechlujna (powtórzenia tych samych kwestii w ustach różnych bohaterów, niewyraźna chronologia wydarzeń itd.) - ale jest prawdziwym ewenementem: pierwszą (wyjąwszy „Matysiaków") powieścią, czytelnicy której w trakcie lektury, na bieżąco mieli okazję obserwować te same społeczne procesy, wobec których musieli się określać jej bohaterowie.

---

2 Porównaj następujące moje teksty: „Martwy język", „Życie Literackie" 1982/36 (rec. z: J.S. Stawiński: „13 dni z życia emeryta. Dziennik Adama Bzowskiego (15.12.1979 - 27.12.1979)", W-wa 1982; „Z czasów „wielkiej ulgi"", „Życie Literackie" 1982/43 (rec. z: J.A. Łaniewski [M. Radgowski]: „Dygnitarz", W-wa 1982); „Kryzys inteligenta, kryzys w jego oczach", „Student" 1985/14 (rec. z: J. Krakowski: „Autopsja albo dziennik kryzysu", Łódź 1983).

3 Roman Bratny: „Rok w trumnie", Warszawa 1983. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

4 Perypetie wydawnicze swoich utworów opisuje Bratny np. w tomie II „Pamiętnika moich książek", Warszawa 1982.

Formalnie rzecz biorąc, „Rok..." jest apokryfem. To nibypamiętnik postaci częściowo lub całkowicie fikcyjnej - byłego aktora Juliana Patryka, skazanego na 25 lat za zabójstwo w afekcie - ojczyma. Skutkiem starań siostry, ex-żony byłego prominenta otrzymuje ze względów zdrowotnych roczną przerwę w odbywaniu kary i w sierpniu 1981, po dziesięciu latach więzienia, zjawia się w Warszawie. Przeżyje teraz dużo: trzy namiętne romanse, śmierć siostrzeńca (był to prawy, choć młodzieńczo nierozsądny charakter, ogarnięty pragnieniem ekspiacji za domniemane winy ojca), zamieszanego w licealną konspirację i zmuszonego przez „towarzyszy broni" (po nieudanej „akcji") do samobójstwa; śmierć przyjaciela - jednego z założycieli „Solidarności", którego późniejsi działacze odsunęli od spraw związku a po 13 grudnia okrzyczeli kolaborantem (zabija go w końcu własny syn - tchórzliwy wódz wspomnianej konspiracji o „nowomowowej" nazwie: *Centralny Zarząd Komandosów Ojczyzny* - podrzucając będącemu tuż po zawale ojcu gazetkę z „czarną listą").

Ponadto odświeżający znajomości Patryk mieć będzie dużo okazji do spotkań z intelektualistami - liderami „kawiarnianej opozycji", a będąc całkowicie wyobcowanym ze środowiska - spojrzy na nich nieuprzedzonym wzrokiem. Nie odczuwa solidarności z nimi, ani z drugą - rządową stroną. *Więzienie wyleczyło go z ideologii, z bycia „za"* - powiada[5].

Bohater Bratnego z prawa komentarza korzysta nie tylko w odniesieniu do siebie samego. Nie pozostawia suchej nitki na inteligentach - opozycjonistach, jego zdaniem: wzdychających *za milionami Johna Wayne'a* [...] *w swym dwustumetrowym mieszkaniu po zbankrutowanym wicepremierze*[6], niegdysiejszych pieszczochach administracji Gierka, dziś organizujących po teatrach propagandowe przedstawienia, obliczone wyłącznie na reakcje Zachodu; na fałszywych „autorytetach moralnych" judzących młodzież a samemu zmieniających poglądy „podług wiatru" (ongiś słynęli jako pogodze-

5 *Cyt. R. Bratny: „Rok w trumnie", s. 147.*
6 *Cyt. R. Bratny: op. cit., s. 148.*

ni z politycznymi, powojennymi realiami „neopozytywiści", a dziś wygłaszają zdania typu: *wola ludzka tworzy historię na równi z okolicznościami materialnymi* zatem np. *ogrzanie miast zimą jest niemożliwością w obliczu klęski moralnej naszego rządu*[7]).

Oto dalsze próbki poglądów Patryka:

- *Nauczyłem się widzieć ludzi. Widzę i moje środowisko. I jego nienawidzę przede wszystkim.* [...] *Za blagę. Za zaszczyty. Przecież to dlatego majsterkowicze* (tj. „przedsierpniowa" ekipa rządząca, której bohater Bratnego także nienawidzi; za ich czasów musiał obywać się w więzieniu utrzymaniem za dziewięć złotych dziennie - W.K.) *brali tych nowych osłów w jasyr jako poetów, prozaików, dostojników od robienia państwowotwórczych min. Grali nie swoje role, spostrzegli, że teatrzyk zbankrutował i postanowili sobie sami role napisać.* [...] *Próbują grać siebie i nie wychodzi. Bo tak naprawdę to ich nie ma*[8].

- *Brzydzi mnie cała histeryczna zabawa protestującego, sytego i karmionego paczkowym żebractwem „środowiska"*[9].

- *Ci ludzie żyją w przekonaniu, że rzeczywistość jest sowieckim wymysłem, a naszym obowiązkiem jest nie przyjmować tego wymysłu do wiadomości*[10].

Prawdziwość - tych i im podobnych - ocen narratora uwierzytelniono nie tylko za pomocą uwidocznionej w moim streszczeniu, niesłychanie nieżyczliwej dla posierpniowej opozycji istoty wydarzeń, składających się na akcję utworu, lecz również licznymi anegdotycznymi epizodami, w których Bratny wyraźnie „stawia kropki nad *i*". Np. zaangażowany członek PZPR, w przeciwieństwie do ponoć krzywdzonych opozycjonistów, gnieździ się z rodziną w pokoiku i nie ma co na grzbiet włożyć; albo anegdota następująca: dopiero co i zapewne koniunkturalnie nawrócony „solidarnościowiec" nie wie, jak się klęczy w kościele. W tej sytuacji

7 *Cyt. R. Bratny: op. cit., s. 67.*
8 *Cyt. R. Bratny: op. cit., s. 148.*
9 *Cyt. R. Bratny: op. cit., s. 161.*
10 *Cyt. R. Bratny: op. cit., s. 165.*

ostateczną konkluzją staje się tytuł utworu. Dla autentycznie niegdyś przez władzę skrzywdzonego Patryka (dostał wyrok aż 25 lat z przyczyn wyłącznie politycznych) życie pośród takich ludzi jest gorsze od celi.

Bratny napisał sprawną, złośliwą powieść polityczną, wymierzoną przeciw określonemu środowisku i przeciw określonemu sposobowi myślenia. Aktualność książki pisarz pojął najprościej - jako możność użycia jej jako broni w walce, i - jak sądzę - „Rok..." w jakimś stopniu był narzędziem skutecznym... Utwór miał także ambicje realistyczne: zilustrowania (biegiem akcji i całą fabułą) sytuacji politycznej kraju na przełomie 19812 i 1982 roku - w kontekście szerszym niż tylko środowiskowy. Ale o tym później.

2. „Wyjaśnienie"

Nie jest to książka[11] aktualna w takim znaczeniu jak „Rok...". Bilińskiego wyręczył w obowiązku szybkiego reagowania np. „Dygnitarz" Łaniewskiego (tj. naprawdę Michała Radgowskiego), gdzie satyrycznie wykpiono prominenckie środowisko lat siedemdziesiątych, budując akcję tak, aby czytelnik odniósł wrażenie, że moment wydania książki jest jednocześnie tą chwilą naszej historii, kiedy grozi krajowi pozostanie na stanowiskach administracji średniego szczebla ekipy przed Sierpnia - a tylko „ustrojonej w odnowicielskie szatki".

Biliński z dystansem spojrzał na problem działaczy rządzących niedawno w Polsce; rzecz przemyślawszy - wnioski ujął w kształt staranniejszy niż u Łaniewskiego i Bratnego. Skorzystał z możliwości, które dla potrzeb kreacji i oceny osobowości literackiego bohatera stworzyła nowoczesna proza.

Postacią dla problematyki utworu centralną jest były dostojnik, ongiś „architekt" pożyczkowo-licencyjnej polityki lat siedemdziesiątych, która dała - jak wiemy - szczególnie żało-

11 Wacław Biliński: „Wyjaśnienie", Warszawa 1984. Wszystkie cytaty według tego wydania.

sne ekonomiczne skutki. Do marca 1968 roku był urzędnikiem mniejszej rangi, następnie (za cenę rozwodu z pierwszą żoną - Żydówką) umacnia swoją pozycję. Powtórnie się żeni. Po Grudniu szybko „idzie w górę", jest ministrem w rządzie Piotra Jaroszewicza.

Koniec dekady jest końcem kariery. Na skutek kryminalnej afery w jego resorcie - VIII Zjazd PZPR usuwa go ze stanowiska. Po Sierpniu nadal „zbierają się nad nim chmury". W momencie trwania akcji utworu (przełom 1980 i 1981), milcząc, już od tygodni siedzi w gabinecie, w urządzonej z prominenckim przepychem (*załatwione przez zaprzyjaźnionego dyrektora muzeum osiemnastowieczne sekretarzyki, srebra po Sanguszkach*[12] itd.) willi. Stanowiąc - wedle słów jednej z postaci - *kliniczny obraz zrozumienia i przeżycia winy*[13], pracuje nad *„wyjaśnieniem"*, czyli memoriałem mającym wskazać na istotne socjologiczno-ekonomiczne mechanizmy, które decydowały o gospodarczej i politycznej klęsce ekipy Gierka. Jako winowajcę tej klęski - wskazuje siebie. Kończy samobójstwem.

Właściwa akcja (retrospekcje sięgają lat sześćdziesiątych) obejmuje wydarzenia ostatniego dnia jego życia, widziane oczyma małżonki, pani Sylwii Olechnowskiej (*de domo* Bąbol), której myśli relacjonuje i której punktem widzenia operuje trzecioosobowy narrator. Niekiedy przyjmuje on także pozycję neutralną, ale wtedy przedstawia tylko wygląd postaci i scenerię, w której się one poruszają - daje didaskalia. Ostateczny efekt jest taki, że czytelnik ma wrażenie przyglądania się tragifarsowemu spektaklowi teatru marionetek. Wrażenie żałosno-groteskowej wymowy przedstawionych faktów pogłębia się z racji wybitnie niebłyskotliwego charakteru pani Sylwii - „bohaterki-reflektora".

Tylko przez pryzmat jej umysłowości (i z czynionych przez inne postacie uwag - ale tak przekazanych, jak je Sylwia usłyszała i zapamiętała) widzimy właściwy problem utwo-

---

12 Cyt. W. Biliński, „Wyjaśnienie", s. 7.
13 Cyt. W. Biliński, op. cit. s. 193.

ru. A pani Olechnowska to pośrednik (w przeciwieństwie do Patryka z „Roku...") głęboko - zwłaszcza w ocenach - niewiarygodny. Np. zupełnie nie może ona pojąć, że jeśli ktoś nie kradł (omijanie przepisów i protekcja to dla Sylwii jedynie dowody dobrego serca i zaradności) i miał dobre zamiary, to jeszcze nie oznacza, by nie zawinił. Bohaterka nieustannie kompromituje się nie tylko głupotą. W zasadzie to nie o męża, a o zagrożone sekwestracją mienie się zamartwia.

Wobec tego, środkiem ukazania i udowodnienia powieściowej (i zarazem socjologicznej - bo powieść Bilińskiego w sposób oczywisty odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości, eksponuje swoje poznawcze funkcje) autorskiej tezy nie może być komentarz narratora. Będzie nim tylko **fakt**, bo jedynie fakty fabuły, rzucane niegdyś zdania i uwagi Olechnowskiego, komentarze i uwagi o Olechnowskim autorstwa innych niż Sylwia osób (kierowca, służąca, itd.) - mają w sumie dość jasną wymowę. Zbliżone jakoś do siebie i charakterystyczne (do tej grupy np. należą wszystkie kwestie na temat podobieństwa trybu życia Olechnowskich i przedwojennego mieszczaństwa) składają się na rodzaj „obiektywnej" oceny, zalecanej zapewne czytelnikowi przez autora utworu.

Biliński - sądzę - stara się zasugerować czytelnikowi tezę, że głównym błędem przedsierpniowej ekipy władzy był ideologiczny indyferentyzm, zapoznanie podstawowych marksistowskich pryncypiów, odnoszących się do zasad analizowania bieżącej politycznej i ekonomicznej sytuacji. Olechnowskiego (postać typową na mocy konwencji wszelkich możliwych politycznych powieści, których postacie obowiązkowo nie tylko siebie reprezentują) charakteryzuje już samo uleganie słabostkom żony, dbałej o pieniądz i towarzyską pozycję. Odznacza się następnie: karierowiczostwem, uwielbieniem gry politycznej „dla niej samej", zbyt wielką miłością do Zachodu. A oto jak całkowicie niemarksistowski jest jego sposób myślenia i jakie uznaje autorytety:

- *Pieruszy, wiesz, Amerykanie piszą, że łączy cechy robotnika i intelektualisty. Dlatego udało mu się porwać stoczniowców i zaapelować do intelektualistów* [do żony o Gierku][14].

- *Pieruszy* [...] *miał plany, od których się w głowie kręciło. Od razu widać, że to człowiek wychowany na Zachodzie*[15].

- *Ja uważam, że Gomułka zleciał, bo stał się symbolem starczego skostnienia. Ci robotnicy* [tzn. stoczniowcy z 1970 roku] *na co dzień stykają się z całym światem. Niezależnie od tego, co tam się zdarzyło, czas zmusza nas, żeby inaczej, żeby śmiało, żeby dynamicznie. Nie oglądając się na dogmaty*[16].

- *Wszyscy byli wtedy* [tj. przed 1980 rokiem - W.K.] *przyjacielscy.* [...] *Po prostu nasz charakter narodowy. Albo serwilizm, włazidupstwo, czapkowanie. Albo warcholstwo, rabacja, rokosz.* [...] *Już tylko jedno wiem na pewno: urodzić się w Polsce to nieszczęście* [o przyczynach teraźniejszej niechęci otoczenia][17].

Można z tezą Bilińskiego zgadzać się lub nie, ale jest pewne, że pokazał jedną z najistotniejszych cech myślenia Gierkowych technokratów.

Trzecim pisarzem, który ujął problematykę „sierpniową" i „posierpniową" z punktu widzenia politycznej lewicy jest Włodzimierz Sokorski. Jego powieść[18] ...

3. „Nie można powtórzyć"

jest kłopotliwą w recenzowaniu pozycją. Bohaterem jest ex-minister kultury, Andrzej Sokolnicki. Niedawno odszedł, ale „ma czyste ręce". Teraz jest publicystą, kieruje Zarządem Wydawnictw, pisuje notatki z różnych rozmów i rozmyśla o polityce. To wyliczenie można uzupełnić o romanse, domysły na temat samobójstwa przyjaciela - ale streszczenie tych

---

14 *Cyt. W. Biliński: op. cit., s. 26.*
15 *Cyt. W. Biliński: op. cit., s. 86.*
16 *Cyt. W. Biliński: op. cit., s. 90.*
17 *Cyt. W. Biliński: op. cit., s. 134.*
18 *Włodzimierz Sokorski: „Nie można powtórzyć", Warszawa 1984.*

wydarzeń nic by do oceny powieści nie wniosło. Fabułę zmontowano tu sztucznie - byle by było na czym rozpiąć liczne dialogi. Ma co prawda jeszcze inne funkcje: powinna zaintrygować czytającego i „dowartościować literacko" bohatera, ale się z nich nie wywiązuje. Sprawa Dagona (dlaczego się zabił - prominenckie wyrzuty sumienia? tajemnice alkowy?) jedynie rozdyma tekst, a „dowartościowanie" bywa karykaturą, skoro sprowadza się do przerywania dialogów o polityce kwestiami typu: „zrób mi jajecznicę na szczypiorku".

Powieść jest nie najlepsza: zawiera elementy dysfunkcjonalne, czasem śmieszy (np. dokonanie się ostatecznego ideologicznego podziału społeczeństwa z chwilą wprowadzenia stanu wojennego - zilustrowano fiaskiem zalotów bohatera do urodziwej opozycjonistki, mającym miejsce akurat w nocy 13 grudnia), ale - paradoksalnie - w swej niezborności zapowiada pewną perspektywę rozwoju gatunku. Bardziej rokującą nadzieje niż przedłużanie lekko zmodyfikowanej tradycji realistycznego romansu tendencyjnego (Bratny) lub dostosowanej do potrzeb polityki francuskiej antypowieści (Biliński).

Zapytajmy: jak spojrzelibyśmy na „Nie można powtórzyć", nie biorąc pod uwagę powyższych niedostatków?

Przede wszystkim utwór zawiera wiele uwag na temat bieżących (od jesieni 1980 do grudnia 1981) wydarzeń politycznych tudzież niesionych przez nie treści ideowych, żywo interesujących wówczas komunistów. Chodzi o problemy w rodzaju: po powstaniu Solidarności kto jest na polskiej scenie politycznej lewicowcem, a kto konserwatystą?; czy Solidarność jest kontrrewolucyjna, czy rewolucyjna?; czy jej powstanie oznacza przemianę polskich robotników z „klasy w sobie" w „klasę dla siebie", czy jest raczej wmanipulowaniem im „świadomości obcej"?

Sokolnicki myśli i dyskutuje o tych i podobnych sprawach, przebywając w pobliżu co istotniejszych wydarzeń owego czasu. Przy czym ewolucja jego rozmyślań - chyba

typowa dla wielu ówczesnych członków PZPR - przebiega generalnie w kierunku: od ideologii ku polityce, tj. od wstrząsu ideowego, poprzez nowe ustalenie sobie konkretnych treści marksistowskich aksjomatów, aż do skupienia się na konkretnych wydarzeniach, przewidywania scenariuszy. Podejrzewam nawet, że autor sam robił zapiski i złożył je w powieść. O bohaterze zaś powiedzieć można, że zajmuje postawę centrową. Z jednej strony widzi niepowtarzalną szansę przeprowadzenia w kraju reform, z drugiej jednak - nie chce „odnowy" rewidującej podstawy ustroju. Do końca też nie odpowie sobie na pytanie, ku czemu zmierzają wypadki.

Oceniając powieść pod kątem sprawności fabularnej, wedle norm ukształtowanych przez tradycje powieści realistycznej, w której istotnych nośnikiem problematyki była zdarzeniowość (powiązania faktów w obrębie fabuły symbolizowały realne zależności w świecie rzeczywistym) przyznać musimy, że fabułę „Nie można powtórzyć..." rozsadził dyskurs i zadań nie spełnia.

Zawiedziemy się także, poszukując u Sokorskiego uniwersalnych wartości psychologicznych, ciekawej osobowości bohatera. W prozie współczesnej tzw. „prawdziwy człowiek" jest nie tylko (jakby pragnął pisarz) funkcją swoich seksualnych zachowań, ale raczej sprawą odpowiedniej konwencji narracyjnej. Format i prawdę jednostki ludzkiej mierzy się zawartością informacyjną utworu, która poszerza się w momencie wprowadzenia narracji personalnej, bo o człowieku można opowiedzieć najwięcej, opisując świat takim, jakim go on widzi.

Niemniej skutkiem pewnego poznawczego złudzenia (z różnych przyczyn, nowoczesną konwencję pisarską poznano w Polsce z dzieł o dominującym wątku obyczajowo-miłosnym) Sokorski, Bratny (jak i wielu ich czytelników) prawdziwie po socrealistycznemu uzależniają wielowymiarowość, bogactwo osobowości bohatera od obecności w przedstawionym świecie utworu pewnych motywów tematycznych. Najprawdopodobniej - ich zdaniem - właśnie erotyka wzma-

ga autentyczność przedstawianych osobowości, a zachowania polityczne są „płaskie". Umieszczają więc w omawianych tu książkach, obok rozmów o polityce, liczne opisy seksualnej sprawności bohaterów, chcąc ich „literacko nobilitować". Oczywiście nie daje to spodziewanych rezultatów w sytuacji, gdy posługują się starą, realistyczną narracyjną konwencją, a czasami - śmiem twierdzić - skutki urągają zamierzeniom.

A teraz wyobraźmy sobie, że z „Nie można powtórzyć..." usunięto i resztki fabuły, i wszystkie „literackie uszlachetnienia". Według mnie, mielibyśmy wówczas w tej książce właśnie do czynienia z interesującym wizerunkiem jednostki, określającej się i określanej wyłącznie poprzez poglądy, ideologię, widzenie otaczającego ją środowiska elit władzy. Byłby to wizerunek prawdziwego *homo politicus*, a przy tym otwarty i niejednoznaczny, to znaczy taki, jaki wedle dzisiejszego mniemania odpowiada prawdziwej naturze człowieka.

Można oczywiście rzec, że to utopia, że przecież kwestię słuszności i istoty poglądów Sokolnickiego „do końca" określa znany czytającemu bieg historii (niwecząc efekt niejednoznaczności, otwartości). Ale do pomyślenia jest przecież taka powieść *stricte* aktualna. Utwór publikowany, gdy procesy, o których opowiada, są jeszcze w toku, gdy wydarzenia interesujące literacką postać nie są jeszcze określone i zamknięte poprzez swe skutki - także w pozaliterackiej, realnej rzeczywistości. Co prawda nie byłby to utwór zbyt podobny do romansu Sokorskiego, ale taka możliwość wyraźnie prześwieca poprzez niekonsekwencje „Nie można powtórzyć...".

*

Mimo różnic, książki Bratnego, Bilińskiego, Sokorskiego zbliża do siebie realistyczny cel: stworzenie wiarygodnego i wnikliwego obrazu określonych fragmentów rzeczywistości ostatnich lat, by tym sposobem przekonać czytelnika do głoszonych racji. Czynią to autorzy dwojakim sposobem. Bratny

i Sokorski (abstrahujmy od wskazywanych przez jego powieść gatunkowych możliwości) rozumieniem pisarskich zadań bliscy są koncepcji znoszenia zasadniczej odmienności między sztuką a życiem, dokonywanego poprzez próbę bezpośredniego ingerowania tekstem w rozwój rzeczywistości. Biliński woli dystans, ocenę zakończonych procesów. Pisarze przyjęli też różnorakie techniki odzwierciedlenia.

Na przykład Bratny nawiązuje do klasycznego modelu powieści i uwiarygodnia swe tezy narracją pamiętnikarską, już od osiemnastego wieku uznaną za przekonywającą; tworzy opowiadacza, który właśnie dzięki dziwacznemu życiorysowi ma zyskać rangę niezależnego autorytetu. Ponadto korzysta on z odwiecznego prawa do ilustrowania „prawdy epoki" niekoniecznie prawdziwymi, ale prawdopodobnymi faktami fabularnymi. W przypadku powieści współczesnej to bardzo ryzykowny zabieg. Wspomnijmy na przykład sprawę „akcji", której nie udało się przeprowadzić siostrzeńcowi Patryka.

Otóż Kuba ma zastrzelić dwu oficerów. Mierzy z pistoletu, naciska spust... lecz strzał nie pada, a oficerowie (na służbie!!!) nie reagują, rzucając jedynie chłopakowi uwagę, aby *nie bawił się straszakami*[19]. Tak się akurat składa, że orientuję się w regulaminach i ówczesnych zarządzeniach obowiązujących w wojsku, a przede wszystkim znam z własnej praktyki życiowej najczęstsze wtedy zachowania żołnierzy czy oficerów i ta wiedza każe mi uznać za absolutnie nieprawdopodobne takie zignorowanie wymierzonej w siebie broni.

Jako krytyk wiem oczywiście, że to wydarzenie na planie ogólnym jest jedynie ilustracją tezy: „W 1981 roku armia zachowywała się nader wstrzemięźliwie". Z tezą się zgadzam, ale jako czytelnika opisana sytuacja mnie nie przekonuje.

Biliński natomiast nikogo nie musiał przekonywać o prawdziwości swojej wizji rzeczywistości siedemdziesiątych

---

19 Zobacz „Rok w trumnie", s. 106.

i osiemdziesiątych lat (najwyżej można się nie zgadzać z jego interpretacjami). Fakty są jasne. Prawie nikt nie wątpi w winy ówczesnych prominentów. Dlatego też wystarczyły mu te wątłe możliwości stwarzania realistycznego obrazu i skomentowania go, które dawała antypowieść. Zaiste są skromne. Podstawowe prawo odbioru powieści personalnej głosi jedynie, że czytelnik ma przyznać rację zdaniu bohatera lub - jeśli wystąpi najmniejszy sygnał autokompromitacji (a dość ich jest w „Wyjaśnieniu") - poglądowi przeciwstawnemu do zdania bohatera.

4. „Kontredans"

Nurowska też nie musi nikogo przekonywać o tym, że mówi prawdę, ale to dlatego, że w ogóle nie chce zmieniać czyjegokolwiek poglądu. Dając pod względem konstrukcji i stylu dzieło[20] pozornie wysoce artystyczne - jego ładunek polityczny zaczerpnęła wyłącznie z krainy powszechnie obowiązującego stereotypu. Nie chodziło jej bowiem ani o stworzenie koherentnego i konkretnego obrazu rzeczywistości, mającego poszerzyć wiedzę historyczną i politologiczną czytelnika, ani o przekonanie kogokolwiek do nietypowej interpretacji faktów tej rzeczywistości, lecz o podtrzymanie pewnego typowego sposobu myślenia. Nurowska - mówiąc najprościej - pisze tylko dla myślących tak jak i ona.

Ponadto powieść nie jest „polityczną" w tym znaczeniu, co dotychczas omówione. Można raczej pisać o obecności politycznych celów i funkcji istniejących obok tematyki „kobiecej" i psychologicznej: walki dwu sióstr o sprawowanie opieki nad synem jednej z nich. Wygrywa matka przybrana, Krystyna - nie mogąca mieć własnych dzieci, za to piękna, szlachetnego charakteru, o silnie rozwiniętym instynkcie macierzyńskim. Ale jej sukces jest krzywdą „matki biologicznej", Anny, której i bez tego zdarzają się wszystkie nieszczę-

20 Maria Nurowska: „Kontredans". Warszawa 1983. Wszystkie cytaty według tego wydania.

ścia (i równocześnie konwencjonalne literackie wyznaczniki głębi osobowości) takie jak: choroba psychiczna, narkomania, alkoholizm, seksualna dewiacja. Zresztą ostateczne ustalenie psychicznych sylwetek sióstr jest trudne, bo ich monologi wewnętrzne zawierają przeciwstawne wersje fragmentów wspólnej przeszłości, ważnych dla tych sylwetek.

Ale owa dążność do niejednoznaczności - będąca podstawową zasadą literackiego psychologizmu (zasadą i tak nieustannie naruszaną w „Kontredansie", bo Krystyna co i rusz okazuje się też "obiektywnie" od Anny sympatyczniejsza) - zawsze znika, gdy tylko siostry zaczynają myśleć o bieżących wydarzeniach w kraju. Przy czym określona interpretacja tych wydarzeń jest przez Nurowską wyrażona nie wprost, a wynika ze skomplikowanego systemu aluzji, który funkcjonuje wedle prawa kumulacji sensów. Mam na myśli całość, na którą składają się: po pierwsze sensy faktów historycznych, wspominanych pozornie bez uzasadnienia, kojarzonych luźno w wewnętrznych monologach, po drugie sensy faktów składających się na osobiste doświadczenia naszych bohaterek, a po trzecie treść napomknięć, świadczących o sposobie widzenia „pogrudniowych" miesięcy przez bohaterki.

Zacznijmy od historii.

Gdyby sądzić współczesne dzieje Polski tylko po wydarzeniach przypominających się siostrom, należałoby kompletnie przesunąć akcenty. Oto cała ich rodzina nie poniosła podczas wojny strat. Ojciec zginął - ale po wojnie. Więcej, z całego miasteczka, gdzie siostry mieszkały, Niemcy nie skrzywdzili nikogo. Za to ktoś, lata już po okupacji, musiał wracać spod gór Kaukazu; paru innych „zniknęło" w latach czterdziestych i pięćdziesiątych - na przykład listonosz, ponieważ podśpiewywał „Lance do boju, szable w dłoń" („Bolszewika goń, goń, goń" - brzmi zapobiegliwie nieprzytoczony przez autorkę ciąg dalszy). Udział Krystyny w Powstaniu Warszawskim sytuacji nie zmienia.

Dalej: osobiste dzieje Krystyny.

Ma za sobą stalinowskie więzienie, bicie (jest bezpłodna skutkiem wprawnego kopnięcia strażniczki), a wszystko to - rzecz jasna - „za nic", za *dziecinną konspirację*. Później znalazła pracę jako dziennikarka, ale *de facto* wolności nie odzyskała - *wbrew pozorom nie miała wyboru, zmieniła się tylko płaszczyzna przymusu*[21]. Miejsce w redakcji zdobyła *godząc się na coś, przed czym wszystko się w niej buntowało*[22]. Okres „polskiego października" był w tym martyrologicznym życiorysie tylko krótkim „oddechem", kiedy to pisała reportaże, *którymi udało się jej ocalić w wielu ludziach wiarę w drugiego człowieka*[23]. Później znowu: *szept, którego nie była w stanie dosłyszeć* [...] *groźniejszy od słów. Żaden cudzoziemiec nie umiałby tego zrozumieć, trzeba się było tutaj urodzić, by chociaż trochę pojąć* [...] *i wiedzieć, dlaczego po grudniu następuje czerwiec, a po czerwcu znowu grudzień*[24]. W czasie, gdy toczy się akcja Krystyna *jak wszyscy uczciwi ludzie ma kłopoty*[25], nie weryfikują jej, a plany zawodowe łączy z parafialną kancelarią.

Wypadki bieżące.

Te stwarzają bohaterkom (jak i zapewne autorce) najwięcej okazji do manifestowania swoich politycznych poglądów. „Wspólnego syna" internowano, akcja się toczy wokół uzyskania zezwolenia na widzenie. My zaś mamy najlepszą okazję, aby wskazać zasadnicze cechy propagowanego w „Kontredansie" sposobu patrzenia na polityczną współczesność.

- Po pierwsze, sposób w jaki siostry percypują rzeczywistość jest klasycznie „czarno-biały". Po jednej stronie są wszyscy uczciwi, np.: *siwa kobieta o głowie i profilu Chopina*[26], Prymasowski Ośrodek Pomocy, młodzież. Po drugiej – „oni", np.: popaździernikowy naczelny pisma Krystyny (*Po-*

---

21 *Cyt. M. Nurowska: „Kontredans", s. 52.*
22 *Ibidem.*
23 *Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 42.*
24 *Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 54.*
25 *Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 131, zobacz też s. 183.*
26 *Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 177.*

patrzyły na nią na wpół przykryte ciężkimi powiekami oczy. Ze zdumieniem stwierdziła, że są obojętne[27]), sędzia - kurator internowanych (*Jego twarz była jak martwa. Ziemista cera, zastygłe rysy. Grube powieki na wpół przykrywały oczy. W tej twarzy nie drgnął żaden mięsień, nawet dolna szczęka sprawiała wrażenie, że porusza się na zawiasach*[28]), strażniczka z więzienia w Białołęce (*spojrzenie miała ptasie, drapieżne*[29]), dziwnie umundurowani milicjanci (*w czapkach* ***przypominających*** [podkreślenie moje - W.K.] *rogatywkł*[30]), żołnierze i w ogóle każda państwowa instytucja. Na przykład Anna umiera, gdyż pogotowie ratunkowe się spóźniło, a siostra nie zdążyła przybiec z prywatnym lekarzem.

Po drugie, to myślenie ma charakter irracjonalno-agenturalny. „Oni" działają z diabelską przebiegłością. Tylko dlatego np. udzielili internowanym zezwolenia na wyjazd za granicę. Oto przykład dialogu, do którego dołączono charakterystyki interlokutorek, dobitnie wskazujące, gdzie leży racja:

- Ja tam uważam, że wszystko w porządku. Dać ludziom wybór.

- Tu nie ma żadnego wyboru, to przymus, czy pani tego nie rozumie?[31]

Jedynym „ich" celem jest oczywiście obrzydzanie „prawdziwym Polakom" życia.

Po trzecie, jest to myślenie absolutnie pewne własnej racji. Tak bardzo, że nie dopuszcza nawet, aby istniała inna. Nikt nie może „ich" popierać naprawdę. Tak np. wygląda oglądana przez Annę scena z dziennika TV: Na ulicy stoi patrol. W *jakiejś chwili podeszła do nich kobieta, zwyczajna, w ciepłym palcie.* [...] *Nieco lękliwie,* ***z uśmiechem przyklejonym do warg*** [podkreślenie moje - W.K.] *podsunęła żołnierzom bombonierkę.* [...] *Wszystko odbywało się bezgłośnie*

---

27 Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 54.
28 Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 100.
29 Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 15.
30 Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 32.
31 Cyt. M. Nurowska, op. cit., s. 177.

na tle spikera wyjaśniającego całą tę pantomimę: - Mieszkańcy stolicy dziękują żołnierzom za przywrócenie porządku w mieście. Tu następuje komentarz: *Anna skrzywiła się, jakby ją rozbolał ząb; wyłączyła telewizor*[32].

Na koniec dodam, że Krystyna ma czytelnikom do zakomunikowania i konkretniejszy, głoszony wprost, polityczny program. Krytykuje mianowicie działaczy „Solidarności" za brak hartu, zniechęcenie, owocujące staraniami o wyjazd. Wedle niej: *tu trzeba być* [...] *tu trzeba trwać*[33]. Przyznajmy, że nadaje to „Kontredansowi" aktualny posmak.

Najważniejsze dla oceny powieści jest rozstrzygnięcie, czy powyższy sposób myślenia ma być (w zamierzeniu autorskim) przez czytelnika traktowany serio, czy też - jako twór kreowany - może podlegać krytyce. Niestety, nie widać jakichkolwiek oznak dystansowania się autora, a prócz tego poglądy sióstr w sposób oczywisty są tylko pozornie subiektywną ich własnością.

Wnoszę o tym z faktu podporządkowania polityce problemów psychologicznych. By naprawdę poważnie zarysować problem „walki o syna", należałoby do końca utrzymać równowagę racji obu kobiet. Tak jednak nie jest. Anna na koniec przyznaje się sama przed sobą do wychowawczych i życiowych błędów. Dlaczego? Bo Krystyna musi być postacią w pełni pozytywną. Bez pełnej sympatii czytelnika w kwestiach rodzinnych - nie zdobyłaby i politycznego jego zaufania, a na tym zaufaniu autorce nadzwyczaj zależy. Powiem więcej - cała problematyka psychologiczna „Kontredansu" staje się w tej sytuacji jedynie sposobem na uatrakcyjnienie powieści i jej literacką nobilitację, podobnym do „psychologiczno-egzystencjalnych" chwytów Sokorskiego i Bratnego. Z tym że na pierwszy rzut oka wcale tego nie widać! „Kontredans" nieomal do końca bardzo sprawnie udaje wysokoartystyczną, psychologiczną powieść.

„Kontredans" jest więc powieścią, której (drogą zastosowania wobec odbiorcy swoistego a skutecznego podstępu)

---

32 Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 32.
33 Cyt. M. Nurowska: op. cit., s. 125.

udało się uciec z publicystycznego getta, uniknąć zakwalifikowania przez odbiorców do rzędu archaicznych, realistyczno-politycznych utworów, bez szkody jednak dla tendencyjnego, politycznego, ideowego ładunku. Przecież cytowane *martwe twarze, przymknięte oczy* warte są słynnych „zepsutych zębów wroga klasowego". Tendencyjnym ambicjom zawdzięcza powieść i aluzyjność (wydanie powieści w państwowym wydawnictwie świadczy, że cenzura musiała być ślepa, albo nie chciała interweniować!), za którą jednak drogo przyszło zapłacić.

Z natury aluzji wynika, że się ją **rozpoznaje**. Aluzyjnie zawarty w dziele pogląd może być wykryty tylko przez kogoś, dla kogo nie jest nowością, i kto go raczej akceptuje. „Kontredans" więc - wiedzy nie dostarczając, a jedynie odwołując się do niej - nic nie reinterpretuje, nikogo nie przekona, nie nawróci. Zatem Nurowska jedynie przeprowadza **polityczne rekolekcje** oraz wprowadza miłą atmosferę konsumpcji zakazanego owocu, tym sposobem dopiero sugerując czytelnikowi, że dostarcza mu wiedzę o Polsce nową, cenną, „w głowie się nie mieszczącą".

Wniosek: „Kontredans" jest schlebianiem czytelnikowi (nie natęża on umysłu, utwierdza się w stereotypach rozumowania)... i misternym wobec niego oszustwem. A tak, przy okazji, warto zaznaczyć, że - od dawien dawna - artystyczne wykładanie odbiorcy tez, którymi już pobrzmiewały różne propagandy, nieodmiennie dawało niezmiernie nudny rezultat.

*

Jeśli nie chybiłem doborem i nie pominąłem jakiegoś istotnego dzieła, chyba się nie pomylę, stwierdzając trudną sytuację gatunku. Gdy po wielu, wielu latach, po raz pierwszy od przełomu pięćdziesiątych i sześćdziesiątych lat znów wyszły w Polsce aktualne powieści polityczne, okazało się, że - jak i kiedyś - nadal nie mogą siły i łatwości przekonywania połączyć z artystycznym kształtem, aktualnością, doniosłą

zawartością intelektualną. Pisane w nowoczesnej konwencji „Wyjaśnienie" nie jest aktualne, a „Kontredans" - merytorycznie wartościowy. Z kolei aktualne dzieło Bratnego i (nieomal aktualne) - Sokorskiego nie spełniają wymogów nowocześnie pojmowanego artyzmu. W dodatku pisarze usiłowali tym wymogom sprostać za pomocą technik przynoszących kontrowersyjne rezultaty.

Antynomię „polityczności" i „artyzmu" zasadniczo jeszcze można usunąć, jeśli się wyzbyć poczucia artystycznej niższości tematu politycznego. Jak wykazałem analizując „Nie można powtórzyć", personalna, tj. powszechnie uznawana za wysokoartystyczną i aktualna powieść o polityce w zasadzie byłaby możliwa, jeśliby tylko zrezygnować z poglądu, wedle którego pełne ukazanie człowieka - to ukazanie go we wszystkich możliwych (a koniecznie erotycznych) życiowych sytuacjach. To myśl przestarzała. Podobnie, i tak samo daremnie, „poprawiano" jeszcze powieści polskiego socrealizmu.

Lecz nawet powstanie powieści równocześnie wysokoartystycznej, personalnej oraz czysto politycznej jeszcze nie rozwiązałoby automatycznie najważniejszej dla gatunku kwestii autorytetu, siły przekonywania. Antypowieści, zwłaszcza gdy nie są już nowością, mają pod tym względem możliwości ograniczone. Dlaczego niby czytelnik miałby wierzyć sugestiom ich opowiadacza, skoro ten tylko we własnym imieniu mówi? Kiedyś tak bywało, że powaga narratora była wsparta o uniwersalny autorytet...

Poglądy bohaterów powieści współczesnych prezentują więc dzisiaj tylko ich (tzn. bohaterów) racje. Wszystko z recepcją powieści w porządku, jeżeli nie są to racje kontrowersyjne. Jeśli tylko między pisarzem i czytelnikami istnieje choćby częściowa zgodność spojrzenia, pisarz może mieć nadzieję na dobre przyjęcie, połączone z pożądaną modyfikacją poglądów swego odbiorcy.

Przypadek Nurowskiej jest natomiast przykładem pójścia po najmniejszej linii oporu.

A przecież powieść polityczna ma walczyć, zmieniać społeczne nastroje, przekonywać, zyskiwać zwolenników. Najlepiej się rozwija w warunkach społecznych wstrząsów, przemian, gdy naród się dzieli, mało jest wspólnych ustaleń i nie o nie najbardziej chodzi! Jeśli nie liczyć prymitywnych stereotypów, problemy, co do których ludzie - świadomie i po zastanowieniu się - uzyskali konsensus, z natury rzeczy nie są aktualne. Wspólne zdanie ustala się długo...

„Wyjaśnienie" byłoby „na dniach" w 1980 roku, a spełniająca ambicję aktualności Nurowska poza łatwe ogólniki wyjść nie tylko nie chciała, ale i nie mogła. Z kolei Bratny wolał zgodzić się na „nieartystyczność" i powrócił do wypróbowanych metod retoryki tendencyjnej, aby tylko być skutecznym. Brak uniwersalnego autorytetu trzecioosobowego narratora zrekompensował szczególnym życiorysem swego pierwszoosobowego opowiadacza i zadbał o (swoisty od lat dla utworów „z tezą") podwójny system zabezpieczeń: prawdziwość sądów narratora nie ulega zakwestionowaniu przez czytającego, bo jest zweryfikowana przez wymowę faktów fabuły, fabuła zaś wydaje się „prawdziwa", bo ją narrator umie objaśnić.

Ale także to nie było wyjściem. Nie da się przecież dziś i o dzisiejszym świecie napisać powieści klasycznie realistycznej (a tym bardziej klasycznie tendencyjnej) takiej, która zaspokoiłaby czytelnicze gusta. A powieść, która ich nie zaspokaja, oddziaływać będzie w sposób ograniczony.

Czy więc ostatnie ożywienie jest także zmierzchem ambitnej, politycznej powieści, bez której przecież trudno sobie wyobrazić ważną społecznie literaturę? Nie wiem. Mnie osobiście się marzy powieść zupełnie inna niż wyżej omówione... To znaczy taka, która nie tyle prezentuje racje i usiłuje do nich przekonywać, co raczej uczy czytelnika takiego sposobu myślenia, który (gdyby w praktyce go wdrożyć i w realnym życiu zastosować) pozwoliłby temu czytelnikowi z analizy rzeczywistości wyciągnąć wnioski, które i autor uznałby za słuszne. Bo choć się mówi, że racji tyle co ludzi -

polityka jest rzeczą konkretną. Z każdej z danych nam w tej sferze ludzkiego działania sytuacji istnieje zwykle tylko jedno słuszne wyjście i ktoś je musi wskazywać.

listopad 1984

Obok „bruLionu" - tematy i prądy najmłodszej prozy polskiej

Artykuł[1] omawia charakterystyczne tematyczne i estetyczne prawidłowości, które dały się zauważyć w trakcie lektury 227 utworów prozatorskich, zamieszczonych w latach 1989-1995 na łamach 16 alternatywnych czasopism literackich lub literaturą zainteresowanych: „A to ci dopiero..." (Tychy), „Brytan od nowa. Osobliwe Pismo Literackie" (Siedlce), „Die Hülle. Pisemko Literackie" (Zielona Góra), „Helikon. Rewia Kontrsztuki" (Lublin), „Lampa i Iskra Boża" (Warszawa), „Litera" (Kraków), „Mała Ulicznica. Magazyn Sztucznej Sztuki" (Lublin), „Okno. Zine" (Piaseczno), „Opiekun. Magazyn Legend Polskiego Pismiennictwa" (Gdańsk), „Raj Głupców" (Gliwice), „Strategia" (Poznań), „Szelest" (Poznań), „Vae victis. Antybiotyk Artystyczny" (Bydgoszcz), „Wątroba" (Oława), „Żaden" (Szczawno Zdrój). Nie są to pisma posiadające (jak „bruLion") drugoobiegową przeszłość[2], piszą w nich,

1 Opublikowano go m.in. w: „Dykcja. Pismo Literacko-Artystyczne" 1997, nr 7-8 (zima), s. 80-97.

2 O historii „bruLionu" patrz: Paweł Planeta: „"bruLion" (1987-1992) - Próba deklaracji pokoleniowej w sztuce", „Zeszyty Prasoznawcze" 1994, nr 3-4, s. 41-67 oraz Paweł Dunin-Wąsowicz, Krzysztof Varga: „Parnas Bis", wydanie drugie poprawione i rozszerzone, Warszawa 1995, s. 20-25. Patrz także: Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski: „Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości pokolenia „bruLionu" (1986-1996)", Warszawa 1996; Ignacy S. Fiut: „W kręgu aksjologii poetyckiej „brulionu"" [w:] E. Chmielowski (red.): „Estetyka sensu largo", Kraków 1998; Henryk Czubała: „Współczesne pisma literackie Krakowa (1990-1995). W cieniu „NaGłosu" i „bruLionu" [w:] Józef Szocki i Krzysztof Woźniakowski (red.): „LITERATURA PRASA BIBLIOTEKA. Studia i szkice ofiarowane profesorowi Jerzemu Jarowieckiemu w 65-lecie urodzin i 40-lecie pracy naukowej", Kraków 1997. Henryk Czubała przekonująco udowadnia tezę o mistyfikatorskim charakterze polityki redakcyjnej

często używając nie nazwisk lecz środowiskowych tzw. „ksywek", ludzie urodzeni (o ile można się zorientować) mniej więcej po 1965[3] roku i młodsi.

Chodziło mi o zorientowanie się, jakie problemy godne artystycznego wyrazu widzą wokoło siebie ludzie, którzy stworzą pierwsze pokolenie literackie III Rzeczpospolitej (a w każdym razie jego „alternatywne" skrzydło) i jakimi metodami estetycznymi pragną je rozstrzygać, czy dawać im wyraz. Ograniczenie się natomiast do prozy uzasadniam względami praktycznymi.

We wspomnianych utworach można wyróżnić pięć wątków (a zatem i grup) tematycznych: wątek zaangażowany, wątek środowiskowy, wątek poświęcony dzieciństwu i młodości, wątek psychologiczno-egzystencjalny oraz artystowski. Uczestniczące w tych wątkach utwory realizują przede wszystkim (choć nie tylko) założenia poetyki postnowofalowej lub surrealistycznej.

*

1. O utworach zaangażowanych

Jest to pokolenie do tego stopnia inne, że z punktu widzenia swoich poprzedników „pisze o niczym" lub „o czymś całkiem innym". Wystarczy zaznaczyć, że w całej próbie znalazłem jedną złośliwość antyrosyjską (obok antyamerykańskiej zresztą - [177][4]) i jeden powrót do lat stanu wojennego,

„brulionu", podszywającego się niejako pod estetykę undergroundowego, alternatywnego buntu, mimo wysokoartystycznego, intelektualnego i w dużej mierze zabawowego charakteru swych prawdziwych ambicji (tj. postmodernistyczny dandyzm i luz yuppie *[op. cit., s.24]). Natomiast Przemysław Czapliński w swoim szkicu: „Dziedzictwo „brulionu"" („Dykcja" nr 6 [1997]) literacki przełom lat dziewięćdziesiątych wiąże właśnie z tym czasopismem.*

3 Właśnie w okolicach 1965 roku umieszczałbym datę urodzin autorów nowego pokolenia, którego przeżyciem pokoleniowym byłby 1989 rok i którego proza się zajmuję. Samo tzw. „pokolenie „brulionu" (urodzone po 1960 roku, jak brzmi najczęstsze określenie) wedle mnie jest po prostu schyłkowym etapem „Nowej Fali", albo czymś w rodzaju „pokolenia stanu wojennego".

4 Cyfry w nawiasach odsyłają do utworów wymienianych w Aneksie. Np. [1], [2], [3] – do: 1] P.: „Pasażer", 2] Teston: rubryka „Z pamiętnika znalezionego w misce olejowej...", 3] Ada No: „Opowiadania" itd.

w „Dryfujących sobotach" [60] Jana Sobczaka, i to powrót niestereotypowy.

Mianowicie włócząca się grupa narkomanów palaczy zostaje zatrzymana przez patrol. Prymitywni zomowcy, wiejskie chłopaki dla ciekawości próbują marihuany z żałosnymi dla siebie skutkami. Pojawiają się oszołomieni na happeningu Pomarańczowej Alternatywy; tam uczestnicy namaszczają dowódcę patrolu narkotykową *maścią czarownic* i tenże ląduje na sabacie, gdzie diabeł gwałci go - tu następuje powrót do rzeczywistości. Okazuje się, że nieświadomy kapral oddał swoją nerkę synowi generała. Niepocieszony perspektywą służbowych nagród, ze strachu znów traci przytomność, a tam już czeka uszczęśliwiony diabeł ze swoim (dosłownie) kaktusem.

Zomowcy ośmieszeni są tu jednak nie jako komuniści czy słudzy komunistów, a „wiejskie chamy", (dosłownie) podlizujące się władzy, pozbawione wrażliwości i honoru. I równocześnie bohaterowie podkpiwają z solidarnościowej opozycji (*rewolucjonista a'la wczesna solidarka*).

Martyrologiczne wątki najnowszej historii też nie mogą liczyć na życzliwość młodych autorów. Znowuż J. Sobczak - w noweli „Kapitan Kogut" [48] jawnie śmieje się z kombatanctwa. Owszem, Rosjanie zabijają tam dowódcę oddziału partyzanckiego, ale... gdy - jak zwykł - odbywa seksualne triumfy: *w pewnym łonie został za długo.* [...] *Pierwszy strzał rozerwał kapitanowi piętę. Poderwał się spomiędzy ud, ból okazał się katalizatorem i nasienie trysnęło na piersi i twarz ostatniej żony, ostatniej, bo druga kula rzuciła go z powrotem w ramiona: jakby nic się nie stało, mokry kuta wrócił między wargi.* [...] *W płytkim zagłębieniu, tam gdzie szyja przechodzi w ramię, na chwilę, w równych proporcjach, obrazując flagę kraju, o który walczył, spotkała się sperma z krwią.* Cała historia jest tu więc nie tyle przypominaniem orężnych tradycji, co okazją dla zaprezentowania wysmakowanego poczucia absurdu.

Inne wspomnienie wojny, to Romana (Red) Praszyń-

skiego: „Dlaczego jestem Żydem" [59]. W oblężonym pod koniec wojny Wrocławiu babkę bohatera - polską Żydówkę zapładniają kolejno: esesman, Rosjanin, Amerykanin. Dla bohatera (i czytelnika) jednak jest najważniejsze, że mimo tak skomplikowanej genealogii na podwórku i tak *dzieciaki krzyczą za nim „Ty pierdolony Żydzie"*.

Do postaw ideowych i politycznych najczęściej wykpiwanych należały: właśnie ksenofobia [167], antysemityzm [139] (tu np.:*nieźle oczyszczony - jak bimber - rasizm ze szczególnym uwzględnieniem pejsów)*, także [167], [138], przekonanie o światowej sławie Polski [54], nasza świadomość przynależności do Europy [12], polonijny patriotyzm [108], [115], [138], [167], militaryzm [57], [166], nawyk strajkowania [1], mieszanie katolicyzmu i nacjonalizmu: parodiując charakterystyczne gesty podczas pielgrzymek - jak całowanie ziemi - nie oszczędzono Papieża, to jest (streszczam) dziwnego nieznajomego *w białym stroju i butach narciarskich,* który przed odwiedzanym mieszkaniem długo poszukiwanego Polaka, Klaudiusza (nomen omen) Popiełuszki *ślini wycieraczkę* [191]. Podkpiwa się w omawianych tekstach z: politycznej frazeologii (np.:*Czy to, że po nocy następuje dzień i na odwrót nie jest ciosem w plecy demokracji?* [225], informacja o totolotku pt. „Totalitaryzm" [51]), pewnych politycznych „haseł wywoławczych" (*styropian* [213]), treści sloganów („Poznaj siłę swoich pieniędzy" [1], „wejście do Europy" [101]). Niezbyt poważnie reaguje się i na modne wówczas publicystyczne rozważania o ruszeniu na nas „głodnej fali" ze Wschodu [58]. Protesty „serio" dotyczyły stałej obecności propagandy politycznej w życiu dzisiejszego człowieka [88] i ustawy antyaborcyjnej (fabułka: parze urodziły się... 2 jajka. Nie wysiedzieli ich, nawet zjedli z nich jajecznicę. Dokonali aborcji? [208]).

Autorzy sprawiają wrażenie, jakby polityka „dorosła" zbyt ich nie obchodziła. Spotkałem tylko jedną [138] bezpośrednią i trochę nietypową deklarację: *deklaruję się lewacko*

(Marx plus psychoanaliza). Atmosfera polityczna interesującego nas okresu odebrana została przez nich jako chaos bezsensownych sloganów. Nie wydają się też kultywować tradycyjnego patriotyzmu i narodowych kompleksów. Wyjątkowo wymowna jest pod tym względem złośliwa parodia „Legendy o giewonckich rycerzach" Jana Kasprowicza. Najpierw narzekają rycerze, że *tyle się ostatnio przeróżnego tałatajstwa dobija i wszyscy chcą zło niszczyć, ochronę środowiska propagować, dekomunizację przeprowadzać, grubą kreską odcinać, przyśpieszać, nowe jakości kreować, a niektórzy to i kredytów żądać i rządy niwelować*. Zaś następnie, gdy bohater budzi ich wszystkich - po długim śnie zaczynają obficie oddawać mocz, skutkiem czego następuje generalna powódź. Oto koniec: - *Ba, zauważył najgłówniejszy z nich - naród się potopił, ale ojczyzna uratowana, teraz dopiero... nastanie pokój, potoki jezior ułożą się w błękit*. (Jan Sobczak „Ba" [133]).

Nadmiar patriotyczno-politycznej propagandy w życiu społecznym spowodował więc efekt repulsji (także [143] [166]).

Polityka w badanych tekstach zajmuje w ogóle miejsce mało istotne, ale jeśli już - to jest to polityka specyficznie młodzieżowa. Pisarzom walczącym ze społecznym złem nie szkoda więc czasu, by poświęcić cały utwór złośliwym portretom skinów, wywodzących się ze społecznych nizin, powiązanych z rodzimymi kapitalistami niechlujnych rasistów z okrwawionymi glanami (jak dowodzi Marek Miron „Gała" Galewski [174]), ukazać ich żałosny koniec, jak w przypadku tego, co samą, przebraną za punka śmierć chciał zabić ([110]). Z negatywnymi doświadczeniami związane są, być może, reminiscencje z ulicznych „zadym" [219] lub kłopotów z rewizjami przeprowadzanymi przez UOP (?) [152]. Daje się zauważyć negatywne nastawienie do idei społeczeństwa konsumpcyjnego [20] i kapitalizmu (bohater jednej z „prozek" z krzykiem *giń kapitalisto!* zabija królika Bugsa [194]) oraz współczucie dla tych, którym się w tym systemie „nie wiedzie" - kloszardów [159], [213], pijaków [160] itd.

Natomiast do rzędu politycznych idei propagowanych należą: dbałość o ekologię[5] i pacyfizm [198] (niekiedy rozumiany szeroko, jako imperatyw walki z każdą przemocą, społecznym złem [121]). Można się też doszukać pogłosów feminizmu [207], [156].

Od 1939 roku polityka i ideologia były głównym żywiołem polskiej literatury, a temat patriotyczny (do 1989 roku - zwłaszcza podkreślający „tematy zakazane") wręcz automatycznie zapewniał powodzenie. Tymczasem ustosunkowuje się do niej (i to często „przy okazji", lub w pełni negatywnie) zaledwie 40 spośród badanych tekstów - dominanty tematyczne omawianego odłamu najmłodszej literatury polskiej wydają się więc być różne od dotychczas obowiązujących.

Młodzi piszą w zasadzie tylko o swoich problemach życiowych i kwestiach psychologicznych, egzystencjalnych.

2. Tematy środowiskowe

Najprostszym sposobem rejestracji własnych radości i smutków jest dla młodych autorów literatura środowiskowa. Jej przykładem może być drukowana w odcinkach w „Małej ulicznicy" anonimowego autorstwa „Never ending story" ([98], [107], [120]) - kreacjonistyczno-oniryczna opowieść o niezwykłych (prywatki, podróże, kręcenie filmu w Paryżu) przygodach przyjaciół z Lublina. Jej bohaterowie mają pseudonimy, pod którymi zapewne zainteresowani się rozpoznają, tak samo jak i bohaterowie opowiadań będących zbiorem towarzyskich anegdot [125], czy migawek z kawiarni i restauracji [129]. Czasem drukowana opowiastka ma być zrozumiała tylko dla adresata dedykacji [151], czasem na odmianę cały tekst - będąc literacką fikcją, a operując prawdziwymi nazwiskami - staje się atakiem, w którym wiadomo o kogo chodzi, a tylko wtajemniczeni wiedzą: o co. Przykła-

5 Zaliczam tu ostrzegające wizje zniszczenia Ziemi atomową eksplozją [176], [184], spekulacje o wyprodukowaniu wirusa HIV [177], a z drugiej strony poetyckie wizje pięknej przyrody [179], [183], niekiedy z okolic „najbliższej ojczyzny" wydawcy zina [180], [182].

dem - Andrzeja Stefana Rodysa: „Morska róg Kwiecistej" [83]. Mowa tu o miasteczku, gdzie nigdy nic się nie dzieje, wszyscy żyją ciągle tak samo i kolejno umierają. Kiedyś mieszkał tam chłopiec, za sprawą którego miało się coś zmienić, ale dorósł i wyjechał. Bohaterowie mają nazwiska pisarzy „bruLionu". Są to: piekarz Marcin Świetlicki, fryzjer Jacek Podsiadło, stara Olga Tokarczuk w oknie z pelargoniami i Natasza Goerke, która ma warsztat kapeluszniczy. Czasem aluzję tylko się podejrzewa [84].

Niektóre z tych utworów natomiast łączą autentyzm (lub niby-autentyzm) bohaterów z poruszaniem „na poważnie" specyficznych problemów środowiska. Chodzi głównie o swoiste „kombatanctwo", czyli wierność zasadom alternatywego stylu życia, lub „wydoroślenie" - sprzeniewierzenie się tym zasadom. Rzecz można poruszyć w konwencji alegorycznej opowiastki [52] albo fantazyjnego reportażu, jak w przypadku „Zwyczajnej historii" Almanzora [61], opowiadającej, jak podstarzały alternatywista (dziennikarz „Życia Warszawy") wybrał się na koncert Pidżamy Porno, ale „odleciał" w pociągu, okradli go skini i wylądował w towarzystwie starych kumpli (ni to biznesmenów, ni bandytów, ni UOP). Włóczący się swobodnie *starzy punkowcy* pokazują się i w innych utworach [73], na przemian z początkującymi, szukającymi miejsca do grania „załogami" [222]. Innym problemem jest świadomość małej, praktycznej doniosłości własnych działań, mimo wielkich planów sprowadzających się do tego, by *browar pić i dzień, i noc, noc i dzień przy stole wielkim w gronie przyjaciół - pijany już błazenadą* [77].

3. Dzieciństwo, młodość, dorosłość

Następnym wielkim tematem omawianych tekstów są doświadczenia dzieciństwa i młodości, widziane w powiązaniu ze światem ludzi dorosłych.

W opisach dzieciństwa pojawiają się pogłosy przykrości rzeczywistych a długo pamiętanych, jak np. przyjętego w

polskich domach zwyczaju tuczenia dzieci. Kiedy bohaterki miniopowiadania [8] Marka Kochana: „Guzik", Janina Niesmaczny i jej córka Ewcia jedzą kotlety i przypominają im się ulubione słowa babci: *nie ma jak świeże mięsko - ono daje człowiekowi drapieżność i siłę do zmagania się z losem* - wnuczka krztusi się dziwnie smakującym mięsem i wypluwa guzik z babcinej sukienki. Podobny dowód niezłej pamięci daje Jan Sobczak w opowiadaniu „Jedzonko" [146] - pełnym przerysowań studium tuczenia dziecka i wywołanej tym późniejszej obsesji seksualnej (bohater zakochuje się w tłustej sprzedawczyni z mięsnego sklepu i marzy, żeby ją pożreć). Częściej jednak autorzy dążą do świadomej kreacji.

Dzieciństwo może więc być pożegnaną na zawsze [1] krainą idealnego szczęścia, o niemożności osiągnięcia którego już się przekonano (np. bohater jednej z tzw. „prozek"[6] niegdyś zgubił na spacerze fartuszek z misiem i nie mógł potem zasnąć. Pointa: *Dziś wiem, że był to mój najlepszy fartuszek*) [63].

Może być także okresem, kiedy wierzyliśmy w inny od rzeczywistego porządek rzeczywistości. Sporo utworów zawiera w sobie motyw kompromitacji baśniowych schematów: królewna, aby nie wyjść za mąż za wyjątkowo szpetnego pastuszka, uwalnia smoka [49], można otrzymać pół królestwa i pół królewny za żonę [116], obcasy, które trzeba zetrzeć rosną (dosłownie) u butów prostytutki (aluzja do bajki o żelaznych trzewiczkach) [45], królewnę Śnieżkę stale *czuć z lekka trupem* [216].

Jest ich tak dużo, że można mówić o specyficznych gatunkach antybaśni i antybajki. Baśń bywa kompromitowana nie tylko parodystycznym przekształceniem jej wędrownych motywów, ale także zastosowaniem jej stylu (w wersji infantylno-dziecięcej) do relacjonowania zgoła drastycznych historii (chłopcy przyjmują do swego domku zmarzniętą sierotkę, ta *podrzyna im gardziołka* [62], *siostrzyczki* „przera-

6 „Prozka" - miniaturowych rozmiarów opis jednego wydarzenia, uwypuklający jego paradoksalność lub ogólne znaczenie, za pomocą sposobu relacjonowania albo pointy - jest niezwykle popularnym w tej prozie, nowym gatunkiem literackim.

biają" przygarniętego *braciszka* na jedną z nich, gdy traci seksualną sprawność [207]), natomiast bajkę można zniweczyć - gdy jej fabule odbierze się logikę i moralny sens (*Niegodziwiec* dla *Kurwy* zabija *Mędrca*, za co ten mu dziękuje [130]).

Sygnalizują i symbolizują pozbycie się dziecięcych złudzeń także historie o zwierzątkach, zgoła inaczej zachowujących się niż w baśniach i bajkach dla dzieci (np. kalekie dziecko uśmiecha się do sroczki, a ta... wyrywa mu srebrny ząb [9]; także [26], [27]), czy o mordujących zabawkach [153]. Wizję szczęśliwego dzieciństwa można też wykpić, parodiując klasykę literatury młodzieżowej. Tak to „Ania z Zielonego Wzgórza" została Anią *z zielonym wzgórkiem* [97].

Kompromitacja mitu „szczęśliwego dzieciństwa" najczęściej dokonuje się jednak bezpośrednio. Dzieciństwo nie może być i nie jest szczęśliwe, bo źli są rodzice i złe są dzieci. Ci pierwsi albo opuszczają swoje małe, umierające pociechy [47], albo - gdy dzieci jednak dorosną i się im „nie powiedzie" - potrafią wyrzucić je z domu [213]. W innych wypadkach są nieznośnie nadopiekuńczy [40], co można wyrazić także drastyczną alegorią (jak np. „narodziny na odwrót" - wchłonięcie dorosłego syna przez matkę [66]). Do pomyślenia są również takie elementy nieznośnej doli, zgotowanej dziecku przez rodzinę, jak: bicie, kazirodztwo, kochankowie rodziców [111].

Dzieci zatem bronią się. To rzucą nożem w mamusię [64], to *pocałują* ją siekierą [223], to związanemu ojcu drucianym haczykiem mózg przez nos wyciągną [223]. Próby obrony udają się nieczęsto, choć dziecko - ogólnie rzecz biorąc - jest stworzeniem wcale groźnym[7].

Drastyczność wymienionych motywów tłumaczyć można chęcią epatowania czytelników antyestetyką niemoralności, brzydoty i grozy (faktycznie taka dążność w najmłodszej literaturze istnieje), utwory można też czytać alegorycznie („dzie-

7 *Patrz: groteskowa nowelka o ośmiolatku, który założył się w klasie, że popełni samobójstwo i w trakcie prób wysadził kamienicę [18], historyjka o Jasiu potworku zabijającym siostrzyczkę [156], wspomniane „siostrzyczki" [207], także [68].*

ci" byłyby wówczas krzywdzoną lecz potencjalnie groźną młodzieżą, a „rodzice" oznaczaliby społeczeństwo dojrzałe). W sumie jednak częstotliwość i specyfika poruszania tej problematyki świadczą, że młodym autorom wyraźnie się nie podoba dzieciństwo, ten okres, kiedy to trzeba słuchać i nie można skutecznie się przeciwstawić.

Dotyczącymi już nieco starszych bohaterów instytucjami wychowawczymi, których obrazy napotkać można w omawianej prozie są: szkoła i (tak pojmowany) Kościół. Obie są zupełnie bezsensowne. Kiedy w utworze pojawi się upadające liceum o wielkich tradycjach, z żalu po którym nauczyciel gotów się zabić - będzie to szkoła... wiązania krawatów (Rafał Stolecki: „Nauczyciel Paulus" [22]). O niewykazywaniu przez tę instytucję zrozumienia najbardziej oczywistych potrzeb młodych ludzi traktuje (skądinąd humorystyczna) opowiastka, jak to dyrektor wpuścił punków do sali gimnastycznej, myląc granie na gitarach z grą w piłkę [222]. A Kościół? Ten po prostu oszukuje, bo namawiając do moralnego życia sam niemoralnie żyje (księża nie przestrzegają celibatu [111], zbyt się bogacą [221], a na sprzedaży prezerwatyw w seminarium można zbić prawdziwy majątek [99]), prócz tego, nauczając, odwołuje się do fikcji.

Utwory z art-zinów niejednokrotnie zawierają motywy bluźniercze (przybity do krzyża, jęczący pijak [136], morderstwo dokonane w czasie Pasterki [139], niedorozwinięty, wierzący że jest mesjaszem [175]) i buntownicze ujęcia Boga. Może On być: zły, gorszy od bardziej ludzkiego Szatana [5], bezradny wobec absurdu rzeczywistości, chaosu i grzechu [6], [221], *martwy, z wyłupionymi oczyma* [7], starzejący się [56], tak starczo zniedołężniały, że wypuścił ludzkość spod swej kurateli [94], złośliwie ograniczający ludzką wolność [200].

Irytacja wobec ideologicznej potęgi Kościoła i oskarżenie go o hipokryzję w jednym z utworów wyraziły się nawet za pomocą wizji idealnego świata, gdzie czynnie praktykuje się dobro, a katolicy stanowią ledwie tolerowaną mniejszość

- *myślących inaczej* [201]. Jednak jako przykład utworu, który (między innymi dzięki tendencyjnemu schematyzmowi swej fabuły) szczególnie wymownie pokazuje rolę Kościoła jako instytucji idącej ręka w rękę z dorosłymi i - zdaniem autora - ograniczającej naturalną wolność młodego człowieka, warto wskazać „Dziurę" Andrzeja S. Rodysa [44].

Oto grzeczna, słuchająca starszych i księży dziewczyna ma wyjść za wyznaczonego przez rodziców narzeczonego, mimo że kocha innego. Tymczasem nad miasto nadciąga dziura ozonowa ogłoszona przez Kościół „dziurą do nieba". W wyznaczonym dniu cała ludność zbiera się na placu na modlitwę i wtedy: *W dziurze ukazała się brama niebios. Niegdyś świetna, była teraz ruiną, tylko rozmiarami świadczącą o dawnej świetności. Pokruszone cegły, odpadające tynki, wygięte kraty od drzwi. W rozchylonych skrzydłach bramy leżał starzec. Brudny, zapyziały, pijany. W lewej ręce trzymał aureolę na cienkim drucie, w prawej pęk kluczy. Nad nim, na klamce wisiała tabliczka z napisem „Nieczynne do odwołania"*. Dziewczyna więc buntuje się, zrywa z oficjalnym narzeczonym, postanawia żyć własnym życiem, skoro *zbyt krucha była podstawa*, na której opierały się jej życiowe plany.

Równie kruchą podstawą byłoby liczenie na to, że „starsi" są w stanie jakiś sensowny „sposób na życie" zaproponować młodym. Wzorowanie się na ich trybie życia jest bezsensowne, gdyż materialnie młodzież jest tak biedna [218], że nie może nawet założyć rodzin, skoro dobrem niedosiężnym są mieszkania (otrzymanie tegoż może stać się nawet głównym motywem fantastycznym utworu, skutecznie odrealniającym świat przedstawiony [30]). Ideologicznie proponują dorośli jedynie *zmierzanie do własnego obozu pracy i cichych przyjemności* - czyli po prostu z gruntu absurdalny nawyk pracy [203]. Za to radzi byliby młodzież wykorzystać jak np. w zgrabnej noweli, w której młody człowiek, pragnąc usłużyć starszemu panu w potrzebie, godzinami pchał mu samochód, dopóki właściciel nie zdradził się, że chciał sobie pojeździć, a żal mu było na benzynę [210].

A w ogóle to dorośli są beznadziejnymi hipokrytami [227], cały dzień ogłupiają się telewizją [82], [139], nie kochają swoich otyłych żon (skoro np. tulą się do ścian domów, krzycząc z zachwytu: „Płasko!" [11]); gotowi są zabić, jeśli dostaną nieodpowiedni prezent [109]. Niekiedy utwór po prostu tchnie nienawiścią do strasznych mieszczan, mieszkańców blokowisk podglądających całymi dniami sąsiadów, zdolnych do zamordowania nawet najbliższych, gdy dojdą do wniosku, że im się to opłaca [187].

Młodym bohaterom marzy się tryb życia zupełnie inny, swobodny, nieskrępowany obowiązkami, tak aby mogli „pluć na wszystko" - *Cudowne! Człowiekowi tak mało potrzeba, aby czuł się wielki. Wystarczy wejść na piedestał i pluć, pluć...* [197]. Miałby polegać na wolnej włóczędze i spotkaniach z przyjaciółmi [43], [72], [73], [124], lub na odmianę – na samotności we własnym lokum [45], [60]. Odnosi się wrażenie, że najbardziej pożądanym stanem bytowania są w tej literaturze po prostu wakacje, Czasem są opisane prawdziwie poetycko jak w „Śniadaniu na szczycie świtu" Rafała Skrobota - opowieści o tym, jak chłopak i dziewczyna przebywający na letnisku, są postrzegani przez otoczenie jako samotni. Raz z nim, raz z nią (mimo że niby wciąż są razem) – rozmawiają znajomi. Powoduje to narastanie jakiegoś nastroju niesamowitości, akcja nabiera cech realistycznego snu. Na końcu wyda się czytelnikowi, że chłopak kiedyś utonął, ale kochająca dziewczyna przezwyciężyła śmierć, więc znowu są razem [131]. Innym, wartym wymienienia „wakacyjnym" utworem są „Dni miodnego lata" Marcina Wrońskiego - oniryczna opowieść o inicjacji seksualnej [100].

Z podanych przykładów można się już zorientować, że to miłość jest jedynym uczuciem, a zarazem ideałem, na serio traktowanym przez nurt literatury dzieciństwa i młodości. Obojętne czy jest to swobodny seks bez zobowiązań [45], czy pośpieszne spotkanie „bezdomnej" pary [10] lub banalne zaloty [34], [67] - czy też uczucie niespodziewanie łączące całkiem odmiennych ludzi [173], stanowiące prawdziwy azyl

[185], zmieniające obraz świata [19], silniejsze niż wojna [58], przezwyciężające ludzką samotność [220]. Niekiedy wzbogaca ją wampiryczny sadyzm [71] lub lekki wstręt [84]. Miłość może być także: homoseksualna [70], [138], kazirodcza [111], [145], nieszczęśliwa [148], niezasłużenie wybaczająca [181], wyimaginowana [163], przez telefon [126], natrafiająca na tkwiące w podświadomości przeszkody (*To naprawdę brutalne, by nawet we śnie przeszkadzać się ludziom kochać* [212]), czasem niepokojąco bliska śmierci [85]. Może na koniec stanowić pewną głębszą zasadę postępowania, która - gdy ją stosować na co dzień - czyni ludzi dobrymi [196] (jak na przykład starszego pana bezinteresownie pomagającego młodej dziewczynie), a społeczeństwa - idealnymi i nierzeczywistymi [201], a więc takimi, za jakimi tęsknią np. narkomani [202].

Z powyższego widać, że omawiani prozaicy są - razem wzięci - wcale niezłymi psychologami. Widać też, że są zdeklarowanymi hedonistami, propagującymi miłość i swobodę jako zasadnicze ideały życiowe, co z kolei pozwala generalnie określić omawiane tu utwory jako literaturę nastolatków niepokojących się o własną przyszłość, więc chcących - póki co - użyć życia. Wydaje się ona być zjawiskiem w dziejach naszego piśmiennictwa nietypowym.

*

Pozostawaliśmy dotąd na bardziej socjologicznym gruncie, analiza wątków tematycznych prowadziła do ujawnienia, jaki obraz sposobu myślenia, problemów i poglądów alternatywnego skrzydła najmłodszego pokolenia polskich prozaików (a poniekąd młodych Polaków) dają omawiane teksty. W tym momencie przechodzimy na teren rozważań bardziej estetycznych, gdyż spojrzenie na utwór pod kątem prezentowanej przezeń wizji jednostki i rzeczywistości musi uwzględniać zagadnienia prądu literackiego.

4. Wizje człowieka i świata

Wydaje się, że z estetycznego punktu widzenia omawiana literatura stoi na przełomie prądów literackich. Występuje tu bowiem grupa tekstów w swym ogólnym ukazywaniu człowieka i świata (a temu przede wszystkim są one poświęcone) kontynuująca doświadczenia nowofalowe oraz znacznie większa grupa proponująca podejście inne, które proponowałbym określić jako swoistą mutację nadrealizmu[8].

a) Śladem Nowej Fali

Korzysta się z jej doświadczeń przy penetracji środowisk bądź dla młodego inteligenta egzotycznych, bądź takich, co do których zachodzi podejrzenie, że mogą być egzotyczne dla czytelnika. Autorzy zwracają wówczas uwagę na językowy autentyzm cytowanych dialogów, co owocuje przynajmniej interesującą stylizacją, jak we wspomnianych „Dryfujących sobotach" Jana Sobczaka [60], zawierających sporo materiału językowego, zaczerpniętego z gwary narkomanów. „Pasterka" A. Przystupy [139] cytuje żargon marginesu. „Zwyczajna historia" Almanzora [61] - gwarę alternatywistów.

Ale to nawiązanie bardzo ogólne. Z wyraźniejszym mamy do czynienia, gdy autorzy wykazują bezinteresowną fascynację językowym żywiołem (np. dokładnie kopiując monolog panienki uprawiającej „sex przez telefon" [126]). Z ewidentnym przywoływaniem doświadczeń Janusza Andermana (*notabene* w 1992 r. w trzecim numerze artzina „Blamaż" (Jastrzębie Zdrój) przedrukowano „Grę na zwłokę") czy Tadeusza Siejaka spotykamy się w tekstach poświęconych osobowościom prymitywnym, fascynującym autorów ze względu zapewne na bytowanie na społecznym pograniczu i bliskie sercu „nieprzejmowanie się". Bohaterami utworów mogą

---

8 Na temat związków surrealizmu i kontestacji patrz: Tadeusz Paleczny: „Kontestacja. Formy buntu we współczesnym społeczeństwie", Kraków 1997, s.71-79.

być: dziewczyna z marginesu „mająca się za coś lepszego" [46], powracająca „z imprezy" młodociana pijaczka [74], pijak [136], *morderce i gwałciciele* opowiadający, jak przysypali na cmentarzu „starą babę" [141], bliżej nieokreśleni osobnicy zachowujący się i mówiący skrajnie agresywnie a prymitywnie [143], [137], prostytutki [36], [172] i ich potencjalni klienci [156].

Nieco inny rodzaj prymitywizmu reprezentują np. nastolatki przeżywające pierwsze doświadczenia seksualne [67], [65], jeśli się przedstawi te doświadczenia (co zapewne ma związek z postulatami tzw. „banalizmu") jako skrajnie nieinteresujące.

O „nowofalowym" rodowodzie tych utworów świadczy jednak nie status społeczny ich bohaterów, lecz widoczne w nich przekonanie pisarzy, że prawda wizerunku - to prawda języka, że dla oddania sposobu myślenia należy jak najdokładniej zreprodukować sposób mówienia, albo przynajmniej włączyć tę reprodukcję do monologu wewnętrznego. W rezultacie powstają:

- Albo, trochę mniej „nowofalowe", utwory narracyjne przechodzące w monologi w mowie pozornie zależnej, typu „Koń siermiężny" Miłosza Rynarzewskiego [74] (*Teraz Beata chwiejnym krokiem w pielesze z balangi nawraca. A jak ojcu znowu humoru zabraknie to i w mordę da i następne impry swoim ojcowskim zakazem skosi. Co za cholerny los, co za przeklęty koń w środku siedzi i swym głupim końskim głosem mami i do grzechu namawia, we wstyd wpędza i ludziom na pośmiewisko rzuca. Ulica mokra po ulewie, ślisko, to i Beata swe ciało przewaliła na asfalt, ach ja głupia młodociana pijaczka, gdzie chrześcijańska moralność.* [...]), a także [36], [156], [46], [31], [65].

- Albo monologi w mowie niezależnej - typu słynnych „Bab" Jarka Suszka [137] (*Stoję na przystanku, a tu patrzę jakieś baby wielkie chodzą, coś noszą ze sobą, z brzuszyskami takimi wielkimi chodzą w te i wewte. To ja kurwa myślę co tu będą takie wielkie baby chodzić i jak nie przypierdolę jed-*

nej w to brzuszuszysko wielkie i drugiej w japę co ją otworzyła i z kopa w dupę jak nie poprawię, to myślałem, że choć uklękną i przeproszą że takie wielkie i z brzuszyskami takimi w te i wewte łażą, a te mordy tylko rozdziawiły i to jezu to jezu ratuj), a także: [136], [141], [143], [67]. Są to utwory bardziej „nowofalowe", czy raczej „postnowofalowe", gdyż autentyzm językowy - będący dla pisarzy lat siedemdziesiątych środkiem walki z propagandowo-oficjalną wizją świata tudzież sposobem prezentacji wizji stosunków społecznych - tu służy analizie psychologicznej lub obnażaniu (co już z tradycjami Nowej Fali nie ma nic wspólnego) *a priori* założonego absurdu rzeczywistości.

Pomysłem także nawiązującym do młodoliterackich tradycji lat siedemdziesiątych (ale raczej dorobku grupy „Kontekst" - np. poezji Włodzimierza Paźniewskiego z początku lat siedemdziesiątych) jest cytowanie w charakterze dzieł sztuki - pisanych dokumentów życia społecznego, jako (zdaniem niektórych) od fikcji literackiej nieskończenie prawdziwszych, sprawniej obnażających istotę rzeczywistości. Mam na myśli np.: „Sekcję zwłok" - ten przepisany fragment instrukcji postępowania w czasie sekcji występuje jako opowiadanie [122], przepisaną „Instrukcję korzystania z ubikacji" [114], wspomniany wyżej „Totalitaryzm" [51]. W roli wartych przytoczenia osobliwości wystąpiły też potwornie głupie listy zakochanej w nauczycielu uczennicy [28] i teksty „łańcuszków szczęścia" [42].

b) Drogą neonadrealizmu

Częściej jednak ziny publikują poetyzowane pastisze lub parodie tekstów publicystycznych lub użytkowych.

Przykładem pierwszych, pseudopublicystycznych, może być liryzowana proza, będąca opisem przyrody (wykorzystująca jednak struktury narracji przewodnika turystycznego) [180], [183] albo reportaż z „domu wariatów" – sporządzony w tonie eseju [190], towarzyszący artykułowi, który zgodnie

z romantyczną tradycją uznawał nerwowo chorych za odrzuconych przez społeczeństwo „widzących", za ludzi świadomych istnienia rzeczywistości transcendentnej (patrz także [168]).

Te drugie, pseudoużytkowe, są natomiast najczęściej tekstami „udającymi" swą formą naukowe lub dziennikarskie, a traktującymi o najczystszych absurdach. Zarejestrowałem parodie: felietonów [124], [93], [113], ankiety dla czytelnika [119], noty informacyjnej - tzw. ciekawostki na tematy zdrowotne [178], początku rozprawy naukowej [215], ogłoszenia o konkursie [225], gazetowej kolumny informacyjnej [15], całej gazety [29], fragmentów tekstu mszy, przepisów kulinarnych [92], artykułu popularnonaukowego na tematy historyczne [106], wywiadu [108], felietonu podróżniczego [115], pamiętnika [2], artykułu publicystycznego (z elementami reportażu) na tematy militarne [57], wywiadu [82], [108].

Teksty obu rodzajów określają rzeczywistość metodą „orzekania pośredniego". No bo jeśli w formie informacyjnej opisuje się rzeczywistość poetyzowaną - sugeruje się, że „coś" lirycznego jest niezbywalnym elementem tej rzeczywistości; jeśli quasi-obiektywnym językiem publicystyki rozprawia się o rzeczywistości odrealnionej absurdem - sugeruje się jej absurdalność, a w każdym razie wyczula czytającego na nią...

I tym sposobem wchodzimy na teren artystycznych prądów, pojmujących świat jako domenę zjawisk ukrytych i niezrozumiałych, które literatura miałaby przybliżać sugestią.

Znacząca grupa tekstów (i tych parodiujących piśmiennictwo, i tych beletrystycznych) rzeczywistość przez siebie prezentowaną (albo swój świat przedstawiony) ufantastycznia, odrealnia - przy czym stopień nasycenia nierealnością i metody osiągania celu mogą być różne, dowolnie z sobą kombinowane i obowiązujące na przestrzeni całego utworu lub tylko jego części.

Wymienię następujące strategie odrealniania i nasycania absurdem:

1. Wprowadzenie do demonstracyjnie realistycznej rzeczywistości - elementu zasadniczo realnego, aczkolwiek mało prawdopodobnego, o satyrycznym znaczeniu (w małym miasteczku pani docent i ordynator szpitala żyją z okradania grobów, w nagrodę za ich zdemaskowanie młoda para otrzymuje mieszkanie [30]; strajk kolejarzy polega na niestawaniu pociągów na stacjach [1]).

2. Wprowadzenie do realistycznej rzeczywistości elementu zasadniczo realnego, aczkolwiek mało prawdopodobnego i niemającego wpływu na akcję (nad najzwyklejszym miastem ciągle krążą helikoptery, puszczając z głośników „Boléro" Ravela [211]).

3. Wprowadzenie do realistycznej rzeczywistości elementu fantastycznego niemającego wpływu na akcję (para „z towarzystwa" udaje się w zimie na bal wiejski, ciągnięta przez „pociągowych chłopów" [50]).

4. Wprowadzenie do realistycznej rzeczywistości elementu fantastycznego (sprzedanie duszy diabłu, wampiryzm, jasnowidztwo), realnego tylko w rzeczywistości utworu (ewentualnie innych utworów w danej konwencji), mającego wpływ na akcję, łamiącego immanentną konsekwencję przedmiotową - powstaje fantastyka grozy lub jej pastisz [66], [211], [54], [99], [214].

5. Złożenie świata przedstawionego w całości z otwarcie fantastycznych realiów. Jest to przypadek typowych gatunków fantastycznych, budowanych bez przełamania immanentnej konsekwencji przedmiotowej, na przykład: antyutopii [58], historii przyszłości [167], science fiction [176], [184], fantasy [41], [179], [206].

6. Zasugerowanie za pomocą paradoksalnej pointy lub lekkich zakłóceń w toku przyczynowo-skutkowym - innej niż realistyczna możliwości interpretacji przedstawionego. Rzeczywistość utworu może być wówczas (ale nie musi) traktowana przez czytającego jako sen czy subiektywna fantasmagoria. Nie wiadomo jednak, czy fantastyczne elementy są subiektywną wizją bohatera, czy obiektywnie w stosunku

do niego istniejącym elementem świata utworu. Przykładowo monolog bohaterki wstydzącej się nagości może też być monologiem zmarłej [199][9].

7. Zakłócenie stosunków ilościowych w obrębie świata przedstawionego. Może być na przykład za dużo prób samobójczych ośmioletniego bohatera [18], za dużo jednego dnia kochanków... i to różnych narodowości [59] itp.

8. Wprowadzenie elementu karykaturalnie przerysowanego. W jednym z opowiadań nie dość, że żona morduje męża bez powodu i ćwiartuje ciało, to jeszcze kawałki są zjadane przez domowe psy, koty [109]; w innym - winda jedzie do góry... nieomal do nieba [104]; w kolejnym - ogłasza się konkurs o prawo wzięcia udziału w losowaniu odkurzacza ze wskaźnikiem częstotliwości połykania prezerwatyw ([225], także [187], [146], [8], [11]).

9. Motywy „świata na opak": Bóg „złośliwie" ratuje samobójcy życie [200]; kobieta jest wielekroć silniejsza od mężczyzny [171]; bohater deklaruje się jako „terrorysta wewnętrzny" [132]; mężczyzna zachodzi w ciążę [142]; ciało kobiety staje się szkłem powiększającym (odsłania zamiast ukrywać) [80]; w klinice „udzielają pomocy", torturując psychicznie a następnie zabijając niezdecydowanych samobójców [123]; organizuje się wycieczki starych Polek z Ameryki, aby mogły „na rodzinnej ziemi"... umrzeć od seksu z młodymi chłopakami [108]; diabeł został opętany przez człowieka [95]; w sklepie można kupić „nic" [188]; mówi się do kogoś, kogo nie ma [81], także [208], [66].

10. Udosłownienie utartej metafory (przykładowo z mieszkania sąsiada dochodzą odgłosy stukania, bo „każdy jest kowalem własnego losu" [164]; koledzy na pożegnanie wymieniają się adresami i od tego czasu dostają cudzą korespondencję [25]) lub frazeologizmu (np. „być w podziemiu": *W mądrych, przewidujących krajach w czasie pokoju partyzanci zakopcowywani są jak ziemniaki i zawsze jakaś część*

---

9 Patrz także: omówione wyżej „Śniadanie na szczycie świtu" R. Skrobota [131], „Dni miodnego lata" M. Wroińskiego z motywem ożywiających fotografii [100], krwawa opowieść miłosna, w której m in. mowa o parku, gdzie ożywiają ofiary [111].

trzymana jest pod ziemią na wszelki wypadek. [57]).

11. Ucieleśnienie abstraktu wraz z konsekwencjami (jeśli Śmierć jest kobietą, to można... mieć z nią dziecko [55]; może też umrzeć [192]; z kolei z Prawdą można się ożenić [14], także [110]) albo - ucieleśnienie jawnej fikcji artystycznej (np. zabicie bohatera kreskówki [194]).

12. Budowanie fałszywych związków przyczynowo-skutkowych z wykorzystaniem nie logiki wydarzeń, a „logiki" wieloznaczności wyrazów, lub podobieństwa ich brzmienia (o kolejarskiej parze rozjechanej przez pociąg: *Z kolei poustali, w kolei żyli i z kolei kolej ich wykoleiła* [171], albo: *machina okazała się być tak zwanym samograjem i wnet bez niczyjej pomocy wygrała sztuczną wojnę* [40]; albo: Wenus rodzi się nie z morskiej piany, a z pianki do golenia [16], także [97]).

13. Budowanie fałszywych związków przyczynowo-skutkowych dzięki wykorzystywaniu nie tyle logiki wydarzeń, co jej pozoru, nadawanego wydarzeniom przez coś przypadkowego. Chodzi więc o zewnętrzny pozór przyczynowości, związany z czasowym następstwem. Np. przewalający się na dworcu tłum ma swój osobliwy rytm, kreowany przez pewne postacie [161], albo chłopiec uparcie nie może trafić kamieniem w huśtającą się i śmiejącą dziewczynkę, co sugeruje istnienie sprzężenia między rzucaniem a śmiechem [68], albo na przykład dwa słonie tak się zachowują, jakby istniał związek między „nadymaniem się" jednego a płaczem drugiego [69]. Do tej grupy zaliczam wspominaną już śmierć „kapitana Koguta" [48].

14. Pozbawienie rzeczywistości omawianej jakichkolwiek logicznych związków przyczynowo-skutkowych przy zachowaniu formalnie poprawnej składni języka (przykładem monolog: *Poruszony spleenem kajakowym* [...] *przystępuję do zamknięcia swoich podwoi dla zmysłu zaburzenia. Zamierzam tym samym dać upust mej transcendentacji, czego dowodem może być wymiana wiersza metafizycznego o skłonnościach ambiwalentnych na zestaw noży kuchennych.* [226],

także [2]); Podobny efekt daje stworzenie możności odczytywania tekstu jako absurdalnego lub - nieabsurdalnego, w zależności od przyjętych założeń ([102]).

15. Odrealnia także sytuacja jaskrawej niezgodności między sposobem nazywania i relacjonowania (styl narracji, imiona bohaterów etc.) a naturą tego co relacjonowane, nazywane (np. zbyt wymyślne opowiadanie o sprawach trywialnych [53], entuzjastyczne zachwycanie się makabrycznym samobójstwem [150], historia, jak to *Atanazy Wesołek* się utopił [103]).

16. Tradycyjny komizm, (opowiadanie o zabawach wężem ogrodowym zaczyna się: *wydajnym strumieniem obryzgał jej piersi* [35], patrz także [193], [204], [166], [165], [191].

17. Niespodziewane jawne zakwalifikowanie wszystkiego, co przedstawiono w utworze – do dziedziny niewerystycznej czy nienaśladowczej fikcji literackiej lub artystycznej. Należy rzecz odróżnić od tradycyjnego autotematyzmu (też w próbie występującego: [43], [209]). Co innego bowiem, gdy - przykładowo - tekst jest dla nas od samego początku alegoryczną rozprawką na tematy literaturoznawcze (mającą np. formę rozmowy postaci z ich twórcą, lub o ich twórcy), a co innego, gdy się taką rozprawką staje niespodziewanie, co kwestionuje status realistyczny bohaterów, których czytelnik już zaczął uważać za odbicie życia.

Przykładem jest Małgorzaty A. Staniewskiej i Tomka Kitlińskiego: „Dolores" [140]. Tekst zaczyna się jak jedno z opowiadań tzw. „nurtu obrzydliwie-ohydnego". Dolores śpi w wymiocinach, kocha się na śmietniku, gryzie syfilityka itd., itp. Narrator jednak w pewnym momencie woli rozważania na temat asemantyzmu sztuki, a wtedy tekst się „rozpływa" w tok niepołączonych gramatycznie i logicznie kwestii, wyrazów, morfemów... Na końcu rozkładowi ulegają litery i wówczas narrator zaczyna temat inny - wampiryczny, po czym oznajmia, że opowiadanie o Dolores w ogóle go znudziło. Mniej awangardowe jest mini-opowiadanie Marka Kochana: „Samobójstwo" [39]. Wbrew tytułowi akcja zaczyna

się od ucieczki bohatera, za którym goni drab z nożem. Dopędza go, zadaje pierwsze ciosy... i wtedy bohater wykrzykuje, że jest narratorem, że drab, mordując go, sam też zniknie. Coś, co miało być historią morderstwa, okazuje się być miniaturowym esejem o wyższości narracji tradycyjnej nad monologiem wewnętrznym.

Na podobnej zasadzie wspomnienia mogą się okazać monologiem postaci z obrazu [56], uczestnicy dekadenckiej stypy - bohaterami literackimi czczącymi śmierć swego kreatora [75], „głos wewnętrzny" w strumieniu świadomości - głosem „muzy" pisarza [76], opisywany szybki bieg - wspólną gonitwą narratora i jego Pegaza [193].

Wyjąwszy teksty w całości należące do niektórych gatunków fantastycznych (SF, fantasy, utopia) i alegorie - w tym omawiane w innym miejscu antybaśnie - procedury odrealniania i nasycania absurdem mają całkowicie odmienne znaczenie w zależności od tego, czy służą kreacji rzeczywistości względem bohatera zewnętrznej, czy wewnętrznej (jeśli akurat można odróżnić te dwa przypadki). W pierwszym wypadku procedury te - wraz z wskazywanymi już cechami ideowej zawartości dzieła - służą wypracowaniu jednego ogólnego wrażenia: rzeczywistość, w której wypada żyć młodym bohaterom, nadaje się jedynie do tego, aby ją kontestować. W wypadku drugim (wraz z bardzo szeroko stosowaną poetyką snu, wizji, halucynacji, koszmaru) służą kreowaniu właściwego miejsca azylu i ucieczki: rzeczywistości psychicznej, krainy własnego „ja". Dlatego właśnie uważam wyłaniający się z tych tekstów, nowy w literaturze polskiej prąd, za neonadrealizm („neo" - bo pozbawiony aspiracji społecznych i froydowskich inspiracji swego francuskiego poprzednika).

Dlaczego akurat sen tak ciekawi literacką młodzież? Może dlatego, że tam nie ma zła i dobra, nie ma ograniczeń wolności i - jak głosi znany przebój Anity Lipnickiej - *wszystko się może zdarzyć* ? W każdym razie poetykę snu, wizji, krain wyobraźni rozpoznajemy w bardzo wielu utworach.

Po pierwsze wtedy, gdy ich światy - mimo że na po-

czątku lektury chciałoby się je traktować realistycznie - zawierają jakiś motyw rodem z sennego marzenia czy koszmaru[10], i tym sposobem stają się ponad wszelką wątpliwość rzeczywistością psychiczną. Gdy jest tych motywów więcej, utwory stają się prezentacjami fantasmagorii ([3], [32], [87], [85], [91], [96], [186]), bezładnymi nagromadzeniami obrazów pełnych przemocy, krwi, seksu, wśród których można niekiedy rozpoznać reminiscencje rodem z kultury masowej - np. zasypanie zrzuconymi z samolotu kwiatami jak w reklamie dezodorantu „Impuls" [118]. Czasem występuje szczątkowa akcja.

Motywy oniryczne wzbogacają też monologi - „strumienie świadomości" kreowanych postaci, które - w odróżnieniu od monologów wyrosłych z tradycji nowofalowej - odzwierciedlają nie język (więc tylko pośrednio sposób myślenia) i typ społeczny, a stan świadomości w danej chwili (więc oddają bezpośrednio sposób myślenia jednostki, ujmowanej jako fenomen niepowtarzalny i do innych niepodobny). Niekiedy odnosi się wrażenie, że pisarze uprawiają ćwiczenia z psychologii. Przykładowo - rozpatrywaniu teoretycznych możliwości wczuwania się przez twórcę w świadomość innego człowieka (w tym wypadku przypadkowych pasażerów tramwaju) poświęcono całe, dłuższe opowiadanie [37]. Interesowało też młodych pisarzy, co czują: umierające, małe dziecko [47], kobieta - kloszard z dworca [159], marzący o miłości alkoholik [160], ktoś, kto pozostał na ziemi sam [89], kobieta, która właśnie zerwała z kochankiem [148], kobieta obawiająca się starości [149], ktoś, kto boi się rewizji i pobicia [152], ktoś, kto chce się zabić po zawodzie miłosnym [153], ktoś, kto obawia się samotności [154], jest z nią pogodzony [155], ktoś tęskniący za seksem, samotny i chory [144], mąż na wózku inwalidzkim niemogący współżyć z żoną [90]. Odczytanie o kogo chodzi, sprawia często trudności i jest niepewne, gdyż rzeczywistość, sen i marzenie są tu solidnie ze

10 *Mogą to być: chodzenie nago [199], bezsensownie wymyślne zabójstwo [72], ciekną z kranów lub ciał krew [86], [71], [105], przemiana w zwierzę [147], przenikanie przez ściany i okna [147], [21], urwdzenie głowy ptaka [142].*

sobą wymieszane, a stopień spójności tekstu - nader różny.

Mogą również motywy oniryczne wzbogacać dłuższe opowiadania - historie bohaterów, czyniąc w nich czymś nierozróżnialnym to, co rzeczywiste i to, co senne albo wyobrażone. I tak, bohatera „Zębatych kół" Jana Sobczaka [20] trapi to, że halucynacje „sprawdzają mu się" w realnym życiu (tylko nie wiadomo, co tu jest życiem, a co halucynacją). Prawie do końca trudno rozpoznać, że bohater „Realnej Vivian" Marka Sieprawskiego [17] umawia się ze *zjawiskiem fikcji literackiej*, albo że poeta Derwion z opowiadania Miłosza Rynarzewskiego: „Obojętność i wóz ze średniowieczem" [21] najprawdopodobniej żyje w krainie iluzji.

Inna grupa tekstów wyraźnie rozróżnia realistyczną rzeczywistość zwykłą i rzeczywistość snu (bądź wyobraźni) - obie z równą szczegółowością zarysowując i obu przyznając jednakowy status ontologiczny. Może to służyć celom satyrycznym (wizyta nader impulsywnego bohatera w Niebie, które uważa za dom wariatów [5], zomowiec na sabacie czarownic [60], ale również marzeniu o istnieniu innej rzeczywistości [179], a przede wszystkim stwarza bohaterom możliwość pocieszenia się, gdy to, co realne - jest nieznośne. Jak powiada jeden z bohaterów opowiadania rozwijającego ten motyw, „Balu" Marka Sieprawskiego [50]: *ktoś zawsze nie dojeżdża na bal* i wówczas jedynie wyobraźnia pozostaje. Przed koszmarem egzystencji ucieka na przykład w marzenie (gdzie może być motylem, albo dokonywać bohaterskich czynów) starzec na fotelu inwalidzkim [40]. Czasem, z dwu danych człowiekowi egzystencji (normalnej i wyobraźniowej) ta druga jest po prostu ważniejsza, jesteśmy tam kimś innym, z czego nie zawsze na co dzień zdajemy sobie sprawę [7], [134].

Najradykalniejszym wyjściem jest dla pisarza - znudzonego, lub umęczonego nieinteresującym życiem codziennym - penetracja już samych tylko krain sennych, gdzie można przeżyć wiele groźnych przygód (np. obudzić się w klatce z lwami [38] lub poznać tkwiące w nas zło [212]); które mogą

też być pełne przerażających koszmarów [112] - ale przede wszystkim są pełnymi spokoju, pięknymi rzeczywistościami, gdzie umęczona dusza znajduje spokój [185], [79], [33]. Obrazy te niejako naturalnie przechodzą w opisy krain jeszcze piękniejszych, kolorowych i cudownych schronień samobójców i narkomanów - w wizje śmierci [162], [202], [224].

Jeśli w czasach współczesnych rzeczywiście mamy do czynienia z odrodzeniem się świadomości dekadenckiej, to w omawianych tekstach właśnie neonadrealizm ją wyraża. Jest to godne uwagi - zwłaszcza w sytuacji, gdy wątki nadrealistyczne w dwudziestowiecznej polskiej literaturze były dotychczas wątłe (międzywojnie) lub przez krytyków dekretowane (przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych). Konstatowany neonadrealizm jest także o tyle ważny, że jest chyba spontaniczny. Owszem, jak widać z niektórych tekstów krytycznych i teoretycznych, młodzi pisarze dowiedzieli się już, że powinni być postmodernistami (np.: *Nie stać nas na nowe idee i tylko karmimy się mieszanką tego, co udało nam się stworzyć do tej pory. To się zwie postmodernizmem.* [„A to ci dopiero..." s. 3]), ale próby nawiązywania do znanego im ze szkoły modernizmu kończyły się na razie (tj. do 1995 r.) jedynie nieudolnymi próbami uzyskania napuszonego, sztucznie poetyckiego stylu ([196], [195], [198], [201], [205], [218], [196]) lub dania portretów „schyłkowców" ([53], [75]).

*

W charakterze zakończenia chciałbym przedstawić niewielką grupę tekstów o *stricte* estetycznych celach, zakładających oddziaływanie na czytelnika poprzez wywołanie u niego estetyczno-obyczajowego szoku.

5. Awangarda w awangardzie

W kompromitowaniu rzeczywistości, obnażaniu jej absurdu przodowała redakcja „Rewii Kontrsztuki", propagując

coś, co można określić jako „poetyka słowotoku".

Oto krótki fragment tekstu Małgorzaty A. Staniewskiej „Tańcząc" [135], amorficznego tworu, gromadzącego kwestie wyrwane z (prowadzonych przez nieznane bliżej postacie) „dialogów o życiu" i następnie kompletnie przemieszane: *gadamy o wyświetleniu, no wyobrażeniu może, tempie, znajomości rzeczy, dotknij to i jeszcze dużo więcej czarne jest czarne, a tak w ogóle nie istnieją dla ciebie, zmyślone, nieprawdziwe, dlaczego? bo mam oczy z tyłu głowy, więc dobranoc wszystkim, lustra - pamiętajcie o lustrach. osoba wynajęta, wymagana znajomość tych rzeczy, wszystko kwestia gustu, bo są te większe i mniejsze, skłonność nie doprowadza, prowadzi, a co z tymi, co nie zanurzeni w tradycji, dlatego ja tak inaczej*.

Z drukowanego na tej samej stronie zapisu happeningu można domyślić się twórczego programu: *Schować się za słowami, które już nie słowią, i przedmiotami, które się nie upodmiotowią. Derridaizm dla ubogich. Słowa-na-wolności, a bez uczciwości. Finnegans Wake minus magia.*

Artystce, pod sztandarem postmodernizmu nawiązującej do futurystycznej tradycji, chodzi najprawdopodobniej o świadome usuwanie logiczności, związków przyczynowo-skutkowych z tekstu (*nasza sztuka to aglutynacja*), co ma być zdecydowanym przejawem buntu (*Protest, nie służ społeczeństwu*).

Bardziej radykalny od Staniewskiej jest Tomek Kitliński („a ja wolę mausse" [138]). Tendencja do rozbijania wszelkich utartych całości obejmuje u niego nie tylko zdanie, ale niekiedy nawet wyraz, także język jako system (stąd mówienie wieloma językami naraz). No dodatek wrogo odnosi się do każdej ideologii (każdego ustalonego poglądu) poza anarchizmem:

w niedorozwoju zacząć INFANTYLIZM! potrzeba dzieciątka, moronów. Skrzyżowawszy się ze słowotokiem (fragmentacją, obcością) nadgarstkami, językiem drugim a bełkotem (poéme en prose, BRAKIEM literatury ciała u nas) „mo-

zaiką cytatów", to singnum temporis: rząd dźwięku rozmontowywanego ale agresywnego jako expresja ego a raczej ciała (le corps lesbien + zewłok, zwłoki). [...] ZAKŁÓCAMY porządek, dosyć podporządku bo harmonia to konstrukt; a ciało, to konkret, to antykoncepcja, a tak się zakaża, a tak nie. Podobno o tym się nie mówi [...] Bo stanieuskiej i Cixius proza to antypoezja szczegółu, jak koherencja się rozpuściła, bo jej nigdy nie było, „że świat jest barwnym dźwiękiem który nic nie znaczy...".

Jako próbka twórczości literackiej, słowotoku bezjęzykowego, (a w końcu bezgramatycznego i bezwyrazowego) może posłużyć fragment pt. „Poezja dla dżentelmenów":

...Miłośnie. Dawaj kroplę święę te liczby dawaj dawaj dawaj już mów Kim jam jeśli nie anchoretka na wieki zaprawdę Komm dodh boć ptaszarnia ma się miele a take męczonym precz słuchać tylko pierd pierd zużyty pierd niczym ciał spotkanie z kwasu oczmi teraz do zbojonych jakimiś naczyniami może nie jędrnymi dość co się źle czyta weisszuschrebendjak weiss ich. Uch, tu ja twój kochanie sawantka bleblue jak to wyściełając liz lizak bobhobpup luli tylko zasnąć tylko to chcieć on/a byli tu a a ja byli byłam jestem ten eubemirm giętkim tylko i już cię zapraszam Pospolity imbecyl pluga więc to tu szmatki taktaktak kuruą kuruą kuruą bernadettetleniącą ocho pizda to jest moja pizda wkładam palca to taktaktaktaktaktakyaktaktaktak, spró buj mój słap ochbaby it's coming commkommnakommdoch du komm na kommmst du comm come to come too com ocmomcomcomcom n nownanananana na komme kmkomm'komme komme kom c'mon comenokome komconnnnnnnnnnnnnnn na komm na komm kum

Najprawdopodobniej jest to rzecz o przeżywaniu orgazmu w czasie homoseksualnego stosunku.

Że poetyka słowotoku się spodobała, świadczy zastosowanie jej w utworach innych autorów, na przykład „Jedzonku" Sobczaka.

Drugim wynalazkiem pokolenia (niemożliwym do ujawnienia się gdzie indziej ze względu na obyczajowe ograniczenia) jest tzw. „nurt obrzydliwie-ohydny". W zaliczanych

do niego utworach odbija się świadoma dążność do stworzenia czegoś maksymalnie odpychającego i wstrętnego. Opracowano tu swoistą strategię. Najlepsze rezultaty daje opatrzenie pozytywnym komentarzem narratora-bohatera przemieszania motywów: sadystycznego mordu, seksu (najlepiej kazirodczego lub homoseksualnego) i wydalania, co owocuje skutkiem w rodzaju następującego fragmentu „Człowieka niedobrej stopy" Marka Kochana [70]:

Boguś miał większe kłopoty, bo chłopcy byli skrępowani, nie można było robić hałasu [...] *nie dało się ładować ich w apetyt, Boguś posuwał w kakao, ale to małe tyłki, niewyrobione, najpierw tylko szło wolno, gówniarzy bolało, wyrywali się, musiałem mocno trzymać, wreszcie jednemu, to był na szczęście ten trzeci, coś się rozpruło, sranie wyleciało naokoło pomieszane z farbą. Obu nas zemdliło. Boguś rzucił pawia, ja się ledwo utrzymałem i zgasiłem gnojka, żeby się dalej nie paskudził.*

Następnie dzieciom odpiłowuje się stopy, które bohaterowie planują podrzucić w sieci supermarketów, aby wywołać sensację pozytywną z handlowego punktu widzenia.

„Szczyty" obrzydliwości osiągają także: prozka „Ostatnie takie tango, ostatnie takie gówno" [117] (*ułożyła mi rękę w spodnie, głęboko. Wyciągnęła z obrzydzeniem upaprana w tłustym kale*) i opowiadanie „Sok poziomkowy" Andrzeja Andrzejskiego [145], szokująco, ze szczegółami opisujące erotyczne ekscesy starszego brata i osiemnastoletniej siostry. O „Dolores" [140] już wspominano.

Do ulubionych metod epatowania mieszczucha należy także motyw ludożerstwa [8], [112], [146]. Interesujące efekty daje makabra ukryta. W „Koszykiem o bruk" [150] Marcina Gohenta, mowa o samobójcy, który skoczył z dachu i rozpruł się o piorunochron oraz o jego naśladowcy, który także pragnie *być deszczem*.

Aneks bibliograficzny

(Wszystkie teksty cytuję według wymienionych źródeł:)

„Lampa i Iskra Boża" nr 1/91

1] P.: „Pasażer", 2] Teston: rubryka „Z pamiętnika znalezionego w misce olejowej...", 3] Ada No: „Opowiadania", 4] Max: „Kucharz", 5] Dariusz Ciepielewicz: „Zbawiciel", 6] Wojciech T. von Krzywda: „Genesis", 7] Miłosz Rynarzewski: „Koniec", 8] Marek Kochan: „Guzik", 9] Rafał T. Czachorowski: „Sroka", 10] Rafał T. Czachorowski: „Krzyk", 11] Adaśko Wasilkowski: „Pojęcie przyjemności w ujęciu geometrycznym - próba zarysu", 12] Paweł Dunin-Wąsowicz, Andrzej S. Rodys: „Mitteleuropa", 13] Wojciech Turaj: prozki, 14] Ada No: prozka, 15] „Bocian", cała kolumna Rafała Smoczyńskiego, 16] Jana Sobczak: „Narodziny".

„Lampa i Iskra Boża" nr 4/92

17] Marek Sieprawski: „Realna Vivian", 18] Futrzak: „Mój mocny zegarek", 19] Marek Karcerowicz: „Strefa nowej miłości", 20] Jan Sobczak: „Zębate koła", 21] Miłosz Rynarzewski: „Obojętność i wóz ze średniowieczem", 22] Rafał Stolecki: „Nauczyciel Paulus", 23] Bogusław Kopiec: „Przypowieść", 24] Marek Karcerowicz: „Przedpołudnie", 25] Rafał T. Czachorowski: „Piotr spotyka kolegę", 26] Rafał T. Czachorowski: „Kot", 27] Rafał T. Czachorowski: „Motyle", 28] „Listy Barbary", 29] „Kurier Odczapowski" - parodia gazety.

„Lampa i Iskra Boża" nr 5/93

30] Andrzej Stefan Rodys: „Romans cmentarny", 31] Miłosz Rynarzewski: „Wulkan Mariolka", 32] Marek Karcerowicz: „Noc czarodziejów", „Okiennica" „Krawędź", „Sukienka", 33] Ada No: „Cień głowy (mój sen)", 34] Wojciech Płocharski: „Shakespeare's sisters", 35] Wojciech Płocharski: „Miłość o silnym podłożu seksualnym", 36] Wojciech Płocharski: „Kurwy, kurwy, kurwy...", 37] Marcin A. Gohent: „Moja tramwajada", 38] Dariusz Trzaska: „Coś ciepłego", 39] Marek Kochan: „Samobójstwo", 40] Marek Sieprawski: „Lekko-duszność", 41] Paul Pavique: „Zima (powieść w odcinkach)", 42] teksty „łańcuszków szczęścia".

„Lampa i Iskra Boża" nr 6/93

43] Artur Kudłaty Kozdrowski: „Tomek w poszukiwaniu Tomka na piętach Smugi", 44] Andrzej S. Rodys: „Dziura", 45] Jan Sobczak: „Obcasy", 46] Miłosz Rynarzewski: „Anilana", 47] Monika Kopiec: „Pokrowiec", 48] Jan Sobczak: „Kapitan Kogut", 49] Futrzak Rożyński: „O smoku na nartach", 50] Marek Sieprawski: „Bal", 51] Rafał Smoczyński & Paweł Dunin-Wąsowicz:"Totalitaryzm", 52] Barbara Węgorzewska: „Ognisko", 53] Wojciech Płocharski: „Bidet", 54] R. Almanzor. „My Bloody Valentine czyli Błękitna krew. Romans gotycki ujęty w pięciu rozdziałach", 55] Robert Krajewski: „Ze stanów somnambulicznych...", 56] Krzysztof Szklarczyk: „Płótno".

„Lampa i Iskra Boża" nr 9/95

57] Stanisław Tekieli: „Raporty wojenne", 58] Marek Sieprawski: „Pół chleba", 59] Roman (Red) Praszyński: „Dlaczego jestem Żydem", 60] Jan Sobczak: „Dryfujące soboty", 61] Run Almanzor DMC: „Zwyczajna historia", 62] Eva Montana: „Jeżynki", 63] Artur Cezary Krasicki: „Fartuszek", 64] Radosław Dobrowolski: „Stasina długofalowa powaga", 65] Radosław Dobrowolski: „Czechotka", 66] Radosław Dobrowolski: „Martwiana", 67] Radosław Dobrowolski: „Dobra, dobra!", 68] Radosław Dobrowolski: „Na barankach", 69] Radosław Dobrowolski: „Moje słonie", 70] Marek Kochan: „Człowiek niedobrej stopy", 71] Radosław Dobrowolski: „Nie ma miejsca dla mnie", 72] Cezary Domarus: „Nie spocznę, dopóki nie wyjaśnię wszystkich strasznych wydarzeń, które się wokół dzieją", 73] Krzysztof Varga: „Trzydzieści lat wcześniej i później", 74] Miłosz Rynarzewski: „Koń siermiężny", 75] Eva Montana: „Pornokraci", 76] Rafał Lenin Nowakowski: „Wielki łuk", 77] Radek Mesjasz Sady: „Mój manifest", 78] Iza Dziemsza: „Merytoryka", 79] Iza Dziemsza: „Gdzie indziej", 80] Izabela Barnasikowska: „Icelandia", 81] Iza Dziemsza: „Final", 82] Wojtek Warzecha: „Dżordż", 83] Andrzej Stefan Rodys: „Morska róg Kwiecistej", 84] Krzysztof Gołoński: „Piwo i za darmo pomarańcze".

„Litera" 1 (1990 ?)

85] W. M. Smoter: „Umieranie, moja miłość", „Ciemna strona pokoju", 86] Expert: „Naprzeciw potrzebom", 87] anonim: „Na imię miała Rzęsistkowica".

„Litera" 2 (1992 ?)

88] Expert: „Zurt", 89] an.: „Twój czas".

„Litera" 3

90] an.: „Szecherezada", 91] an.: liryk prozą, 92] parodie mszy i przepisów kulnarnych, 93] parodia felietonu.

„Litera" 4

94] Expert: „Wieża", 95] Expert: „Opętane", 96] Wojciech Marian Smoter: „Zmartwychwstanie jaszczurki", 97] Expert: „Ania z...".

„Mała Ulicznica" nr 7 (1993)

98] Jarek: „Never ending story", 99] Tomek: „Dzień szorstki jak prawda o kobietach", 100] Marcin Wroński: „Dni miodnego lata", 101] Jarek: „Opowieści na tematy filmowe", 102] Paweł i Adam Tatur: „Wujek", 103] Mały: „Odjazd", 104] Marek Sieprawski: „Winda", 105] Adam Tatur: „Something 2", 106] Jarek i Mały: „O wyższości piwa konwencjonalnego nad piwem w proszku".

„Mała Ulicznica" nr 9 (1994)

107] Zorro: „Never ending story", 108] Jan Sobczak: „Wywiad ze Stanem Błonką", 109] Głupi: „Badanie przestrzeni ludzkich namiętności - poszukiwanie prawdy w niewinnej naiwności lub naiwnej niewinności", 110] Jan Sobczak: „Zima", 111] anonim: „Pictures at an exibition", 112] L. Almanzor: „Las cierpienia", 113] Elphas Levy: „Wysoka Magia", 114] „Instrukcja korzystania z ubikacji" - przedruk autentyku, 115] Grzegorz Wiński: „Martwa natura z wazonem w tle", 116] Mycha i Przemek: „Bajka", 117] Żuberek: „Ostatnie takie tango, ostatnie takie gówno", 118] anon.: „Rok siedmioramiennej gwiazdy filmów porno".

„Mała Ulicznica" nr 10 (1995)

119] ankieta nt. dostępności czasopisma w kioskach zakończona: „A po uważnym wypełnieniu, wsadzeniu do koperty, zaadresowaniu, możecie włożyć niniejszą ankietę w dupę swojemu ulubionemu (a zarazem najlepszemu) kioskarzowi", 120] Zorro: „Never ending story", 121] Mario: „Oczekiwanie", 122] E. Chrucielewski, R. Raszeja: „Sekcja zwłok", 123] Adam Tatur: „Something else", 124] Zorro: * * *, 125] Marcin Wroński: „Baedeker lubelski", 126] Jan Sobczak: „Sexy line", 127] Paweł: „Sen", 128] Paweł: „Powiastka", 129] Wojtek Kopacz: „Reminiscencje", 130] Zorro: „Bajka", 131] Rafał Skrobot: „Śniadanie na szczycie świtu", 132] Marcin Wroński: „Rozmowy z Pierrotem lecącym samolotem", 133] Jan Sobczak: „Ba", 134] Mario: „Ruletka".

„Helikon. Rewia Kontrsztuki" nr 1/1991

135] Małgorzata Staniewska: „Tańcząc", 136] Jarek Suszek: * * * („Kurewsko zimno było"), 137] Jarek Suszek: * * * („Baby"), 138] Tomek Kitliński: „a ja wolę mausse", 139] Artur Przystupa: „Pasterka", 140] Małgorzata A. Staniewska, Tomek Kitliński: „Dolores".

„Rewia Kontrsztuki" nr 1/1993

141] Jarek Suszek: „Krótki epizod z życia morderców i gwałcicieli", 142] Jarek Suszek: * * *, 143] Jarek Suszek: * * *, 144] Paweł Wołyniak: * * *.

„Rewia Kontrsztuki" nr 3/1993

145] Andrzej Andrzejski: „Sok poziomkowy", 146] Jan Sobczak - „Jedzonko".

„Vae Victis. Antybiotyk Artystyczny" (1991?)

147] Ada: „Opowiadanie", 148] Ada: „I jeszcze jedno", 149] Iza Lewandowska: „Nieunikniony proces", 150] Marcin Gohent: „Koszykiem o bruk", 151] Miłosz Rynarzewski: „Szkic o osadzie, diable i lwie", 152] VATZLAV: „Grinding like an undertaker?", 153] Marcin Gohent: „Wieczorem", 154] Iwona Piechocka: „Prozka", 155] Karolina: „Prozka" 156] Karolina: „Prozka" 157] Karolina: „Prozka", 158] Karolina: „Prozka", 159] Ada: „Opowiada-

nie", 160] Ada: „Opow.", 161] Tot-art: „Krążenie", 162] Piotr Stychowski: „Siedem minut w krainie czarów".

„Die Hülle" nr 7 (kwiecień 1992)
163] J.: „W pokoju malarza".

„Raj Głupców" nr 2
164] Jarosław Warzecha: „Pamiętnik umysłowego" - „O mądrościach ogólnych w szczegółowym zastosowaniu", 165] K.: „Dzieła", 166] K.: „Wojna".

„Opiekun" nr 1 (maj 1995)
167] Belfegor Burszewski: „Wizje Hyeronimusa Boscha czyli lata przyszłe w kilku punktach opisane", 168] Miłosz Rynarzewski: „Pierdolnięta", 169] Miłosz Rynarzewski: „Śmierć", 170] M.R.: „Koń siermiężny" (patrz:"Lampa..." 1995/9 s. 71), 171] Marek Miron „Gała" Galewski: „Kanarowa narzeczona", 172] an.: „Kurwy - historia pierwsza", 173] M. Rynarzewski: „O tym jak doszło do tego, że moskwiczem woziłem kartofle", A. Rynarzewska: „Śnieg", 174] Marek Miron „Gała" Galewski: „Biała drabina", 175] Marek Miron „Gała" Galewski: „Jezupa Chryszczaty".

„Wolny Ptak" 1 (1993)
176] an.: „Szczury", 177] an.: „AIDS I".

"Wolny Ptak" 2 (1994)
177a] an.: „AIDS II".

"Wolny Ptak" nr 3 (1994)
177b] an.: „AIDS III", 178] an.: parodia noty informacyjnej.

„Żaden" nr 13 (1995)
179] Qba (Rafał Jakubowski?): „Inicjacja. Baśń", 180] Qba: „Zakątki"

„Żaden" nr 300 (1994)
183] Qba: „Zakątki", 181] Krzysiek: „Proza", 182] B. Kopiec: „Powrót"

„Szelest" nr 6
184] an.: „Jaśniejszy", 185] an.: „Nasze Oz", 186] an.: „Ofiara", 187] an.: „Patrząc".

„Szelest" nr 4
188] an.: „Nic", 189] an.: „Przecież człowiek jest tylko człowiekiem", 190] an.: „Dom".

„Brytan od Nowa" nr 16 (luty 1995)

191] Badyl: „Zezowate szczęście", 192] M. I.: * * *, 193] K.M.: „Gnaliśmy", 194] Badyl: „348 liter", 195] Franz: „Do M.", 196] K.M.: „Przyjście Moniki", 197] Badyl: „Ze strażniczej wieży", 198] Badyl: * * *, 199] Magda Harasim: * * *, 200] M.I.: * * *, 201] K.M.: „Pełnia", 202] Miła: „Odlot", 203] Franz: „Codzienność", 204] Thomas B. Brandt: * * *, 205] Franz: „Być", 206] M.I.: „Posłuchaj, nieurodzony elfie...", 207] K.M.: „Siostrzyczki", 208] Badyl: „Ustawa", 209] K. M.: „Teofania", 210] Badyl: * * *, 211] K. M.: „Opowiadanie dla Pawła", 212] Franz: „Zielony im.", 213] Thomas B. Brandt: „Taki, jak wy", 214] K.M.: „Trzeci wtorek listopada".

„A to ci dopiero..." nr 10

215] „Ciupcianie" (fragment) by Maciek, 216] Marek: „Śnieżka".

„Okno" nr 1 (1995)

217] Kramer: „Ance i Michałowi", 218] Rodzyn: „Biedny", 219] Rodzyn: „Kamień", 220] Rodzyn: „Rozmowa z Adamem", 221] Rodzyn: „Widowisko".

„Strategia" (nr 1?) 1993

222] Gulaj: „Buntownicy", 223] Krycha: „Sposób", 224] an.: „Sen".

„Wątroba" nr 1

225] an.: groteskowa parodia ogłoszenia konkursu, 226] an.: „Nie sen nons", 227] an.: „Egzekucja pewnego pijaka".

Cztery razy Orbitowski

Łukasza Orbitowskiego poznałem około 1994 roku i od tego czasu staram się towarzyszyć jego twórczości. Nie zawsze udaje mi się zrecenzować każdą jego nową książkę, ale i tak przez prawie 15 lat nazbierało się parę tekstów. Prezentuję je poniżej.

1. Posłowie

Łukasz Orbitowski, rocznik 1977 (prywatnie – student filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego), z którego nowelistyką mieli już okazję zapoznać się czytelnicy krakowskiej prasy („Koniec Wieku") i literackich almanachów (cztery tomy „Prozy, prozy, prozy..." - 1995-1998, „Almanach młodych" - 1998) jest pisarzem swojej generacji, dlatego też ani nie zajmuje się ideologią czy polityką, ani nie demonstruje swego (niby to bardzo znaczącego) braku zainteresowania nimi - jak „młodzi" starsi od niego lat dziesięć czy dwadzieścia.

Jego proza wyrasta ze swego rodzaju „zachłyśnięcia się" kulturą masową, którego doświadczyli Polacy na początku ostatniej dekady, kiedy to wycofanie się państwa z mecenatu nad kulturą i ze swoistych wobec niej wymagań zaowocowało zerwaniem wszelkich tam. Bo przecież koniec cenzury oznaczał nie tylko wolność pisania np. o łagrach, ale także: miliony egzemplarzy pism erotycznych, tysiące nowych tytułów powieści fantastycznonaukowych i sensacyjnych, harlequiny, rozwój tzw. „scen" muzyki undergroundowej - od

ska po punka, „Archiwum X" i „Wywiad z wampirem", miliony dyskietek z komputerowymi grami, filmy akcji ...itd, itp. Część z tych zjawisk z Zachodu nie tylko do Polski przybyła, ale się u nas i rozwinęła - przykładem literatura fantasy, nieomal tu nie znana przed 1989 rokiem, która znalazła swego polskiego mistrza w postaci Andrzeja Sapkowskiego.

Jedną z kulturowych (i kultowych) nowin była literatura grozy, w Polsce kojarzona dotychczas głównie ze Stefanem Grabińskim (rzadziej ze „Śledztwem" Stanisława Lema), dziewiętnastowiecznymi „opowiadaniami z dreszczykiem" i „Drakulą" Brama Stokera, której to powieści (ponoć z powodu sprzeciwu rumuńskiej ambasady?) nie mogliśmy w czasach PRL-u wydać. I oto nagle poznaliśmy dziesiątki tytułów nowoczesnych odmian horroru: książki Stephena Kinga, Deana R. Koontza, Jamesa Herberta, Grahama Mastertona i innych, filmy Wesa Cravena („Koszmar z ulicy Wiązów"), Johna Carpentera („Mgła"), Stanley'a Kubricka („Lśnienie"), Jonathana Demme'a („Milczenie owiec"), Francisa Forda Coppoli („Dracula"); pojawiły się nagrania Black i Death Metalu stanowiącego muzyczny ekwiwalent horroru filmowego i literackiego.

Orbitowski właśnie z horrorem wiąże swe pisarskie zainteresowania. Ale nie chodzi mu o naśladownictwo, czy proste zarabianie (horror ma swoich miłośników i fanów, jest dziedziną dochodową). Gatunek ten, jak każdy popularny, ma swoje ścisłe reguły konstrukcyjne, ale - gdy się już należycie spełni ich wymagania - pozostaje jeszcze sporo intelektualnej i artystycznej przestrzeni. Co więcej: do poszukiwań w dziedzinie religijnej, etycznej, filozoficzno-egzystencjalnej i psychologicznej ten gatunek wręcz zachęca. Można je tylko markować, można prowadzić i serio. Sprzyja on też swoistej estetyce makabry i brzydoty.

Prezentowane w „Złych wybrzeżach" trzy opowiadania o przygodach porucznika Trzcińskiego są - moim zdaniem - zwięzłą prezentacją charakterystycznych odmian nowoczesnego horroru i ukazaniem jego pozarozrywkowych możliwości. „Ciało" jest thrillerem, obywa się bez fantastycznego

motywu; pewien posmak nieprawdopodobieństwa odczuwamy na skutek charakterystycznej koncentracji, hiperbolizacji okropności. Wręcz niewyobrażalne jest większe natężenie strachu, bólu fizycznego i moralnego, niż to obecne w losach ojca i córki. „Czysta śmierć" nijako ociera się o konwencjonalną fantastykę i pozostawia nas bez ostatecznych wniosków. Kim jest Locky, sugestywnym oszustem, czy Szatanem? Czy ostatnia scena przedstawia zaświaty, świat równoległy - czy przedśmiertne majaczenia? „Głowa Hieronima" jest horrorem klasycznym, ukazującym, jak w naszą rzeczywistość wdziera się niewiadome. Tyle przegląd gatunków.

A możliwości? - Wiążą się ze sferą psychologii, etyki, antropologii filozoficznej.

A zatem, na czym - wedle Orbitowskiego - polega zło? Zapewne na upatrywaniu piękna i dobra tam, gdzie nikt inny nie zwykł ich szukać. W ten sposób główny bohater „Ciała" - sądząc, że staje się nadczłowiekiem - upada na dno, „ratuje piękno" - mordując w sposób wyjątkowo bestialski, „broni czystości i niewinności" - popełniając potworny grzech. A wszystko to nie w imię (jak twierdzi) wzniosłego moralnego eksperymentu - lecz zwykłej zazdrości. Z kolei, „Czysta śmierć" jest beletrystyczną wariacją na temat determinant losu ludzkiego. Czy w istocie można wyróżnić w nim tzw. kluczowe momenty, które decydują o całej późniejszej życiowej drodze? Jaką rolę pełni tu przypadek? Orbitowski rozpatruje ową kwestię stosując *reductio ad absurdum* - stwarza bohaterowi możliwość „rozpoczęcia raz jeszcze...". Ostatecznie wydaje się jednak, że to nie przypadek, a fatalizm jest w życiu ludzkim ważniejszy, bo przecież jako wniosek z utworu nasuwa się myśl, że ceną wyrwania się „śmierci za życia" może być tylko śmierć rzeczywista. „Głowa Hieronima" zaskakuje głównie pointą, ujawniającą się w niej irracjonalną możliwością.

A jaki wniosek, jaką „myśl krzepiącą" wywieść można z całości tu przedstawionego, niewielkiego, nowelistycznego zbiorku? Ten oto, że w najmłodszej polskiej literaturze, z

takim mozołem i tak nieczęsto przebijającej się na księgarskie lady, pojawiła się nowa gatunkowa możliwość... Oczekuję, że będę mógł z satysfakcją napisać posłowie i do następnej książki Łukasza Orbitowskiego[1].

1999

2. Schron

Powiadają, że Jarosław Iwaszkiewicz, pisarz wielki (choć dziś nieco zapomniany) miał słabość do kryminału. Sam co prawda pióra nim nie kalał, ale mawiał, że ten niski gatunek jest w XX wieku ostatnim schronieniem powieści. I zapewne nie o to mu chodziło, że się powieści nie drukuje - byłby to jawny absurd - ale o to, że już tylko narracje kryminalne, czy sensacyjne dają możliwość zarysowania wyrazistych a zrozumiałych sylwetek bohaterów oraz klarownej wizji rzeczywistości, jak to było w wielkich, dziewiętnastowiecznych powieściach realistycznych. Stało się bowiem tak, że już bodaj w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia (chyba mniej więcej wówczas owo zdanie wyrzekł) europejska tzw. „literatura wysoka" zajęła się na dobre subtelnym psychologizowaniem, budowaniem strumieni świadomości, światów mitycznych lub groteskowych - opis realnego świata pozostawiając najlepszym realizacjom form komercyjnych, rozrywkowych.

Podobnie jest dzisiaj u nas. Uznane sławy (od Pilcha do Tokarczuk ze Stasiukiem po drodze) produkują wysmakowane, lansowane, nagradzane stylizacje, a o tym, jak w Polsce *Anno Domini* 2000 żyje młody człowiek - można przeczytać... no właśnie... u pisującego horrory Łukasza Orbitowskiego. To jego bohaterowie żyją w wynajętych klitkach i całymi dniami miotają się w poszukiwaniu zarobku, od czasu do czasu studiując, lub – na odmianę - topiąc stres w alkoholu, muzyce, seksie. Bardziej lub mniej uczciwymi sposobami, ale zawsze z najwyższym wysiłkiem, utrzymują się „na powierzchni", to znaczy brną wąską, życiową ścieżynką, u

---

1 Druk w: Łukasz Orbitowski: „Złe wybrzeża", Kraków 1999, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, ss. 122; tu s. 119-122.

której końca rozpościerają się albo dalekie rezydencje bogaczy, albo o wiele bliższe, zrujnowane blokowiska, pełne zapitych meneli czy kurzących trawkę ziomali. I są samotni, bo w świecie, gdzie tzw. „uczciwą pracą" zarabia się na miesiąc 600-800 złotych - nie ma przyjaźni a tylko taktyczne sojusze, i nie ma miłości. Mówiąc ściślej - i przyjaźń, i miłość są na wagę złota.

Natomiast nie brakuje psychicznych napięć i etycznych wyborów. Stąd niektóre z fantastycznych motywów Orbitowskiego mają rangę alegorii. Niektóre - uprawia on bowiem parę horrorowych podgatunków, co dobrze widać w wydanych ostatnio „Psach wigilijnych" (Gliwice 2006, wyd. Helion, s. 408), który to zbiór jest w niniejszym szkicu moim głównym obiektem zainteresowania.

Spośród dziewięciu, dwie opowieści mają charakter horrorów klasycznych, ukazujących przeżycia ludzi, którzy zetknęli się z „drugim światem". „Opowieść taksówkarska" jest przede wszystkim powiastką o duchach. Widmo skrzywdzonej ofiary mści się na taksówkarzach. Można łatwo wyobrazić sobie przeniesienie akcji sto lat wstecz - bez zmiany jej struktury. Ofiarą padaliby np. dorożkarze. A zamiast stanowiącej pointę jazdy w widmowej taksówce – bohater mógłby odbyć podróż widmowym powozem. Takowe przygody już się w literaturze zdarzały (np. rejs na „Latającym Holendrze" itd.). Natomiast „Serce kolei" nawiązuje bezpośrednio do kolejowych horrorów Stefana Grabińskiego, konkretnie – „Smolucha". Tutaj jednak Orbitowski bardziej eksperymentuje. W „Opowieści taksówkarskiej" modyfikacja zasad kanonu polegała tylko na przeniesieniu opowieści w czasy współczesne i napomknięciu o istotnym dziś problemie bierności ludzi, którzy nie reagują, widząc akty przemocy. „Serce kolei" ma natomiast pewne zacięcie filozoficzne. „Duch pociągu" jest zasadniczo kreacją semantyczną, „duchem", którego powołał do życia język, tj. frazeologia antropomorfizująca lub przynajmniej ożywiająca instytucję kolei, pociągi, lokomotywy itd.. Kwestia istnienia bądź nieistnienia bytów języ-

kowych przewija się w filozofii od Platona. Ponadto „Serce kolei" łączy horror klasyczny z thrillerem o maniakalnym zabójcy (szalony rewident, tnący się nożem i zjadający strupy, jest postacią w sposób udany obrzydliwą).

Kolejne dwa opowiadania, „Angelus" i „Lombard" są przykładami ulubionego przez Orbitowskiego horroru satanicznego. To kolejne wariacje na temat skutków zawierania umów z diabłem, czyli – mówiąc językiem współczesnym – pójścia na moralny kompromis. A ponieważ wiadomo, że diabeł zawsze oszuka (tj. kompromis zawsze będzie klęską, nie pozwoli uzyskać spodziewanej korzyści), w opowieściach tego typu liczy się opakowanie: np. oryginalność pomysłu fantastycznego, dobór punktu widzenia, z którego relacjonuje się historię. Pod tym względem trudno „przebić" omawianego autora. Pomysły: firmy dostarczającej złe wiadomości i lombardu, w którym uprawia się dobroczynność - są nośne i świeże. Historia „reżimowego" malarza, który dzięki diabelskiej pomocy zyskał krótkotrwałą sławę oraz księdza i naukowca, pokutujących przed końcem świata (przy czym nie obyło się bez początkowej pomocy Złego), opowiedziane z punktu widzenia osób przypadkowych, stały się dogodnym schematem, na którym oparto rozbudowane obrazy z życia współczesnych młodych i starszych mieszkańców Krakowa, problematykę psychologiczną, moralną. A przy okazji Orbitowski, jakby mimochodem, ocenił polską historię lat osiemdziesiątych (wtedy to wspomniany malarz robił karierę) i zobrazował współczesne kulturowe, etyczne i światopoglądowe bezhołowie (figury przed domem diabła-Prezesa).

Trzon tomu stanowi, jak sądzę, pięć alegoryczno-fantastycznych opowieści współczesnych, dziejących się w zasadniczo realistycznej scenerii, traktujących o tym, jak w życiu ludzkim manifestują się różne rodzaje zła. Są to: „Autostrada", „Kacper Kłapacz", „Wigilijne psy", „Objawienia", „Zmierzch rycerzy światła".

„Autostrada" jest historią o grupie trzydziestolatków nieudaczników, którzy po powrocie do swego miasteczka zaj-

mują się tym, czym i przed maturą – popijają winko na łonie natury, widząc od czasu do czasu na pobliskim wzgórzu tajemniczy pochód świateł. Jak się okaże, to fantastyczna autostrada, sznur samochodów. Przejażdżka którymś z nich uświadamia parze bohaterów stracone szanse, pokazuje, jak potoczyłoby się życie, gdyby nie zabrakło im uporu i wzajemnego uczucia.

W „Kacprze Kłapaczu", opowieści utrzymanej w gatunku legend miejskich, gdzie główną rolę gra motyw „zapomnianego bloku" (czyli współczesnego, polskiego „domu, w którym straszy") zło zabijające bohaterów rodzi się z wyrzutów sumienia, mających swe źródło w braku lojalności.

„Wigilijne psy" są opowiedzianą w pierwszej osobie historią życia peerelowskiego pisarza, będącego mieszaniną paru postaci rzeczywistych (nazwiska pominę). Zachowanie odwiedzających go w każdą Wigilię duchów utopionych szczeniaków wskazuje na stopień jego depresji, zniechęcenia. Na to, czy jeszcze ma ochotę na walkę z życiem, czy już nie ma tej ochoty. Są tym groźniejsze, im bardziej zżera go zwątpienie, lub tym milsze, im więcej ma nadziei.

„Objawienia" oparte są na innym pomyśle. Oto nienawiść, którą przepełniony był rzeźbiarz (miał się za co mścić, zabito mu syna) skoncentrowała się w wyrzeźbionej przez niego świętej figurze, ta zaś stała się źródłem serii objawień, które ostatecznie sprowadziły śmierć na mieszkańców wsi, winnych śmierci wspomnianego chłopaka. Na tym nie koniec – figura razi wszystkich, którzy znajdują się w pobliżu, np. grupkę narkomanów, pałętających się po opustoszałych domach. Morał stąd taki: zło może podstępnie przybrać i świątobliwą postać, a gdy raz się rozhula, trudno go powstrzymać.

„Zmierzch rycerzy światła" to z kolei opowieść o podejrzeniach. Cóż się stanie, gdy uwierzymy w to, że są słuszne, gdy uznamy, że to tylko my jesteśmy w porządku, a inni bezustannie nas oszukują; gdy odnajdziemy - choćby i wątpliwe - dowody na to; gdy, mówiąc otwarcie, zbyt poniesie

nas wyobraźnia?

No tak, Orbitowski po prostu naucza. Tworzy swoisty pentalog: nie marnuj szans, bądź lojalny i wierny, ufaj w przyszłość, nie ufaj cudom, nie unoś się pychą. Wskazuje na normy, których należy trzymać się w życiu. Są trochę stoickie i mogłyby stanowić przesłanie nie tylko dla jego pokolenia, ciężko walczącego o przetrwanie.

A wszystko to się dzieje w jakże fantasmagorycznej przestrzeni współczesnego miasta (zwykle jest to Kraków), z jego knajpami, blokowiskami, ruinami, bibliotekami, rezydencjami, ciupami, gdzie gnieżdżą się ludzie i firmy, w której to przestrzeni na dodatek mogą w każdej chwili się przydarzyć manifestacje Nieznanego. Jakże – wymieniając dalej zalety - pełnokrwiste typy ludzkie w tych historiach uczestniczą – licealiści, skejci, metalowcy, studenci, menele, rozpaczliwie samotne dziewczyny, naukowcy, barmani, byli księża, ekscentryczni bogacze, szemrani prezesi; a wszyscy mówią sprawnie zindywidualizowaną, potoczną, zasłyszaną polszczyzną i posiadają celnie zarysowane charaktery. I na koniec: jakże ciekawe są te historie, niezmiennie opatrzone nieprzewidywalną, paradoksalną pointą...

Jeśli zaś jakaś książka potrafi pouczyć, zaciekawić, pokazać rzeczywistość i żyjącego w niej człowieka, to czy właśnie nie w niej jest ukryta Prawdziwa Literatura?

Wygląda więc na to, że w sytuacji, kiedy polski, oficjalny, literacki Parnas, owi uznani, młodzi-po-czterdziestce zajmują się z reguły postmodernistycznym szczebiotem, prawdziwie ukazująca nasze czasy, autentyczna literatura znalazła sobie schronienie w... horrorach Orbitowskiego. Może zresztą i jeszcze gdzie indziej, bo przecież wymienia się nazwiska innych dwudziestoparolatków. To jest jednak temat już innego szkicu[2].

2006

---

2 *Druk. „Czas Fantastyki" 2006/1(6), s. 56-57 (recenzja z: Łukasz Orbitowski: „Wiglijne psy", wyd. Helion, 2005)*

3. Smak kota

Na książkowe wydanie *Horror show* czytelnicy czekali około dwóch lat. Jeszcze w styczniu 2004 zapowiadano druk tej książki w „Żółtej serii", firmowanej przez miesięcznik "Science Fiction" Roberta J. Szmidta. Tom się nie ukazał, za to w sierpniu 2005 miesięcznik ów wydrukował pierwszą wersję powieści. Minął jeszcze rok – i oto krakowskie, młodoliterackie wydawnictwo Korporacja Ha'art nareszcie publikuje zmienioną wersję ostateczną, opatrzywszy ją charakterystyczną zapowiedzą gatunkową: „horror realistyczny", intrygującą nieco.

Równie zagadkowy jest sam tytuł. Wyrażenie *horror show*, które kojarzy się miłośnikom heavy metalu z wydaną w 2001 roku pod tymże tytułem płytą amerykańskiego zespołu Iced Earth (solista - Matt Barlow) oraz z koncertami na przykład Kinga Diamonda – znaczy tyle, co „pokaz okropności" i służy jako określenie różnego rodzaju pokazów filmów grozy, koncertów, muzykali i innych imprez, na których prezentuje się rozmaite motywy wzięte z horrorów – najczęściej klasycznych. Przy tym to termin bardzo popularny (1840000 trafień w wyszukiwarce Google).

Użycie go w stosunku do powieści wskazywać może na pewną jej dwoistość, heterogeniczność. Tytuł ten jakby wyodrębnia z całości utworu motywy straszne, obrzydliwe, „horrorowe" i każe spojrzeć na nie nieco inaczej niż na fabułę.

Rzeczywiście, powieść zawiera pojedyncze sceny, kreślone z dużym smakiem i umiejętnością, zawierające odpowiedni dla gatunku ładunek grozy i obrzydliwości. Czasem jest więcej tej drugiej (kłopoty żołądkowe Wuja), czasem pierwszej, jak w wypadku Giełdziarza gotującego śniadanie. Bije jednak rekordy zarysowany w cyklu półprzytomnych wizji opis śmierci Wuja i Brandona. Jest w nim nie tylko groza - także autentyczna tragedia oraz psychologiczna prawda (przynajmniej wedle mojej wiedzy, choć przecież jeszcze żyję, jeszcze nie odczułem śmierci na własnej skórze). Scena

ta jest na tyle ostra, że tylko krok dzieli ją od kiczu... (od sztuki do kiczu jest tak blisko - jak od miłości od nienawiści), ale na szczęście ten krok nie został zrobiony, więc śmiało można ją uznać za jedną z bardziej oryginalnych i kunsztownych w literaturze polskiej ostatnich 50 lat.

Istnieje jednak i inne wyjaśnienie tytułu. Wyrażenie *horror show* nie musi oznaczać łańcucha pojedynczych scen, swoistego panoptikum. Można użyć go metaforycznie. Jeśli mowimy *cyrk* – zwykle mamy na myśli instytucję organizującą charakterystyczne przedstawienia, lub samo przedstawienie, składajace się z poszczególnych „numerów". Ale możemy też powiedzieć na przykład: *Mam gdzieś cały ten cyrk*, a zatem obrazić się na coś, uznać, że jest niepoważne i w sposób żałosny śmieszne. Sądzę, że wyrażenia *horror show* używa pisarz analogicznie do użycia słowa *cyrk* w powyższym przykładzie. Orbitowski, zatytułowawszy swoją książkę, powiedział: „to wszystko jest straszne...", mając chyba na myśli... otaczającą go rzeczywistość?

Świat powieści (tzn. jego warstwa realistyczna) całkiem sprawnie odzwierciedla ten realny. Akcja przebiega w środowisku ludzi, których – zacytuję – *nie stać na robotę za 800 złotych*, drobnych kombinatorów z samozaparciem utrzymujących się na powierzchni. Drakońskie wymogi bytu wymuszają wyrzeczenia – głównie psychologiczne i moralne. Nie istnieją tutaj przyjaźń ani miłość - gotowe do najmniejszych poświęceń. Ten brak stanowi normę, nie dziwi bohaterów – można odmówić kumplowi pomocy, bo przyjechała dziewczyna, a ta dziewczyna może okazać się wynajętą prostytutką. W zasadzie jedno jest tu pewne: masz dług, to płać.

W to towarzystwo wkracza zmaterializowane widmo Wuja (starca, który zmarł z głodu, opuszczony przez rodzinę - i teraz się mści), snujące subtelne intrygi. A że trafiło w środowisko stanowiące uczuciową pustynię – odnosi prawdziwe sukcesy: bohaterom łatwo uwierzyć w prawdziwość każdego świństwa – na przykład w matkę przypadkowo, po pijanemu zabijającą swoje niemowlę – więc padają kolejne

trupy, i jeszcze kolejne... Horror show trwa, uczuciowa pustynia rozszerza się do tego stopnia, że aktualny staje się problem *creatio ex nihilo* (jeden z ulubionych motywów Orbitowskiego): główny bohater, Giełdziarz ma powody, by nie być pewnym swojego istnienia.

To oczywiście tylko metaforyczne, całościowe ujęcie sensów okultystyczno-psychologiczno-realistycznej, skomplikowanej fabuły, której nie zamierzam tu streszczać. Wolę jeszcze raz, dobitnie ocenić: w świecie powieści Orbitowskiego bez przeszkód panoszy się realistycznie oddane zło, a chyba jedynym możliwym, bezinteresownym dobrem jest tu wzajemne przywiązanie człowieka i zwierzęcia – żeby je zniszczyć, wpierw trzeba zwariować z głodu.

Cóż. W zasadzie nie dziwi mnie ogólna wymowa powieści, jak i nie dziwi zakończenie utworu, do pewnego stopnia przełamujące pesymizm. Oto Giełdziarz zdobył się na czyn bezinteresowny i zakończył ciąg fantastycznych okropności. Kto wie? Może się skończą i okropności realne?

Nie jest to rozwiązanie akcji obce tzw. młodej prozie. Młodzi pisarze często publikują, bo coś ich niepokoi, a że są młodzi – to zachowują nadzieję. Orbitowski myśli chyba podobnie. Gdyby nie tworzył fantastyki grozy – pisałby zapewne utwory zbuntowane, podobnie jak niegdyś Hłasko, Stachura, Zagajewski, Anderman, niedawno - Stasiuk, a dzisiaj - Witkowski, Kurczuk, Kasprzycki, Shuty i inni. Na szczęście jednak, pozostając młodym (jeszcze) twórcą artystycznej prozy literackiej – Orbitowski jednocześnie pisze prozę popularną, horrory. To przemieszanie stwarza nową jakość, intrygującą, nietypową. Z zaciekawieniem oczekiwać więc będę na jego nowe utwory[3].

2006

---

3 Druk: „Ulica Wszystkich Świętych. Miesięcznik Mail-Artu" (Lublin) nr 2 (28.II.2007), s. 23-24 (recenzja z Łukasz Orbitowski: „Horror show", Korporacja Ha'art., Kraków 2006.

4. Karnawał komizmu i grozy

Ponoć Jarosław Hašek pisząc znamienitą powieść o wojaku Szwejku nie trzeźwiał i co chwilę wybuchał śmiechem. Nie wiem, czy tak właśnie tworzyli swoją prozę Łukasz Orbitowski z Jarosławem Urbaniukiem, ale z pewnością wyszło coś, co jest wszechstronnym świadectwem świetnej pisarskiej zabawy. Zabawy bohaterami, fabułą, konwencjami, stylami, która niekiedy jednak kryje w sobie myśl poważną, zwraca się przeciw napuszonemu politykierstwu, obiegowym stereotypom i pozwala wyciągnąć nie tylko wesołe wnioski.

Tom[4] opowiada o mających miejsce w końcu lat osiemdziesiątych przygodach pary bohaterów: porucznika MO oraz „księdza doktora habilitowanego" i składa się ze wstępnego (znanego już czytelnikom „Science Fiction") opowiadania „Żertwa", opisującego spotkanie niezwykłych przyjaciół przy okazji badania sprawy zabójstwa wiejskiego wikarego oraz z właściwej powieści. Ta zaś ma trzy części i osnuta jest wokół śledztwa, mającego wyjaśnić okoliczności czarnej mszy, którą w 1989 roku urządziła w Krakowie grupa opozycyjnych intelektualistów. W pierwszej części oficer wraz z pełniącym rolę eksperta księdzem próbują zebrać wstępne dane, co stanowi okazję do poznania paru fantazyjnych typów. W drugiej – trafiają do kliniki psychiatrycznej, gdzie przebywają rzeczeni intelektualiści, a która okazuje się być miejscem krwawych, satanistyczno-politycznych obrzędów, co kończy się wielką awanturą. W trzeciej – już na poły prywatnie udają się do Warszawy, by przeszkodzić w rytuale, który mógłby zagrozić ustrojowemu przełomowi.

Ale to nie fantastyczna fabuła jest w tej opowieści najważniejsza – zwłaszcza jeśli potraktować ją dosłownie. Co prawda też jest nośnikiem pewnych treści (o czym za chwilę), ale sądzę, że liczy się tu głównie zamaszysta kpina, humorystyczny nastrój i absurd zamysłu, że najważniejszy

---

4 Łukasz Orbitowski, Jarosław Urbaniuk: „Pies i Klecha: Przeciwko wszystkim", wyd. Fabryka słów, Lublin 2007

jest w tym utworze sposób prowadzenia narracji i związane z nim efekty estetyczne.

Już para głównych bohaterów tropiących satanistyczne spiski, mające przesądzić o kształcie III Rzeczpospolitej - jest zaiste karnawałowa. Enka i Gil są jak Pat i Pataszon, Gargantua i Pantagruel, Jacek i Placek – przynajmniej na poziomie schematu fabularnego, bo jako osobowości są zarysowani w sposób na tyle pełny, na ile pozwalają standardy literatury popularnej, do której powieść bez wątpienia należy. Porucznik Enka jest poniekąd także prześmiewczym typem polskiego Bonda, człowieka czynu i ulubieńca kobiet – a ksiądz doktor, skłonny do refleksji, znakomicie z nim kontrastuje.

Fabuła (której nie streszczałem zbyt dokładnie, by nie odbierać czytelnikom przyjemności) ma wszelkie cechy powieści popularnej: trochę – sensacyjnej, a trochę - łotrzykowskiej. Tej drugiej, bo bohaterowie ze sceny na scenę, od przygody do przygody, przybliżają się ku swemu celowi, a poszczególne epizody zyskują w miarę samodzielne znaczenie. Często – co poniekąd przypomina baśnie - spotykają po drodze pomocników, którzy w sytuacji beznadziejnej zawsze podadzą im pomocną dłoń. Schemat uzupełniony jest jednak o elementy powieści kryminalnej, ponieważ bohaterowie dążą do rozwiązania zagadki, a koniec historii zaskakuje.

Powieść jest jednowątkowa (jeśli nie liczyć opowiadania wstępnego) – nie ma pokazanej „drugiej strony", czyli działań przeciwników, wrogów przeciwstawiających się dążeniom bohaterów. Niekiedy jednak tytułowa para rozdziela się, co pozwala rozbić relacjonowany ciąg wydarzeń na dwa nurty i zawsze się wiąże z dodatkowym niebezpieczeństwem dla bohaterów. Budowa utworu jest zatem dość prosta i niejako uświęcona tradycją. Zasadnicza akcja trwa przez czas krótki – od rozpoczęcia kampanii przed pierwszymi po wojnie demokratycznymi wyborami - do ukonstytuowania się „kontraktowego sejmu". Tyle czasu mija od odprawienia w gronie „inteligencji katolickiej" czarnej mszy - do rozwiązania.

Ale akcja nie toczy się znów tak szybko. W sumie

związki teleologiczne ulegają osłabieniu i fabuła ma skłonność do rozwijania się w charakterze łańcucha scen. Chodzi o to, że Orbitowski i Urbaniuk kreślą je niespiesznie, *con amore* - dowcipnie, precyzyjnie, plastycznie. To właśnie w relacjonowaniu historii widoczna jest wirtuozeria autorskiej spółki.

Snując opowieść, opisując, charakteryzując itd., autorzy rozwiązują zadania rozmaite: to budują nastrój niesamowitości, to – w innym momencie - popisują się umiejętnością stosowania ironicznej pointy. Bywa, że stosują chwyty zgoła karkołomne. Na przykład wkładają w usta wariata, osoby z gruntu niewiarygodnej, dane bardzo istotne dla zrozumienia akcji.

Jak to zrobić – jeśli te informacje nie będą podane składnie, to staną się niezrozumiałe, a jeśli wariat zacznie wykład uporządkowany, to (jako wariat właśnie) stanie się psychologicznie niewiarygodny. Autorzy w dwóch scenach tego typu kazali więc szaleńcom mówić logicznie, równocześnie jednak opisując dziwaczne zachowania mówiących, drastyczne reakcje ich ciał, wplatając fragmenty rymowane itd. A zresztą kunszt narracyjny, np. umiejętność znalezienia trafnej metafory czy wplecenia nienatrętnego komentarza, widoczny jest w najzwyklejszych fragmentach opisu. Np.: [Enka] *szedł środkiem korytarza niczym miniaturowy sztorm zdolny do narozrabiania w szklance wody. Pet w jego ustach jaśniał, niczym oko cyklonu*, albo w innym miejscu: *Dyrektor Frączak rozdziawiał usta* [...] *nie wiedział, co właściwie słyszy, nie rozumiał cudownie i absolutnie, wytrącony ze swojego świata w przestrzeń, której istnienia nawet nie przeczuwał.*

W rezultacie nastrój tej prozy skrzy się nieustanną zmiennością. Są fragmenty pełne błyskotliwej ironii, przejmującego smutku, wzbierającego niepokoju, drastycznej obrzydliwości itd. Autorom udało się także celnie przedstawić moment historyczny, kiedy to naród handlował, politykował, zarazem cieszył się i obawiał, jak to w czasach przełomu, jak również dostarczyć sporo atrakcji miłośnikom peerelowskich

staroci. Moda na PRL, czy raczej chęć sprostania jej wymogom, widoczna jest w starannym wprowadzaniu szczegółów, odmalowywaniu każdej rysy na meblościance, zapełnianiu ulic polonezami, trabantami, skodami i na przykład w napisie *Zremb* na stalowej klatce – więzieniu nefilima.

Szczegół, jak napomykałem, niekiedy ulegał rozbudowaniu w obszerne sceny, nośniki epizodów, które nie tylko pchały naprzód, ale i opóźniały bieg akcji - w zamian jednak prezentując istotne sensy autonomiczne: albo zabawowe, jak w wypadku opisu wydarzeń na Pałacu Kultury, bardzo przypominających sceny z filmów o King Kongu, albo ideologiczne.

W tym drugim kontekście należy zwłaszcza rozpatrywać dwie sceny: rewolucji w szpitalu wariatów oraz podróży po sejmowym hotelu, zbudowanej na kształt wędrówki po dantejskim piekle. W ramach pierwszej sceny, pełnej biało-czerwonych opasek i strajkowej atmosfery, Orbitowski z Urbaniukiem ostro zakpili z – ogólnie rzecz biorąc – rewolucyjnych tradycji, a w drugiej pokazali wyraźnie, że niezbyt cenią polską klasę polityczną. Pomysł był niesamowity. Obraz tłumu zapijaczonych posłów odbywających orgie wśród satanistycznych symboli oczywiście nie rościł sobie żadnych realistycznych ambicji, ale wyraziście stawiał wartościujące akcenty.

Podobnie stawiało je rozwiązanie fabuły. Otóż w odbywającym się przy nieświadomym udziale dwójki bohaterów starciu zwolenników Lucyfera ze zwolennikami Arymana - nie wygrał nikt, lecz wzięła górę trzecia siła (Nihil). Dlatego też Polska nie będzie już polem zamordystycznych rządów totalitaryzmu (Aryman), ani szerzenia rewolucyjnej, anarchistycznej wolności (Lucyfer), lecz miejscem, gdzie mimo pozorów walki o władzę wszystkim już będzie wszystko jedno. Osobiście widzę tu próbę budowy alegorii, która jak najbardziej serio stawia diagnozę nowej Polsce. Ten kraj nie spełnia ideologicznych nadziei ani lewicy, ani prawicy, lecz dąży w stronę sybarytyzmu i obojętności sytych krajów Zachodu.

Jest to diagnoza moim zdaniem słuszna.

I w tym momencie powieść rozrywkowa i zabawna, muzealnopeerelowska i niesamowita, kpiąca i parodystyczna, stała się nieomal manifestem pokolenia. A może nie „nieomal" tylko rzeczywiście? Czas i recepcja pokażą.

2008

II. W czasie lub poza czasem

Symbolizm - przedproże nowoczesnej poezji (Charles Baudelaire a Leopold Staff i Bolesław Leśmian)

Mój sposób podejścia do zagadnień związanych z tym prądem warunkują dwa historycznoliterackie fakty. Po pierwsze - rola, jaką w jego powstaniu odegrała poezja Charles'a Baudelaire'a, po drugie - istnienie w rozwoju francuskiej poezji jakby płynnego przejścia między parnasizmem a symbolizmem[1].

*

Maria Podraza-Kwiatkowska w swoim popularnym, ale precyzyjnym i wyczerpującym opisie symbolizmu pisze, że był to prąd związany z *idealizmem typu mistycznego, traktującym otaczający człowieka świat jedynie jako symbol prawdziwego bytu idealnego. Główne zadanie poezji widzieli symboliści w przeniknięciu istoty owego bytu. Doktryna ta - opozycyjna wobec pozytywizmu - przeciwstawia się realizmowi, naturalizmowi i parnasistowskiej poezji opisowej. W miejsce jednoznacznej ekspresji bezpośredniej (dokładny opis czy tradycyjna, anegdotyczna narracja) symbolizm wprowadzał wzorzec oparty na ekspresji pośredniej i na równoważniku (ekwiwalencie).*

W poezji prądu *występuje cały zespół chwytów poetyckich, mających na celu wyrażenie nie jakiejś konkretnej idei czy pojęcia, ale takich jakości, które nie posiadają odpowied-*

1 Na ten temat por. Krystyna Falicka: „Od parnasizmu do symbolizmu" (rozdział poświęcony historii literatury francuskiej XIX w.) [w:] „Dzieje literatur europejskich" pod red. Władysława Floryana, t. I, Warszawa 1977, s. 744-756.

nich określeń w dotychczasowym systemie językowym, nie dadzą się więc także przedstawić przy pomocy jednoznacznego ekwiwalentu. Owe jakości niewyrażalne to przede wszystkim sfera problematyki sugerowanej przez światopogląd idealistyczny (nieskończoność, wieczność, absolut itd.) oraz przez ówczesną psychologię i psychofizjologię (nieokreślone stany nastrojowe oraz nieznane, podświadome pokłady psychiki ludzkiej). Poetycka ekwiwalentyzacja takiej sfery problematyki czy nastroju polegała na wprowadzeniu ciągu obrazów o podobnym polu emocjonalnym i znaczeniowym, na odpowiedniej organizacji warstwy eufonicznej i układu metrycznego, specjalnym doborze słownictwa itp. Przy pomocy tych różnorakich środków powstaje język poetycki, odmienny od języka codzienno-komunikatywnego i nie zawsze zgodny z obowiązującą logiką; aluzyjny i wieloznaczny, oparty na odległych skojarzeniach metaforycznych i obrazowych [...]. Utwór skonstruowany przy pomocy takiego języka zakładał nową rolę odbiorcy, wymagał nie tyle rozumienia, ile współodczuwania, oddziaływał bowiem - podobnie jak muzyka - nie na zasadzie przekazywania pewnego zasobu informacji, ale poddawania, sugerowania pewnego kompleksu zagadnień czy stanu uczuciowego. Koncepcje te, wraz z innymi zdobyczami symbolizmu (np. forma wiersza wolnego będąca m. in. wyrazem dążności do zacierania tradycyjnych granic gatunkowych) oddziałał na całą poezję XX-wieczną, także nowe nurty, które nie podejmowały metafizycznych uzasadnień prądu[2].

Definicja powyższa zawiera w zasadzie wszystko, co dla naszych rozważań istotne, rozwiniemy jednak pewne szczegóły. Korzystne okaże się na przykład bliższe rozpatrzenie stosunku symbolizm - parnasizm.

Otóż ten drugi kierunek, rozwijający się we Francji lat sześćdziesiątych XIX stulecia, stanowiąc ostrą, negatywną reakcję na romantyzm, zażądał od poezji: bycia sztuką słowa

---

2 Cyt. Maria Podraza-Kwiatkowska: (hasło) „Symbolizm" [w:] „Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny", Warszawa 1985, t. II.

(więc nie np. wyrazem „ducha dziejów") oraz przeznaczonym dla nielicznej garstki luksusem (więc nie „pieśnią gminną"); postulował: bezinteresowność, hasło „sztuki dla sztuki" tak odmienne od romantycznego zaangażowania, „obiektywizm" liryki, odejście od liryzmu osobistego. W ramach kierunku uprawiano poezję erudycyjną, trudną, wymagającą rzemieślniczego, wersyfikacyjnego i językowego mistrzostwa. Pojmowano ją na kształt nauki. Był więc parnasizm rodzajem pozytywizmu w poezji. Preferowano tematy antyczne i erudycyjne.

Późniejsi symboliści pisali zupełnie inaczej, ale przecież przejęli zwłaszcza trzy postulaty parnasistów:

1) konieczność zwrócenia szczególnej uwagi na słowo poetyckie;

2) uznanie sztuki za intelektualny luksus, przeznaczony dla wybranych, niepodlegający moralności, niegłoszący żadnych pospolitych, praktycznych prawd;

3) pomysł podejmowania przez poezję zadań poznawczych - odkrywania praw rządzących światem[3].

Zwróćmy uwagę na pewną płynność przemiany sposobu rozumienia poezji: symbolizm, tak jak i parnasizm, żądał od poezji poznania świata. Tylko że naturę tego świata widział zupełnie inaczej, idealistycznie. Przy tym jednak zważmy, czym symbolizm realnie był! Przynajmniej w niepsychologicznej połowie swego programu nie był wszak poznaniem, bo poznać światów idealnych raczej się nie da. Był więc (odbywającą się poprzez wprowadzenie sztucznego, poetyckiego języka, oznaczającego coś, co realnie nie istnieje) kreacją autonomicznego, poetyckiego świata! Pragnąc dokładniej poznać realny świat - stworzył rzeczywistość nową.

Ten paradoksalny efekt pozwala na sformułowanie poręcznych analogii między przejściem od parnasizmu do symbolizmu w poezji, a przejściem od malarstwa akademickiego ku impresjonizmowi w sztukach plastycznych oraz - od realizmu ku naturalizmowi w powieści.

---

3 *Por. Krystyna Falicka: op. cit.*

I tak, puentylizm, a później impresjonizm oskarżyły realizm malarski o sztuczność, posługiwanie się umowną, a nie rzeczywistą kolorystyką. Chcąc oddać kolor dokładnie tak, jak według praw optyki się on kształtuje (więc nie jako jakiś kolor „obiektywny", a jako zależny od sąsiedztwa innych kolorów i oświetlenia), jakby przypadkiem stworzyły na swych obrazach nie ścisłe odbicia świata realnego, lecz wizje: jeśli nie fantastyczne, to przynajmniej arealistyczne, odbierane jako deformacja, a nie jako odbicie rzeczywistości.

Punktem wyjścia naturalizmu w epice było z kolei oskarżenie realistycznych utworów o to, że prowadzą zbyt głęboką selekcję czerpanych z rzeczywistości motywów, przedstawiają świat fragmentarycznie i sztucznie, są ślepe na szczegół. Naturaliści - chcąc być doskonale obiektywnymi - doprowadzili do zaprzeczenia własnym postulatom, do subiektywizacji, personifikacji narratora. Wszak dążność do rejestracji szczegółów musiała zmienić sytuację narracyjną. Szczegółu nie sposób dostrzec, obserwując świat przedstawiony - z pozycji „boskiej". Perspektywa doskonale go rejestrująca - to perspektywa uczestnika świata przedstawionego. Tak oto żądanie szczególnego obiektywizmu i w tym przypadku zaowocowało subiektywizmem, tworzeniem wizji świata więcej mówiącej o psychice „bohatera prowadzącego", niż o samym tym świecie.

Owo przejście od naśladowania do kreacji, dokonujące się poprzez „zagłaskanie realizmu na śmierć", będące niezamierzonym skutkiem żądania jeszcze większej dokładności i obiektywizmu, jest chyba procesem, który zdecydował o postaci sztuki współczesnej. O jego wadze świadczy to, że ma analogię w rozwoju filozofii. Wszak neoheglizm, bergsonizm, nietzscheanizm i inne „irracjonalizmy" przełomu wieków mają swe źródło w przełomie antypozytywistycznym, który skompromitował (właśnie w imię obiektywizmu poznania!) naczelne pozytywistyczne pojęcia: faktu oraz prawidłowości, uznając je za subiektywne konstrukcje badaczy... i w zasadzie niczym ich nie zastąpił.

Drugim faktem mającym istotny wpływ na kształt polskiego (a ten mnie tu interesuje) symbolizmu miało opublikowanie w 1894 r. w Warszawie przekładu wznowionych właśnie w Paryżu „Kwiatów zła" (1857) Charles'a Baudelaire'a (1821-1867).

Jego twórczość w ogóle zdaje się zawierać w stosunkowo rozwiniętym kształcie wiele modernistyczno-symbolicznych idei. Ów twórca skłócony ze swymi współczesnymi - o pokolenie wcześniej rozpatrywał w swoich utworach modernistyczne problemy i tworzył koncepcje: poety kapłana bytującego w krainie ideału, a odrzuconego przez społeczeństwo mieszczańskie („Albatros"); spleenu - zapowiedzi modernistycznej dekadencji („Spleen II"); miłości rozumianej równocześnie jako wartość i jako niszczycielska, grzeszna siła („Leta", „Przemiany wampira"). Odkrywał estetyczną atrakcję brzydoty („Padlina") i rozrywał tak - zdawałoby się - oczywisty związek między pięknem a dobrem („Piękno"). Dał także pierwszy manifest symbolizmu („Odpowiedniki"), gdzie wyrażał wiarę w podwójną, platońską naturę rzeczywistości i propagował ideę „korespondencji" doznań zmysłowych. Wprowadził na koniec do poezji szereg motywów, które później moderniści przejęli i rozwinęli (jak np. „smutnego Szatana"[4]).

Sądzę, że tą cechą poetyckiego widzenia świata, która uczyniła z Baudelaire'a prekursora symbolizmu było coś, co nazywam umiejętnością „podwójnego widzenia". To, co ów poeta w wierszach opisuje, bezustannie podejrzewane jest o ukrywanie swojej prawdziwej natury - albo *ex definitione* (gdyż to, co obiektywnie dane zmysłom, może okazać się tylko pozorem rzeczywistości), albo na skutek deformacji świata przez psychikę podmiotu poznającego.

Przykładem niech będą dwa wiersze.

Oto charakterystyczny fragment „Padliny"[5]. Podmiot zauważa, że aktywność much i robactwa nadaje leżącym zwło-

---

4 Por. Krystyna Falicka: op. cit., s. 748.

5 Cytuję w przekładzie Mieczysława Jastruna.

kom pozór życia:

Wszystko się zapadało, jarzyło, wzbijało,
Jak fala się wznosiło,
Rzekłbyś, wzdęte niepewnym odetchnieniem ciało
Samo się w sobie mnożyło.

Następnie uogólnia nasuwający się wniosek: może więc mamy w Uniwersum do czynienia tylko z pozorami życia?:

Forma świata stawała się nierzeczywista
Jak szkic, co przestał nęcić
Na płótnie zapomnianym i który artysta
Kończy już tylko z pamięci.

Forma świata stawała się nierzeczywista, gdyż się okazało, że wzrok może mylić! A jeśli jest tak właśnie, to - zrekonstruujmy niewypowiedziany wprost, ale obecny w ciągu myślowym utworu sposób rozumowania podmiotu - nie wiadomo, co w ogóle stanowi o istocie świata. Może potencjalnie tkwiąca we wszystkim śmierć? Może to ona jest istotą, a życie pozorem i złudą? Sądzę, że jedynie hipoteza obecności tego sposobu rozumowania uzasadnić może paradoksalne zakończenie, w którym podmiot wyobraża sobie pośmiertne losy współuczestniczki spaceru. Widać i w niej dostrzegł zapowiedź nieuniknionego końca.

Z kolei „Przemiany wampira"[6] zawierają epizod, dowodzący czytelnikowi, że istnieją subiektywne uwarunkowania naszego widzenia. Wizja świata może oszukiwać nie tylko z racji samej natury Uniwersum. Także człowiek łatwo może ulec subiektywnym złudzeniom i równie łatwo się z nich zbudzić. Rzeczywistość gwałtownie zmienia wtedy oblicze, prawda wygląda spod pozorów, choć równie dobrze może być na odwrót, bo zmiana ta, tak naprawdę, świadczy jedynie o zmianie nastroju tego, kto odczuwa. Baudelaire jakby

6 *Cytuję w przekładzie Bohdana Wydżgi.*

powtarza koncept Morsztyna, który - jak pamiętamy - miał istotne kłopoty z określeniem, jaki właściwie jest wygląd jego ukochanej, gdyż w zależności od tego, czy *mu waćpanna dotrzymywała zgody* czy też *się wadzili* - uroda jej rosła lub malała („Niestatek"). Ale u Baudelaire'a efekty są spotęgowane. Oto po zakończeniu miłosnego aktu podmiot wiersza przy swoim boku zamiast *niewiasty ust czerwienią znaczonej zuchwałą*, dla której *anioły by w niemocy szły na potępienie* ujrzy *jakiś bukłak oślizły napełniony gnojem*:

Zamknąłem oczy lodem przerażenia ścięty;
A gdym otworzył, chcąc sen odegnać przeklęty,
Na chłodnym łożu, zamiast machiny potężnej -
Niespożytej jak morze, nadmiarem krwi prężnej -
Drżały nagle piszczele i czerep śluzawy,
Wydające pisk smętny chorągiewki rdzawej -
lub szyldu, co w noc zimną na żelaznym pręcie
Na wietrze pojękując w żałosnym lamencie.

Sądzę, że (niezależnie od ewentualnych nawiązań wiersza do poetyki barokowej) przemiana partnerki jest obrazowym ekwiwalentem zmiany uczuć, która komentarza nie potrzebuje, gdyż niejednokrotnie przydarza się ludziom. „Od miłości do nienawiści tylko jeden krok" - mówi stare przysłowie.

Czytając wiersze Baudelaire'a można się natknąć na zapowiedź przynajmniej dwu poetyckich technik symbolizmu. Aby opisać je bliżej, będziemy jednak musieli przyjrzeć się dokładnie następnym dwu utworom.

*

Jako przykład zapowiadający, rozwiniętą później w poezji symbolicznej, metodę posługiwania się **obrazowymi ekwiwalentami stanów psychicznych** rozpatrzę „Spleen II".

[1] *Kiedy niebo, jak ciężka z ołowiu pokrywa,*
[2] *Miażdży umysł złej nudzie wydany na łup,*
[3] *Gdy spoza chmur zasłony szare światło spływa,*
[4] *Światło dnia smutniejszego niźli nocny grób;*

[5] *Kiedy ziemia w wilgotne zmienia się więzienie,*
[6] *Skąd ucieka nadzieja, ten płochliwy stwór;*
[7] *Jak nietoperz, gdy głową tłukąc o sklepienie,*
[8] *Rozbija się bezradnie o spleśniały mur;*

[9] *Gdy deszcz robi ze świata olbrzymi kryminał*
[10] *I kraty naśladują gęstwę wodnych smug,*
[11] *I w mym mózgu swe lepkie sieci porozpinał*
[12] *Lud oślizgłych pająków - najwstrętniejszy wróg;*

[13] *Dzwony nagle z wściekłością dziką się rozdzwonią,*
[14] *Śląc do nieba rozpaczą szalejący głos*
[15] *Jak duchy potępieńców, co od światła stronią*
[16] *I nocami się skarżą na swój straszny los.*

[17] *A w duszy mej pogrzeby bez orkiestr się wloką,*
[18] *W martwej ciszy - nadziei tylko słychać jęk,*
[19] *Na łbie zaś mym schylonym, w triumfie, wysoko,*
[20] *Czarny sztandar zatyka groźny tyran - Lęk*[7].

Tytuł wiersza to nazwa pewnego stanu psychicznego, będącego odmianą romantycznej „choroby wieku" i równocześnie zapowiedzią modernistycznej dekadencji, czyli ów tytuł jest określeniem pewnego rodzaju nudy, zblazowania, niezadowolenia ze świata i życia. Wiersz stara się owo uczucie oddać. Jest ono nawet nazwane „złą nudą".

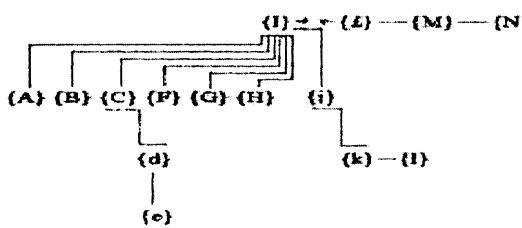
Zwróćmy po pierwsze uwagę na pewne osobliwości gramatyczne. Otóż wiersz składa się z dwu zdań wielokrotnie złożonych. Drugie z nich (ostatnia zwrotka) jest bezpośrednim (choć metaforycznym) opisem stanu ducha podmiotu, który odczuwa

7 *Cytuje w przekładzie Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego.*

własną małość (*pogrzeby bez orkiestr*) i metafizyczny niepokój (ów - z dużej litery - *Lęk*), wobec których staje bez jakiejkolwiek otuchy. W dodatku mamy do czynienia z wrażeniem momentalnym, chyba nie trwającym dłużej niż bicie dzwonów, wzywających wiernych do kościoła. O dzwonach mowa wcześniej, w [13] wersie - w zdaniu nadrzędnym, z którym w stosunku podrzędności (zdania podrzędne okolicznikowe czasu) pozostają wypowiedzenia z pierwszych trzech zwrotek. Zachowując jedynie podmioty i orzeczenia można wywód prezentowany w wierszu przedstawić tak:

Gdy: *niebo miażdży umysł* {A}, *światło spływa* {B}, *ziemia zmienia się w więzienie* {C} /tu podrzędne: *z którego ucieka nadzieja jak nietoperz* {d} i dalsze podrzędne: *który rozbija się* {e}/, gdy *deszcz robi ze świata kryminał* {F} i *kraty naśladują* {G} i *lud pająków rozpina sieci* {H} - wtedy *dzwony się rozdzwonią* {I} /podrzędne: *jak duchy potępieńców, co stronią ze świata* {j k} i *skarżą się* {l}/. A *w duszy mej pogrzeby się wloką* {Ł}, *słychać jęk nadziei* {M}, *Lęk zatyka sztandar* {N}.

Wykres wyglądałby chyba tak:



Zdanie {I} wraz z podrzędnymi - formalnie przeciwstawia się zdaniom współrzędnym {Ł}, {M}, {N}, ale tak naprawdę nie o przeciwstawienie się, a o nawiązanie chodzi. Wersy [1] - [12] (tj. zdania podrzędne w stosunku do {I}) - dosłownie rzecz biorąc - wskazują „warunki meteorologiczne" i fizyczny „stan organizmu" podmiotu w momencie, gdy znajduje się w stanie spleenu, scharakteryzowanym w piątej zwrotce. Już jednak na pierwszy rzut oka widać, że odczytanie dosłowne

zawodzi, bo musielibyśmy trzy pierwsze zwrotki uznać za luźne rozważania na tematy niemające nic wspólnego ani z tytułem, ani zwrotką ostatnią, więc cały utwór - nie za dzieło (musi być spójne) lecz za mechaniczne, przypadkowe zestawienie motywów, kompletnie absurdalne. Co mają pająki do koloru nieba!? Tytuł i zakończenie wymuszają jednak na nas interpretację psychologiczną przedstawionego.

Otóż można ją przeprowadzić, potraktowawszy dany w wierszu opis jako **sekwencję obrazów**, **kadrów**, by następnie określić, co w nich się wiąże ze stanem ducha podmiotu.

Mamy następujące obrazy:

1) nieba ciężkiego jak z ołowiu;

2) szarego światła;

3) świata jako więzienia, skąd daremnie usiłuje uciec nietoperz;

4) smug deszczu jako krat tego więzienia;

5) pająków gnieżdżących się w mózgu.

Wszystkie są pozornie opisami świata obiektywnie istniejącego. Należy potraktować je jednak jako człony porównujące niedopowiedzianego porównania. Nie: „niebo jest ciężkie", „pająki niszczą mój mózg" - a „czuję się jak człowiek, niebo nad którym jest ciężkie", „czuję się jak ktoś - o mózgu niszczonym przez pająki". **Obrazy formalnie opisujące stan organizmu i miejsce przebywania podmiotu są ekwiwalentami nastroju, a raczej elementów nastroju wskazanego w tytule.** Jakich konkretnie elementów?

Autor wiersza nawet w przybliżeniu ich tu nie określa (jak to później uczyni w ostatniej zwrotce). Natomiast poniekąd **pozwala na ich rekonstrukcję** - czytelnikom, co do których może mieć nadzieję, że pewne motywy odczują tak a nie inaczej. Może mieć taką nadzieję, gdyż w ramach danego kręgu kulturowego pewne przedmioty czy zjawiska wywołują określone odczucia i w zasadzie tylko takie.

Dokonajmy rekonstrukcji:

Ad 1) Obraz jest ekwiwalentem nastroju ciężkiego, z którego trudno się uwolnić, jednostajnego i niesłychanie bo-

lesnego (mowa o miażdżeniu).

Ad 2) To ekwiwalent smutku, nazywanego czasem „cichym", tj. występującego bez gwałtowniejszych zmian uczuciowej temperatury.

Ad 3) Mowa tu o kompletnej bezbronności wobec smutku i beznadziejności, bezbronności świadomej, że „opór pogorszy sprawę", i że próby uwolnienia się mogą być tylko bezładnym szamotaniem się, które skończy się jak najgorzej.

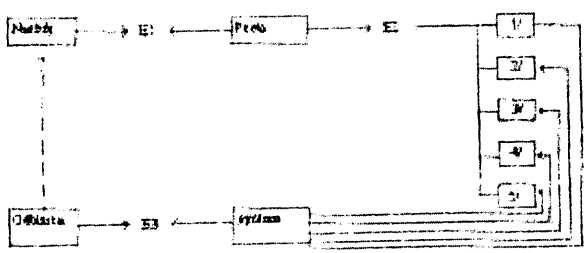
Ad 4) Oznacza smutek, od którego nie ma ucieczki czy schronienia, odbierający wolność.

Ad 5) Mówi, że jest to stan niszczący człowieka – i niezawiniony; uleganie spleenowi wzbudza w człowieku gwałtowny wstręt do samego siebie.

Trzecia zwrotka informuje o niezwykłym natężeniu stanu, czwarta - powtórzmy - o odczuciu własnej małości i metafizycznym zabarwieniu całego doświadczenia.

W sumie więc wiersz dostarcza wielu informacji o naturze spleenu. Nawet zbyt wielu. Trudno byłoby dyskursywnie, „własnymi słowami" opisać stan ducha, o który chodzi. W dodatku każdy opis wydawałby się ubogi w porównaniu z wierszem. Obrazy bowiem w praktyce budzą o wiele bogatsze skojarzenia od tu opisanych, za nimi mogą pójść następne itd. itp. Opis konkretny zawsze przegra z wyobraźnią. W ten sposób spleen z naszego wiersza staje się dla odbiorcy czymś nie do końca wyrażalnym w słowie - właśnie symbolem.

Spróbujmy sposób przekazywania treści w tym wierszu (przynajmniej w jego pierwszych 12 wersach) przedstawić graficznie:



Poeta, stwierdziwszy u siebie określony nastrój - w tym wypadku jest to *spleen* i doznawszy w wyniku tego doświadczenia określonej emocji (E1), zamiast po prostu opisać tę emocję (napisać: „czuję się tak a nie inaczej") analizuje ją (E2) i rozkłada na części składowe. Następnie wprowadza do utworu parę obrazów o treści dla tematu całości dzieła obojętnej (1/, 2/, 3/, 4/, 5/), ale za to kojarzących się ze wzmiankowanymi „częściami składowymi" wspomnianej emocji, innymi słowy - obrazów mogących służyć jako „nośniki" owych „części składowych".

Na tym w zasadzie jego rola się kończy. Odbiorca natomiast, zaznajomiwszy się z sekwencją obrazów, powinien odczuć poszczególne, wiążące się z tymi obrazami skojarzenia (te same lub podobne do tych, które kazały autorowi akurat takie a nie inne obrazy dobierać dla oznaczania swych uczuć) - zupełnie tak, jakby „zaraził się" nimi od autora. Następnie przeprowadza ich syntezę i w tym momencie niejako przejmuje emocję (E3), zaszyfrowaną uprzednio przez autora w obrazach utworu. Kiedy zaś ją przejmie, już sam będzie mógł zorientować się, czym jest *spleen* - uczucie, wrażenie, stan ducha, o którym wiersz „traktował".

Zwróćmy uwagę: **wiersz staje się zatem czymś, co ma nauczyć odbiorcę pewnego odczuwania (lub** - w innym, niż wyżej opisany, wypadku - **widzenia świata)**; **staje się mechanizmem wzbudzającym określone emocje, a poeta występuje w roli konstruktora tego mechanizmu**. Ten mechanizm zaś składa się ze słów. Dlatego działalność poetycka jest w wierszach tego typu - działalnością „w języku", wyrafinowanym rzemiosłem.

Po drugie zauważmy, co jest w tym wierszu po prostu liryką pośrednią, a co symboliczną liryką pośrednią. W pierwszych dwunastu wersach „Spleen II" stosuje zasadę pośredniości w kształcie swoistym dla tradycyjnej liryki opisowej lub sytuacyjnej. Każdy z pięciu obrazów nawet kojarzy się z dość określoną emocją i może być uznany za alegorię tejże emocji. W sumie jednak tworzą symbol, bo - jak już wspomi-

naliśmy - synteza wszystkich tych obrazów wymyka się jednoznacznemu rozumieniu, wzbudza emocję zbyt skomplikowaną, by ją - nie redukując - wyczerpująco opisać. Innymi słowy: jeżeli nawet *ołowiane niebo, pająki, szare światło* itd. są alegoriami, to krajobraz łączący wszystkie te (i inne tu niewymienione) elementy jest symbolem! **Synteza elementów jednoznacznych osiąga tu wieloznaczność!** Symbolem w tym wierszu jest sam stan *spleenu*.

I sprawa trzecia: jeśli jest symbolem, jest także kreacją. W tym wypadku - kreacją pewnej rzeczywistości psychicznej. Spleen, dokładnie taki jak w omawianym wierszu, jako jednostka chorobowa, zapewne nie istnieje (choć niewątpliwie istnieją stany bardzo podobne), a już na pewno nie umiano go precyzyjnie opisywać w czasach, kiedy Baudelaire swój wiersz pisał; a jeśli jednak istnieje, to śmiało można stwierdzić, że francuski poeta go odkrył i jego wiersz nie tylko formalnie, z punktu widzenia poetyki, lecz i merytorycznie spełnia ambicje prądu, za prekursora którego Baudelaire jest uważany.

Aby się o tym przekonać, przyjrzyjmy się późniejszemu niż „Spleen II", utrzymanemu w konwencji dojrzałego symbolizmu, znanemu wierszowi Leopolda Staffa. Metodę kreacji nastroju (tj. - kreacji symbolu dotyczącego rzeczywistości psychicznej), którą prezentuje „Spleen II" *in statu nascendi*, „Deszcz jesienny" stosuje już całkowicie świadomie, w sposób rozwinięty i nawet z poczuciem elegancji konstrukcji poetyckiej.

Sytuacja liryczna, pamiętamy, jest następująca: pada deszcz, którego jednostajny szum wspaniale jest naśladowany przez refren utworu, dzięki tegoż refrenu walorom wersyfikacyjnym i eufonicznym. I choć nie powiedziano tego dosłownie, możemy się domyślać, że zasłuchany w odgłos deszczu podmiot popada w zamyślenie, w nastrój smutku. Zamiast jednak precyzyjnego opisu cech i treści tego nastroju Staff daje - między kolejnymi powtórzeniami refrenu - trzy zwrotki, zawierające:

A/ obraz *powiewnych, dziewiczych mar wieczornych snów*, które *w dal poszły przez chmurną pustynię piaszczystą*;

B/ niedookreśloną treść wspomnienia (?) o czyimś pogrzebie oraz obraz *spopielonej zagrody wieśniaczej*;

C/ obraz *śmiertelnie smutnego szatana* zmieniającego *ogród* w *okropną pustelnię*.

Cechy nastroju odczuwanego przez podmiot w danym momencie (kiedy pada deszcz) zostały więc zaszyfrowane w owym wspomnieniu i trzech obrazach - na takiej samej zasadzie, na jakiej zaszyfrowano cechy spleenu w pięciu obrazach pierwszych trzech zwrotek wiersza Baudelaire'a. Lecz jednak obrazy Staffa są bardziej rozwinięte i dają odbiorcy pretekst do odczucia w swym umyśle bogatszych, bardziej skomplikowanych zespołów skojarzeń. Zawarty w Staffowym wierszu nastrój, jeśli tylko się go „współodczuje" po przeprowadzeniu syntezy jego części składowych (sugerowanych przez poszczególne obrazy), okaże się być może nawet bardziej bogaty i w większym stopniu niedookreślony, niż nastrój „Spleenu II". W dodatku Staff jest konsekwentniejszy niż francuski poeta i w ogóle nie stara się przeżyć podmiotu określać wprost[8]. Tak... Naśladownictwa pewnych metod z reguły wyraźniej pokazują ich istotę, niż tychże metod zapowiedzi...

Jakież więc są cechy nastroju budowanego w wierszu Staffa? Najłatwiej określić te z nich, które sugeruje zwrotka C/, gdyż *śmiertelnie smutny Szatan* w *spustoszonym ogrodzie* nawiązuje do szeroko rozpowszechnionej w Młodej Polsce alegorii ciemnych stron duszy ludzkiej (*szatan* to także jeden z częstych motywów poezji Baudelaire'a[9]). Że zaś mówiąc o „ogrodzie" - ma się duszę na myśli, o tym wiedzieli i czytelnicy Staffa. Zwrotka informuje zatem czytelnika po pierwsze o zasadniczym kierunku skojarzeń, o tym, że to o

---

8 Tak zdarzyło się w ostatniej zwrotce „Spleenu II", podczas gdy przytoczone w wierszu Staffa wspomnienie ze zwrotki B/ - jako niedookreślone - jest pośrednią sugestią, a nie opisem

9 Por. np. „Litania do szatana" [w:] Charles Baudelaire: „Poezje wybrane", Warszawa 1970, s. 123.

rzeczywistości wewnętrznej człowieka, o odczuwanym przez niego nastroju jest w wierszu naprawdę mowa, po drugie zaś - że nastrój ten ma źródło w słabości i elementach zła, skrytych w duszy podmiotu. Że młody Staff wyraźnie się ich obawiał, zauważono już przy analizie innych wierszy[10].

Zwrotka B/ uzmysławia naturę przeżywanego smutku za pomocą stworzenia sytuacji szczególnie drastycznej: *Szczęście przyjść chciało, lecz mroków się zlękło, // Ktoś chciał mnie ukochać, lecz serce mu pękło, // Gdy poznał, że we mnie skrę roztlić chce próżno...* - podmiot czuje się jak ktoś, kto doprowadził do samobójstwa kochającą go osobę, ma poczucie winy szczególnie wielkiej, krzywdy komuś uczynionej. Nie mówię, że kogoś do samobójstwa doprowadził. Mowa o cechach sugerowanego w wierszu nastroju. Jest on m.in. taki, jak u człowieka odczuwającego wyrzuty sumienia z powodu podobnego postępku. Podmiot ponadto pełen jest najczarniejszej rozpaczy, takiej, jaka wystąpić może w obliczu najgorszych nieszczęść, bo z takim stanem psychicznym kojarzyć się może następny obraz: *Gdzieś pożar spopielił zagrodę wieśniaczą, // Spaliły się dzieci....* Nie ma w nim jednak pierwiastka buntu. Mowa o smutku cichym: *Jak ludzie wkrąg płaczą....*

Zwrotka A/ zawiera obraz szczególnie skomplikowany, a równocześnie zgodny z poglądami epoki: *Wieczornych snów mary powiewne, dziewicze // Na próżno czekały na słońca oblicze* i dalej: *Szukają ustronia na ciche swe groby, // A smutek cień kładzie na licu ich młodem...* - motyw ten kojarzy się z jakościami wzajem sprzecznymi. Mowa tu o młodości i śmierci jednocześnie. Słowo „mary" oznacza tu nie „duchy", lecz marzenia, chyba nieziszczone. Zwrotka wskazuje więc na to, że nastrój, o jakim w wierszu mowa, mógłby się wiązać z przedwczesną śmiercią marzeń młodości, tj. być takim, jak u człowieka w trakcie przeżywania

---

10 Porównaj np. wiersz „Ogród przedziwny". Na temat tego wiersza patrz: Irena Maciejewska: „Wiersze Leopolda Staffa", wyd. II, Warszawa 1987, s. 52-60 i tejże: „Poeta ładu moralnego - Leopold Staff" [w:] Irena Maciejewska [red]: „Poeci dwudziestolecia międzywojennego", Warszawa 1982, t. II, s. 221-57, tu: s. 222-3.

podobnych doświadczeń, a były one chlebem powszednim młodopolskich dekadentów i improduktywów.

Podsumujmy w skrócie: nastrój przeżywany przez podmiot składa się z następujących elementów: poczucie zawodu, braku perspektyw, głębokich wyrzutów sumienia; jest intensywny, ale bierny i negatywny moralnie. Zestaw tych cech jest jednocześnie bogaty, ale i na tyle ogólny, by trudno było ten nastrój nazwać i jasno określić. Znowu mamy do czynienia z sugestią o charakterze symbolicznym, i to mimo tego, że niektóre cechy zjawiska wskazano za pomocą czystych alegorii lub innych, wcale jasnych, ekwiwalentów obrazowych, które - razem wzięte - oznaczają jednak fenomen psychiczny dość nieokreślony.

Ale metoda wyżej opisana jest ryzykowna. Jak bowiem dowodzi przypadek wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera „Na Anioł Pański biją dzwony", gdzie zastosowano technikę kreacji symbolu identyczną jak w „Deszczu jesiennym" (odgłosowi deszczu u Staffa odpowiada u Tetmajera odgłos dzwonów, a pomiędzy zwrotkami refrenów także występują obrazowe ekwiwalenty nastroju), do tej kreacji może nie dojść w wypadku, gdy sensy sugerowane przez poszczególne obrazy będą sobie tożsame lub nieomal tożsame, a stopień ogólności syntezy - za mały. Nastrój sugerowany przez obrazy cząstkowe będzie zbyt łatwy do określenia i nazwania, a przez to całościowy, będący produktem syntezy obraz - będzie jedynie alegorią.

*

Inną technikę budowania symbolu można zaobserwować w sonecie Baudelaire'a „Koty"[11]:

[1] *Kochankowie namiętni i sawanci chłodni,*
[2] *Kiedy czas ich dojrzewa, jednako sprzyjają*

---

11 Cytuję w przekładzie Artura Międzyrzeckiego. Wszechstronna analiza tego liryku pióra Romana Jakobsona i Claude'a Lévi-Straussa znajduje się w zbiorze „Sztuka interpretacji", wybór i opracowanie Henryk Markiewicz, t. I, Wrocław 1971, s. 563-82.

[3] *Pysznym kotom łagodnym co mieszkań są chwałą,*
[4] *Jak oni zasiedziałe u domowych ogni.*

[5] *Przyjacioły nauki i lubieżnych chęci*
[6] *W ciszę się pogrążają przez grozę ciemności;*
[7] *Ereb gońców żałobnych dałby im godności,*
[8] *Gdyby dumę swą służbie umiały poświęcić.*

[9] *W zamyśleniu majestat mają niedościgły*
[10] *Wielkich sfinksów, co w głębi pustyni zastygły,*
[11] *Jakby w wieczny zapadły sen odrętwiający.*

[12] *Po ich grzbietach rodzajnych płyną skry magiczne*
[13] *I gwiezdnymi pyłami, jak piach migocący,*
[14] *Połyskują ich błędne źrenice mistyczne.*

Analizę tego wiersza można rozpocząć od sporządzenia tabeli, która następująco klasyfikuje cechy opisywanych w wierszu kotów[12]:

[Tabela na stronie następnej].

W świetle powyższego wydaje się, że dokonany w wierszu - formalnie rzecz biorąc - opis kotów, jest jedynie pretekstem dla ujawnienia myśli o wiecznych tajemnicach życia ludzkiego i całego Uniwersum, a nawet - pretekstem umożliwiającym poecie stworzenie wizji świata, zawierającego te tajemnice. Symbolista zapewne by powiedział, że poeta: „ujawnia te tajemnice", „dociera do nich". Jak już wspomniałem, uważam jednak „skrytą za symbolem" rzeczywistość za zobrazowanie pewnej wizji psychiki człowieka (odkrycie danego sposobu myślenia) lub kreację wizji świata. Głęboki komunikat zawarty w omawianym wierszu można zresztą rozumieć dwojako: i jako dotyczący natury świata, i jako za-

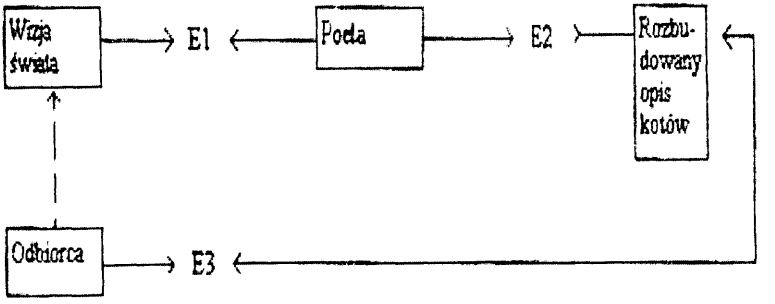
---

12 *Tabela może wyglądać i inaczej. W różnych klasach wyniki bywają odmienne. Można jednak zauważyć, że różnice nie są duże.*

Strofa wers	Zwierzęce, zwykłe cechy kotów.	Cechy kotów niezwierzęce, sprzeczne z naturą.	Skojarzenia odbiorcy, wiążące się z nietypowymi i typowymi cechami kotów.	Cechy nastroju i sposobu myślenia o sobie i świecie – podmiotu wiersza, tak właśnie patrzącego się na koty.
I. 1.	Lubiane.	Lubiane przez ludzi o przeciwstawnych cechach charakteru.	Uniwersalizm, znaczenie dla człowieka bez względu na jego charakter.	
2.		Mają jakiś związek ze śmiercią.	lecz dopiero pod koniec życia.	Podmiot jest mędrcem, chcącym wypowiadać się w imieniu całej ludzkości i o sprawach ostatecznych.
3.	pyszne, łagodne,			
4.	zasiedziałe.			
II. 5.	Lubią właścicieli.	Lubią wszystkich właścicieli	Uniwersalizm, związek z każdym człowiekiem.	
6.	Są ciche, niewidoczne w ciemności.	Są związane z groźną ciemnością i ciszą.	Strach	Podmiot wyraźnie się czegoś obawia.
7.		Mają możność bycia wysłannikami piekieł.	Śmierć, to co po śmierci.	Podmiot boi się śmierci, ale myśli o niej w metafizycznej, a nie biologicznej perspektywie.
8.	Duma.			
III. 9.	Zamyślenie, majestat.			
10.		Majestat sfinksów.	Odwieczna potęga, groby.	Podmiot świadom jest istnienia odwiecznych tajemnic śmierci.
11.		Wieczny sen.	Wieczność.	
IV.12	Skrzące się futro.	Futro skrzące się iskrami magicznymi; rodzajne grzbiety	Czar, magia. Życie	Podmiot myśli o rzeczach nieogarniętych rozumem. O tajemnicach życia.
13	Połyskujące w świetle źrenice.	połyskujące gwiezdnymi pyłami.	Niebo, kosmos.	Od obawy przed śmiercią podmiot przechodzi do myślenia o irracjonalnych tajemnicach bytu i Boga.
14.		Połyskują błędnie i mistycznie.	Bóg	

wierający informację o fenomenach psychiki. Ujęcie tak - zdawałoby się - prozaicznego elementu rzeczywistości jak domowy kot, uruchamia tu bowiem w czytelniku zarówno myślenie o świecie, jak i o osobowości czy psychice podmiotu, zdolnego w zachowaniu i wyglądzie zwierząt dostrzec cień problemów bytu. Interesować jednak nas będzie głównie aspekt kreacji świata.

Podobnie jak w wypadku „Spleen II" - spróbujmy sposób oddziaływania wiersza „Koty" na czytelnika przedstawić na schemacie. Będzie wyglądał tak:



Podmiot liryczny, widzący w specyficzny sposób świat [Poeta], przeżywa w związku z tym określone emocje [E1] i - działając pod ich wpływem [E2] - tak a nie inaczej dokonuje opisu (Rozbudowany opis kotów). Z kolei odbiorca, zaznajomiwszy się z przedmiotem opisu, deszyfruje komunikat emocjonalny i myślowy [E3] w nim zawarty i („zaraziwszy" się niejako emocjami i myślami podmiotu) może już samodzielnie zaobserwować w świecie to, co - pisząc - widział w nim podmiot wiersza. A widział w owym świecie (w wypadku tego konkretnego sonetu) coś nie do wyjaśnienia, coś groźnego i tajemniczego.

Druga metoda tym się różni od pierwszej, uprzednio opisanej przy okazji „Spleenu II", że ma inne cele. Nie chodzi tu tylko o prawdy psychologiczne, a w celu wytworzenia sugestii nie buduje się całej sekwencji obrazów, lecz tylko

jeden, ale za to **wewnętrznie sprzeczny**. Gdyby tej cechy mu zabrakło, nie osiągnięto by efektu tajemniczości i nieokreśloności ukrytych treści; tytułowe „koty" byłyby alegorią.

Nie tylko w tym rzecz, że jeśliby próbować zawrzeć liczne cechy opisanych w wierszu „kotów" w jednym zbiorze, okazałoby się, iż nie sposób tego dokonać. Można by to bowiem uczynić tylko w oparciu o wyróżnienie w tych cechach jakiejś właściwości wspólnej. A jej nie ma, więc brak i możliwości dokładnego określenia fenomenu, wyznaczanego przez te cechy. Ten brak jednak - jak pamiętamy - jest jedynie rezultatem absurdalności właściwej dla motywów, traktowanych dosłownie (a wszak one są przede wszystkim znakami czegoś).

Rzecz jeszcze w czymś innym: centralny motyw wiersza symbolicznego - zarówno ten nieuważany za znak, jak i ten traktowany jako znak - i tak pozostanie logicznym absurdem. Oto tytułowe *koty* przejawiają cechy, które można z grubsza podzielić na trzy grupy. Są i zwierzętami domowymi (A), i czymś niesłychanie ważnym dla ludzkości (B), i czymś wiążącym się z tajemnicami Uniwersum (C). Nawet jeśli potraktujemy *koty* jako znak, i tak nie określimy dokładnie, czego są znakiem. Przyjęcie bowiem określonej hipotezy zawsze pozostawi niewytłumaczoną którąś z klas cech. Jeśli np. przyjmiemy, że *koty* oznaczają tajemnice Kosmosu - poza możliwością wytłumaczenia pozostaną cechy „A". W wypadku gdy zobaczymy w *kotach* odbicie cech duszy - bezsensowne wydadzą się cechy „C", a jeśli tylko miłe zwierzęta - to bezsensowne będą cechy „B" i „C".

Tą właśnie metodą symbolizm osiągał drugą grupę swych celów, orzekał nie tylko o nastroju podmiotu, ale także o świecie istniejącym obiektywnie, czyli o jego dualistycznym i niepoznawalnym charakterze. Tworzenie znaków nie wiadomo co oznaczających - jest równoznaczne z sugerowaniem tajemnicy.

Jednym z doskonałych efektów zastosowania tej meto-

dy był np. *ocean Solaris* z powieści Stanisława Lema[13] - przykład fenomenu absolutnie niewytłumaczalnego.

Pozostańmy jednak w kręgu poezji symbolicznej. Jeszcze niezbyt wyraźnie przejawiającą się w wierszu Baudelaire'a metodę można przybliżyć na przykładzie wiersza Bolesława Leśmiana: „Otchłań".

[1] *Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota*
[2] *I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,*
[3] *Widzę otchłań, co skomląc w gęstwinie się miota*
[4] *I rozrania o sęki swe żale bezkreśne.*

[5] *Rozedrgana zielonym, pełnym rosy płaczem,*
[6] *Przerażona niebiosów ułudnem pobliżem -*
[7] *Kona z męki i tęskni nie wiadomo za czem,*
[8] *I cierpi, że nie może na ziemię paść krzyżem.*

[9] *I nie wie, do jakiego snu ma się ułożyć,*
[10] *I szuka, węsząc bólem, parowu lub jaru,*
[11] *Aby go dopasować do swego bezmiaru*
[12] *I zamieszkać na chwilę i w ciszę się wdrożyć.*

[13] *Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,*
[14] *Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,*
[15] *I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy*
[16] *Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem.*

Wiersz ten został już wnikliwie zanalizowany przez Michała Głowińskiego[14], zainteresujemy się więc tylko aspektami istotnymi z naszego punktu widzenia.

Czy tytułowa *otchłań* jest symbolem, a jeśli - to w jaki sposób efekt osiągnięto? Aby rzecz sprawdzić, należy cechy

---

13 Patrz mój szkic „Wstęp do „Solaris" Stanisława Lema", przedrukowany w tym zbiorze.

14 Wykorzystałem tekst Michała Głowińskiego: „Bolesław Leśmian: Otchłań" [w:] „Liryka polska. Interpretacje" pod red Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego, Kraków 1971, s.265-74.

otchłani wyróżnić, sklasyfikować i sprawdzić, czy - jeśli potraktować je jako znaki - wszystkie dadzą się (czy też nie dadzą) zaliczyć do jednego zbioru.

Cechy tytułowej *otchłani* można podzielić na:

1) możliwe do przypisania abstraktowi; sama *otchłań* jest zasadniczo pojęciem abstrakcyjnym, a ponadto patrz wersy: [4] i [11];

2) możliwe do przypisania tylko zwierzęciu (mowa o zachowaniach z wersów [3] i [10]) lub zwierzęciu i człowiekowi (wersy: [12], [13], [14]);

3) możliwe do przypisania tylko człowiekowi (niepokoje metafizyczne z wersów: [6], [7], [8]).

Czy zatem możliwy jest akt klasyfikacji, wiążący te cechy z jednym pojęciem, przez słowo *otchłań* oznaczanym? Owszem, *otchłań* będąca równocześnie: abstraktem, czymś zwierzęcym i specyficznie ludzkim - może być traktowana jako znak duszy ludzkiej, czyli abstraktu, a jednocześnie czegoś półzwierzęcego, półludzkiego, jak głosiły teorie psychoanalizy, znane zapewne doskonale Leśmianowi. Nawiązując do pierwszych dwu wersów utworu, można powiedzieć, że podmiot widzi w lesie obraz samego siebie, co byłoby prawdopodobne i dlatego, że Leśmian świetnie znał rozpowszechnioną, modernistyczną manierę traktowania opisywanego krajobrazu jako „krajobrazu duszy".

Lecz jednak:

Po piewsze: *otchłani* brakuje specyficznych cech „osobistych", oddających momentalny „nastrój", więc jeśli mowa tu o ludzkiej duszy, to raczej opisywanej obiektywnie, jako element Uniwersum.

Po drugie: dodano *otchłani* cechę, która wszelkie ustalenia na temat jej natury (a więc i tego, co oznacza) czyni niewiarygodnymi. Personifikując ją, stwierdzono, że nieadekwatnie widzi ona obserwujący ją podmiot, że zatem między nią a światem leży przesłona wykrzywiająca obraz. A przesłona taka musi działać i w drugą stronę.

O otchłani **z zasady** nie można więc orzec nic prawdziwego i pewnego. Dodanie do innych cech tej ostatniej cechy

- z góry niweczy próbę ujęcia ich wszystkich w ramach jednego zbioru.

U Leśmiana znaleźć można i inne przykłady symboli tworzonych metodą analogiczną do Lemowskiej metody *niekoherencji cech*, jak np. *rozkwitająca w bezmiar łąka* czy *spełnione nieistnienie* tej, *co być mogła a nie była i nie będzie* z „Ballady bezludnej".

*

Kończąc szkic[15] wspomnę o jeszcze jednej metodzie kreowania symboli, którą znał modernizm polski. Chodzi o komponowanie cykli poetyckich, składających się z wariacji na temat jednego, dwóch motywów, które - widziane w perspektywie całego cyklu, a nie danego utworu - nabierały cech symbolicznych. Klasycznymi przykładami takiego motywu są: *krzak dzikiej róży* i *limba* z cyklu sonetów Jana Kasprowicza: „Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach".

1995

---

15 *Prezentowany tekst jest fragmentem mojej książki: „Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm ... Rzecz o czytaniu wierszy", Kraków 1996. Wydawnictwo Wojewódzkiego Ośrodka Metodycznego w Krakowie, s.74. Został w tej wersji wydrukowany w : „GALERIA. Częstochowski Magazyn Literacki" Literackiego Towarzystwa Wzajemnej Adoracji „Li-TWA" Częstochowa 2008, nr 9, s 115-129.*

„XX wiek" Stanisława Młodożeńca

Wiersz awangardowy zawsze jest swego rodzaju „maszyną" złożoną ze słów, dążącą do wywołania u odbiorcy określonej sekwencji skojarzeń. Dzięki temu, obok bezpośrednio wyrażonej treści ma on jeszcze sens wyrażony pośrednio (co jest zresztą właściwością każdego dzieła literackiego), przy czym – a to regułą już nie jest - sens ten jest o wiele ważniejszy, niż treści „leżące na powierzchni" (często nieistotne aż tak, że przy „odczytywaniu wprost" - absurdalne).

Zgodnie z powyższą zapowiedzią poniższy wiersz futurystyczny potraktuję[1] przede wszystkim jako nośnik informacji zaszyfrowanej (a zatem szczególnie skutecznie sugerowanej, bo czytelnik wierszy zawsze najlepiej pamięta to, do czego musiał sam dochodzić), choć treści podane pośrednio koegzystują w nim z tradycyjną anegdotą, także pełną sensu ważnego dla wymowy utworu.

Oto tekst[2] wiersza Stanisława Młodożeńca: „XX wiek":

[1] *zawiośniało - latopędzi przez jesienność białośnieże*
- KINEMATOGRAF KINEMATOGRAF
KINEMATOGRAF...

---

1 Analiza jest zmodyfikowanym fragmentem mojej książki „Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm. Rzecz o czytaniu wierszy" (Kraków 1996, Wydawnictwo Wojewódzkiego Ośrodka Metodycznego w Krakowie, s. 74), drukowanym osobno w „GAzLERII, Częstochowskim Magazynie Literackim" Literackiego Towarzystwa Wzajemnej Adoracji „Litwa"" 2007, nr 5 (październik), s. 16-17.

2 Cyt.: „Poezja naszego wieku. Antologia wierszy publikowanych po 1918 roku", wybór i opracowanie Witold Kaliński, Warszawa 1989, s. 159.

[4] *słowikując szeptolesia falorycznie caruzieją*
- GRAMOPATHEFON GRAMOPATHEFOM
GRAMOPATHEFON...

[7] *iokohama - kimonooka cię kochają z europy*
- RADIOTELEGRAM RADIOTELEGRAM
RADIOTELEGRAM...

[10] *espaniolę z ledisami parlowacąc sarmaceniem*
ESPERANTISTO ESPERANTISTO
ESPERANTISTO...

[13] *odwarszawiam kometuję dosłoneczniam*
AEROPLAN AEROPLAN
[15] *zjednoliterzam paplomanię*
- STENOGRAFIA

Zauważmy przede wszystkim, że wiersz pod względem swojej językowo-typograficznej formy niedwuznacznie przypomina reklamę (prasową). Właściwa zdaniom z wersów [1], [4], [7] zwięzłość, połączona z maksymalną ilością informacji, owocuje tzw. „ujęciem globalnym" treści - tj. „mówieniem [...] wszystkiego na raz, jak gdyby jednym tchem"[3]. Równoważniki zdania prostego np. w wersach: [2], [3], [5], [6], [8], [9], [11], [12] przypominają analogiczne formy nagłówków, będących elementem „ogniw pobudzających" komunikatów reklamowych, a na dodatek są typograficznie i wersyfikacyjnie (tj. graficznie) wyróżnione[4]; formę składniową wypowiedzeń o funkcji ogniw pobudzających[5] posiadają np. „niby-slogany": *słowikując szeptolesia falorycznie caruzieją; latopędzi przez jesienność białośnieże.*

Istotniejsze jednak, że (jak się o tym przekonamy) wiersz

---

3 Cyt.: Maria Kniaginiowa, Walery Pisarek: „Język w reklamie prasowej", [w:] Paweł Dubiel, Edward Kamiński, Maria Kniaginiowa, Walery Pisarek, Ryszard Dyoniziak: „Reklama w prasie. Zawartość, język, odbiór", Kraków 1965, ss. 43-79, tu s. 67.
4 Cyt.: M. Kniaginiowa, W. Pisarek: op. cit. s. 54-55 i 68.
5 Ibidem, s: 68-69.

posiada podwójną strukturę znaczeniową – zabawny ten utwór różnymi sposobami stara się mianowicie oddać zmianę sposobu bycia, którą przyniosło ludzkości dwudzieste stulecie.

Od razu widać, że dużymi literami wypisano tu nazwy wynalazków, które - zdaniem wielu - stały się symbolami epoki, które istotnie zmieniły życie ludzkie (lub się tego po nich spodziewano): kino, gramofon, radio, język esperanto, samolot, stenografia. Wyjąwszy zakończenie, każda strofa rozpatruje możliwości danego wynalazku. Zasada jest taka: pierwszy wers strofy wskazuje na efekty działania urządzenia czy instytucji, a dwa następne - podają nazwę.

O jakiego typu efekty chodzi? By odpowiedzieć, trzeba dokonać przekładu agramatycznego, sztucznego języka pierwszych wersów każdej zwrotki - na zwykłą polszczyznę. Nie będzie to specjalnie trudne, gdyż neologizmy tam obecne bądź powstały na zasadzie „zlepiania" tematów rożnych wyrazów (w tym także barbaryzmów), bądź obdarzania tematów danych części mowy nietypowymi morfemami fleksyjnymi. Morfemy wymieszano, ale ich nie rozbito - stąd sens wypowiedzeń jest dość jasny. I tak, kolejne wersy ilustrują, czynią naocznymi, dane zjawiska.

Wers [1] - Chodzi tu o szybkie następowanie po sobie pór roku; przyśpieszenie biegu czasu, które jest efektem możliwym do uzyskania w kinie i często stosowanym. Wszak reżyserzy niejednokrotnie muszą w ciągu kilkunastu minut pokazać na ekranie akcję, trwającą lata.

Wers [4] - Mowa z kolei o możliwościach łączenia z sobą głosów, które w naturze współwystępować nie mogą, jak również o ich przekształceniach. Śpiew słowika i szum lasu, dość ciche i delikatne ze swej natury, mogą zabrzmieć potężnie i głośno jak głos znanego tenora Caruso (w domyśle: jeśli tylko nagrane będą na płytę - i pokręcimy potencjometrem).

Wers [7] - Podobieństwo brzmienia nazwy japońskiego miasta do brzmienia słowa „kochana", tudzież dalsze wariacje słowotwórcze na temat międzynarodowego romansu -

wprowadzają sytuację z rodzaju tych, w których porozumiewanie się na duże odległości ma istotne znaczenie.

Wers [10] - Zdanie składa się ze zniekształconych wyrazów, naśladujących brzmienie języków: hiszpańskiego (*le espaniol*), francuskiego (*parle vu*), angielskiego (*ladies*), co wykazuje, że podmiot może porozumiewać się swobodnie bez względu na bariery językowe. Z rozwojem i popularyzacją międzynarodowego języka esperanto wiązano w czasach napisania wiersza (ok. 1921) podobne nadzieje. Przy okazji, u podmiotu ujawnia się kompleks europejskiego prowincjusza - Sarmaty.

Wers [13] - „Wzlatuję nad Warszawę i lecę w stronę słońca, jak kometa."- to kulminacja przeżyć, które za sprawą nowoczesnej techniki stały się udziałem człowieka.

Wers [15] - Wzmianka o skróconej metodzie zapisu, bardzo popularnej przed wprowadzeniem magnetofonów, a także o *paplomanii*, tworzy żartobliwą pointę wiersza i poniekąd stanowi klucz, umożliwiający jego odczytanie. Wszak stara się on skrótowo ująć to, co najważniejsze w epoce.

Zrelacjonowaliśmy treść utworu. Młodożeniec po prostu fascynuje się w nim nowoczesnymi (w owym czasie) wynalazkami i wskazuje na możliwości, które dają one ludziom; wiersz jakoś o owych możliwościach „opowiada". I są to już wszystkie sensy utworu, dane w przekazie bezpośrednim. Ale obok nich są i treści sugerowane pośrednio: **wiersz nie tylko mówi (opowiada) o życiu nowoczesnym; chce je też jakoś odtworzyć, oddać - swoją formą**.

Nie jest przypadkiem, że zniekształcenia słów w wersie [1] są podobne do efektu „gubienia" sylab i łączenia słów, występującego podczas bardzo szybkiego mówienia, kiedy aż „połyka się" słowa. Czas na filmie także może biec niesłychanie szybko. Wers więc nie tylko mówi o szybkości, ale także sugeruje przeżycia z szybkością związane.

Z kolei zniekształcenia form wyrazów w wersie [7] są podobne do zniekształceń, powstających przy przekazywaniu głosu na duże odległości, kiedy to wyrazy „mieszają się"

z sobą. Więc postać brzmieniowa wersu znowu jak gdyby sugeruje wrażenia, ale tym razem dźwiękowe. Czytając wers, mamy zaobserwować zjawiska podobne do tych, które zaobserwowalibyśmy podczas odbierania komunikatu nadanego drogą radiową (telefoniczną) z bardzo odległego miejsca.

To, że cechy słowotwórcze, leksykalne czy brzmieniowe niektórych wyrażeń czy zdań z tekstu omawianego wiersza naśladują odgłosy, związane ze zjawiskami, o których te zdania opowiadają (a więc pośrednio sugerowane są tu emocje, w praktyce mogące się wiązać z rzeczywistą obserwacją takich zjawisk lub uczestnictwem w nich) - jest nieźle widoczne także w wersie [10]. On nie tylko mówi o porozumiewaniu się w różnych językach, on jest także przykładem swoiście „międzyjęzykowej" wypowiedzi.

Jednym słowem: w omawianym wierszu Młodożeńca pośrednia sugestia uzupełnia i wzmacnia treści podane bezpośrednio.

1996

„Mały mit" Józefa Czechowicza

Poeci II Awangardy uczynili (jak to już wiele razy pisano) krok naprzód w sztuce pisania wierszy - zaszyfrowanych komunikatów o uczuciach indywidualnych i kolektywnych. W charakterze przypomnienia tej zasługi wystąpi w poniższym szkicu[1] utwór Józefa Czechowicza - jego propozycja polegała m.in. na mówieniu o uczuciach poetyckim obrazem, przypowieścią, przytoczeniem słów bohatera lirycznego.

Przykładem mówienia w języku obrazów, zarówno o uczuciach, jak i o leżących u ich genezy wydarzeniach, przykładem kwalifikującym się do podręczników ze względu na swą wyjątkową przejrzystość - jest końcowy fragment wiersza Czechowicza: „W boju".

Do momentu, w którym rozpoczyna się niżej podany cytat, utwór utrzymany jest w konwencji liryki sytuacyjnej, jest opowiadaniem (dziwnym, prowadzonym w 2. osobie) o przeżyciach młodego chorążego. Trwa bitwa (prawdopodobnie wojny 1920 roku, bo w niej uczestniczył Czechowicz, choć żadne realia świata przedstawionego akurat na tę wojnę nie wskazują). Znajdujący się w odwodzie, gdzieś w pobliżu stanowisk artylerii, oficer nie tylko faktycznie, ale i

---

1 Analiza jest zmodyfikowanym fragmentem mojej książki: „Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm.. Rzecz o czytaniu wierszy" (Kraków 1996, Wydawnictwo Wojewódzkiego Ośrodka Metodycznego w Krakowie, s. 74), drukowanym osobno w „GALERII Częstochowskim Magazynie Literackim" Literackiego Towarzystwa Wzajemnej Adoracji „Litwa" 2007, nr 4 (wrzesień), s. 22-24.

emocjonalnie nie bierze udziału w walce. Czyta książkę i jest wyraźnie zły, bo huk wystrzałów mu przeszkadza. Niestety: zaczyna strzelać położona w pobliżu bateria, to prowokuje ogień odwetowy dział przeciwnika i nasz chorąży niespodziewanie znalazł się w niebezpieczeństwie:

nie myśleć jezu nie myśleć
a dobrze to utonie
w przypominaniu wizyj które się nie wyśniły

pierwsza pod białym portykiem pałacu pałac płonie
dziewczęta w nimbach zarzynają łabędzia srebrem piły

druga skrzypce świergocą ze strun czterech do słońca
wysnuwa się jasność w nitkach samogłos je potrąca
muzyka parzy pod sercem jak kula

w trzeciej wizji mocarze stanęli na planetach
stanęli globy w krzepkie ujęli ręce
rzucił planetą on zamierzyła się i kobieta
przez chmurę
otchłań pociskiem spruła

W dalszym ciągu wiersza oddana jest ostatnia chwila chorążego. Wizje zaś, co rzadko który z dzisiejszych czytelników jest w stanie zrozumieć, oddają przeżycia człowieka - znajdującego się pod ostrzałem. Co więcej: ostrzał zbliża się i strach jest coraz większy.

Pierwsza wizja: *dziewczęta w nimbach*... W tym wersie „znaczy" przede wszystkim onomatopeiczna wartość wyrazów. Pocisk przelatujący nad głową - gwiżdże. Wroga artyleria jeszcze się wstrzeliwuje, stąd bije niecelnie, pociski „przenoszą" lub nie dolatują. Płomień dalekich jeszcze wybuchów nie jest zbyt intensywny (*pałac płonie*), a strach na razie nie pojawił się – to raczej zadziwienie. Wszak obraz pałacu i dziewcząt jest bardziej dziwny niż straszny.

Druga wizja: ogień artyleryjski się przybliżył, chorąży znalazł się w zasięgu odłamków. One tak właśnie *świergocą* jak *skrzypce*. Bliższe wybuchy bardziej oślepiają (mowa o *słońcu* i *jasności*). I strach się pojawił, przeczucie bliskiej śmierci (*muzyka parzy pod sercem*).

Trzecia wizja: wybuchy zbliżają się, huk staje się nie do wytrzymania, tak jakby „świat się walił" - a wszak o rzucaniu *globami* w wizji mowa. Strach jest już pierwotny, ostateczny - kobieta i mężczyzna kojarzą się z czymś pierwotnie naturalnym, początkiem życia.

Ujawniliśmy więc, na jakiej zasadzie przyporządkowaliśmy wizje wydarzeniom i hipotetycznym emocjom bohatera tych wydarzeń. Działamy na zasadzie skojarzeń, na zasadzie łączenia ze sobą elementów anegdoty, dźwięku, światła występujących w wizjach - z hipotetycznymi elementami realnej sytuacji i odczuć chorążego. Łączenia ich, jeśli tylko „prawem skojarzeń" mogą do siebie pasować.

*

Niestety, nie zawsze można zastosować tak prostą procedurę odbioru. Większość wierszy Czechowicza odznacza się większym jednak stopniem pośredniości i większą wieloznacznością. Postaram się rzecz ukazać na przykładzie wiersza „Mały mit"[2].

[1] *zgasł wieczór i obłoków aluminium*
[2] *w oknie twarz unieś*
[3] *ostatnie to linie*
[4] *giną w czarnych jedwabi lunie*
[5] *z mroków*
[6] *udręki posuch*
[7] *głos idzie żałosną steczką*
[8] *w kołysce kroków*
[9] *tego głosu*

2 Cyt. Józef Czechowicz: „Poezje wybrane (II)", Warszawa 1989, s. 76-77.

[10] *uśnij syneczku syneczku*

[11] *świergocą miotacze gwiazd*
[12] *aż cienko szyba się odzywa*
[13] *dusi powolnie jak gaz*
[14] *kołysanka nieprawdziwa*
[15] *ale*
[16] *cieknie z pogańskich parowów*
[17] *parna osłoda nocy*
[18] *znowu*
[19] *tyle kochanej niemocy*
[20] *syneczku*

[21] *zasypią cię czarne róże*
[22] *sen pod ciało podłoży się promykiem*
[23] *sierpem*
[24] *a za sierpem wiosna zasadzka*

[25] *zasypano godziny cacka*
[26] *niepamiętania kurzem*
[27] *syneczku syneczku*
[28] *sobie nucę*
[29] *siebie smucę*

[30] *ciebie*
[31] *nigdy nie było*

W powyższym utworze warstwę znaczeń bezpośrednio danych tworzy konglomerat obrazów, głosów i niezbyt gramatycznych zestawień słów. Dokładniej rzecz ujmując, trudności sprawia czytającemu przede wszystkim fakt niejasnych stosunków osobowych.

Do wersu [7] sytuacja jest prosta o tyle, że mamy do czynienia z wypowiedzią podmiotu, zwracającą się do kogoś w 2. os. liczby pojedynczej, zawierającą następnie opis widoku za oknem i przywołanie jakiegoś wewnętrznego (*z*

mroków udręki) głosu. Wydaje się jednak, że - mimo drugiej osoby gramatycznej - podmiot z adresatem w tej zwrotce należy utożsamić. Istnieje zwyczaj zwracania się do siebie w trakcie rozmyślań, a ktoś będący tu formalnie podmiotem wypowiedzi, nie posiada wiedzy innej, niż mógłby posiadać adresat. Podmiot wiersza - sądzę - na razie po prostu przemawia do siebie w trybie rozkazującym.

Kłopot zaczyna się w wersach [8] - [10]. Kto mówi: *uśnij syneczku syneczku*? Czy to jest cytat słów tego głosu podany przez podmiot w mowie niezależnej i należałoby postawić cudzysłów w wersie [10]? Na razie jest to całkiem prawdopodobne.

Wersy [11] - [17] powracają do sytuacji początkowej. Stanowią opis - przynajmniej dosłownie - zjawisk, zachodzących najpierw w przestrzeni względem podmiotu zewnętrznej (wersy [11], [12]), później tego, co podmiot czuje ([13], [14]). Następnie, niby to następuje powrót do opisu (od [15]); tylko że już nie wiadomo, kto tego opisu dokonuje; czy wciąż ten sam podmiot (nazwijmy go „głosem syna"), czy odzywający się „głos matki"? „Głos matki" - przytaczany dotychczas (jako element przeżycia) przez podmiot liryczny - niejako usamodzielnia się, staje się drugim głosem wiersza. Wersy [21] - [24] nie wiadomo przez kogo są wypowiadane, bowiem domniemana (brak interpunkcji) struktura zdania wchodzi w konflikt z układem wersów. Gdyby *syneczku* z [20] wersu uznać za początek zdania, powiedzielibyśmy, że są to „słowa matki" (zdanie zwracające się do kogoś zwykle się zaczyna od wołacza). Jeżeli jednak uznać ten wyraz za koniec zdania (na co z kolei wskazuje rozpoczęcie nowej strofy w [21] wersie), to wersy [21] - [24] należałoby rozumieć jako słowa podmiotu (tj, „syna"). A to istotnie zmieniłoby nasz pogląd na jego temat.

Można uznać, że te wersy mogą być głosem i „matki", i „syna". Natomiast od [25] wersu mówi ponad wszelką wątpliwość „matka", na co wskazuje użycie charakterystycznego słowa *cacka* i gramatyczny porządek zdań. Dotychczasowy

przedmiot opisu stał się podmiotem. Do tego - dzięki poprzednim wersom - **w sposób płynny!**

Pointa wiersza wprowadza następną niespodziankę. Może od początku mieliśmy do czynienia nie tyle z wypowiedzią syna, który szukał pocieszenia w odzywającym się w nim głosie matki i nie znalazł go, lecz z głosem matki, która wyobrażała sobie psychiczne udręki syna, umęczonego pamięcią wojny! Widzimy teraz sens użycia drugiej osoby. Wszak możemy się zwracać sami do siebie i może się do nas zwracać ktoś inny. Czechowicz skutecznie poplątał interpretacyjne ślady, a my naocznie się przekonujemy, jak wyglądało - charakterystyczne wedle interpretatorów[3] Czechowicza - „zamazanie" granicy między podmiotem a przedmiotem, będące - wedle nich - charakterystycznym znakiem psychologicznych kłopotów wychodźcy ze swojej społecznej sfery.

W „Małym micie" **znaczy więc sama konstrukcja podmiotu**, choć bardzo niejasna jest treść tego znaku. Zgódźmy się jednak, że takie utożsamienie się ze słyszanym głosem wewnętrznym, taki (jak w tym wierszu sugerowany) moment niepewności co do tego, kim się w danej chwili jest, oznacza kłopoty z sobą zgoła przejmujące. Z tego, co powiedziano, wynika także, że będziemy się trzymać naszej pierwotnej hipotezy o charakterze podmiotu lirycznego w interesującym nas wierszu; to znaczy, że ostatecznie jest nim „syn".

Czechowicz „mówi" samą kompozycją wiersza, „Mówi" cytatem „cudzego głosu". Ale przede wszystkim – obrazem.

- *ostatnie to* ***linie*** *// giną w* ***czarnych*** *jedwabi* ***łunie***

- *świergocą* ***miotacze*** *gwiazd*

- ***dusi*** *powolnie jak* ***gaz*** *// kołysanka nieprawdziwa*

---

3 Porównaj na przykład: Wojciech Woźniak: „"Rozmnożony cudownie na wszystkich nas" - Józef Czechowicz", [w:] Irena Maciejewska [red.]: „Poeci dwudziestolecia międzywojennego", Warszawa 1982, tom I, s. 149-73 oraz Artur Sandauer: „Upiory, pólsen, muzyka. Rzecz o Józefie Czechowiczu" [w:] A. Sandauer: „Poeci czterech pokoleń", Kraków 1977.

Wyróżnione wytłuszczonym drukiem słowa kojarzą się ze sferą słownictwa wojskowego, dotyczącego realiów frontowych: fortyfikacji (*linie*), dymów (*łuna czarnych jedwabi*), rodzajów broni (*miotacze*) i często rozbłyskujących w nocy rakiet oświetlających (w tym kontekście - *gwiazdy*), a na koniec - ze szczególnie wówczas sławnym i okrutnym *gazem* bojowym. Dzięki wzbudzanym przez te wyrazy skojarzeniom, zmierzch oglądany przez podmiot staje się znakiem niepokoju wewnętrznego, wywołanego przez kombatanckie wspomnienia, albo (prawem dalszych skojarzeń) oznaką wewnętrznej wojny, którą podmiot prowadzi. Jej naturę przybliża „głos matki" i obrazy innego rodzaju:

- *cieknie z pogańskich parowów // parna osłoda nocy*;

- *zasypią cię czarne róże // sen pod ciało podłoży się promykiem // sierpem // a za sierpem wiosna zasadzka*;

- *zasypano godziny cacka // niepamiętania kurzem*;

Zespół tych obrazów wskazuje na inny rodzaj pojęć, uczuć i myśli, mogących przynieść podmiotowi („synowi") wybawienie od niepokoju; wskazuje na przyrodę, wieś, dzieciństwo, sen, niepamięć. Motywy to dla twórczości Czechowicza typowe i kojarzące się wyraźnie pozytywnie. Podmiot poszukuje więc ratunku przed trapiącymi go koszmarami. Chce o nich zapomnieć, od nich uciec. Ale to pocieszenie (tytułowy „mały mit"), niesione tu przez wizję matczynego głosu - okazuje się pozorne. Ów głos „usamodzielnia się" i to skazuje podmiot na doświadczenie jeszcze bardziej przykre: męki poczucia nieistnienia.

Na koniec trzeba wspomnieć o tym, że u Czechowicza znaczyć może jeszcze jeden element: brzmienie. W „Małym micie" także znajdziemy tego przykład, choć nie tak oczywisty jak np. w wierszu: „Ze wsi", którego pierwsza zwrotka

wiersza brzmi:

tych kijanek tych praczek u potoczka
kujawiak kujawiaczek
siwe oczko śpij
bura burza od boru
i jak bór dudni piorun
rzucili na wodę złocisty kij

Osoby bardziej muzykalne, jeśli przeczytają sobie tę zwrotkę na głos, odczują, usłyszą jej taneczny rytm. Kłopot jednak przy interpretacji wynika stąd, że nie wystarczy wskazać na niewątpliwy fakt szczególnego zorganizowania warstwy dźwiękowej, trzeba jeszcze wskazać na jego ważność i funkcję w systemie znaczeń utworu. Jest to czynność trudna, lecz nie beznadziejna, bo co prawda muzyka jest asemantyczna, ale kompozycje (więc ich rytmy) mogą kojarzyć się z sytuacjami społecznymi, którym w życiowej praktyce towarzyszą, a onomatopeje - ze zjawiskami, z którymi wiążą się dźwięki naśladowane przez te onomatopeje.

W pewnym fragmencie „Małego mitu" wykorzystano jednak inny aspekt współkształtowania znaczeń utworu przez eufonię. Myślę o wersie:

*„**a** za sierpem wiosn**a** za**sa**dzk**a**"*

Występuje w nim, częstokroć stosowany przez Czechowicza, chwyt, zwany niekiedy „poetyckim puentylizmem"[4]. W tym wyrażeniu tak zestawiono wyrazy, aby (co znów zaznaczyliśmy wytłuszczonym drukiem) podkreślić szereg samogłoskowy - wbrew obyczajowi języka polskiego, gdzie to właśnie fonemy spółgłoskowe są bardziej efektywnym nośnikiem znaczenia. Skutek: powstało wrażenie istnienia jakiegoś związku między *wiosną* a *zasadzką*, o wiele mocniejszego niż z reguły się przyznaje. Oba pojęcia kojarzą się

4 Por. W. Woźniak op.cit.

przeciwstawnie[5], podczas gdy eksponowane podobieństwo brzmień sugeruje podobieństwo znaczeń. W sumie owa *wiosna zasadzka* stała się jednym ze znaków wewnętrznej sprzeczności. A wiemy, jaką rolę w wierszu ta sprzeczność pełni.

1996

5 Wiosna *ma konotację pozytywną, kojarzy się z życiem, pięknem, młodością, kobiecością, a* zasadzka – *wysoce negatywną (niebezpieczeństwo, podstęp itd.).*

O Czesławie Miłoszu (trzy analizy)

1. „Kołysanka"

Druga awangarda przeszła do historii - czy może legendy – m.in. jako wyrazicielka niepokoju, który z końcem lat trzydziestych był aż nadto uzasadniony, katastroficznego niepokoju o los Polski i europejskiej kultury. Przypomnę[1] jeden z moich ulubionych wierszy Czesława Miłosza, „Kołysankę" - dedykowany Józefowi Czechowiczowi i do motywów jego poezji (kołysanka, dzieciństwo, sen, wieś, prowincja, wojna, wybuchy pocisków kojarzące się z gwiazdami, zasnuwająca wszystko mgła) wyraźnie nawiązujący, aż do granic pastiszu.

Pomysł wiersza oparł Miłosz na wspomnieniach z własnego dzieciństwa. Otóż jego ojciec, inżynier Aleksander Miłosz, w latach I wojny jako oficer rosyjskich saperów budował mosty w strefie przyfrontowej, a podczas kolejnych budów towarzyszyła mu rodzina[2]. Od razu jednak widać, że materiał anegdotyczny był jedynie punktem wyjścia. Został udramatyzowany, gdyż most buduje się tu „pod ogniem", a *siwa od mgły armatniej* wioska jest z pewnością bliżej frontu, niż ojciec poety skłonny byłby zaryzykować. W stosunku

1 Tekst jest poprawionym fragmentem mojej książki: „Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm. Rzecz o czytaniu wierszy", Kraków 1996, WOM, s. 74; tu: 66-68. Wydrukowano go także osobno w magazynie „Litwa. Częstochowski magazyn literacki", nr 3, lipiec-sierpień 2007, s. 6-9.

2 Por.: Tomasz Burek: „Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne utajemniczenie" [w:] „Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety" pod red. Jerzego Kwiatkowskiego. Kraków 1985, s. 263-80, tu: s. 274.

do anegdoty biograficznej zmieniono w wierszu realia rosyjskie na polskie (piosenka „Rozkwitały pęki białych róż..."), a przede wszystkim postarano się uogólnić znaczenia opowiedzianego. *Nowy bohater* to nie tylko Miłosz, ale i inni mu rówieśni, a określenie: *prowincja gdzie salwa co dzień błyska*, ze względu na podkreśloną periodyczność walk, może być - sądzę - traktowana po prostu jako metonimia Polski.

Treść tego, co w wierszu dosłownie powiedziano - podobnie jak to bywało w wierszach Czechowicza - jest konglomeratem obrazów i wypowiedzi różnych podmiotów.

Nad filarami, z których smoła ścieka, [1]
w prowincji tej, gdzie salwa co dzień błyska, [2]
pod śpiew saperów o losie człowieka [3]
kołysze płacz dziecinny kołyska. [4]

Kołysze, lula nowego bohatera [5]
w zapachu ognia i spalonych zbóż. [6]
Pluszczą pontony, tryska ptak zbudzony. [7]
Roz-kwi-ta-ły pęki białych róż. [8]

Pierwszych siedem wersów buduje anegdotę, która równocześnie może być uważana za metaforyczny, niosący pośrednio treści ogólne, obraz **początku.** Na przykład dlatego, że kołyska jest *nad filarami* (a „filar" kojarzy się ze pojęciami „grunt", „podstawa"), że słowo *prowincja* - jak wspomniałem - można rozumieć ogólniej, bo wers [4] zawiera nieco abstrahującą synekdochę. W wersie [8] pojawia się wprowadzony bezpośrednio cytat z szacownej polskiej pieśni wojskowej i wyjaśnia się, czym był *śpiew saperów o losie człowieka*. Że cytat nas nie razi, wtapia się w tekst, jest zasługą umiejętnej rytmizacji [7] wersu: trzy trocheje na końcu są mocnym akcentem rytmicznym. Cały wers [8], już bez niespodzianki, naśladować będzie rytm piosenki.

Następna zwrotka jest wypowiedzią jednego z bohaterów anegdoty, ale nie wprowadzoną bezpośrednio, lecz po-

przez jakiegoś „narratora" - tego samego, który relacjonował sytuację z wersów [1] - [7]:

Nie śpiewajcie chłopcy, pieśni tej - [9]
porucznik mówi - bo zanadto smutna [10]
i tak już w wodzie mokniemy po pas. [11]
Nie bójcie się, tam w górze nie szrapnele - [12]
po prostu leci ogień sennych gwiazd. [13]

Niepokój czytelnika, świadomego wszak, że ma z poezją do czynienia, muszą wzbudzić wersy [12] i [13]. Odrealniają one sytuację, każą znów myśleć asocjacjami (spadające gwiazdy realizują marzenia). Przede wszystkim zaś pobrzmiewają szczególnym tragizmem: osobiście mam wrażenie, że saperzy budują ten most pod ogniem, a oficer „kłamie w dobrej sprawie" - jak wielu innych oficerów, pocieszających swych żołnierzy w sytuacjach beznadziejnych. Może stąd to wrażenie, że szrapnel (niegdysiejszy odpowiednik dzisiejszych bomb kulkowych) to broń szczególnie mordercza? Jeżeli nie jest to tylko moje osobiste wrażenie, można uznać, że do budowy z naszych skojarzeń, niesionego przez wiersz, „głębokiego komunikatu" dołożyliśmy jeszcze jedną cegiełkę. **Historia o dziecku i żołnierzach budujących most staje się historią o pełnym marzeń i tragedii, ciężkim początku.**

Dwie następne zwrotki brzmią:

Mój mały - szepczą dziecku w wiosce siwej [14]
od mgły armatniej - mały, bajkę chcesz? [15]
Więc była.... rzeka nazwana Stochodem. [16]
W rzece mieszkała taka ryba, leszcz. [17]

A leszcz był płaski jak miesiąc wieczorem [18]
i pływał sobie, wodne kwiaty jadł, [19]
aż przyszedł ktoś nad wodę i zakrzyczał: [20]
wróć, u-ca-łuj jak za dawnych lat. [21]

Ktoś, kogo należałoby nazwać „podmiotem lirycznym - narratorem opowieści", rysuje sytuację kolejną: opowiadania „nowemu bohaterowi" bajki. Cytuje ją. A że opowiadanie bajek później się przedłuży, postawi to czytelnika w sytuacji trochę „czechowiczowskiej" niepewności co do tego, kto jest w tym wierszu podmiotem a kto adresatem wypowiedzi... Ale istotniejsze jest coś innego. Uzyskujemy mianowicie w tym miejscu bardzo wyraźne wskazówki, mówiące o konieczności traktowania całego obrazu jako przenośni, alegorycznej peryfrazy, a także uzyskujemy przesłanki, aby móc stwierdzić, czego to peryfraza.

Pierwszą - daje umieszczony akurat w klauzuli wyraz *siwy*, który to kolor, ze względu na tradycyjny lniany roboczy ubiór chłopa i określenie „siwe oczy", silnie się kojarzy z pojęciem rodzimości. Wszelkie zaś wątpliwości rozstrzyga nazwa rzeki. Nad Stochodem w lipcu i sierpniu 1916 roku trwały szczególnie ciężkie walki Legionów Polskich. Wiadomo już teraz, jacy to żołnierze śpiewają piosenkę z [8] i [21] wersu. W oczach czytelnika, znającego przecież dobrze historię i świadomego roli Legionów w odzyskaniu niepodległości (w latach 1933/34, która to data pod wierszem widnieje, Legiony otaczano państwowym kultem), historia o chłopcu i saperach automatycznie **staje się wizją pełnego marzeń i tragedii, ciężkiego początku niepodległości Polski.** Początku jednak tak odległego, a może i tak nierzeczywistego, że mówią o nim w dziecięcych bajkach... Mocą poetyckiej sugestii nad całym państwem i narodem to państwo budującym zaczyna się rozsnuwać jakaś niepokojąca aura.

Zdziwił się leszcz, kto go wołać może.
Ale dość bajki, śpijże już mój mały.
Jest inna bajka. Był raz sobie kraj,
a w kraju żyta szerokie szumiały,
szumiały żyta, szumiały i szły
krajem pociągi pełne bochnów chleba,

nad pociągami srebrny grał skowronek...
Dalej nie umiem.

Ciąg dalszy opowiadania bajek buduje u czytelnika poczucie kontrastu, spowodowanego zestawieniem dwu utopii: naturalnego szczęścia, w którym bytuje leszcz, i szczęśliwego (jeszcze?!) kraju. Jakiego? Jego opis do końca objaśnia budowaną w utworze alegorię. Zwłaszcza motywy *szumiących żyt, bochnów chleba, skowronka* są od lat elementami polskich, ziemiańskich arkadii. Uważa się je za fragmenty typowo polskiego krajobrazu. (Wspominany *kraj* jest więc Polską). Równocześnie drugi element ukrytego komunikatu utworu, tym razem wieloznaczny nastrój niepewności, oczekiwania katastrofy, pogłębia się, a to głównie za sprawą uczynienia rzeczywistości (realnej przecież) przedmiotem narracji kłamstwa-bajki i mówienia o rzeczywistości teraźniejszej w czasie przeszłym. Ostatni wers – deklarowana przez opowiadającego niemożność zakończenia „bajki o Polsce" (w domyśle: zakończenia jej optymistycznym akcentem) – komentarza nie wymaga.

1996

2. „Piosenka o porcelanie"

Wiersz ten krótkim rozmiarem wersu, prostotą słowa, rzeczywiście przypomina piosenkę. A jednak trudno byłoby go zaśpiewać. Po pierwsze to trójzestrojowiec toniczny o nierównej ilości sylab w wersie, a po drugie - na przykład w pierwszej zwrotce - układ rymów: „aaaabababaacac" wymagałby melodii dość skomplikowanej.

Podobnie jest z sensami tego utworu. Pozornie temat tu zupełnie banalny: rozbita porcelana. Zobaczymy jednak, że takie określenie tematu utworu - mimo że całkiem zgodne i z tytułem, i z dosłownie rozumianą treścią prezentowanych w nim słów - jawnie zubożyłoby treść „Piosenki...".

Zacznijmy od określenia, kto w „Piosence o porcelanie" jest podmiotem wypowiedzi. Przede wszystkim to ktoś, kto zwraca się do współrozmówcy: *Niczego mi proszę pana tak nie żal jak porcelany*. A więc człowiek mówiący potoczną, codzienną polszczyzną do - może przypadkiem? - napotkanego współrozmówcy. Jest to ktoś, mający skłonność do używania zdrobnień, pieszczotliwie mówiący o tym, co lubi; ma dobre serce. I jest to - jak się zaraz okaże - ktoś niezbyt wykształcony. Mógłby być dzieckiem, ale to niezbyt prawdopodobne, bo wygląda na człowieka doświadczonego... Raczej jest kimś prostym.

Gdzie odbywa się ów dialog, z którego słyszymy kwestię tylko jednego współrozmówcy? Takie motywy jak *czarny ślad*, *złamana jabłoń*, polatujące na wietrze pierze z rozdartej pościeli, *świeże kurhany*, a przede wszystkim wiadomość o tym, że tamtędy *przeszły tanki* wskazują, że pogawędka toczy się po prostu na ruinach, zasłanych, jak to zwykle po wybuchach bomb i pocisków artyleryjskich bywa, skorupami rozbitych naczyń. Informacja o zaplamieniu porcelany *brzydką, zakrzepłą farbą* także wiele mówi. Zakrzepła bywa raczej krew, a nie farba.

A więc rozmowa, w której uczestniczą: ktoś, do kogo zwracają się „proszę pana" i ktoś, którego „wypowiedziany monolog"[3] słyszymy - odbywa się w, przepełnionym wspomnieniem śmierci, miejscu wojennych zniszczeń. Data pod wierszem rozstrzyga problem ostatecznie.

---

3 Monolog wypowiedziany jest przejawem daleko posuniętej dramatyzacji prozy współczesnej. Cały utwór mianowicie ma kształt monologu postaci, w czasie swobodnej rozmowy zwracającej się do jakiegoś słuchacza-współrozmówcy. Cechą charakterystyczną jest nieobecność danych wprost kwestii tego współrozmówcy i jakichkolwiek uwag narratora obiektywnego, odnoszących się do czasu, miejsca, sensów wypowiedzi monologującego (i o adresacie monologu, i o okolicznościach rozmowy możemy wnioskować jedynie z tegoż monologu). Pierwowzorem tej konwencji są „Notatki z podziemia" oraz fragmenty innych utworów Fiodora Dostojewskiego; najsłynniejszą realizacją jest „Upadek" Alberta Camusa, a w literaturze polskiej: - „Wzlot" Jarosława Iwaszkiewicza. Na ten temat porównaj: Michał Głowiński: „Narracja jako monolog wypowiedziany" w: „Literatura współczesna. Antologia wypowiedzi programowych i opracowań naukowych", wybrał Jacek Kajtoch, wyd. III, Kraków 1980, UJ, s. 348-382.

Sytuacja, kiedy wiersz jest monologiem lirycznego bohatera, charakterystyczna jest dla konwencji „liryki roli" (język, widoczny brak wykształcenia postaci mówiącej - raczej wykluczają uznanie jej słów za bezpośrednio wypowiedziane „słowo poety", więc w rezultacie za lirykę bezpośrednią). Poeta zatem skrył się za cudzym monologiem, nim się posługując - pragnie coś wyrazić. Wypowiedź postaci mówi o porcelanie, ale co nam sugeruje Poeta, samemu nie odzywając się, a każąc słuchać tego monologu?

By odpowiedzieć na to pytanie przede wszystkim należy zbadać, czym dla bohatera lirycznego jest porcelana. Nazywa ją kolejno: *bryzgami kruchej piany, drogocennymi snami majstrów, piórami zamarzłych łabędzi, płonymi świecidełkami.* Jest ona więc dla niego tym, co: delikatne, kruche, nietrwałe, błyskotliwe i niepraktyczne, a na dodatek - ucieleśnia ludzkie marzenia. Sądzę, że wszystkie te cechy ma po prostu sztuka.

Z pewnością wojna poniszczyła niejedno dzieło sztuki cenniejsze niż porcelana i fajans. Powiedzmy nawet, że zastawy stołowe (wyjąwszy wyjątkowe egzemplarze) są dziełami sztuki dość ubogiej, użytkowej - ale za to powszechnie dostępnej. Musi zatem ten, kto wypowiada monolog, być kimś, kto ma dostęp tylko do tych najprymitywniejszych form sztuki - takich jak wzornictwo przemysłowe. O innych widać nie dowiedział się w szkole...

A jednak ten ktoś - tak niewykształcony, prosty (ale nie prymitywny; ma pasję i zdolny jest do uczuć niebanalnych) - w obliczu potężnych zniszczeń i śmierci właśnie nad sztuką płacze!? Wielką być musi sztuka wartością, skoro jej żałują tak prości ludzie i w takiej sytuacji.

I w tym momencie odpowiedzieliśmy na pytanie o sens analizowanego wiersza: piosenka o rozbitej porcelanie tak naprawdę jest pieśnią na cześć potęgi sztuki[4].

1998

---

4 Tekst drukowano uprzednio w czasopiśmie: „Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne", nr 11, s. 53-54, Kraków 1998.

3. „Oeconomia divina"

Jeśli odczytamy[5] wiersz dosłownie, powiemy, że jest krótką refleksją istoty nadludzkiej o życiu i czasach, gdy jej na Ziemi żyć wypadło, refleksją uzupełnioną opisem końca świata: stopniowego zaniku rzeczywistości materialnej, rozpadu więzi społecznych i daremnego oczekiwania ludzkości na Sąd Ostateczny. Opis ten będzie nieco alogiczny i wewnętrznie sprzeczny. Jak pierwsza może zniknąć materia, a dopiero potem ludzie? - Wszak (przynajmniej częściowo) składają się z materii! Czyżby zatem już same dusze oczekiwały na sąd? W dodatku oczekują „na placach", które miały uprzednio się rozpaść...

Sprzeciw wzbudzi w nas także brak wyraźnego zamanifestowania się podmiotu mówiącego utworu jako postaci fikcyjnej. Czyżby wypowiadał się[6] Poeta? Ale przecież podmiot może tu być tylko postacią fikcyjną!

Nie wzbudziłaby sprzeciwu ta relacja, gdyby włożono ją w usta jakiegoś biblijnego proroka. A przecież „Oeconomia divina" nie jest wypowiedzią bohatera misterium, którego akcja przebiega po zakończeniu historii ludzkości. Przeciwnie - „Oeconomia divina" to liryk i tylko liryk. Jakiż więc jest jego temat? Wydarzenia przed Sądem Ostatecznym? Przecież do niego nie dochodzi!

Sądzę, że ta nieudana próba dosłownego, literalnego odczytania wiersza wskaże na bezsens takiej lektury. Pamiętamy jednak - jeszcze z wierszy Charles'a Baudelaire'a - że wewnętrzne sprzeczności są znakiem symbolu. Może zatem wizje tego wiersza, choć niczego rzeczywistego nie opisują -

---

5 *Na temat tego wiersza porównaj następujące jego analizy: Bożena Chrząstowska: „Groźba chaosu" [w:] B. Chrząstowska: „Poezje Czesława Miłosza", Warszawa 1982, WSiP, tu s. 120-142; Aleksander Fiut: „Moment Wieczny. O poezji Czesława Miłosza", Warszawa 1993, Open, tu strony 106-108; Elżbieta Kram-Mikoś: „Z Miłoszowego dyskursu o kondycji ludzkiej (O wierszu* Oeconomia Divina*)" [w:] „Poezja w szkole średniej" pod redakcją Elżbiety Kram-Mikoś, Kraków 1995, Wydawnictwo Edukacyjne, s. 66-75.*

6 *Relacja podmiotu nie ma cech stylizacji na język jakiegoś opowiadacza, różnego swą umysłowością od Poety.*

jednak **coś oznaczają**, **ku czemuś naszą myśl kierują, znaczą nie literalnie a przenośnie**? O czym się w tym wierszu (za pomocą sekwencji fantastycznych obrazów) opowiada? Ku jakim problemom i zjawiskom winna się kierować myśl czytelnika utworu? Odpowiemy na pytania.

Zacznijmy od skonstatowania, sprzyjającego naszej początkowej omyłce, faktu: nie cały wiersz jest wizją, choć trudno to dostrzec. Dlaczego trudno?

Po pierwsze dlatego, że Miłosz, jakby chcąc zaznaczyć, że potrzebuje odbiorcy wnikliwego, niezadowalającego się oglądem powierzchni zjawisk (tj. w tym wypadku odczytaniem tylko dosłownej treści opisu), już czysto formalnym chwytem „zatarł za sobą ślady". Utwór napisano wierszem stychicznym, mimo ewidentnej możliwości podzielenia go na osobne całości treściowe (co z reguły zaznaczane jest wydzieleniem strof).

Po drugie, na początku „zamazano" nawet podział na zdania. Pierwszy wyraz drugiego wersu: *Kiedy* - będąc gramatycznie wskaźnikiem zespolenia, wprowadzającym zazwyczaj podrzędne zdanie zastępujące okolicznik czasu - przeszkadza nam od razu zorientować się, że pierwszy wers zakończył się kropką, że stanowi całość: i jako wers, i jako zdanie. A to z kolei zachęca, aby potraktować treść w nim zawartą jako szczególnie ważką (zdania pokrywać się będą z wersami jeszcze na końcu wiersza - ale tam służyć to będzie wzmocnieniu dramatyzmu opisu, które się osiąga za pomocą zdań krótkich).

W tej sytuacji sami przeprowadźmy podział utworu na części, na „niby-strofy". Otrzymamy cztery:

Część I (obejmuje wers 1) zawiera tylko jedno krótkie i dobitne zdanie (*Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili*), o treści równej mniej więcej stwierdzeniu: „że też dożyłem takich czasów". Przy tym chwilę dziejową, o której mowa, określono słowem: *osobliwa*. To wyklucza traktowanie jej jako etapu historii świętej. Tym bardziej to nie może być Koniec Świata. Przymiotnika „osobliwy" używamy, gdy

chcemy ocenić coś - owszem - zaskakującego i dziwacznego, ale przemijającego i na ogół niezbyt niebezpiecznego. Tak ludzie dojrzali często mówią o dziwiącej ich współczesności i sądzę, że jako sąd o współczesności można zakwalifikować treść zdania z 1 wersu.

Część II obejmuje wersy 2-8. Mowa w niej o owej *osobliwej chwili*, czyli współczesności, o której mówi się tu językiem metafory - ale dość utartej. Określenie rzeczywistości jako „opuszczonej przez Boga" (*Bóg* [...] / *Najdotkliwiej upokorzy ludzi,* / *Pozwoliwszy im działać jak tylko zapragną*) mieści się w ramach obyczaju, jest nierzadko spotykanym określeniem alegorycznym, za pomocą którego mówi się o sprawach, faktach, zjawiskach pełnych zła.

Wersy 7-8 zawierają jeszcze jeden element oceny współczesności – wspomniany w tym miejscu cykl „królewskich tragedii" Szekspira opowiadał o okrutnych, lecz wzniosłych dziejach angielskiej Korony. No i wprowadzają część III.

W tym miejscu utworu następuje **zmiana poetyckiej konwencji**. Dotychczas omówione części były zasadniczo bezpośrednią relacją Poety o własnych odczuciach. Natomiast dalsze dwie, umownie wydzielone „niby-strofy", jako taka relacja zakwalifikować się już nie dadzą (jak przekonaliśmy się, brnąc w absurdy na początku naszych rozważań).

„Niby-strofy" przyniosą teraz dwie wizje, które mogłyby w zasadzie wejść w skład innego wiersza, czy też wystąpić samodzielnie. Ich stosunek do uprzednich słów poety do tego się sprowadza, że to, co uprzednio stwierdzono ogólnie, wprost i w języku dyskursywnym - teraz wizje uszczegóławiają, mówiąc językiem obrazów i konkretniej ilustrując tezę o „odejściu Boga" (tam przynajmniej, gdzie rozwój tych wizji nie rządzi się już tylko autonomiczną logiką, więc są nieprzetłumaczalne na język dyskursywny). Wizje tworzą trzecią i czwartą część wiersza.

Część III to wizja zawarta w wersach 9-18. Dosłownie rozumianym tematem wypowiedzi jest tu rozpad świata fizykalnego, materialnego: od wytworów cywilizacji technicznej

począwszy, poprzez świat przyrody, na materii samej skończywszy. Wzmianki o *widmie* przedmiotów, o *dymie na kliszy* każą ów rozpad traktować na podobieństwo anihilacji zachodzącej w czasie jądrowego wybuchu. Wykształcony czytelnik wszak pamięta, że promieniotwórczość przypadkowo odkryto, dzięki śladom, które pozostawiła na kliszy fotograficznej. Wiemy też o „cieniach" ludzi, które po wybuchu pozostały na ścianach ruin domów Hiroszimy.

Część IV to wersy 19-29, które zawierają wizję o proweniencji biblijnej; obecna jest tu wyraźna aluzja do historii wieży Babel (Rdz. XI, 1-9).

Dokonaliśmy pierwszego oglądu wiersza, wydzieliliśmy części i rozpoznaliśmy konwencje, według których należy go odczytywać. Podporządkowując się ich wymogom, spróbujmy dotrzeć do właściwej - częściowo danej wprost, a częściowo zaszyfrowanej - treści utworu. Trud nasz uznamy za zakończony, gdy uda się nam odpowiedzieć na pytanie, jakim słowem określić można zjawisko, które:

1) jest czymś niezwykle dla ludzkości istotnym (wszak tytuł wiersza brzmi: „Oeconomia divina", a to oznacza: „gospodarowanie Boże"[7]);

---

7 *Według wyjaśnień ks. Kazimierza Bukowskiego zawartych w książce „Biblia a literatura polska. Antologia" (Warszawa 1984, WSiP)* Tytuł utworu znaczy „boska ekonomia", co w terminologii teologicznej oznacza boski plan zbawienia świata *[s. 62]. Wedle IV tomu „Encyklopedii katolickiej" (Lublin 1983), „Ekonomia Boża", albo „Ekonomia zbawienia" to* plan zbawienia ludzkości, objawiony przez Boga w dziejach Starego i Nowego Testamentu. *Cytuje fragmenty artykułu encyklopedycznego:* Pojęcie *[...]* ma źródło w „Listach" św. Pawła Apostoła *[...]*; określa realizowanie przez Boga pełni czasów na drodze ponownego zjednoczenia wszystkich w Chrystusie, udzielenie łaski objawiania tajemnicy Bożego planu zbawienia apostołowi, który ma go głosić wszystkim *[...]*, realizację tajemnicy zbawienia *[...]* oraz także włączenia się człowieka przez wiarę w Chrystusa w realizację tych planów *[...]* i zlecone przez Boga szafarstwo tajemnic Bożych oraz misję głoszenia objawionej tajemnicy zbawienia *[...]*. Termin „ekonomia" - do planu lub zamysłu Bożego, który spełnia się w Chrystusie, odnosił Ignacy Antiloch *[...]* a Ireneusz w „Adversus haereses" przyjął go jako zasadniczy do wyrażenia nauki o działaniu Boga, zarówno w całym procesie zbawczym, jak i na jego poszczególnych etapach *[...]*: działanie to zmierzało do Chrystusa, będącego rekapitulacja całej historii i wypełnieniem wszystkich obietnic Chrystusa, który towarzyszy zawsze ludzkości, przygotowywując wcześniej ekonomie wcielenia i krzyża. *[...]* Obecnie wielu teologów łączy pojęcie ekonomii zbawienia z pojęciem historii zbawienia z uwagi na to, że

2) zagrożenie, „odejście" którego jest źródłem bezładu i owej *osobliwości* czasów współczesnych (pamiętajmy, że w ramach swej „gospodarki" Bóg może wystawiać na próbę i doświadczać!);

3) można je określić metaforycznie, tak jak w części II;

4) może być symbolizowane treścią wizji z części III i IV, a więc traktowane jako *zasada* (słowa: *uzasadnienie, zasada* powtarzają się w obu częściach), na której oparte jest zarówno życie społeczne, jak i nasze widzenie rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę zainteresowania filozoficzne Miłosza (Heraklit), można chyba rozumieć tę *zasadę* na kształt „arché" poszukiwanej przez jońską filozofię przyrody i jej bezpośrednich następców, tj. na kształt czegoś, z czego „składa się świat"[8] (składał się z wody - dla Talesa, z powietrza - dla

---

Boży plan zbawienia jest zarówno objawiony, jak i realizowany przez Opatrzność Bożą w dziejach ludzkości; zbawcze działanie Boże rozpatrują oni pod kątem uwidaczniania się i realizowania zbawczego planu Bożego wobec ludzkości w całej historii, czy też przedstawienia określonego porządku zbawczego w danej epoce dziejów *[...]*. Skoro plan zbawienia ludzkości ma określone etapy, istnieją różne ekonomie zbawienia w zależności od historycznej epoki, wydarzeń religijnych i warunków zbawienia, porządku zbawienia oraz przymierza Boga z ludzkością; zawierają w sobie określone prawo religijno-moralne, drogę zbawiania, dary, kult i ofiary oraz środki zaradcze przeciw grzechowi *[s. 796-797]*.

Jak widać, Czesław Miłosz potraktował ów termin nader swobodnie, przydając mu jednak znaczenie bliższe współczesnym poglądom teologicznym.

8 *Na temat znaczenia słowa „zasada" dla pierwszych filozofów - porównaj następujące cytaty z I tomu „Historii filozofii" Władysława Tatarkiewicza [wyd. 8, Warszawa 1978, PWN]:* Tales rozmyślał nad początkiem świata, ale dopiero Anaksymander zaczął używać terminu początek (*arché*). Był to wyraz potoczny, ale użyty przez filozofa zmienił swe pierwotne znaczenie. Początek był dla Anaksymandra już czymś więcej niż pierwszym momentem w rozwoju rzeczy; a to dlatego, że był przekonany, iż to, co było na początku nie przestaje istnieć, tylko przybiera inne kształty. Tales szukał materii, która była na początku, ale przestała istnieć, bo przetworzyła się w inne rodzaje materii; Anaksymander szukał również pierwotnej materii, ale z przekonaniem, że skoro była, przeto jest i będzie. Pierwotne własności rzeczy pojmował zarazem jako trwałe, istotne, zasadnicze: „*arché*" była dlań już nie tylko początkiem, ale „zasadą" rzeczy; nie tylko ich pierwotną, ale też właściwą naturą. Przy takim założeniu główne zagadnienie filozoficzne uległo przemianie: chodziło w nim już o coś więcej niż o początek. Wyraz „*arché*", który znaczył tyle, co początek, zaczął oznaczać, gdy został zastosowany w filozofii - zasadę (uległ analogicznej przemianie, jak później łaciński wyraz „principium", pierwotnie znaczący tyle, co „początek", a potem tyle, co „zasada"). I w znaczeniu

Anaksymenesa, z „bezkresu" - dla Anaksymandra, z ognia - dla Heraklita, z czterech żywiołów - dla Empedoklesa).

Wczytując się w treść części III i IV można skonstatować kolejne skutki zaniku owego „czegoś". Gdyby go zbrakło:

- Przestalibyśmy widzieć świat wokół nas; zniknąłby z naszych oczu, jakby zdmuchnięty atomowym płomieniem (wers 14-16).

- Przestalibyśmy tworzyć społeczeństwo, mogące porozumiewać się (wers 21: *Wrzawą wielu języków ogłoszono śmiertelność mowy*).

- Groziłaby nam utrata świadomości podstawowych praw moralnych (wers 22: *skarga* [...] *skarżyła się samej sobie*).

- Nie do odczytania dla nas stałoby się dotychczasowe myślowe dziedzictwo ludzkości (zauważmy, że w wersie 19 pokreślono akurat śmierć ksiąg w „niby-atomowym" pożarze: *srebrnieją, chwieją się i nikną* litery na płonących kartach).

- Zatracilibyśmy umiejętność utrwalania duchowego dorobku (tajemnicze *znaki* z wersu 20 to najpewniej hieroglify pisma egipskiego - przy czym te, które oznaczają wartości dla tamtego społeczeństwa podstawowe: *rzekę*, bez której by ono nie powstało, *palmę* daktylową, bez której by się nie wyżywiło; *ibis* był znakiem Thota - boga mądrości, nauczyciela pisma).

Nie dość na tym. Wersy 24-28, utrzymane konsekwentnie w biblijnym tonie, wskazują nie tylko na charakter uniwersalny i ponadczasowy („biblijny" znaczy tyle, co „ponadczasowy" - mądrość Księgi ważna jest i dla zamierzchłych epok, i dla naszej) owego „czegoś", ku czemu myśl naszą kierują wszystkie części składowe ostatniej wizji utworu.

„zasady" wyraz ten stał się naczelnym terminem greckiego słownika filozoficznego *[cyt. s. 26]. I dalej:* Z zagadnień kosmologicznych (pierwszego okresu rozwoju filozofii greckiej, tj. od ok. 600 do 460 p.n.e.) główne było zagadnienie zasady (*arché*). Pierwotnie chodziło w nim o początek, z którego się rzeczywistość wywodzi, u późniejszych zaś, dojrzalszych myślicieli - o główny składnik, o właściwą naturę rzeczywistości. Na to zagadnienie każdy, kto w owych czasach chciał mienić się filozofem, musiał mieć odpowiedź. A każdy prawie filozof miał inną: jeden mówił, że zasadą jest woda, inni, że bezgraniczna a nieokreślona materia, powietrze, ogień, ziemia, 4 żywioły, zarodki, atomy *[s.61]*.

Wskazują również na to, że dzięki owemu „czemuś" pozostajemy w ogóle ludźmi. Gest *zrzucania sukni* (tj. odzieży) kojarzy się na ogół z szaleństwem i próbą powrotu ku pierwotnej zwierzęcości, a ponadto jedynie człowiek zwykł szukać kulturowych (mitologicznych czy naukowych) uzasadnień dla swych podstawowych życiowych czynności (*praca i odpoczynek*) oraz kształtów i funkcji swego ciała (*I twarz, i włosy, i biodra*).

Czym jest owo „coś"? Możliwe są dwie odpowiedzi.

Niektórzy odpowiedzą: „Bogiem". Taka interpretacja nasuwa się na pierwszy rzut oka, gdyż wizję części III można uznać za obraz skutków wycofania się Boga z dzieła Stworzenia. Wtedy jednak wizję części IV należałoby rozpoznawać po prostu jako opis unicestwienia ludzkości. A przecież w naszych *osobliwych czasach* (a ich zasadniczo wiersz dotyczy), póki co, ludzkość jeszcze nie wymarła... Musimy zatem szukać innej odpowiedzi.

Proponuję owo „coś" określić terminem „kultura" (zastrzegając, że chodzi o ścisłe znaczenie słowa[9], lub – dokładniej - o tzw. „niematerialną część kultury").

Chodziłoby o duchowe dziedzictwo, które decyduje zarówno o ciągłości danej cywilizacji, jak i o wspólnocie wszystkich jej odłamów. „Oeconomia divina" Czesława Miłosza byłaby wówczas wołaniem o stabilizację znaczeń i ratowanie świata wartości, byłaby protestem przeciwko kryzysowi, trapiącemu cywilizację kręgu śródziemnomorskiego przynajmniej od końca XVIII wieku (jak sądzą liczne autorytety), a nasilającemu się współcześnie. I na ogół tak się ten wiersz odczytuje[10].

---

9 *Kulturę definiujemy (za „Elementarnymi pojęciami socjologii" Jana Szczepańskiego) jako:* Ogół wytworów działalności ludzkiej, materialnych i niematerialnych wartości i uznawanych sposobów postępowania, zobiektywizowanych i przyjętych w dowolnych zbiorowościach, przekazywanych innym zbiorowościom i następnym pokoleniom.

10 *Wiersz ów, dość powszechnie rozumiany jest jako refleksja nad dziejami cywilizacji nowoczesnej, konkretnie - cywilizacji Zachodu. Jerzy Kwiatkowski uważał go za* wielką syntezę naszej epoki, wyrażoną językiem katastrofizmu, analizę pustki i bezzasadności współczesnej cywilizacji *[cyt. Jerzy Kwiatkowski: „Miejsce Miłosza w poezji polskiej" [w:] „Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety" pod*

Moja decyzja interpretacyjna na razie wygląda arbitralnie. Postaram się jednak wyjaśnić wątpliwości oraz - choćby szkicowo i hipotetycznie - wskazać na genezę wiersza, by w ten sposób moją interpretację ostatecznie uprawdopodobnić.

Powróćmy do kwestii, dlaczego „pozostawienie przez Boga ludzi samym sobie" (wersy 2-6) należy rozumieć alegorycznie, jako znak upadku tradycyjnych wartości kultury?

Otóż sądzę, że także dlatego, iż owemu „odchodzącemu Bogu" z wiersza przydane są atrybuty nieomal bóstw pogańskich: przebywanie w określonym miejscu (*Bóg skalnych wyżyn*), możliwość (a może nawyk) manifestowania swej obecności (*i gromów*), a określenie *Kyrios Sabaoth* - „Pan wojsk" (abstrahując od jego teologicznych znaczeń) brzmi niezwykle archaicznie i kojarzy się z Bogiem znanym ze Starego Testamentu, który na co dzień przebywał z narodem wybranym, bezpośrednio kierował jego postępowaniem, wyrokował w sporach. Bóg tak rozumiany to Bóg religii, będących nie tylko systemem twierdzeń o istocie świata i człowieka, i wynikających z nich - głównie moralnych - konsekwencjach (a tak rozumieć zwykł religię człowiek nowoczesny). To raczej Bóg religii będących też prawem, drobiazgowo reglamentującym życiowe czynności; religii niepozostawiających pola nie tylko dla egzystencjalnych, ale i dla czysto życiowych wątpliwości; religii będących właściwie mitem, w całości określającym światopogląd człowieka.

Otóż „odejście" tak rozumianego Boga winno się rozpatrywać nie w kategoriach teologii i filozofii, lecz antropologii i socjologii. Znaczy ono tyle, co przełom w rozwoju społecznym, oddzielający społeczność prymitywną (albo taką o ustabilizowanym systemie wartości) od nowoczesnej, która nie posiada aż tak zwartego systemu, regulującego myślenie i zachowanie jednostek.

---

redakcją Jerzego Kwiatkowskiego, Kraków 1985, WL, s. 81-98, tu s. 90). Według Jana Błońskiego Miłosz w ogóle amerykański dosyt czy potęgę kwitował gorycza i poczuciem niespełnienia *[cyt. Jan Błoński: „Wzruszenie, dialog i mądrość" [w:] „Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety", s. 363-380, tu s.378). W tym zbiorze artykułów, na s. 187-188 znajduje się także pomocna mi w tych rozważaniach krótka analiza „Oeconomia Divina" - pióra Aleksandra Fiuta.*

Dodatkowym argumentem za słusznością alegorycznego odczytania wersów 2-6 (więc myślowego zastąpienia słowa „Bóg" - słowem „kultura") jest późniejsze (wersy 9-10) włączenie do wywodu myślowego wiersza - przeciwstawienia materialnych wytworów naszej cywilizacji (*drogi, miasta, lotniska*) duchowemu produktowi kultury prymitywnej, czyli *plemiennemu państwu*. Ten fragment stanowi ważny interpretacyjny trop. Winien pobudzić czytającego do czynienia porównań między dzisiejszym bałaganem aksjologicznym i brakiem kulturowej stabilizacji, a prastarym (ale jeszcze w XIX wieku dość powszechnym) „sposobem na życie bez niespodzianek", który - nie dając człowiekowi swobody życiowych wyborów - gwarantował mu jednak komfort myślowy, oferował recepty postępowania w każdej sytuacji.

Zrelacjonowanie treści wizji z III części wiersza (z wersów 9-18) jest bardziej skomplikowane, tym bardziej, że ostatecznie tu się skrywa klucz do problematyki utworu. Wizja zdaje się być rezultatem myślowego eksperymentu: poeta jakby próbuje przedstawić świat, widziany oczyma człowieka, z którego umysłu „wyparowały" podstawowe dla danej kultury pojęcia.

Wyobraźmy sobie sytuację, w której tracimy swą całą (zdobytą samemu, bądź nam przekazaną) wiedzę o rzeczywistości. Zaiste, przestrzeń wokół nas uległaby *wydziedziczeniu z przedmiotów*. Rzeczy, zwłaszcza te słusznie uznane za powód do dumy dla naszej cywilizacji, istnieją wszak dla nas o tyle, o ile jesteśmy je w stanie nazwać, przypisać im pewne cechy, funkcje i znaczenia. W momencie „wyparowania" naszej wiedzy o rzeczywistości „znikłyby nam sprzed oczu", gdyż przestalibyśmy je spośród otoczenia wyróżniać (podobnie, jak przebywając w podzwrotnikowym lesie nie dostrzegamy 90% zjawisk, które zauważa tam jego rdzenny mieszkaniec[11]). Zanik jednolitej sfery sensów - niematerialnego dorobku naszej kultury - dosłownie oślepiłby nas.

---

11 On z kolei - będąc przedstawicielem innej, prymitywnej kultury, a o naszej kulturze mając wiedzę zerową - zaprowadzony na ulice naszej metropolii dostrzegłby w niej jedynie bezsensowne nagromadzenie kamiennych brył (domy), wokół którego biega stado dziwnie ryczących zwierząt (samochody).

Można więc sądzić, że - zdaniem Miłosza - subiektywną (tj. istniejącą dla danej jednostki, należącej do danej społeczności) istotą rzeczywistości materialnej jest kultura właśnie. Miłosz mówi o „zniknięciu zasady" (*arché*). Czytelnik „Oeconomia divina" winien pomyśleć, że dla danej społeczności ową *arché* jest kultura niematerialna - jedność doświadczeń i znaczeń.

Wersy 14-15 (*Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole / uciekła materialność*) wzmacniają to przekonanie. Mowa w nich już o utracie *zasady* nie tylko przez wytwory cywilizacji, lecz przez cały świat przyrodniczy - zgodnie ze starogreckim znaczeniem terminu (materia też mogła być pojmowana przez pierwszych filozofów, posługujących się tym terminem, jako swoista *arché*). Katastrofa kultury byłaby dla jednostki równa katastrofie atomowej. Jej skutkiem także byłaby anihilacja (przynajmniej anihilacja myślowego obrazu rzeczywistości).

Ostatnim argumentem na rzecz słuszności naszego rozumowania (a stawiamy tezę, że wiersz „Oeconomia divina" jest wywodem na temat ważności dorobku kultury dla ludzkości, wywodem, który sformułowano w języku wizji) mogą być:

- ogólne informacje o wydarzeniach zachodzących w czasie i w miejscu napisania utworu (Berkeley, 1973);
- inne wiersze z tomu „Gdzie słońce wstaje i kędy zapada" (1974), w którego skład wchodzi „Oeconomia divina".

Wspominając czasy przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc okres studenckich niepokojów, buntu młodzieży, kształtowania się konktrkultury „hippies", czas zdecydowanego odwrócenia się młodych Amerykanów od ideałów i modeli życiowych proponowanych im przez „dorosłe" społeczeństwo - poeta mówił: *przeżyliśmy w Berkeley, w latach sześćdziesiątych, ogromną rewolucję. Fala protestu i fala nienawiści, plucia na establishment, na społeczeństwo osiadłe, która pojawiła się, trwała kilka lat, opadła i zniknęła* [...] *trudno odtworzyć wszystkie etapy wzbierania tej fali*[12].

---

12 *Cyt. „Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut", Kraków 1981, WL, s. 14.*

„Oeconomia divina" zdaje się do tych wspomnień nawiązywać i zapewne nieprzypadkowo w tomie znajduje się pomiędzy (napisanymi w tymże co ona, tj. w 1973 roku - i także w Berkeley) wierszami: „Wieść", gdzie o ziemskiej cywilizacji mówi się w czasie przeszłym i „Lektury", gdzie nader zjadliwie mówi się o tej wyższości czasów biblijnych nad naszymi, że wówczas *Daimonizomenoi* czyli opętani *biesowaci nie mieli pism ani ekranów, / rzadko tykając sztuki i literatury*, że: *drgawki, na ustach piana, zgrzytanie zębami / nie uchodziły wtedy za znamię talentów*[13]. Miłoszowi - wykładowcy slawistyki musieli mocno dopiec młodzi ludzie - pierwowzory bohaterów musicalu „Hair", hippisi i inne ugrupowania młodzieży negujące nawet najbardziej - wydawałoby się - podstawowe nawyki społeczne: pracę, małżeństwo, rodzinę, itd. Niezbyt też lubił poeta intelektualistów, popierających ten sposób myślenia.

Dlaczego? Może uznał, że niepokoje amerykańskiej młodzieży i towarzysząca im dezorientacja warstwy inteligenckiej jest przejawem tegoż samego kryzysu europejskiej kultury, którego obawiał się w latach trzydziestych, a którego drastycznym przejawem i zarazem radykalnym pogłębieniem była wojna i następujące po niej władztwo totalitaryzmu? Może w demonstracjach przeciwko interwencji w Wietnamie i zakładaniu hippisowskich komun dostrzegł te same upiory negacji, które wcześniej przejawiły się w wyczynach młodych hitlerowców, czy radykalnej, komunistycznej młodzieży? Ale to już temat dla osobnego studium.

1998

---

13 Cyt.: Czesław Miłosz: „Lektury", w: Cz. Miłosz „Wiersze" [t.2], Kraków 1984, WL, s. 195 (cytaty z „Oeconomia divina" wedle tego wydania).

O „Białej magii" Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

O liryku tym, poświęconym - co jest powszechnie wiadome - późniejszej żonie poety, Barbarze, pisał Kazimierz Wyka: *Ten krystalicznie doskonały wiersz to nic innego jak zapis szczęśliwej i autentycznie doznanej chyba chwili*[1]. Dopisek pod tekstem: *4.I.42 r., 3 w nocy* z „Echa z dna serca" - podręcznika do VIII klasy szkoły podstawowej (a więc z powszechnej świadomości czytelniczej) usunęła „ręka przyzwoitki". I źle się stało - dla interpretacji wiersza świadomość autentyzmu sytuacji ma pierwszorzędne znaczenie. Każe przyjąć, że wiersz nie jest wydumaną prezentacją uczuciowej hipotezy, ale oddaniem doznań własnych poety.

Właściwym bohaterem liryku nie jest przedmiot opisu - Barbara, ale ten, kto na nią patrzy. Poeta, oddając wygląd stojącej przed lustrem i „mieniącej mu się w oczach" dziewczyny, pragnie wypowiedzieć to, co do niej czuje. Postać Barbary ulega (nie w rzeczywistości, a w jego postrzeganiu) ustawicznym przemianom - jak w baśni. Stąd też tytuł. Magia biała - w przeciwieństwie do czarnej, jest po prostu magią służącą dobru; to cuda (również cuda przemiany) służące szczęściu i miłości.

Unaocznijmy sobie sytuację liryczną w tym utworze zbudowaną: Barbara stoi przed lustrem, poprawia, lub może zamierza sobie poprawić uczesanie. Poeta obserwuje ją, mil-

---

1 Cyt. K. Wyka: „Wstęp" [w:] K. K. Baczyński, „Utwory zebrane", Kraków 1961, ss. V-LXIV; tu s. XXI (cytaty z „Białej magii" wedle tego wydania).

cząc. Dlatego właśnie bohaterka *stoi przed lustrem ciszy*. Samo podniesienie rąk ku włosom trwa dosłownie chwilę: wydaje się więc, że pierwsza zwrotka jest zarysowaniem sytuacji momentalnej, zatrzymanym kadrem, fotografią momentu.

I w tym ułamku sekundy, potrzebnym może na wypowiedzenie dwóch trzech słów (ale już zbyt krótkim, by je zrozumieć - Poeta kontentuje się samym zarejestrowaniem miłego brzmienia głosu) następuje moment zachwycenia: *i wtedy jak dzban - światłem zapełnia się*. - Oczywiście to nie Barbara zmieniła swą postać. Jako świetlistą zobaczył ją Poeta, „przesłoniła mu cały świat" (więc i księżyc, i gwiazdy...) - chciałoby się powiedzieć.

Trzecia zwrotka rozwija metaforę. Ciało Barbary napełnia się *muzyką białych iskier*. Zachwyt Poety - gwałtowny, ale z początku pozbawiony pierwiastka namiętności - tu zmienia swój charakter. Pojawia się więc motyw *łasicy*. Zwierzątka małego (zatem dominującą rolę w uczuciach obserwatora-Poety na razie gra czułość), o ciepłym i miękkim futerku. Jak widać, Barbara zaczyna kojarzyć się podmiotowi lirycznemu z czymś ciepłym i nadzwyczaj miłym w dotyku.

I to pragnienie kontaktu, przytulenia się, uczucie - powiedzmy wprost - pożądania, potęguje się. Stąd zjawia się *niedźwiedź* - w licznych mitologiach symbol pierwotnej, biologicznej siły. W wierszu (dosłownie) wyłania się on ze światła przepełniającego Barbarę, lecz - tak naprawdę - budzi się w obserwatorze. *Lawina myszy* również nie jest tym samym, co pojedyncza myszka - miłe, przyjemne w dotyku stworzonko.

Pożądanie zbudziło się - i opadło, ostatecznie jednak ustępując miejsca uczuciu czułości i opiekuńczości. Biel światła i biel zwierzęcego futra stała się bielą mleka - tego podstawowego pokarmu i zwierząt, i ludzi. Powiedzmy, że podmiot uspokoił się. Pożądanie ustąpiło miejsca przywiązaniu, oczekiwaniu od Barbary uczuć bardziej matczynych.

Wiersz ukazujący, co dzieje się z mężczyzną patrzącym na ukochaną kobietę, nie może mieć zdecydowanego za-

kończenia. Wszak cała historia może za chwilę powtórzyć się, albo potoczyć trochę inaczej... Nic dziwnego, że utwór nie ma zdecydowanej pointy. Ostatnie zwrotka jest jakby sumującą refleksją Poety, zdziwionego tym, jak Barbara może mu się przemieniać, jak różną bywa dla niego. A czytelnik może po prostu westchnąć: „miłość niejedno ma imię"[2].

1999

---

2 *Tekst ukazał się w ramach mojej większej publikacji: „Moje ulubione wiersze" [red.] K. Strzelewicz (red.). „Proza, proza, proza... Opowiadania, fragmenty, krytyka, eseje, publicystyka, notatki", t. V, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 596, Kraków 1999.*

„U wrót doliny" Zbigniewa Herberta

Neoklasycyzm Zbigniewa Herberta ma cztery aspekty: poetycki, ideologiczny, tematyczny i pragmatyczny.

Pierwszy zawiera się w dążeniu do mówienia językiem maksymalnie prostym. Opowiedziana w wierszu historia, czy też wyprowadzony wywód myślowy - (wprost, bezpośrednio) sformułowany jest w stylu nieozdobnym. Pod wypowiedzią tą - a to już cecha nieneoklasycystyczna - ukryty jest komunikat szerszy[1]. Stąd też to, co w wierszu Herberta powiedziano dosłownie - zazwyczaj jest znakiem głębszej myśli, jest tzw. „wielką metaforą".

Aby dojść do treści ukrytych, należy częstokroć traktować utwór jako realizację konwencji „liryki roli". Przy analizie zwracać więc uwagę należy na to, kto właściwie w wierszu mówi, ile osób mówi i wypowiedź której z nich można traktować jako posiadającą autorską akceptację. Ponadto niezbędnym jest uwzględnienie treści najczęściej przypisywa-

---

1 Jest to ujęcie - moim zdaniem - zgodne z pracą Edwarda Balcerzana: „Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)", stanowiącą rozdział III książki: E. Balcerzan: „Poezja polska w latach 1939-1965. Część II - ideologie artystyczne", Warszawa 1988, WSiP. Dużo zaczerpnąłem z książki Stanisława Barańczaka: „Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta", Oficyna Literacka 1985, lub wydanie II, Wrocław 1994; częściowo wykorzystałem szkic Janusza Maciejewskiego: „Zbigniew Herbert: „U wrót doliny"" [w:] „Czytamy wiersze", zbiór interpretacji pod red. J. Maciejewskiego, Warszawa 1970, LSW, s. 301-308. Niektóre myśli zaczerpnąłem również z monografii Andrzeja Kaliszewskiego: „Gry Pana Cogito", Kraków 1982, WL i wydania następne. Pożyteczna metodycznie jest jego broszura „Zbigniew Herbert (Portret krytyczny autora, analiza wybranych wierszy, bibliografia)", Kraków 1993, Sponsor.

nych historycznym lub mitologicznym sytuacjom, które w utworze opisano.

Drugi aspekt neoklasycyzmu w tym się zawiera, że dla Herberta wypowiedź poetycka nie jest zabawą. Pisze więc o problematyce wielkiej, uniwersalnej ale - co istotne (i mniej klasycystyczne) - mogącej być ważną także osobiście dla niego (zatem o problematyce aktualnej).

Po trzecie - Herbert z upodobaniem korzysta z zasobu tradycji kultury europejskiej: z licznych motywów mitologicznych, religijnych, związanych z wielkimi dziełami przeszłości. Każda taka aluzja poszerza zawartość myślową wiersza o treść konotacji i skojarzeń, związanych z tym elementem tradycji, ku któremu odsyła.

Na koniec - jak to się okazało zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i później - Herbertowi nie były obce (jak poetom renesansu, czy oświecenia) ambicje wychowawcy, polityka, moralizatora.

Pamiętając o tych uwarunkowaniach, spróbujmy przeczytać[2] wiersz „U wrót doliny".

Pierwsze trzy zwrotki są przede wszystkim wstępnym zarysowaniem sytuacji. W zasadzie już od początku wiemy, że mowa tu o Sądzie Ostatecznym, że tytułowa *dolina* - to Dolina Jozafata. Napomknięcie o *tych, którzy przyjdą z kronik, bajek i żywotów świętych* oraz przypominający poezję średniowieczną gramatyczny rym z pierwszych wersów (*popiołów - aniołów*) - czynią to wrażenie nieodpartym. Zarazem jednak od razu nabieramy również podejrzeń, że mowa tu nie tylko o Sądzie Ostatecznym. Motywy: *deszczu gwiazd* i *łąki popiołów*, *świstu eksplozji* oraz późniejsze napomknięcie o wcześniejszej śmierci zwierząt - czytelnikowi tomu „Hermes, pies i gwiazda" (1957), z którego pochodzi omawiany wiersz, kazały myśleć także o współczesnej wersji katastrofy ludzkości; o atomowej zagładzie.

Koniec lat pięćdziesiątych był w Polsce okresem antynu-

---

2 Przedstawiana analiza po raz pierwszy ukazała się w periodyku „Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne" 1999/12-13, s. 66-70.

klearnej nieomal histerii - zwłaszcza że strach przed atomowym końcem wspaniale współgrał z głoszącą beznadziejność filozofią egzystencjalistyczną, która właśnie dotarła do nas i zaowocowała modą, mającą swój wpływ i na „Solaris" Lema, i na film „Ostatni dzień lata" Tadeusza Konwickiego, i na ówczesną młodą „czarną literaturę" pokolenia „Współczesności".

Atomowe aluzje od razu też likwidowały możliwość jednoznacznego rozpoznania i dosłownego odczytania sytuacji, zarysowanej w wierszu: wiersz nie mógł być zrozumiany jako po prostu opis Sądu Ostatecznego, skoro ujęcie owego Sądu przypominało tu współczesne, cywilizacyjne niepokoje. W momencie ich rozpoznania - czytelnik mógł już potraktować ukazaną sytuację wyłącznie metaforycznie. Czego miała to być metafora?

Z pewnością - **przemiany**. O swoistej, generalnej przemianie „stanu istnienia" ludzkości opowiada przecież zapowiedź „końca świata", formalnie, dosłownie tu opisywanego. Motyw „atomowego niebezpieczeństwa" kazał jednak myśleć w 1957 roku (i każe myśleć nam - czytelnikom współczesnym) i o przemianie, mogącej zajść lub wręcz zachodzącej „tu i teraz".

Następnych danych na temat owej przemiany dostarcza bliższe przyjrzenie się realiom rzeczywistości zarysowanej w wierszu.

Krzyk matek od których odłączają dzieci oraz motyw odbierania przyniesionych przez ludzi rzeczy - kojarzy się niedwuznacznie z opisami przyjmowania transportów w hitlerowskich obozach koncentracyjnych. W tym momencie możemy już śmiało uznać, że - ukryte pod dosłowną rzeczywistością wiersza - informacje o przemianie (o której naprawdę tu mowa) wskazują po pierwsze - że jest ona nieodwracalna jak śmierć, po drugie - że ma raczej historyczny niż metafizyczny charakter.

Następnych danych dostarczają kolejne protesty ludzi, którzy *mają być zbawieni pojedynczo*. Zatem przemiana ma - jak się zdaje - likwidować: związki rodzinne (*matki od któ-*

rych odłączają dzieci), związki uczuciowe (*staruszka niesie / zwłoki kanarka*), poczucie obowiązywania prawa (*nawet drwal / [...] przyciska siekierę do piersi / [...] nikt nie ma prawa / - powiada - / nie oddam*). I fakt jeszcze jeden, o którym wnioskować można z pewnych cech osobowości narratora-sprawozdawcy, całą sytuację opisującego..

Słusznie pisze Stanisław Barańczak, że *sceneria Sądu Ostatecznego prezentowana jest nam przez podmiot mówiący, który posługuje się stylem współczesnego sprawozdawcy radiowego, z użyciem zwrotów przypominających niemalże transmisje z meczów sportowych czy pierwszomajowych pochodów*[3]. (Dla niepamiętających już tych czasów warto przytoczyć fragment, szczególnie przypominający relację z takiej uroczystej demonstracji: *przenieśmy się wzrokiem / do gardła doliny* - tak może mówić tylko ktoś, stojący na podwyższeniu, np. na trybunie; *jest to jak nam wyjaśniają* - stwarza wrażenie reporterskiego „wyłapywania" informacji „na gorąco"). Ale z naszego punktu widzenia jest ważniejsze, że ów sprawozdawca to ktoś, kto człowieczą miłość, przywiązanie i poczucie sprawiedliwości odczuwa jako nieprzyzwoitość (*takie rzeczy*), a potworny krzyk kobiet jest w stanie porównać do *źródła żywej wody*, ktoś w pełni utożsamiający się z *aniołami stróżami* [...] *mającymi ciężką robotę*. Kim jest?

Raczej nie jest aniołem. (Nie mówi „mamy ciężką robotę", a „mają ciężką robotę".) Jest zatem człowiekiem. A że i jemu, i jemu podobnym (do których się zwraca) obce są uczucia miłości, przywiązania, sprawiedliwości - należy uznać, że chyba już odbył przemianę, o której była wyżej mowa.

Ostatecznym odkryciem odbiorcy omawianego wiersza powinno być więc wrażenie, że sytuacja przedstawiona w „U wrót doliny" jest metaforą takiej przemiany ludzi, która: a) jest nieodwracalna, b) ma charakter historyczny, c) likwiduje związki rodzinne, d) likwiduje związki uczuciowe, e) likwiduje poczucie prawa, f) rodzi moralne potwory.

---

3 Cyt. S. Barańczak: „Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta", Wrocław 1991, s. 172.

I na tym zapewne kończył lekturę wiersza przeciętny czytelnik polski w 1957 roku, i na tym kończy ją dzisiaj. Jest w stanie pochwycić tylko niektóre sensy, ukryte pod obrazem ukazanym w wierszu. „Wielka metafora" ma dla niego charakter symboliczny, niedopowiedziany. Ale czy właśnie o to i tylko o to chodziło Herbertowi?

Otóż wydaje się, że istniała i istnieje grupa odbiorców, która treść metafory może doprecyzować. Przede wszystkim są to miłośnicy twórczości poety. Z pewnością nie uchodzi ich uwadze, że np. w wierszu „Prolog" (opublikowanym w roku 1969, ale być może napisanym wcześniej) Herbert gestowi „porzucania pamiątek" przydawał nader konkretną treść.

Otóż w „Prologu" - osamotnionemu, niechcącemu pogodzić się z nowym, powojennym porządkiem akowcowi, anonimowy „Chór" (w domyśle: chór większości, chór tych, którzy *de facto* opowiedzieli się po stronie nowej władzy) proponował: *Wyrzuć pamiątki. Spal wspomnienia i w nowy strumień życia wstąp.* Wygląda więc na to, że w języku Herberta „zachowanie pamiątek" jest znakiem dochowywania wierności ideałom[4].

Można także przypuszczać, że w opisanej w omawianym wierszu przemianie od dawna dostrzegał polityczną treść każdy z czytelników, „wtajemniczonych" w polską, antykomunistyczną myśl emigracyjną. Np. czytelnik „Innego świata" Gustawa Herlinga- Grudzińskiego mógł - czytając „U wrót doliny" i obserwując amoralizm narratora-sprawozdawcy - wspomnieć o tzw. „Wielkiej Przemianie", którą, zdaniem narratora „Innego świata", system komunistyczny gotował ogółowi Rosjan, następnie - Polaków, a w perspektywie - całej reszcie ludzkości[5].

---

4 Por. S. Barańczak: op. cit., s. 73. Cytat z wiersza Herberta ug.: Zbigniew Herbert: „Prolog" [w:] Andrzej Lam: „Kolumbowie i współcześni. Antologia poezji polskiej po 1939", wyd. II zmienione, Warszawa 1976, Czytelnik. Cytaty z „U wrót doliny" także wedle tego wydania.

5 Na temat „Wielkiej Przemiany" porównaj Gustaw Herling-Grudziński: „Inny świat. Zapiski sowieckie", Warszawa 1989, s. 92-93. Patrz także na ten temat - Wojciech Kajtoch: „Łagry i łagry - problematyka obozowa w IV klasie LO Tadeusz Borowski, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Solżenicyn", Kraków 1991, tu s. 19.

W 1957 roku i w ogóle do roku 1989 nie było jednak takich odbiorców zbyt wielu. Obecnie - sądzę - nawet przeważają, zwłaszcza że znamienna ewolucja, którą po roku 1980 przeszła twórczość Zbigniewa Herberta każe dopatrywać się ukrytych, aktualnych treści politycznych i we wcześniejszej jego twórczości (skrępowanej cenzurą)[6].

Wydaje się zatem, że w wierszu Zbigniewa Herberta „U wrót doliny" możemy wyróżnić trzy warstwy treściowe: (A) dosłowną, (B) metaforyczną dostępną ogółowi czytelników, (C) alegorycznych treści dostępnych dla niewielkiej, wybranej grupy czytelniczej. Utwór ten zatem stanowi:

- A) poetyckie rozważania nad możliwym wyglądem końca ludzkości,
- B) uniwersalne rozważania o wszelkich generalnych przemianach w historii ludzkości, takich, kiedy walą się w gruzy światopoglądy i systemy moralne,
- C) polityczne oskarżenie systemu komunistycznego.

1999

---

6 Zgodnie zresztą z sugestiami Stanisława Barańczaka.

„Kot w pustym mieszkaniu" Wisławy Szymborskiej[1]

W „Szkicu do erotyku współczesnego" pisze Stanisław Różewicz: *najplastyczniejszym / opisem chleba / jest opis głodu* [...] *źródlanym / przeźroczystym opisem wody / jest opis pragnienia* [...] *brak głód / nieobecność / ciała / jest opisem miłości*[2]. Parafrazując jego słowa można by powiedzieć, że „najsugestywniejszym opisem tajemnicy jest zapis nieświadomości jej istnienia". Tajemnice przybliża się - także unaoczniając reakcje tych, którzy są wobec nich całkowicie bezbronni (podobnie, okrucieństwo kata zasugerować można - słabością ofiar, niesprawiedliwość - ogromem krzywd). Jest to w gruncie rzeczy jeszcze jedna możliwość zastosowania lirycznej konwencji pośredniości.

Właśnie ją wybrała Wisława Szymborska, chcąc poetycko zmierzyć się z samotnością i śmiercią. Natomiast formalnie rzecz biorąc - ten wiersz jest przykładem liryki oscylującej między konwencjami roli a maski, i powinniśmy go odczytywać podobnie jak np. „Piosenkę o porcelanie" Czesława Miłosza.

Podmiotem mówiącym utworu jest kot czy też ktoś wczuwający się w „osobowość" i świadomość domowego kota, to

---

1 Pierwodruk szkicu współtworzył publikację „Dwugłos o wierszu „Kot w pustym mieszkaniu" Wisławy Szymborskiej", której współautorem był Janusz Orlikowski [druk: „Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno - Artystyczne", Kraków 2000, nr 14/15, s. 144-151].

2 Cyt. Stanisław Różewicz: „Szkic do erotyku współczesnego" [w:] „Poezja naszego wieku. Antologia wierszy publikowanych po 1918 roku", wybór i opracowanie Witold Kaliński, Warszawa 1989, PZWS, tu s. 332-333.

znaczy: w ich wizję, którą zazwyczaj ludzie mają. Dwuznaczność i konieczna, i zamierzona. Zauważmy:

- Tam gdzie podmiot mówi o sobie, istnieje możliwość przekładu użytych w wierszu form bezosobowych czasownika na czasowniki w pierwszej osobie (zamiast: *Do wszystkich szaf się zajrzało./ Przez półki przebiegło. / Nawet złamało zakaz i rozrzuciło papiery*[3] - można napisać: „Do wszystkich szaf zajrzałem, przez półki przebiegłem, nawet złamałem zakaz...", ale właśnie to form bezosobowych użyto.

- W opisie rzeczywistości względem podmiotu zewnętrznej, mieszkania, zachowano elementy swoiście „kociej" perspektywy. Ograniczono się zatem to tego, co można zauważyć, patrząc z poziomu kilkunastu centymetrów nad podłogą (*Ręka, co kładzie rybę na talerzyk, / także nie ta, co kładła.*), rejestracji prostych wrażeń wzrokowych (*wieczorami lampa już nie świeci*), słuchowych (*Słychać kroki na schodach*). Ale przecież podmiot (i bohater) utworu wie o czyjejś śmierci. Właśnie - wie! Tym, na ile ma jej świadomość, zajmiemy się za chwilę.

Może najbardziej wieloznaczny jest pierwszy wers: *Umrzeć - tego nie robi się kotu.* Kot wydaje się tu być tylko przedmiotem, a nie podmiotem wypowiedzi. Jednak przecież znana jest nam możliwość mówienia do siebie, zwłaszcza tak utartych zwrotów jak: „tego się nie robi", „dlaczego mi to zrobiłeś".

Powiedzmy sobie zatem, że podmiotem wiersza jest kot zantropomorfizowany, albo ktoś po kociemu myślący. Tylko... co to znaczy „myśleć po kociemu"?

Sądzę, że - wyjąwszy omówione wyżej, formalne wyznaczniki „spojrzenia na świat z punktu widzenia kota" - oznacza to w tym wierszu tyle co: myśleć po dziecinnemu, myśleć po kobiecemu, myśleć w kategoriach niesłychanie

---

3 Tekst wiersza cytuję wedle 357 strony publikacji: „Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych", opracowanie Stanisław Balbus i Dorota Wojda, Kraków 1996, wyd. Znak. Zachęcam do skonfrontowania mojej interpretacji tego wiersza ze szkicem Mariana Stali: „Kot i puste mieszkanie", na stronach 357-361 tego zbioru.

prostych.

Nasz kot jest dzieckiem przede wszystkim w trzeciej zwrotce. Każdemu poloniście, kiedy ją czyta, od razu nasuwają się na myśl strofy Bolesława Leśmiana: *I odszedł, a ja zaraz krzątam się, jak mogę, / Więc nakrywam do stołu, omiatam podłogę - // I w suknię najróżowszą ciało przyoblekam / i sen wieczny odpędzam - i czuwam - czekam...* („Urszula Kochanowska"[4]). I jest jasne, że tak samo, jak w przypadku oczekującej na przyjście rodziców Urszulki - tak i wszystkie nadzieje czy usiłowania bohatera „Kota w pustym mieszkaniu" nie zdadzą się na nic.

Co z tego, że postępuje zgodnie z dotychczasowym, życiowym doświadczeniem. Złamanie zakazu, porozrzucanie papierów z zasady powodowało pojawienie się właściciela (Urszulka po codziennej krzątaninie szła bawić się z ojcem) - teraz ustalony porządek rzeczy zostaje złamany: zawodzi naiwna, dziecięca magia oraz standardowy (poprzez zasłużenie jeśli nie na nagrodę - jak Urszulka, to na karę - jak kot) sposób zwracania na siebie uwagi. Bo śmierć czyni sierotą i śmierć jest absurdem - łamie wszelkie reguły.

Niezbędna dla utrzymania wrażenia „zwierzęcości" podmiotu, prostota myślenia widoczna jest również w użyciu licznych zaimków nieokreślonych (*coś się tu nie zaczyna,* [...] *coś się tu nie odbywa*) i - rzadziej – w kolokwialnej składni prostego dialogu (*Co więcej jest do zrobienia. / Spać i czekać.*), kojarzącej się z wierszami Mirona Białoszewskiego[5]. Dzieckiem-prostaczkiem wydaje się podmiot także, gdy próbuje sprowadzić fenomen śmierci do faktów ze swego - widać, że niewielkiego - doświadczenia: nie wie, że nieobecność tego, kto odszedł ma teraz inną jakość, niż kiedy po prostu wychodził (*Ktoś tutaj był i był / a potem nagle zniknął*

---

4 Wiersz ten doskonale znają (a przynajmniej znać powinni) nawet absolwenci szkoły podstawowej. Jest drukowany na 28 stronie popularnego podręcznika Kazimierza Krajewskiego: „Echo z dna serca. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturalnego dla klasy ósmej szkoły podstawowej".

5 Por. następujące wersy „Wywodu jestem u" Mirona Białoszewskiego: jestem sobie / jestem głupi / /.../ a co mam robić / jak nie wiedzieć.

i uporczywie go nie ma).

Niedoświadczenie podmiotu nie równa się jednak niedoświadczeniu Poety, który w ten właśnie, nadzwyczaj sugestywny sposób uświadamia nam, że nic nie wiemy o śmierci i nic nas w życiu nie spotka takiego, z czego moglibyśmy coś więcej się o niej dowiedzieć.

W zwrotce pierwszej i trzeciej jest nasz kot, jak sądzę, po dziecięcemu, ale i po kobiecemu naiwny. Usiłuje przeciwstawić śmierci i swój egocentryzm, i leciutki egoizm: *Tego nie robi się kotu*. W tym wersie, jak już powiedziano, pobrzmiewa echo wyrzekań: „Jak mogłeś mi to zrobić...!?", „O mnie nie pomyślałeś...!?". A (tu w charakterze dowodu mogę się powołać głównie na potoczne doświadczenie) - to naprawdę bardzo kobiecy punkt widzenia; i częsty - bo mężczyźni w wirze „swoich spraw" niejednokrotnie zapominają o żonach i rodzinach.

Zważmy jednak: pretensje podobne są na miejscu w przypadku, gdy krzywda uczyniona kobiecie wynika nie z wyroków losu, a z winy mężczyzny. Cóż jednak naturalniejszego, niż bronić się przed grozą Nieznanego przez próbę zredukowania jego sensów do sensów postępków ludzkich – tego, co znamy i umiemy wartościować. Podjęta przez podmiot próba kończy się niepowodzeniem - bo śmierć nie zależy od nas i nie poddaje etycznej ocenie, a nie sposób jej zbagatelizować.

Szczególnie przejmująca jest zwrotka końcowa: Podmiot ostatnie swe nadzieje wiąże z użyciem swoiście kobiecej (ale także dziewczęcej i dziecinnej) kokieterii (*będzie się szło w jego stronę / jakby się wcale nie chciało, / pomalutku / na bardzo obrażonych łapkach*). „Tak" - chciałoby się dopowiedzieć jego myśl – „ta broń przecież jeszcze nigdy nie zawiodła...". Ale my wiemy, że teraz zda się na nic - śmierć się nie da oswoić, śmierci nie można przekupić i naprawdę nie ma nią lekarstwa...

Poezja jest bardzo starą dziedziną działalności ludzkiej i trudno wymyślić w niej coś całkiem nowego. Dlatego, oma-

wiając wiersz, mogliśmy wskazać na najrozmaitsze paralele. Kończąc, jeszcze raz odwołajmy się do twórczości Tadeusza Różewicza.

Napisał on w 1948 roku mało dziś znany wiersz: „Rzeź chłopców"[6]. Opisano w nim, jak idące w Oświęcimiu na śmierć *dzieci wołały: „Mamusiu! / ja przecież byłem grzeczny! / Ciemno! Ciemno!"*. I zapytywał poeta: *Widzicie ich. Idą na dno / Widzicie ich małe stopy / poszli na dno Czy widzicie / ten ślad / drobne nóżki tu i tam.* Nie wiem jak inni - ale ja widzę.

Ten wiersz Różewicza jest tylko po części opisem śmierci - bo przede wszystkim jest jednym z najbardziej, moim zdaniem, wstrząsających opisów zbrodni. Dlatego że mowa tu o zbrodni uczynionej na niewinnych i nic nierozumiejących. A że wiersz Szymborskiej, „Kot w pustym mieszkaniu", także mówi o krzywdzie przez śmierć uczynionej niewinnemu i nic nierozumiejącemu - również jest przejmującym i sugestywnym obrazem okrucieństwa i bezsensu śmierci (obrazem - dodam - angażującym nieco spokojniejsze, bardziej niepozorne stylistyczne narzędzia, niż to czynił utwór Różewicza).

Szymborskiej chodzi jednak o zbrodniczość i okrucieństwo śmierci innej - normalnej, codziennej, nie przez ludzi zadanej, lecz na zawsze wpisanej w porządek istnienia, grożącej nie tylko ofiarom morderców, ale po prostu nam wszystkim.

2000

---

6 *Cyt. Tadeusz Różewicz „Rzeź chłopców" [w:] T. Różewicz: „Poezje zebrane", Wrocław 1971, Ossolineum, s. 151. Wiersz pochodzi z tomu „Pięć poematów" (1950).*

„Wieczór" i „Z Tatr" Juliana Przybosia

Od prawie trzech lat czytelnik „Galerii" od czasu do czasu ma okazję czytywać moje analizy[1] poezji symbolicznej i neosymbolicznej, a więc takiej, która mówi nie wprost, która ukrywa swe zasadnicze treści za mniej lub bardziej zmetaforyzowanymi światami. Publikowałem tu kolejno szkice dotyczące: „Kołysanki" Czesława Miłosza (nr 2007/3, lipiec-sierpień), "Małego mitu" Józefa Czechowicza (2007/4, wrzesień), "XX wieku" Stanisława Młodożeńca (2007/5, październik), „U wrót doliny" Zbigniewa Herberta (2007/7 grudzień), „Piosenki o porcelanie" oraz „Oeconomia divina" Czesława Miłosza (2008/10). W numerze 2008/9 ukazał się artykuł „Symbolizm – przedproże nowoczesnej poezji (Charles Baudelaire, Leopold Staff i Bolesław Leśmian)".

Pisałem więc o poezji symbolicznej, futurystycznej, Drugiej Awangardzie oraz niektórych wierszach z drugiej połowy XX wieku, a więc o takiej liryce, która oparta była na:

- fundamentalnej zasadzie pośredniości,
- pojmowaniu poezji jako struktury poznawczej,
- rozumieniu poezji jako specjalnego, autonomicznego języka,
- dążności do kreowania a nie do naśladowania,
- utrzymywaniu wymogu aktywności w stosunku do odbiorcy,

1 Niniejszy szkic, jak i parę spośród tu wymienionych są zaadaptowanymi fragmentami mojej książki: „Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm... Rzecz o czytaniu wierszy" (Kraków 1996, s. 74, ISBN 83-86671-31-9)

- zwyczaju upatrywania możliwości wypełnienia stawianych sobie przez poezję celów w jej cechach formalnych, a nie w preferowaniu określonych, tradycyjnie rozumianych tematów (pewne kierunki mogły sobie co prawda pewną tematykę szczególnie upodobać, ale nie to było w nich najważniejsze).

Tytułem komentarza przypomnę, że symbolizm:

- Przestrzegał zasady pośredniości, gdyż za pomocą opisu różnorakich fenomenów, przedmiotów, obiektów i sytuacji zawsze orzekał albo o tajemniczych stanach psychicznych, albo o irracjonalnej naturze świata.

- Poezję uważał za narzędzie poznania tych tajemnic.

- Posługiwał się symbolami, mającymi status znaków (bo oznaczały), ale nie takich samych znaków jak wyrazy zwykłego języka (bo nie oznaczały niczego określonego).

- Niedookreślając, kreował tym samym wizję świata niepoznawalnego.

- Nie mogąc opisywać tego, co nieopisywalne - dawał to odbiorcom odczuć, sterując ich reakcjami.

- Na koniec zaś osiągał wszystko dzięki zastosowaniu symboli; że zaś dany motyw jest lub nie jest symbolem dzięki swej strukturze semantycznej, a nie z powodu odnoszenia się do określonego fragmentu Uniwersum - wypada mówić o istotności dla symbolizmu językowych operacji formalnych.

Zwolennicy licznych "izmów" międzywojnia także deklarowali się jako rewelatorzy nowych prawd. By do nich dotrzeć, konstruowali specjalne języki; generalnie rzecz biorąc uznawali się za wychowawców czytelniczych rzesz (lub elit); byli poetami, którzy - posługując się środkami właśnie formalnymi - chcieli uczyć nowych sposobów myślenia. Coraz mniej liczyło się dla nich: "o czym piszę", a coraz bardziej - "jak".

Gwoli lepszego zobrazowania tej kwestii można sięgnąć do analogii z rozwojem sztuk plastycznych. Dla malarza-futurysty ważny był temat obrazu, ale i przede wszystkim możliwość ukazania rzeczywistości w ruchu. Właśnie umiejętno-

ści takiego patrzenia uczył odbiorcę. W przypadku abstrakcjonisty rolę odgrywały już tylko formalne wymogi. Uczył patrzenia, obywając się bez konkretnego przykładu, tradycyjnego tematu - anegdoty.

Podobieństwa między symbolizmem a wybranymi kierunkami okresu Dwudziestolecia międzywojennego można przedstawić w tabeli[2].

Na jej podstawie można wnioskować o istnieniu ścisłych (aczkolwiek wcale nie popartych zewnętrznym podobieństwem treści i formy utworów) związków i analogii między symbolizmem a poetyckimi kierunkami dwudziestowiecznej awangardy, o tym, że procedury stosowne dla interpretacji wierszy symbolicznych będą skuteczne także przy lekturze utworów późniejszych, a przede wszystkim można dostrzec, że teza o wyżej wspomnianych związkach i analogiach nie da się udowodnić, jeśli bacznie nie przyjrzymy się osiągnięciom Awangardy krakowskiej, zwłaszcza tym najwybitniejszym - wierszom Juliana Przybosia.

Dojrzała poezja Przybosia nie jest co prawda już tak bardzo związana z koncepcjami Tadeusza Peipera[3], nie porusza tematów zalecanych w trójcy: „Miasto, Masa, Maszyna", lecz te, właściwe liryce od wieków. Ale Przyboś okazał się wielkim zwolennikiem koncepcji pseudonimów i ekwiwalentów oraz zasady ekonomii słowa, których Peiper był zasadniczym twórcą i propagatorem.

Przypomnę, że Peiperowski "pseudonim" miał być występującym w tekście utworu poetyckiego metaforycznym odpowiednikiem danego fenomenu, którego bezpośredni

---

2 Skonstruowanej na podstawie "Literatury polskiej. Przewodnika encyklopedycznego" (T. 1 i T. 2, Warszawa 1985), słowników terminów literackich (np. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński : "Słownik terminów literackich", Wrocław 1976, Ossolineum) i książek: Artur Hutnikiewicz: "Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia" (wiele wydań); Alina Kowalczykowa: "Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939", Warszawa 1978; Stanisław Jaworski: "Awangarda". Biblioteka "Polonistyki", Warszawa 1992; a także Lesław Eustachiewicz:"Obraz współczesnych prądów literackich", Warszawa 1976.

3 W sposób najbardziej jasny i uporządkowany wykłada je Stanisław Jaworski we wstępie do: Tadeusz Peiper: "Pisma wybrane", Wrocław 1979 (BN I 235).

Nazwa	Zamierzenia kierunku		Realne osiągnięcia kierunku		
	Cel poezji wg programu	**Deklarowane środki osiągnięcia celu**	**Użyte środki**	**Działania na odbiorcę**	**Rezultaty realne i osiągnięte**
Symbolizm	- Dotarcie do rzeczywistości idealnej. - Dotarcie do głębin duszy.	Symbol, rytm.	Symbol, alegorie, eufonia; obrazowość, rytm.	Aktywizujące; czytelnik kojarzy i przeżywa według instrukcji zawartej w utworze.	Pośrednia kreacja wizji niewytłumaczalnego i tajemniczego świata; sugestia przeżywania przez podmiot nieokreślonego nastroju.
Futuryzm	- Zerwanie z dotychczasową tradycją kultury i literatury. - Oddanie ducha nowoczesności, energii i szybkości. - Dotarcie do tajemniczych, prymitywnych sił psychiki.	- Zaszokowanie odbiorcy nowością. - Uwolniony od rygorów składni język „słów na wolności". - Agramatyczny „język pozarozumowy".	Onomatopeje, echolalia, glosolalia, neologizmy, swoista fleksja, inna ortografia, interpunkcja, dziwna typografia.	Jak wyżej czyli aktywizujące; czytelnik kojarzy i przeżywa według instrukcji zawartej w utworze.	Zazwyczaj tylko epatowanie czytelnika, ale także: - wzmocnienie ikonicznych funkcji słowa, tak aby do rzeczywistości przystawało „bezpośrednio"; - collage; - dalszy krok w stronę „poezji konkretnej"; - oddanie symultanizmu rzeczywistości.

Nadrealizm	Dotarcie do sfery podświadomości i uwolnienie energii psychicznej w celu przezwyciężenia duchowej i społecznej alienacji.	„Pisanie automatyczne" i „obraz nadrealistyczny".	Pozbawiony logiki i teleologicznych związków ciąg obrazów i metafor, łączących się na zasadzie luźnych skojarzeń; ciąg obrazów przypominających widzenia senne.	Jak wyżej czyli aktywizujące: czytelnik kojarzy i przeżywa według instrukcji zawartej w utworze.	- Wprowadzenie do literatury poetyki snu. - Groteska. - Rozwinięcie obrazu poetyckiego. - Rozwój techniki monologu wewnętrznego.
Awangarda krakowska	Cel społeczny: wpłynięcie na umysłowość czytelnika w celu przystosowania jej do czasów współczesnych; ponadto efektywne wyeksponowanie w utworze emocji i uczuć jego autora.	Ekwiwalenty, pseudonimy, „piękne zdanie", „układ rozkwitania", szczegółowo określone środki stylistyczne i wersyfikacyjne; funkcjonalizm i ekonomiczność środków poetyckich.	Metafora odległa, wiersz emotywno-zdaniowy, rym odległy, asonans; kompozycja kolejnych przybliżeń rzeczywistości przedstawionej; elipsa.	Jak wyżej czyli aktywizujące: czytelnik kojarzy i przeżywa według instrukcji zawartej w utworze. Ponadto działanie poprzez podświadomość.	Wprowadzenie utworów o potrójnej strukturze znaczeniowej: metaforyczne pseudonimy ukrywają właściwą anegdotę czy przedmiot opisu, a równocześnie są ekwiwalentami emocji autora, które z kolei powinien odszyfrować czytelnik. To one są właściwą treścią utworu.

Nazwa	Zamierzenia kierunku		Realne osiągnięcia kierunku		
	Cel poezji wg programu	Deklarowane środki osiągnięcia celu	Użyte środki	Działania na odbiorcę	Rezultaty realne i osiągnięte
II Awangarda	Wyeksponowanie odczucia katastroficznego, irracjonalnego zagrożenia.	Mit, obraz (brak spójnego programu), także środki tradycyjnej wersyfikacji.	Metaforyczna wizja, „czy głos", eufonia.	Odbiorca wyczulony na sugerowanie nastroju.	Metaforyczne wizje i obrazy pośrednio oznaczające komunikat emocjonalny; początki kształtowania się liryki roli.

opis, czy zwykłe określenie nie mogło się w wierszu znaleźć („Proza nazywa, poezja pseudonimuje" - mawiał autor "Nowych ust"). Tenże metaforyczny odpowiednik, z innej strony rozpatrywany, był jednocześnie "ekwiwalentem" uczucia poety w stosunku do rzeczy oznaczanej za pomocą tegoż odpowiednika. Pseudonim był więc ekwiwalentem emocji. Jakiej? Odpowiedź na to pytanie powinna być ostatecznym celem, który stara się osiągnąć czytelnik. A więc odbiorca miał dotrzeć do zaszyfrowanego pod pseudonimami ciągu emocji.

Poręcznym przykładem Peiperowskiego pseudonimu-ekwiwalentu jest oczywiście „Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru"[4]. Owa peryfraza określa i oznacza kobiecą nogę (tj. "pseudonimuje" ją, jest jej pseudonimem) i stanowi jednocześnie ekwiwalent swego rodzaju seksualnego rozdrażnienia podmiotu, który z widocznym zadowoleniem, ale i obawą obserwuje spacerującą po mieście elegancką damę.

Przybosiowskie, subtel-

4 *Cyt. T. Peiper "Noga".*

niejsze i bardziej skomplikowane metafory mogą być jednocześnie środkiem zaszyfrowania emocji i podmiotu, i przedmiotu wypowiedzi poetyckiej (na dodatek na dwu planach czasowych: teraźniejszym i przeszłym), stanowiąc także - rzecz jasna - pseudonimy konkretnych elementów świata przedstawionego.

Weźmy pod uwagę znany liryk – „Wieczór"

Wieczór

Te same gwiazdy
wyszeptały wieczór jak zwierzenie.

Latarnie wyszły z ciemnych bram na ulicę
i w powietrzu cicho stanęły.

Zmrok łagodnie przemienia przestrzenie.

Ogrody opuściły swoje drzewa,
szare domki znad rzeki - spłynęły.

W niskich brzegach śród olch płynie żal.

Tylko horyzont uchyla nieba
księżycem
i droga długo wiedzie we wspomnienie.

I twoje dłonie sieją między nami dal.

I tak, w tym (analizowanym już wyczerpująco przez Stanisława Jaworskiego[5]) wierszu mamy sytuację następującą: najbardziej zewnętrzną, nieomal bezpośrednio (choć także i w sposób zmetaforyzowany - za pomocą pseudonimów

5 Wykorzystałem częściowo tekst Stanisława Jaworskiego: ""Wezbrauszy do samych krawędzi" (Julian Przyboś "Poezje wybrane")", w: "Literatura polska w szkole średniej", Warszawa 1975, s. 417-39. Patrz także S. Jaworski: ""Piszę, więc jestem". O procesie twórczym w literaturze", Kraków 1993, s. 96-102.

i metafor konwencjonalnych typu animizacji) daną płaszczyzną treści jest opis zjawisk optycznych i innych, charakterystycznych dla momentu, kiedy zapada zmrok. Dwuwiersz: *Latarnie wyszły z ciemnych bram na ulicę // i w powietrzu cicho stanęły*, rozpatrywany na tej zewnętrznej płaszczyźnie, jest tylko metaforycznym opisem chwili zapalania latarń: zmrok gęstnieje, zapalają się światła uliczne... a że na niezapalone latarnie nikt uwagi nie zwraca, to - gdy się zaświeciły - narzucają się percepcji podmiotu nagle, jak gdyby *wyszły na ulicę*. A *wyszły z bram* dlatego, że zmrok szybciej zapada właśnie w tych miejscach, gdzie światło dzienne z trudem dochodzi - takich jak bramy.

W innym obrazie: *Ogrody opuściły swoje drzewa // szare domki znad rzeki – spłynęły* da się zauważyć odbicie następnego zjawiska towarzyszącego zapadaniu zmroku. W miarę gęstnienia ciemności przestają być widoczne kolejne elementy krajobrazu: najpierw te o kolorach słabo kontrastujących z otoczeniem, dopiero później - kolorystycznie jaskrawe. Wszystko to przebiega bardzo płynnie, więc dlatego *wzrok łagodnie przemienia przestrzenie*.

W ogóle zmierzch opisano w liryku nader trafnie i szczegółowo. Wszak np. gwiazdy, o których mowa już na początku utworu, w pogodny dzień widoczne są na niebie na czas jakiś przed zapadnięciem ciemności, a wzejście księżyca, zaznaczone na końcu utworu, również realnie, w naturze jest początkiem właściwej nocy (kończy "szarówkę").

Opisano to wszystko dokładnie, zarazem jednak metaforycznie, pseudonimując. Stosowane na użytek opisu zapadania zmierzchu - metafory są jednak także ekwiwalentami stanu psychicznego podmiotu w momencie, gdy opisywany zmrok zapada. (Podmiot charakteryzuje się łagodnym smutkiem; widać tęskni za tym, co utracone). Nie dość na tym. Zawarto w nich stosunkowo pełną informację na temat ostatniego spotkania kochanków, będącego teraz źródłem smutku i przedmiotem wspomnienia. Zapewne było tak:

- *Gwiazdy wyszeptały wieczór jak zwierzenie* - najpierw

zwierzali się szeptem,

- *latarnie wyszły z ciemnych bram na ulicę* - wyszli następnie na ulicę i w milczeniu szli (zapewne na dworzec);

- *Ogrody opuściły swoje drzewa* - podmiot rozstawał się ze swą ukochaną, chyba na zawsze;

- *Tylko horyzont uchyla nieba // księżycem* oraz *I twoje dłonie sieją między nami dal* - te wersy nawiązują do gestów, jakie zazwyczaj czyni się podczas pożegnania. Podmiot uchylił kapelusza, a odjeżdżająca pociągiem (?) bohaterka machała mu dłonią. Ponadto forma czasu teraźniejszego w czasowniku *sieją* stawia kropkę nad "i", wskazuje na aktualność związanych z bohaterką wspomnień.

Nieco inne poetyckie rozwiązania zastosowano w znanym liryku "Z Tatr".

Z Tatr

Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni

Słyszę:
Kamienuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.

To - wrzask wody obdzieranej siklawą z łożyska
i
gromobicie ciszy.

Ten świat, wzburzony przestraszonym spojrzeniem,
uciszę,
lecz -
Nie pomieszczę twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr.

To zgrzyt
czekana,
okrzesany z echa,
to tylko cały twój świat
skurczony w mojej garści na obrywie głazu;

to - gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt.
Na rozpacz - jakże go mało!
A groza - wygórowana!

Jak lekko
turnię zawisłą na rękach
utrzymać
i nie paść,
gdy
w oczach przewraca się obnażona ziemia
do góry dnem krajobrazu,
niebo strącając w przepaść!

Jak cicho
w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą.

W "Wieczorze" opis zapadania zmroku krył w sobie sugestię, dotyczącą emocji podmiotu: przeżywanych "tu i teraz" oraz podczas przywoływanej przeszłości. Omawiane teraz dzieło - przy okazji już to opisu krajobrazu górskiego, już to kreacji pośredniej sugestii, dotyczącej przeżyć podmiotu oglądającego miejsce śmierci adresatki wiersza - odtwarza także ostatnie przebłyski świadomości i śmiertelny strach taterniczki, o której rozmyśla podmiot w czasie bezpośrednio przedstawionym w liryku.

Mimo istnienia wyczerpujących analiz wiersza[6] spróbuję dodać parę uwag własnych.

Słyszę:
Kamienuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.

To - wrzask wody obdzieranej siklawą z łożyska
i
gromobicie ciszy.

6 *Wykorzystałem przede wszystkim: Aleksandra Okopień-Sławińska: "Julian Przyboś. "Z Tatr"", w: "Czytamy utwory współczesne. Analizy" (praca zbiorowa), Warszawa 1967, s. 124-137.*

Początkowe *słyszę* należy rozumieć jako "czuję". Następne zaś wersy - mówiące o pełnych niesłychanej energii, śmiertelnej grozy i okrucieństwa (choć w ich dosłownym kształcie nie mogących mieć miejsca) odgłosach Tatr - są metaforycznym przedstawieniem olbrzymiego napięcia emocjonalnego i przerażenia, ogarniających podmiot w sytuacji, gdy znalazł się w okolicach związanych ze śmiercią adresatki wiersza. O takim właśnie umiejscowieniu przestrzennym podmiotu poinformuje nas zarysowana później sytuacja liryczna: myśli on o tragedii, zaciskając dłoń *na obrywie głazu.*

Ten świat, wzburzony przestraszonym spojrzeniem
uciszę,
lecz -
nie pomieszczę Twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr.

Ta zwrotka jest chwilową i częściową rezygnacją z pośredniości liryki. Podmiot po prostu mówi, że się chwilowo uspokoił, ale nie oznacza to wcale przejścia do porządku nad nieszczęściem. Ostatni wers fragmentu, ten o niezgodzie na "pochowanie śmierci" wskazuje, że podmiot nie pogodził się jeszcze z faktami, że zamierza coś przedsięwziąć. To stanowi wyrazistą zapowiedź podjęcia próby niejako odtworzenia w słowie tego, co się przytrafiło dziewczynie.

To zgrzyt
czekana,
okrzesany z echa,
to tylko cały twój świat
skurczony w mojej garści na obrywie głazu;
to - gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt.
Na rozpacz - jakże go mało!
A groza - wygórowana!

Kluczem do interpretacji tego fragmentu (a zarazem i całości utworu, bo to fragment wyjątkowo ważny) są słowa:

Twój świat w mojej garści. Podmiot współprzeżywa, stara się odtworzyć przedśmiertne chwile zmarłej. Tym samym i czytający dostrzega w słowach podmiotu podwójną treść. Po pierwsze widzi zapis tego, co podmiot odczuwa "tu i teraz", a po drugie - zapis przedśmiertnych wrażeń i emocji bohaterki. Kurczowe zaciskanie się ręki podmiotu staje się więc znakiem przeżyć i jego, i tej, która przed odpadnięciem ze skały też musiała z całych sił swą dłoń zaciskać, gdy zawiódł ją czekan. Skurcz rozpaczy i gwałtowne uderzenia serca są udziałem wspominającego, a były - wspominanej. Dopiero ostatnie dwa wersy fragmentu (o rozpaczy i grozie), pełne - sądzę - ironii, znów będą świadczyć o otrzeźwieniu. Podmiot zorientuje się jakby, że współprzeżywanie, tak naprawdę, nie jest możliwe, że nie sposób w pełni przeżyć cudzej tragedii. „Dramat układasz"[7] - usłyszał w analogicznej sytuacji hrabia Henryk. A czytelnik Przybosia znów ma przed sobą tylko myśl podmiotu.

Powyższa, nieśmiała jeszcze próba ironii rozwinięta zostanie w zwrotce następnej:

Jak lekko
turnię zawisłą na rękach
utrzymać
i nie paść
gdy
w oczach przewraca się obnażona ziemia
do góry dnem krajobrazu
niebo strącając w przepaść!

Przyboś wpadł tu na niesamowity pomysł. Podmiot, oskarżywszy się uprzednio - jak pamiętamy - o niestosowną nieszczerość i poetycką niemoc, wypowiada teraz zdanie, które stanowi sceptyczną autoocenę podjętych prób współodczuwania. Prób - rzeczywiście "lekkich" i w ostatecznym rozrachunku niewiele go kosztujących. Ale słowa powyższe

7 *Patrz: Zygmunt Krasiński "Nie-Boska komedia, Wrocław 1974,wyd.11 s.26 i 98.*

mogą być tak rozumiane wyłącznie wtedy, kiedy nie dostrzeże się ich ironii. Bo gdy się ją odczuje, zmieniają przeznaczenie i stają się zapisem ostatnich wrażeń ginącej. Podmiot tak naprawdę niewiele kosztowało zaciśnięcie ręki na głazie i nawet... przeżycie zawrotu głowy, w chwili gdy popatrzył na szczyty, które zabiły mu dziewczynę. Jej natomiast musiało być niewymownie ciężko, gdy wisiała na rękach nad przepaścią, a później leciała w dół sądząc, że niebo *upada w przepaść*, gdyż lot zakłócił jej poczucie kierunku i wysokości.

Końcowe: *Jak cicho // w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą* mówi o ciszy przyrody, daremności poezji, nieodwracalności straty.

III. Z „Pamiętnika po przełomie..."

Gdy rozum śpi... (felieton)

Prof. Ridan, bohater klasycznej radzieckiej powieści fantastycznonaukowej Jurija Dołguszyna („Generator cudów" - 1939), przygotowując odczyt o oddziaływaniu promieni radiowych na organizmy, doznał był następującego olśnienia: psucie się żywności nie polega na zarażaniu jej bakteriami gnilnymi - bakterie się w niej **samozaradzają**. Tylko ze względu na usilne namowy córki, fikcyjny ale „typowy" przedstawiciel „przodującej radzieckiej nauki" lat trzydziestych godzi się na kompromis z „ogarniętą przesądami" opinią publiczną i akapit wykreśla.

Biologii kiedyś uczyłem się pilnie, nie mogłem się więc nadziwić, jak Dołguszyn - pisarz, bądź co bądź, dwudziestowieczny - mógł jako „błysk geniuszu" przedstawić powtórne sformułowanie teorii samorództwa, czyli (cytując encyklopedię) *domniemanego powstawania istot żywych z nieorganicznej lub organicznej materii nieożywionej.* Na tej teorii się opierając, konstatowali średniowieczni scholaści powstawanie much ze zgniłego mięsa lub myszy z brudnej bielizny... Ale rozwiązanie zagadki taiło się nie w przyrodoznawstwie, a w historii, której pewnego epizodu nie mogłem swego czasu należycie poznać - nie z własnej winy zresztą.

W jakiś czas później nasza ambasada w Moskwie (gdzie i *Anno Domini* 1987 bawiłem się lekturą „Generatora...") poprosiła mnie o ocenę sensowności przekładu powieści Władimira Dudincewa „Biełyje odieżdy", drukowanej z ponoć dwudziestoletnim opóźnieniem, „pieriestrojkowej" sen-

sacji wydawniczej, z której powodu tamtegoroczne numery leningradzkiego miesięcznika „Newa" osiągały u spekulantów zawrotne ceny. Zamówienie wykonałem (spolszczenie pod niezbyt udanym tytułem „Białe fartuchy" ma się niedługo ukazać), a nagrodą - oprócz niewątpliwego zaszczytu wypicia z samym Panem Radcą kieliszka wiśniówki - było rozstrzygnięcie niedawnych wątpliwości.

*

Okazało się, że Dołguszyn tylko użył pospolitego w naukowej fantastyce chwytu: uwznioślił bohatera, czyniąc go prekursorem realnie opracowanej teorii naukowej, jednak obowiązującej w rzeczywistości kilka lat później w stosunku do czasu, w którym przebiega akcja powieści. W tym wypadku teorią tą był tzw.: „miczurinizm".

Pod tą nazwą kryje się - lansowany w latach czterdziestych naszego stulecia przez grupę radzieckich agrobiologów pod wodzą akademika Trofima Denisowicza Łysenki - pogląd, który miał być zastosowaniem w biologii zasad marksistowskiej dialektyki. Dialektyka ta uczy patrzenia na rzeczywistość jako na ciągły, rządzący się pewnymi prawami (np. „przejścia ilości w jakość") materialny proces, tym się charakteryzujący, że wydzielanie w nim różnych w swej istocie, poszczególnych „części" czy „etapów" - nie ma sensu. Konstruujący „łopatologiczne" analogie miczurinowcy zatem nauczali, że skoro (dialektycznie) nie ma istotnych różnic między materią ożywioną i nieożywioną, jak również między materią tylko ożywioną i psychiczną - to należy traktować je tak samo: np. hodowla roślin może przebiegać na kształt procesu wychowawczego. Więcej: nie istnieją żadne nieprzekraczalne bariery i niemodyfikowalne różnice między biologicznymi gatunkami. Można więc „wychowaniem" przekształcić jeden gatunek w drugi: wyrosła w olchowym gaju brzoza wypuści olchowe gałązki; wysiewając na wiosnę pszenicę ozimą, „zmieni się" ją w jarą. Proces podobny dotyczy i zwierząt: pisklęta kukułki po prostu się tworzą w jaj-

kach znoszonych przez inne ptaki.

Owi „naukowcy" przekonali do swych racji Stalina, przyrzekając - co było nie bez znaczenia w głodnym od lat kraju - rewelacyjnie szybko uzyskać nowe, superwydajne odmiany ziemniaków, zbóż, owoców. Na koniec doprowadzili do fizycznej rozprawy z genetykami - swoją konkurencją. Np. już w 1940 roku aresztowano seniora genetyków radzieckich - Mikołaja Wawiłowa (trzy lata później zmarł w więzieniu), a począwszy od słynnej sierpniowej sesji Wszechzwiązkowej Akademii Nauk Rolniczych w 1948 roku - na której uznano całą naukową genetykę za diaboliczny, antykomunistyczny „weismanizm-morganizm" - rozpętano kampanię prześladowań. Na mocy ministerialnego zarządzenia zwolniono z pracy 3000 biologów (wielu trafiło do obozów - spora część nigdy nie wróciła). Co prawda już w niespełna 10 lat później - po XX Zjeździe KPZR - wszystkich ich zrehabilitowano, a „miczurinizm" uznano za nienaukowy, ale o żadnych rozliczeniach i ukaraniu winnych mowy nie było, a Łysenko pozostał prezydentem WANR jeszcze w 1962 roku.

O wszystkich tych wstydliwych faktach długo w Rosji milczano. Przypomniała je lub ujawniła dopiero powieść Dudincewa, której akcja na tle wspomnianych represji się rozwija i opowiada o ratowaniu nasion uzyskanej przez uwięzionego naukowca, nowej odmiany ziemniaka przed chcącymi skraść odkrycie „łysenkowcami" i wspomagającą ich służbą bezpieczeństwa. Rzecz czytałem z zapartym tchem. I w Moskwie, i powtórnie - trzy miesiące temu, gdy do krakowskiej księgarni rosyjskiej dotarło wydanie książkowe.

Moja czytelnicza gorliwość wszelako miała dziwaczne przyczyny. Nie interesowały mnie sensacyjne przygody, ani niezbyt kompetentne socjologiczne rozważani, usiłujące dociec, jak możliwe było propagowanie przez całe lata jawnej bzdury, zabijanie w jej imię ludzi i niszczenie autentycznego, naukowego dorobku. Zwracałem też minimalną uwagę na skądinąd cenne psychologiczne obserwacje o różnych aspektach bohaterstwa i podłości. Za to z drżeniem serca wyławia-

łem cytaty z dzieł Łysenki i jemu podobnych. Dawały bowiem możliwość prześledzenia, co przedstawiał sobą stalinizm, rozumiany najszerzej: jako filozofia, stan umysłu, sposób myślenia.

Sformułowałem pewną roboczą jego definicję. Otóż jest on - opartą na piramidalnym niedouczeniu, pewności siebie i niecierpliwości - utratą poczucia filozoficznej i czasowej proporcji, jeśli utrata owa ma miejsce podczas wcielania w życie obietnic marksizmu.

Rozpatrzmy przykład Łysenkowskiej nauki: jeśli patrzeć na przyrodę poprzez przykład materializmu dialektycznego, to na pewno stanowi ona jedność - życie i brak życia są dwoma stanami materii, możliwe jest między nimi przejście i polega ono na skokowym osiągnięciu przez materię dotychczas martwą - nowego poziomu organizacji. Ba! Skok ten w praktyce się już kiedyś zdarzył, bo skąd niby miałoby się wziąć życie na Ziemi!

Myśląc podobnie, Łysenko pozostawał zwykłym marksistą. Ale on nie tylko stwierdził i zanalizował fakt. On chciał go powtórzyć! Chciał znaleźć dowód empiryczny na to, że taka powtórka jest możliwa! Właśnie w tym miejscu w rozumowanie dotąd mniej więcej poprawne „włączał się" komponent stalinizmu, bo przecież to, że na Ziemi z materii martwej i w ciągu miliardów lat powstawało życie, jeszcze nie oznacza, że proces podobny zajść może w zepsutej konserwie w ciągu paru godzin! Również skonstatowanie faktu powstawania gatunków zwierząt i roślin niejako „z siebie nawzajem" jest - choć uproszczone - mniej więcej logiczne. Można by nawet tę hipotezę potwierdzać, wskazując na istnienie różnych „przejściowych" form, w rodzaju owego praptaka, podobnego zarazem do dzisiejszego ptaka i gada. Ale tylko będąc filozoficznie nadzwyczaj bezczelnym można chcieć powielić trwający w naturze wiele milionów lat proces - w ciągu sezonu, na kołchozowym poletku, można chcieć wychować ze znanej „nową" roślinę, zmieniające jej warunki bytu, wystawiając na zimno, itd.

Otwarta pozostała przy tym dla mnie kwestia przyczyn. Jakim cudem można było podobną bezczelność publicznie głosić, jakim cudem w nią wierzono! Nie wiem, czy rzecz jest w stanie wytłumaczyć ten fakt, że radzieccy biologowie przełomu wieku musieli być bardzo niedouczeni (potwierdza to Dudincew, wspominając o docentach nieumiejących się posługiwać mikroskopem), co z kolei nie dziwi, jeśli zważyć straty, jakie poniosła rosyjska inteligencja po 1917 roku, podczas walk, deportacji, egzekucji.

*

Wiele się dzisiaj pisze o stalinizmie. Dla jednych - był to po prostu preferowany przez Josifa Wissarionowicza sposób rządzenia. Dla innych - każda dyktatura. Wielu szuka istoty stalinizmu albo w totalitarnym „zniewoleniu umysłu", albo w uwiecznianiu wojennej ekonomiki, niekiedy zaś w moralnym pragmatyzmie, świadomości, że „w imię rewolucji wszystko wolno...". A mnie, gdy czytałem „Biełyje odieżdy" nieustannie się wydawało, że stalinizm to przede wszystkim najrozmaitsze: „historyczne przyśpieszenia", „intensyfikacje wysiłków", „przyśpieszone rozwoje", „zdecydowane zwroty". Łysenko zapragnął miliardy lat „ścisnąć" do rozmiarów miesięcy, więc jego przykład ma rangę modelu. Ale gdy bez uprzedzeń spojrzymy na codzienną rzeczywistość każdego byłego „kraju realnego socjalizmu", na każdym kroku dostrzegać będziemy skutki niegdysiejszych realizacji zamysłów, zrodzonych z podobnego Łysence, „prometejskiego" ducha. Tylko że ich autorstwo nie agrobiologom a socjotechnikom przynależy, więc może czasowa niewspółmierność (z którą agrobiolodzy wcale nie liczyli się) - w wypadku socjotechników trochę mniej razi. Ale tylko trochę...

Przecież już Lenin w „Dwóch taktykach socjaldemokracji rosyjskiej" radził w ciągu paru miesięcy przejść przez „etap" demokracji burżuazyjnej, normalnie trwający setki lat. Osławiona kolektywizacja lat trzydziestych miała jedynie „przyśpieszyć" w Rosji - naturalną przy rozwoju przemysłu -

komasację rolniczych gruntów. Zapomnianym na ogół przykładem „intensyfikacji" jest chruszczowowski plan „zbudowania w ZSRR komunizmu" w ciągu dwudziestu lat, z 1962 roku. Miano „z marszu" dokonać w gospodarce radzieckiej przewrotu technologicznego, aby *dogonić i przegonić* USA. A czy nasz Gomułka ze słynnym hasłem: *z nową pięciolatką w nowe tysiąclecie* nie miał podobnych ambicji?

Cóż nam owe „przyśpieszenia" dały? „Jaki jest koń każdy widzi", znana jest polityczna i gospodarcza kondycja Polski, Rosji, innych krajów tzw. „obozu". A po poszczególnych „śmiałych eksperymentach" pozostało tylko parę smętnych kuriozów: owe stołówki i bary mleczne niegdyś mające - w miejsce „kapitalistycznych, prywatnych gospodarstw domowych" - tworzyć inne, socjalistyczne..., albo gigantyczne, rujnujące system urbanistyczny naszych miast osiedla, celowość budowy których wynikała z konieczności „znoszenia przeciwieństw między miastem a wsią", czy też miliony sztucznie tworzonych urzędniczych miejsc pracy dla kobiet. - Ongiś wraz ze żłobkami, aborcjami i łatwością rozwodu miały kobietę „wyzwalać" od męskiej dominacji i... biologii.

Sądzę jednak, że te „przyśpieszenia" coś jeszcze pozostawiły nam w spadku. Mianowicie pewną naukę. Zadedykować ją chciałbym tym wszystkim, którzy żądają „cudownego" wyjścia Polski z kryzysu w ciągu najbliższych lat.

„Gazeta Krakowska" 1989/196

Rynek w literaturze

Krąży po literaturze groźne widmo Rynku. Hasło do czynów rzuciło jakiś rok temu Wydawnictwo Literackie, kierując na przemiał tysiące egzemplarzy niechodliwych tytułów, których przechowywanie stało się nieopłacalne. A dziś już powszechne się staje odstępowanie wydawnictw od wcześniej zawartych z autorami umów, jeśli ich przedmiotem są książki nie rokujące zysków wydawcy i księgarzom. Ci ostatni zaś nie chcą zamawiać nic poza podręcznikami i bestsellerami — bojąc się, czy coś „poważniejszego" sprzedadzą, jeśli nie chodzi o pozycje pisarzy o ustalonej renomie. Proza jednak jakoś sobie jeszcze radzi, ale ilość wypuszczanych tomików poezji obniżyła się drastycznie, a krytyce literackiej grozi zanik.

Tu już nie tylko odstępuje się od umów! - Znanym, „z nazwiskami" krytykom zwraca się przygotowane do druku maszynopisy, tłumacząc się brakiem nadziei na zamówienia Domu Książki (i rzeczywiście - uzyskanie zamówienia na więcej niż 500 egz. graniczy z cudem, podczas gdy ekonomicznie uzasadniony jest druk od 30000 egz. danej pozycji wzwyż). A o zgłoszeniu do druku nowej książki, zwłaszcza jeśli jest zbiorem wcześniej opublikowanych w prasie artykułów, krytyk nie ma co marzyć. I jest to o tyle zaskakujące, że przedtem co najmniej 80% wydawanych w Polsce książek krytycznoliterackich było takimi „składankami". Co więcej - tylko nadzieja na taką książkę skłaniała krytyków do pisania szkiców i recenzji prasowych, bo płaciło się za nie tak marnie, że jedynie podwójne honorarium (za druk w prasie i za druk w książce) czyniło wysiłek opłacal-

nym - dziś więc i działy krytyki w periodykach świecą pustką.

Sytuację w literaturze zaczyna określać fakt zasadniczy: ostateczne wycofanie się państwa z funkcji mecenasa, zainteresowanego rozwojem nasyconej ideologicznie sztuki; fakt bezprecedensowy - bo dotychczasowa powojenna historia polskiej kultury polegała przecież na zmianach w koncepcji tego mecenatu. Do 1955 roku państwo — dążąc do wychowania pokolenia wiernej sobie, „nowej" inteligencji i pragnąc zmieniać sposób myślenia społeczeństwa za pomocą m.in. literatury — pełniło rolę opiekuna niesłychanie aktywnie: nie tylko, że nie żałowało pieniędzy, ale i brało nawet rozwiązywanie problemów estetycznych w swoje ręce. Od 1956 roku wchodzi w życie model „równowagi". Zawiedziona „październikową" rebelią „wychowanków" władza trochę się wycofuje: zrezygnowano ze stawiania wymagań ideologiczno-formalnych, rozciągając jednak równocześnie i drobiazgową cenzorską kontrolę, i opiekę ekonomiczną nad twórcami. Ograniczając mocno ich swobody - broniono pisarzy przed ekonomicznymi skutkami niechęci odbiorców. Zwolniona (chyba że władza przypominała sobie o roli „kierownika") z obowiązków „służby" i zabezpieczona materialnie literatura w ramach danej jej wolności rozwijała się samoistnie, napędzana „wewnętrznymi" tarciami pisarskich koterii oraz notowaniami estetycznymi światowych literackich giełd: Paryża, Londynu i USA.

Tymczasem ostatnie lata pouczyły rządzącą w Polsce elitę.

Po pierwsze o tym, że subiektywne czynniki nie odgrywają tak wielkiej, jakby się zdawało, roli w historycznym rozwoju. Wychowywanie społeczeństwa, sterowanie literaturą miało oparcie w tezie o decydującym znaczeniu świadomości społecznej w budowie socjalizmu — dzisiaj stało się oczywiste, że stymulatorem ekonomicznego wzrostu nie jest „wychowywanie nowego człowieka", a rynek.

Po drugie o demoralizujących następstwach zbytniej opieki - w 1981 r. opuściły dotychczasowego mecenasa dziesiątki twórców, w których zainwestowano ongiś ze skarbu państwa. Rozglądnęli się za inną kiesą.

Dziś więc państwo poświęca kulturze zaiste minimalną dozę uwagi, interesując się nią (za pomocą cenzury) - jeśli już bardzo „przeszkadza". Częściowo rolę protektora sztuki ideowo zaangażowanej przejął Kościół katolicki, a w przyszłości spodziewać się należy powstania mecenatów partii politycznych i wielkich społecznych organizacji.

Mecenat rządowy oznacza dziś tyle, że państwo jest właścicielem większości wszystkich wydawnictw, ustala (nędzne) honoraria i wypłaca kilkadziesiąt (głodowych) stypendiów. Literatura jest samotna – sam na sam z bezwzględnym czytelnikiem.

Czy ta zasadnicza zmiana warunków rozwoju pisarstwa w Polsce zaowocuje estetycznie? Myślę, że tak, rozpoczyna się bowiem nowa literacka epoka, tylko rozpoczyna się tak nietypowo, że mało kto jest w stanie to dostrzec. Spodziewaliśmy się nowych twórczych manifestów, powstawania literackich grup, przełomowych arcydzieł na koniec, bo tak bywało. Tymczasem historia powtórzyć się nie chce i sądzę, że kiedyś początek nowego „historycznoliterackiego okresu" liczyć się będzie od daty powstania miesięcznika „Fantastyka" lub luksusowych wydań dzieł Waldemara Łysiaka. Co stanie się za kilka lat? Może rozwinie się u nas swoisty dla amerykańskiej popularnej prozy „męski" styl? („Prawa pięść Johna zatoczyła krótki łuk i wylądowała dokładnie na kości gnykowej Wiliamsa, łamiąc ją z cichym chrzęstem").

Cóż, w zasadzie osobiście mnie to nie dotyczy, bo z prozy żyć nie będę. Interesują mnie bardziej przyszłe losy krytyki literackiej, która najprawdopodobniej kolejny raz będzie musiała zmienić „punkt umiejscowienia" w strukturze naszego literackiego życia.

Do 1955 r. krytyka pośredniczyła między pisarzem a potężnym zleceniodawcą. Krytyk uważany był za nauczyciela, popularyzował rozstrzygnięcia literaturoznawcze kierownictwa Partii, ewentualnie sam rozwiązywał sporne kwestie, by wynik dociekań przekazać następnie bezpośrednim realizatorom z Sekcji Poezji, lub Sekcji Prozy ZLP. Czasopisma ówczesne „pękały" od

parokolumnowych artykułów, a plony narad Zarządu Głównego i Zjazdów ZLP wypełniały numery „Twórczości".

W kolejnym okresie, tj. okresie hegemonii towarzyskich koterii i giełd, bez krytyki również nie można się było obejść. Ktoś musiał zgrabnie wyartykułować poglądy danej grupy i ich bronić, zwalczać przeciwników, popularyzować modne teorie z Zachodu.

Obecnie - wyłączywszy nielicznych szczęśliwców, którym uda się znaleźć opiekuna, gotowego hojnie opłacić propagandę potrzebnych mu prawd - krytycy zmuszeni będą „wyemigrować" z pozycji „wewnątrz" literatury, gdzie tak wygodnie im było w sześćdziesiątych i siedemdziesiątych latach, i usadowić się niejako na jej styku z czytelnikiem. W praktyce oznacza to zajęcie się reklamą i obsługą wydawniczą (masowa produkcja małych recenzji i not, informacyjne wstępy, posłowia etc.).

Dla naprawdę niewielu krytyków i publicystów możliwy będzie jeszcze jeden sposób istnienia w literaturze. Sądzę, że chwytliwie napisany esej o dostatecznie sensacyjnych wnioskach może stać się czytelniczą atrakcją — mam na myśli płody w rodzaju modnych swego czasu w anglosaskim literaturoznawstwie rozważań o obawie przed kastracją jako motorze zachowań bohaterów „Iliady".

Chciałbym się mylić... ale chyba idzie Nowe i to takie, że zmusi wielu polskich ludzi pióra do uważnego obliczenia swych sił, a potem podjęcia decyzji...

Do niedawna pracowałem nad książką o powojennych intelektualnych przygodach polskiej pisarskiej lewicy, odłożyłem ją jednak...

Piszę o Strugackich...

Może sobie poradzę...

„Gwoźnica" 1989/1

Pożegnanie z Parnickim

„Kordoba z darów" jest ostatnim za życia autora podpisanym do druku dziełem Teodora Parnickiego. Usprawiedliwia to rozpoczęcie recenzji od uwag ogólnych.

*

Kim był Parnicki? Sądzę, że przysługują mu trzy określenia: niezwykłego człowieka, historycznoliterackiego zjawiska i socjoliterackiego paradoksu.

Pierwszy epitet nie wymaga uzasadnień. Życiorys pisarza jest znany w kręgach literackich. Był Polakiem z wyboru. Urodził się w 1908 roku w Berlinie, a wychował w Rosji. W 1920 roku uciekł z Korpusu Kadetów, trafił do kolonii polskiej w chińskim Charbinie, ukończył tam gimnazjum i postanowił zostać polskim pisarzem historycznym. Na parę życiorysów starczyłoby tych i późniejszych przygód, których kolejno zaznał „chudy literat" Polski lat trzydziestych, urzędnik ambasady rządu Władysława Sikorskiego w ZSRR, ponad dwadzieścia lat przebywający w Meksyku emigrant, który zdecydował się na powrót do kraju w 1967 roku.

Epitet drugi należy się Parnickiemu (a raczej jego dziełu) z racji pierwszych trzech dojrzałych powieści.

Nasza proza historyczna wkroczyła w XX stulecie w kształcie nadanym jej przez Henryka Sienkiewicza. Na ogół charakteryzowały ją: swobodne (w imię społecznej służby) podejście do historycznego faktu, forma klasycznie realistyczna (z wszechwiedzącą narracją auktorialną) i szczególna kon-

cepcja postaci. Nie wyposażano ich mianowicie w osobowości równie bogate i skomplikowane, jak u bohaterów psychologicznych powieści współczesnych. Były postacie historycznej beletrystyki pełnoprawnymi ludźmi tylko częściowo, pozostając jednocześnie elementami kolorytu dziejów, elementami konstruowanymi wedle aktualnych stereotypów przeszłości i stosownie do poziomu rozwoju prozy popularnej.

Ten stan rzeczy, czyli uproszczone pojmowanie przeszłości wraz z jej bohaterami, jak również dotychczasowe próby reformy gatunku - były dla Parnickiego nie do przyjęcia. Ukazywanie dziejów jako domeny prymitywu uważał za wynik szkodliwego złudzenia, wywołanego przez popularność idei historycznego postępu. Z drugiej zaś strony utwory np. Jarosława Iwaszkiewicza („Czerwone tarcze") miał za pełne anachronizmów (skoro ich bohaterom dane było myślenie nie równocenne z nowoczesnym, a nowoczesne po prostu).

Chciał pisarz równocześnie osiągnąć i ścisłą wierność wiedzy historycznej (a przynajmniej z nią niesprzeczność), i pełnoprawność osobowości literackiego bohatera. Tej drugiej (tj. pełnoprawności) dobijał się z początku „ekstensywną" metodą. W „Aecjuszu, ostatnim Rzymianinie" (1937) - pozostając przy auktorialnej, czyniącej osobowość bohatera ułomną[1] - narracji, spróbował ukształtować sposób myślenia swoich postaci zgodnie z teorią psychoanalizy. Ale już „Srebrne orły" (1943) i „Koniec „Zgody narodów"" (1955) miały opowiadacza, zachowującego punkt widzenia głównego bohatera. Natomiast uniknąć anachronizmów można było jedynie za sprawą niezwykłej erudycji i szalonej pracy. Np. to, że światopoglądy bohaterów dwu ostatnio wymienionych dzieł, tj. średniowiecznego mnicha Arona i baktryjskiego urzędnika z 179 r. p.n.e. - Heliodora nie rażą żadną, zawinioną przez mimowolne „uwspółcześnianie" nielogicznością - kosztowało pisarza w sumie kilkanaście lat starań.

„Srebrne orły" i „Koniec „Zgody narodów"" wskazały

---

1 Przynajmniej w oczach odbiorcy, widzącego, że ów bohater wie o otaczającym go świecie mniej niż autor powieści, a zatem i on sam - jej czytelnik.

drogę reformy jednak przede wszystkim dlatego, że udowodniły, iż gatunek może podjąć zagadnienia ważne współcześnie. Pierwsze dzieło było bodaj najwcześniejszą polską powieścią, ukazującą, jak potężnym narzędziem politycznej manipulacji mogą być ideologie; drugie, wydane w PRL w 1958 roku, ówcześni krytycy dziwnym trafem uznali za demaskatorskie oskarżenie mechanizmów władzy, analogiczne np. do tego, które było zawarte w wydrukowanych właśnie rok wcześniej „Ciemnościach kryjących ziemię" Jerzego Andrzejewskiego. A przecież wątpliwe, czy Parnicki chciał się z czymkolwiek i z kimkolwiek „rachować".

Osobiście od tych dwu powieści datuję przełom w rozwoju gatunku powieści historycznej we współczesnej literaturze polskiej. Nie zaryzykowałbym co prawda tezy, że bez Parnickiego nie byłoby np. Władysława Terleckiego („Dwie głowy ptaka"), Andrzeja Stojowskiego („Carskie wrota") czy Józefa Hena („Crimen") - ale na pewno nie byłoby Jerzego Piechowskiego, Janiny Hertz czy Ewy Nowackiej. No i wszyscy liczący się powieściopisarze historyczni, prócz weteranów, przestrzega ją w tej chwili (na miarę sił swoich) zasady łączenia w dziele budowania w miarę adekwatnego obrazu odtwarzanej, minionej rzeczywistości i prowadzenia personalnej perspektywy narracji.

Na trzeci, już nie tak pochlebny, epitet zasłużył sobie Parnicki większością (pozytywny wyjątek - sądzę - stanowi „Tylko Beatrycze") wydanych w następnych latach pękatych, często wielotomowych dzieł, których zaistnienie na naszym literackim rynku i sława są paradoksem chyba najpełniej ucieleśniającym prawidłowości, do niedawna rządzące u nas pisaniem i produkowaniem książek.

Rzec trudno, dlaczego proza pisarza, począwszy od „Słowa i ciała" (1959), zaczęła przechodzić znamienną ewolucję. Najpierw porzucił narrację w 3. osobie, pisząc powieści epistolarne i niby-dokumentarne, a rychło zrezygnował w ogóle z przestrzegania prawideł gatunku. To już nie były powieści, a niesceniczne dramaty. Dalsza erozja gatunkowości w pisar-

stwie Parnickiego po jakimś czasie sprawiła, że przekroczyło ono granicę czytelności. Kolejne książki stawały się zbiorem dialogów wiedzionych przez coraz większy tłum postaci, różniących się między sobą wyłącznie imionami, dyskutujących zawile o wielce zawiłych kwestiach, których *notabene* najczęściej nie rozstrzygano. Tematami tych utworów były już tylko one same. Na koniec pisarstwo Parnickiego stało się jak gdyby chaotycznym zapisem bezładnego chóru głosów dobiegających z różnych epok.

Ponadto pisarz zaczął być okrutny, a nawet złośliwy w stosunku do swego odbiorcy. Jakby naumyślnie utrudniał odczytywanie tekstu, stosował barbaryzmy, łacińską składnię, mnożył postacie nieumiejące wysłowić tego, o co im chodzi, gubiące się w przypowieściach i odstępstwach od tematu. Mówiąc słowami Stanisława Lema (i bez ogródek): zaczął Parnicki „dawać przykłady szpetomówstwa kosmicznie prawie że nieprześcignionego".

Mechanizmów twórczych, ważących na takiej przemianie, nie podejmuję się tu dociec. Nie wiązałbym ich jednak z dokonaną w latach sześćdziesiątych zmianą programu twórczego. To bowiem, że bardziej niż sama historia zaczęły Parnickiego interesować niespełnione jej potencje, że od powieści historycznych przeszedł ku „historycznofantastycznym", opowiadającym nie o tym „jak było", lecz o tym „jak mogłoby być, gdyby", żadną miarą nie mogło spowodować tak dużych wykroczeń przeciw zrozumiałości, a nawet spójności tekstu. Wydaje się raczej, że o odejściu pasjonata w świat przez niego i tylko dla niego samego tworzony - zdecydowały okoliczności zewnętrzne.

To pisarstwo, mianowicie, stało się unikatowym przykładem sztuki, tworzonej wyłącznie z wewnętrznej potrzeby. Pisarz, przebywając w Meksyku, nie musiał się liczyć z czytelnikiem - bo i nie mógł liczyć na niego. Nawet gdy - przebywając wciąż na emigracji - wydawał już w kraju, nie mógł skorzystać z zarobionych przez siebie, „niewymienialnych" złotówek. (Fundował więc innym stypendia, samemu

żyjąc w biedzie.) Powrót do kraju nie zmienił sytuacji na linii pisarz - odbiorca. Wydawca nadal brał od Parnickiego wszystko, co tylko spłynęło mu spod pióra, nawet rzeczy ewidentnie niewykończone, będące najwyżej brulionami ewentualnych utworów. A czytelnik kupował, bo taka była moda, choć najczęściej nie czytał. Odbiorca zatem (najpierw dlatego, że go nie było - a potem dlatego, że „pochłaniał" każde słowo, niczym nie dając poznać swego nastawienia) dla Parnickiego praktycznie nie istniał. A profesjonalni krytycy też na ogół jednostajnie rozpływali się w pochwałach, bo emigranta, a później - byłego emigranta, atakować nie wypadało.

Ostatecznie twórca znalazł się w szczególnego rodzaju pułapce. Im bardziej był nieczytelny - tym chętniej wydawany i kupowany, a krytyka „dolewała oliwy do ognia", chwaląc go najczęściej za to, że pisze coś *á la* francuska „antypowieść". Nie wymienię, kto o nim pisał, bo łatwiej byłoby wymienić tych, co nie pisali. Wspomnę tylko, że w latach siedemdziesiątych zdążyły się już nawet ukazać naukowe i krytycznoliterackie monografie o Parnickim. Oczywiście czasem w nich coś i autorowi „Srebrnych orłów" zarzucano, ale tylko Antoni Chojnacki miał odwagę potępić ową dziwną politykę w stosunku do czytelnika. Inni naukowcy i krytycy jedynie od czasu do czasu skarżyli się na zbyt dużą erudycyjność utworów, na to, że są zrozumiałe tylko dla ludzi o solidnym, humanistycznym wykształceniu.

I skarżono się bezsensownie, kwestię „niezrozumałości" wyrywając z właściwego jej kontekstu, jako że każda powieść historyczna (jeśli tylko skonstruowano ją w zgodzie z prawidłami gatunku) w procesie odbioru dostarcza czytelnikowi informacji niezbędnej dla prawidłowej interpretacji samej siebie, a w każdym razie powinna tak czynić.

Gwoli sprawiedliwości dodam, że „złośliwość" Parnickiego była cechą jego tekstów, a nie osoby. Ba! Pisarz martwił się - dochodzącymi niekiedy do niego - pogłoskami o „niezrozumialstwie". Pułapka, którą zastawiły na niego oko-

liczności wydawnicze i socjoliterackie była obiektywnego charakteru. Wpadł w nią nie on jeden. Zdarzały się w naszej dwudziestowiecznej, powojennej literaturze jeszcze inne, podobne „odejścia" wybitnych twórców w „swoją rzeczywistość". Wielcy pisarze - z chwilą, gdy już dokonali istotnych reform uprawianego przez siebie gatunku - zamiast wypracowany wzór powielać (co byłoby normalne) woleli pracować już tylko „dla siebie", czasem nieomal w ogóle wyrzekali się wszelkiej konwencjonalnej literatury. Było tak z Leopoldem Buczkowskim, ze Stanisławem Lemem... ale Parnicki, stworzywszy dzieło o wyjątkowym rozmiarze, stał się najbardziej typowym przykładem zjawiska „odejścia".

I sądzę jeszcze, że warto byłoby się zająć tym zjawiskiem dokładniej. Wydaje się ono charakterystyczne dla literatur rozwijających się pod skrzydłem potężnego i niewymagającego mecenatu. Tylko tam, gdzie raz zdobyta pozycja daje wolność od spełniania nawet najbardziej podstawowych oczekiwań czytelnika, może dojść do podobnej „ucieczki najwybitniejszych". Jest to również zjawisko niebezpieczne. Wielu bowiem jest hochsztaplerów „uciekających", zanim czegokolwiek dokonają. Ba! Tworzą całe literackie szkoły!

*

Czasy, które nadchodzą, czynią tego rodzaju „ucieczki" niemożliwymi. Ukończona w 1986 r. „Kordoba z darów" wskazuje, że może i Parnicki podobnie sądził. Powiem więcej: „Kordoba..." stanowi w dorobku pisarza pozycję znaczącą wyłącznie dlatego, że świadczy o dokonianiu przez starego mistrza - pod sam koniec życia - próby uwolnienia się z pozłacanej pułapki, zgotowanej mu przez wydawców i krytykę.

Zważmy: powieść pod wieloma względami dobrze osadzona jest w dotychczasowym dorobku autora „Srebrnych orłów". Nie dość, że jest formalnie drugą częścią wydanych przed 8 laty „Darów z Kordoby", to rozwija hipotezy historyczne, nurtujące twórcę jeszcze na początku lat sześćdziesiątych (chodzi o myśl, że biskup Stanisław mógł być nieślubnym

synem Bolesława Chrobrego i pojmanej w Kijowie księżniczki ruskiej Predsławy - patrz tom I „Nowej baśni"). Posiada na koniec strukturę dialogową. Ale jedno ją zdecydowanie od książek z ostatnich dziesięcioleci wyróżnia i nie jest to - jakby chciał komentujący rzecz w posłowiu pisarz - zaznaczający się po długim okresie tworzenia książek historyczno-fantastycznych powrót w stronę pisarstwa *sensu stricto* historycznego, bo historyczne były już „Dary...". Wyróżnia ją to, czego w „Darach z Kordoby" jeszcze nie było, a mianowicie troska o jasność.

Przede wszystkim to chyba najkrótszy - wyjąwszy juwenilia - utwór Parnickiego, zaledwie piętnastoarkuszowy. Rozmawia także bardzo ograniczona liczba postaci: główny bohater - Ratmir, Bezprym, archidiakon krakowski Egbert oraz Nabil - Żyd lub Arab, pełniący niegdyś główną rolę w intrydze „Darów ..." (ich akcja także dotyczyła epoki końca panowania Bolesława Chrobrego, ale były one nadzwyczaj niewdzięczne w lekturze). Wszyscy potrafią dobitnie wyłuszczyć swoją myśl, wyraźnie dać do zrozumienia, o co im chodzi - a zatem i (prowadzona „w tle" przytaczanych dialogów) intryga staje się mniej więcej dostępna czytelniczej percepcji. W tych dialogach stara się autor również stopniowo przekazywać odbiorcom *stricte* historyczne informacje, niezbędne dla zrozumienia fabuły, choć przez to dyskusje postaci automatycznie stracić muszą na naturalności.

Fakt, że „Kordoba..." ma rozwiniętą akcję, zdecydował o czymś ważniejszym: ta powieść znów ma bohatera, będącego autentyczną osobowością. Zupełnie tak, jak było ongiś w najlepszych dziełach Parnickiego. Od razu więc powiedzmy, że ten utwór - będąc konwencjonalnie historyczną powieścią, odtwarzającą (przy wydatnym udziale fikcji, bo przecież wiemy o tej epoce bardzo mało) możliwy polityczny stan rzeczy w Polsce lat 1019 - 1025 i później - równocześnie porusza żywo nas obchodzące problemy bardziej uniwersalne. Jest to i smętna przypowieść o człowieku, który - dążąc do osiągnięcia niby-samodzielnie wybranych celów - przekonuje się, że

żadnej samodzielności, tak naprawdę, to nigdy nie miał, że zawsze był igraszką w rękach kogoś silniejszego... Jest to też obraz państwa zmierzającego ku katastrofie w rodzaju tej, która za panowania Mieszka II rzeczywiście spotkała monarchię Piastów. Polska tych czasów (na której obraz składają się poszczególne, drobne fakty, wspominane w kwestiach dialogów) jest zarówno areną starcia potęg politycznych ówczesnego świata, jak i miejscem bezpardonowej rywalizacji osobistej. Każdy z jej uczestników nie waha się przed złożeniem wspólnego dobra na ołtarzu własnego interesu.

A więc: nałożnica Chrobrego, Predsława zbiera wokół siebie stronnictwo, popierające wpływy ruskie i Kościoła Wschodniego, czemu usilnie przeciwstawia się hierarchia łacińska; Bezprym jest gotów spustoszyć kraj pogańskim buntem, aby tylko zemścić się za upokorzenia; Mieszko II z małżonką wciąż goni za mitem Cesarstwa - rości sobie prawa do spadku po Ottonie III, nie mając najmniejszych szans na jego uzyskanie. Do tego dochodzą wpływy skandynawskie, węgierskie, bizantyjskie, sprzeczne interesy różnych urzędników, itd. Na razie nad całością państwa czuwa Chrobry, ale starzeje się, a czas wypełniają mu głównie starania o dawno w Rzymie obiecaną, królewską koronę.

Do takiej Polski przyjeżdża Ratmir, jak sam się określa: *nieprągnący nikomu i niczemu szkodzić poszukiwacz prawdy - o sobie i o świecie, w którym mu żyć wypadło*[2]. Imię i daleki pierwowzór postaci zaczerpnął Parnicki ze wzmianki w poemacie Puszkina: „Rusłan i Ludmiła". Ratmir jest Chazarem - przedstawicielem narodu, pod koniec X wieku rozbitego przez Ruś Kijowską (Chazarzy ponadto byli jedynym plemieniem pogańskim Europy, które nawróciło się na judaizm). Przebywał przedtem na dworze księcia Włodzimierza w Kijowie, a gdy go stamtąd wygnano - tułał się po Europie, działając na rzecz odrodzenia Chazarskiego Kaganatu.

Oficjalnie przybywa, by wręczyć Predsławie dary, a na-

---

2 Cyt. Teodor Parnicki, „Kordoba z darów. Powieść na tle dziejów XI wieku", Poznań 1988, s. 17.

prawdę - by pomóc w zemście wspomnianemu już Nabilowi. Ma się Ratmir przyczynić do jak najdotkliwszej klęski chrześcijaństwa łacińskiego na terytorium diecezji poznańskiej. Nabil pragnie tym uderzyć w Papieża. Ratmir odwdzięcza się Nabilowi za to, że kiedyś w Hiszpanii ów uratował życie jego domniemanej matce. Ratmir skutkiem osobliwych okoliczności nie wie, kto nią był.

Parnicki - nie darmo zwolennik freudyzmu - tak kształtuje jego osobowość, aby obfitowała w kompleksy. Jest również bohater „Kordoby z darów" jednym z, ulubionych przez pisarza, „mieszańców".

Okaże się, że planowana akcja nie może dojść do skutku, polska elita natomiast dojdzie do wniosku, że Ratmir, *jako człowiek wykształcony* [...] *a w dodatku dosyć - choć nie zawrotnie - i zręczny, i uroczy, może być bardzo użyteczny, z tym przecież, że tylko tam i tylko wtedy też, kiedy i dokąd ktoś, kto wolę oraz moc naprawdę ma lub może mieć, skieruje go*[3].

Z izraelity - stanie się więc archidiakonem metropolii obrządku wschodniego (Parnicki jest zdania, że taka istniała w Polsce X wieku), potem znowuż archidiakonem obrządku łacińskiego. Do tych konwersji zmuszą go szantażem... W epilogu powieści dowiemy się, że choć Mieszko II wygna go z Polski, to jednak Ratmir ostatecznie dokona żywota na stanowisku archidiakona poznańskiego. Po zamieszkach, buntach, najazdach - odbudowywać będzie zniszczoną diecezję. A więc to, czego niegdyś zniszczyć mu się nie udało.

Mówiłem już, że w swoich historycznych (a nawet - jeśli to tylko możliwe - i historycznofantastycznych) powieściach Parnicki, konstruując postacie, konsekwentnie starał się unikać anachronizmów. Nic o tym nie świadczy, by pisząc „Kordobę..." miał inne zamiary. Lecz mimo wszystko ów Ratmir, człowiek, który *sam dobrze nie wie, czym chce naprawdę być, czy nawet tego, czym w gruncie rzeczy jest*[4], człowiek-

3 *Op. cit., s. 200.*
4 *Op. cit., s. 201.*

narzędzie w zależności od sytuacji fachowo i mądrze służący różnym sprawom, dziwnie przypomina współczesnego inteligenta. Może nawet współczesnego polskiego inteligenta?

sierpień 1989

Dopisek:

Tekst ten, napisany w 1989 roku i przeznaczony do „Życia Literackiego", zrazu jednak nie ukazał się. Wszedł później w skład publikacji: Wojciech Kajtoch: „Z mojego archiwum (Kosiński, Parnicki i... socrealizm)" [w:] „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 3, wybór, wstęp i redakcja Wojciech Kajtoch, Kraków 1997, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 516, tu: s. 304-332. Pozwoliłem sobie poprzedzić trzeci tom „Prozy, prozy..." następujacym wstepem:

Krytyka literacka jest dziedziną działalności artystycznej różnorodnie i wielorako pograniczną. Umiejscawiać ją można gdzieś między literaturoznawstwem i publicystyką z jednej strony, a sztuką i reklamą - z drugiej. Pierwszy wymiar zróżnicowania w tym się wyraża, że - pisząc tekst - krytyk może skupić się na hermeneutycznym wyjaśnianiu sensów dzieła oraz na ustalaniu prawidłowości rządzących rozwojem twórczości pisarza czy literackim procesem (analogicznie jak filolog, jedynie bez zachowania wszystkich rygorów naukowego warsztatu), ale także może poprzestać na ekspresji własnego poglądu na jakiekolwiek zjawisko historycznospołeczne, literaturę traktując jako pretekst. Wymiar drugi wskazuje na inną możliwość rożnicowania celów w zależności (lub pomimo...) warunków działania: krytyk może działać jak artysta, gdy interesuje go piękno myśli i konstrukcji słownej ją unoszącej, może służyć komu zechce (na przykład politycznemu stronnictwu), a może i całkiem otwarcie się sprzedać, jeśli ktoś zechce go kupić.

Jak widać, istnieje punkt styczny tych wymiarów - krytyka ideologicznie zaangażowana, z którą mamy do czynie-

nia, kiedy krytyk nie służy ani sztuce, ani prawdzie, lecz ideologii i tym, którzy ją propagują.

W latach 1944-1990 taka krytyka rozwijała się najbujniej. Do 1949 roku, zwłaszcza młodzi jej adepci wykorzystywani byli w charakterze ideologicznego taranu, mieli zmieniać poglądy kręgów szeroko rozumianej inteligencji. W latach 1949 - 1955 doczekała się krytyka za swe usługi nagrody. W zhierchizowanej strukturze Związku Literatów Polskich stała się naczelnym narzędziem „wychowywania" pisarzy - pełniła kluczową funkcję instytucji, objaśniającej partyjne uchwały, dotyczące twórczości - i uczyła „kolegów prozaików, poetów, dramaturgów" - jak pisać. Nic dziwnego, że mnogość literackich czasopism aż puchła od sążnistych recenzji, krytycznoliterackich dyskusji, referatów, analiz. Od rozmów o książkach zaczynały się polityczne przełomy. Zasada służby i po 1955 roku pozostała w mocy. Część krytyków po staremu służyła państwu, część - również inspirowanym politycznie „salonom". Rok 1980 i 1981 pozostawił na placu boju jedynie salony...

Rok 1989 z kolei - zrzucił maski i zasłony z działalności politycznej, przestała więc być potrzebna literatura rozumiana jako „zastępcza działalność politycznopodobna". Więcej - okazało się, że kręgom władzy żadna literatura na nic przydać się nie może. Dotychczasowy system finansowy zwycieskich „salonów" nie uległ co prawda zupełnemu zniszczeniu, ale - pozbawiony pomocy hojnych, zagranicznych sponsorów, przeżuwający resztki przyznanych ongiś funduszy, otoczył łaskawymi skrzydłami już tylko szczególnie zasłużonych w „walce z komunizmem" kilku krytyków z nielicznych środowisk, którym ktoś tajemniczy sponsoruje słabo sprzedające się pisemka (np. „Dekada Literacka"), gdzie mogą kultywować swe kombatanctwo.

Dzisiaj krytyki literackiej praktycznie nie ma. Wydawcy komercyjni jeszcze jej nie potrzebują - mają wystarczająco dużo zachodniej literatury sensacyjnej do przetłumaczenia, wydania, sprzedaży. W ostatnich latach co prawda rynek

uległ nasyceniu, rozwijają się więc czasopisma doradcze, bibliograficzno-reklamowe (typu „Megaron", „SFinks"), ale tam trzeba raczej sprawnych dziennikarzy i speców od reklamowych notek. Jeden tygodnik - „Wiadomości Kulturalne" i cztery redagowane przez „towarzystwa wzajemnej adoracji" miesięczniki wciąż z przyzwyczajenia utrzymuje państwo.

Niektórzy krytycy - jak w pewnym okresie i niżej podpisany - schronili się pod skrzydła władz szkolnych i piszą eseje, wydawane jako „literatura metodyczna" (nie wspominam przez litość o tych, którzy rzeczywiście piszą tylko ściągi).

Jednym z wyznaczników, rozpoczynającej się w Polsce, nowej literackiej epoki jest więc - jak sądzę - nieomal fizycznie namacalna śmierć krytyki - całego rodzaju literackiego. Póki co, nie zmienia tej sytuacji rozwój nowej, „młodej" literatury, bytującej gdzieś w „podziemiu", w „artzinach" i ostatnio dość nieśmiało na światło dzienne wychodzącej, jak w przypadku miesięcznika „Lampa i Iskra Boża" i jego wydawnictw. Młodzież nie musi krytykować, bo „starzy" - bez względu na swe sympatie polityczne skompromitowani - nie dzierżą „rządu dusz", nie stawiają oporu, nie ma więc zamówienia na buntownicze manifesty, młodą „krytykę walczącą". A z drugiej strony miną jeszcze lata, nim literacka młodzież zyska samoświadomość, zapragnie autorefleksji, zechce zmieniać siebie samą... i powoła do życia sobie poświęconą literacką krytykę. Dzisiejsza „młodzież" - innymi słowy - sama musi się zestarzeć i stać naturalnym obiektem ataku następnych „młodych".

„Zarażenie śmiercią" po amerykańsku

Jerzy Kosiński, rocznik 1933, polski Żyd przebywający od trzydziestu lat w USA, znany tamtejszy prozaik, nie jest pisarzem emigracyjnym. Jest po prostu pisarzem amerykańskim, pisarzem języka angielskiego - być może dlatego nie propagowały go dotąd (a w każdym razie nie propagowały skutecznie) nawet oficyny emigracyjne lub nielegalne. A że krajowe wydawnictwa oficjalne nie drukowały go z przyczyn politycznych... to *summa summarum* ów autor światowej sławy objawia się polskiemu czytelnikowi z - jeśli nie liczyć oskarżeń sprzed ćwierćwiecza - niebytu. Przy czym, jak to bywa u nas, to „objawianie się" przybiera postać prawdziwej ofensywy: prasa, radio i TV dużo robią, aby przybliżyć tę sylwetkę.

Wydany w 1966 roku w USA „Malowany ptak" jest pierwszą w ogóle i pierwszą opublikowaną w Polsce powieścią Kosińskiego[1] - a że traktuje ona o sprawach tragicznych i nam bliskich, niżej podpisany (nie anglista i nie amerykanista przecież) czuje się usprawiedliwiony, proponując pewien model jej odczytania.

*

Sądzę, że klucz do lektury dają dwie informacje. Jedna - zawarta w słowach autora: *Miałem żonę protestantkę i chciałem pokazać jej i Ameryce krzywdy, jakie wyrządzono dzie-*

1 Jerzy Kosiński: „Malowany ptak". Warszawa 1989. Czytelnik.

ciom w Europie. Takie doświadczenie Ameryka miała ostatni raz w czasie wojny domowej w 1863 roku[2]. Drugiej dostarcza fakt posiadania przez Kosińskiego solidnego, na światowym poziomie, wykształcenia socjologicznego. Mimo że studia ukończył w niesławnych latach pięćdziesiątych, zdążył nasz autor już w trzy lata po wyjeździe z Polski, w 1957 roku wydać na Zachodzie dwie książki socjologiczne - szybko więc opanował tamtejszy dorobek dziedziny, co z kolei świadczy o dobrej znajomości podstaw.

Wydaje mi się, że w „Malowanym ptaku" mamy do czynienia z opisaniem, znanego już polskiej literaturze, doświadczenia psychologicznego i egzystencjalnego, które pod okupacją hitlerowską stało się udziałem obywateli Rzeczpospolitej, a zwłaszcza polskich Żydów. Tylko że opisaniem dokonanym w innym niż realizm języku artystycznym. Przecież Kosiński nie mógł pójść drogami wskazanymi ani przez Jerzego Andrzejewskiego, ani przez Zofię Kossak-Szczucką lub licznych innych pamiętnikarzy, ani nawet przez Zofię Nałkowską, Tadeusza Borowskiego czy Bogdana Wojdowskiego. Nikt by mu nie uwierzył! Dlaczego? - Albowiem dzieło realistyczne nie tylko, że „samo z siebie" tworzy iluzję rzeczywistego istnienia tego, co opisuje, ale nade wszystko domaga się współpracy czytelnika w dziele tworzenia tej iluzji. Innymi słowy: powieść realistyczna opowiadać może wyłącznie o sprawach niesprzecznych z doświadczeniem odbiorców; jest realistyczna tylko dla określonego kręgu odbiorców.

To samo prawo działa i w kierunku odwrotnym. Realistyczna w zamierzeniu swego twórcy relacja z wydarzeń nawet prawdziwych, ale nieprawdopodobnych z punktu widzenia odbiorcy - automatycznie staje się dla tego odbiorcy kłamstwem lub, w najlepszym wypadku, naukową lub nienaukową fantastyką.

Na koniec wiadomo, że Zachód uparcie nie chce uwierzyć w oblicze drugiej wojny światowej inne, niż sam zna.

---

2 Cyt. „Res Publica" 1988, nr 10, s. 44.

Ilustrując myśl, podam przykład trywialny. Otóż fakty zaczerpnięte z fabuły „Malowanego ptaka" (w rodzaju: topienie bohatera w wychodku, obdzieranie umierającego dziecka z odzieży, wydłubywanie łyżką oczu, zgwałcenie całej wioski przez oddział Kałmuków) nie są w stanie zaszokować publiczności polskiej. Ci z nas, którzy nie byli niegdyś ofiarami czy świadkami - mieli możność od znajomych i krewnych usłyszeć o podobnych wyczynach różnych okupantów. A choćby i z lektur szkolnych, literatury, filmów o wojnie czy z pamiętnikarskich relacji zaczerpnęliśmy wiedzę, która sprawia, że obrazy podobnych i jeszcze gorszych potworności bez najmniejszego sprzeciwu gotowi jesteśmy uznać za budulec odzwierciedlenia historycznej prawdy, za cząstki realistycznej wizji. Można byłoby oczywiście prawdopodobieństwo okrucieństw „Malowanego ptaka" różnicować, wprowadzać ich gradację, roztrząsać, że oto te zbrodnie, których dopuszczają się żołnierze okupanta, zupełnie nie wzbudzą niewiary, natomiast w te, które są skutkiem surowości chłopskiego obyczaju, jakiś procent czytających mógłby powątpiewać... W literaturze polskiej wszystko to jednak już kiedyś bywało, od „uciętego kulasa" Reymontowskiego Kuby począwszy. (Nie mówię, że Kosiński w ogóle nas nie zaskakuje... Ale nie okrucieństwami i o tym za chwilę.)

Wydaje się natomiast, że gdyby wyliczone wyżej i wyliczonym podobne, naturalistyczne motywy przedstawiono audytorium czytelniczemu USA połowy lat sześćdziesiątych (tj. nim amerykańskiej świadomości nie „przeorały" doświadczenia wojny wietnamskiej) w konwencji realistycznej - uznano by je tam za dowód wynaturzonego gustu i odrzucono, nieprzyjmując tym samym do wiadomości oryginalnych i ważnych przemyśleń, które Kosiński ukrył za krwawymi wizjami „Ptaka...".

Natomiast w sytuacji, gdyby - a tak czyni „Malowany ptak" - okrutne szczegóły przedstawić jako obrazy archetypiczne, symboliczne, surrealistyczne, w procesie percepcji dzieła zostałby z odbiorcy zdjęty obowiązek wstępnego uzna-

nia tych szczegółów za prawdopodobne; czytelnik więc przyjąłby je bez odruchu wymiotnego i ze spokojem mógłby poszukiwać w książce głębszego sensu. Ba! Wydaje mi się, że czytelnik zachodni *Anno Domini* 1966 skłonny byłby uznać za oczywiste i same z siebie zrozumiałe fakty jeszcze dziwniejsze i drastyczniejsze od tych z powieści Kosińskiego, jeśli tylko by je przedstawiono jako element mitu, szczątki symbolicznego rytuału, elementy gatunkowej pamięci ludzkości (albo przedstawiono je tak, by była możliwa idąca w tym kierunku interpretacja). Zwłaszcza gdyby to był czytelnik amerykański, dosłownie wychowany na antropologii kultury ludów prymitywnych, którym nieobce były rytuały nadzwyczaj okrutne. Czytelnik ten przecież znał pisma Edwarda Tylora, Jamesa Frazera, Alfreda Kroebera, Bronisława Malinowskiego; znał teorię Carla Gustawa Junga o roli sztuki jako nośnika symboli i wyrazu zbiorowej podświadomości, rozczytywał się właśnie w dziełach Claude'a Lévi-Straussa poświęconych np. roli magii w życiu ludów pierwotnych.

Może właśnie tym torem biegły myśli Jerzego Kosińskiego, gdy postanowił przystąpić do literackiego przekazywania Amerykanom pewnej wiedzy o doświadczeniu swojego pokolenia oraz swych przemyśleń o ogólnoeuropejskim znaczeniu tego doświadczenia? Wszak nasz przyszły pisarz był uczniem profesora Józefa Chałasińskiego, wybitnego znawcy socjologii wsi!

„Malowany ptak" jest w swym planie wydarzeniowym relacją o przypadkach miejskiego chłopca *podobnego do Cygana lub Żyda*, którego - gdy miał sześć lat - na początku wojny ukryto w zapadłej wiosce. Utracił kontakt z rodzicami i całe lata błąkał się od zagrody do zagrody, od przysiółka do przysiółka. Pogardzany, wykorzystywany, przeganiany, żyjąc w ciągłym strachu przed okrucieństwem chłopów i niemieckim prawem, podlega szczególnej edukacji. Przygarnięty następnie przez oddziały radzieckie, przekazany do sierocińca a później - rodzicom, swą wiedzę życiową ugruntowuje i uzupełnia. Akcja się urywa, gdy jedenastoletni bohater wy-

ciąga ze swych przygód końcowe wnioski, proces jego dorastania zakończył się.

Powieść jest tak zbudowana, by strukturą swoją upodabniała się do mechanizmu pamięci. Mamy więc do czynienia z luźnym następstwem epizodów, w których mieszają się rzeczywistość i fantazja, to co realne i imaginacja chłopca. Ponadto narracja stara się nie przekraczać możliwości poznawczo-interpretacyjnych bohatera, unika wprowadzania jakichkolwiek, wprost wyrażonych, ocen moralnych, odznacza się suchością i lakonicznością opisu tym większą, im bardziej przerażające wydarzenia są relacjonowane.

A jednak, ten beznamiętny łańcuch faktów nosi ślady konstruowania go przez świadomość dojrzalszą od bohatera. Mam po pierwsze na myśli wypadki niekonsekwencji w budowie narratora-bohatera. Oto ów opowiadacz, chłopiec (dokonujący relacji o wypadkach z takiego punktu widzenia na nie, jaki mógł mieć w momencie, gdy zachodziły) - potrafi użyć słów w rodzaju: „ekshibicjonizm", „magia". I to całkiem kompetentnie... Po drugie, relacjonowane fakty układają się w ilustracje tez, dotyczących następujących zagadnień:

- natury stosunków między chłopcem a wieśniakami, reprezentantami kultury prymitywnej;
- konsekwencji, które dla powyższego układu współzależności miało zetknięcie się z totalitaryzmem;
- istoty przygody intelektualnej bohatera, w oczach którego całkowicie dyskredytują się normy moralne i egzystencjalne sensy charakterystyczne dla cywilizacji europejskiej.

Wydarzenia - dające się uogólniać jak wyżej, przeplecione są ponadto epizodami jawnie archetypiczno-magicznego charakteru. Zaliczam do nich zwłaszcza te, które dotyczą np. unikania niebezpieczeństw związanych z czterema żywiołami, a następnie: utratę i odzyskanie mowy, tortury nawiązujące do Ukrzyżowania, analogiczne do przeżyć ludzkich epizody z życia natury. Dzięki tym wydarzeniom cała historia daje się interpretować jako baśń lub uniwersalny mit o losie „obcego w grupie".

Nad tymi aspektami treści „Malowanego ptaka" zatrzymywać się jednak nie będę. Objaśnił je Kosiński w dołączonych do tekstu „Uwagach autora". Prócz tego, jak napomykałem, mam je za rodzaj omasty, umożliwiającej ludziom Zachodu przełknięcie - zasadniczo w swej wymowie realistycznej (lecz niesamowitej dla nich w smaku) - pigułki. Przy czym omasty bardzo skutecznej, o czym najlepiej świadczy łączny nakład trzech milionów egzemplarzy i status światowego bestsellera, uzyskany przez dzieło.

O wiele bardziej interesuje mnie pigułka sama - tzn. wymienione wyżej tezy, choć świadom jestem, iż odczytanie części obrazów powieści jako realistycznych zagęszczeń i uogólnień może się spotkać z zarzutem braku krytycznoliterackiej subtelności.

Pierwszej z wyliczonych, podstawowej, wyjściowej tezie poświęcono początkowych pięćdziesiąt stron utworu. Realia przedwojennej wsi (Polski „B") przedstawiono tam jako realia archaicznej kultury. Pisarz działał nieomal „ze skryptem folklorystyki w ręku" i najprostszą metodą, tj. gromadząc: drastyczne szczegóły higieniczne, przykłady obyczajów, przesądów, recept ludowej medycyny. W takim otoczeniu sytuacja bohatera (zwanego Chłopcem) jest szczególna, ale stosunki jego i wieśniaków tylko pozornie określa tytułowa metafora: „malowanego ptaka" (czyli najnormalniejszego ptaka, którego - w ramach jakiegoś magicznego rytuału - chwyta się, jaskrawo maluje, a następnie wypuszcza, by mogli zadziobać go współplemieńcy).

Mimo że powieściowa wieś wszystkich „obcych" - zwłaszcza odmiennych rasowo i językowo - po prostu nie uważa za ludzi, los chłopca jakoś się układa. Choć wśród jasnowłosych i niebieskookich tubylców jest czarny i smagły, choć wszyscy mówią gwarą - a on polszczyzną literacką i chociaż często grozi mu poważne niebezpieczeństwo, jak np. pobicie „dla zabawy" czy nawet utopienie w rzece przez rówieśników, ostatecznie znajduje sobie w ramach tej kultury marginesowe - lecz w miarę bezpieczne miejsce. Bywa pomocni-

kiem znachorów, „jurodiwym", błaznem, wesołkiem. Dopóki świadomie lub nieświadomie nie przekroczy określonych zakazów (jak się to przydarzyło zatłuczonej przez baby erotomance, Głupiej Ludmile) - może czuć się dość pewnie. Co prawda, w dalszych częściach utworu zdarzą mu się istotniejsze przewinienia: *sprowadzi piorun* na zagrodę gospodarza, porani miejscowego chłopaka, a przede wszystkim „zepsuje" odprawianą w dzień Bożego Ciała mszę. Zawsze jednak jakoś ujdzie cało. Nawet w ostatnim z wymienionych wypadków oburzeni chłopi ukontentują się jedynie wrzuceniem go do kloaki.

Autentycznie śmiertelne niebezpieczeństwa zaczną czyhać na Chłopca z chwilą, gdy w ów, rządzony archaicznym prawem, świat wkroczy historia. Oto przybyli do wioski, gdzie akurat Chłopiec zamieszkał, partyzanci (reprezentujący wszak żywioł „wyższej kultury", polityki i cywilizacji) pragmatycznie, nie przejmując się różnymi „tabu", radzą chłopom, by dziecko wydać Niemcom. Stanowi przecież, jako Żyd lub Cygan, niebezpieczeństwo dla wszystkich.

Również sam Kosiński (we wspomnianej już autoanalizie, dołączonej do powieści) zwraca uwagę na fakt demoralizacji wieśniaków przez okupacyjne realia. Właśnie widząc wokoło określone przykłady, zaczynają oni postępować nie lepiej niż niemiecka administracja - np. z uciekinierami z transportów do obozów. Ostatecznie, w obliczu takich zmian, zachodzących w myśleniu otaczającej go zbiorowości, bohaterowi udaje się przetrwać głównie dlatego, że Żydem lub Cyganem nie jest, co autorytetem swoim potwierdzają zgodnie oficer SS i katolicki ksiądz.

I tu zaczyna się najciekawszy z myślowych wątków książki. Walcząc o życie i psychiczną równowagę chłopiec sięga po ratunek, który zaoferować mu mogą tradycyjne, pozytywne i negatywne wartości kultury europejskiej. Lecz zawodzi się. Kolejno się okazuje, że mu nie pomogą: ani łączność z naturą (epizod spalenia przez wyrostków ulubionej wiewióreczki), ani jakaś nadludzka Sprawiedliwość (jest

świadkiem bezkarnych okrucieństw i morderstw), ani religia (tysięczne modlitwy nie wybawią go od okrucieństw sadystycznego gospodarza, a fascynacje liturgią wiadomo gdzie się skończą), ani satanizm (personifikujący Diabła Kałmucy skończą powieszeni za nogi przez radziecki oddział), ani miłość (okaże się dla ukochanej tylko seksualnym narzędziem, zresztą mniej sprawnym niż zwierzę). Stosunkowo najdłużej zachowają aktualność uroki stalinowskiego totalitaryzmu, ale i wiara w Kolektyw się nie sprawdzi. Na koniec ostateczną i uniwersalną receptą życiową stają się dla Chłopca: nieufność, nienawiść do wszystkich, nieuleganie nakazom moralnym i obyczajowym, wybujały indywidualizm i kategoryczny imperatyw zdecydowanej pomsty za najmniejszą krzywdę. Zatem bohater nareszcie pogodzi się z faktem, że *jest na świecie sam i od nikogo nie może oczekiwać pomocy. Każdy z nas jest sam, a im prędzej zrozumie, że musi się nauczyć radzić sobie bez Gawrył, Mitek, czy Milczków, tym lepiej dla niego*[3].

Dopiero na końcu powieści, gdy zdobędzie tę mądrość, bohater stanie się tytułowym „malowanym ptakiem". Jest to już jednak ptak obdarzony rozumem, więc - przewidziawszy następstwa - nie garnie się do stada.

Kończący akcję utworu epizod odzyskania mowy ten ostateczny wydźwięk (i kryjącą się pod nim konstatację ogólną o tym, że doświadczenia wojenne są źródłem alienacji swoistej dla kultury współczesnej) osłabia, ale go nie likwiduje.

*

W tym miejscu chciałoby się jeszcze poruszyć kwestię znaczenia „Malowanego ptaka" dla niektórych problemów, poruszanych przez polskich pisarzy i historyków.

Nasza publicystyka i literatura rozpatrywała już ostatnią wojnę jako epokę końca europejskiej moralności. Ale często dochodzono do wniosków innych (lub częściowo innych) niż konstatacje Kosińskiego.

---

3 *Cyt. J. Kosiński: „Malowany ptak", Warszawa 1989, s. 225.*

Na przykład w latach pięćdziesiątych obowiązywał w rozważaniach na ten temat optymizm „w ostatecznym rozrachunku". Głoszono przekonanie, że komunizm uratuje jednak tradycyjne wartości. Mniej znany a spektakularny jest przykład „Czasu nieutraconego" Stanisława Lema. Bohater tego cyklu, lekarz, który w pierwszej powieści trylogii („Szpital przemienienia") tak okrutnie zawiódł się na swojej wierze w humanizm - w części trzeciej („Powrót"), pozbywa się inteligenckiego sceptycyzmu pod wpływem socrealistycznych pocieszeń.

W latach sześćdziesiątych wyrażano na odmianę wiarę w immunologiczne walory starego, ludowego światopoglądu. Bohaterowi „A jak królem, a jak katem będziesz..." Tadeusza Nowaka starodawny, magiczny rytuał oczyszczenia wydał się lekarstwem wystarczającym na „zarażenie śmiercią".

A później? Później zaczęto zapominać...

Ostatecznie wydaje się, że wnioski, które dwadzieścia lat temu - sięgając do tradycji bezkompromisowego pesymizmu Tadeusza Borowskiego - sugerował w „Malowanym ptaku" Kosiński, mogły być dla naszego czytelnika pouczające, gdyby tylko książkę w kraju od razu przetłumaczono i wydano. Co więcej, są cenne i dla dzisiejszego odbiorcy.

Na koniec ustosunkować się trzeba do jeszcze jednej kwestii, związanej z powieścią Kosińskiego.

Otóż zamieszkujący świat powieściowy chłopi, pod wpływem wieści dobiegających z obozów zagłady, zaczynają następująco rozmyślać:

Kara Pańska nareszcie dosięgła Żydów. Zasłużyli na nią dawno temu, kiedy ukrzyżowali Chrystusa. Bóg nic nie zapomina. Dotąd nie karał Żydów za ich grzechy, ale im nie wybaczył. Teraz Pan Wszechmogący, posługując się Niemcami jako Swoim narzędziem, wyrównywał rachunki. [...] *Zostawali sprawiedliwie pokarani za grzechy przodków, za odrzucenie jedynej Prawdziwej Wiary, za bezlitosne mordowanie chrześcijańskich niemowląt i picie ich krwi*[4].

4 *Cyt.: J. Kosiński: „Malowany ptak", Warszawa 1989, s. 95.*

Nie dość na tym. Wyciągają z przemyśleń praktyczne wnioski i zaczynają postępować zgodnie z narzucającą się logiką.

Otóż jestem zdania, że w tym momencie przestają do nas przemawiać wszelkie, wydrukowane na okładce, enuncjacje wydawcy na temat niedopuszczalności realistycznego odczytywania utworu. To samo dotyczy uwag samego autora o ponadnarodowości bohaterów. Motyw współwiny w zagładzie Żydów niechętnego im i obojętnego otoczenia zbyt boleśnie przypomina o tej wstydliwej „białej plamie" naszych dwudziestowiecznych dziejów. „Plamie" będącej tylko naszą „zasługą" i tylko od nas domagającej się wyjaśnienia. W jej przypadku nie trzeba czekać na otwarcie zagranicznych archiwów.

Literatura polska usiłowała już, co prawda, dokonać rewizji ustalonego od dawna a wygodnego stereotypu „Polaków masowo ratujących Żydów". W 1965 roku wyszła nawet powieść Henryka Grynberga „Żydowska wojna", ukazująca, jakie zdanie na ten temat mają główni zainteresowani. Niestety! W atmosferze antysemickiej histerii 1968 roku pisarz opuścił Polskę (dopiero niedawno wyszła jedna z jego najnowszych książek). Musiał nadejść rok osiemdziesiąty, a później „odwilż" w naszych stosunkach z Izraelem, by znów wątek podjęto. Oceniana z tego punktu widzenia, edycja „Malowanego ptaka" w Polsce niewątpliwie jest krokiem na drodze wiodącej do poznania przez nas prawdy[5].

maj 1989

---

5 Możliwość odpowiedniego zinterpretowania powieści przez niefachowego czytelnika jest jednak niewielka. Za mało wie o jej twórcy. Wydawca przy tym nie zadbał o poważne, merytoryczne posłowie poświęcone Kosińskiemu. Zwłaszcza brak komentarza przy „Uwagach autora" uważam za poważne profesjonalne przeoczenie. Uwaga po latach. Oczywiście w tej chwili uwaga ta jest już nieaktualna. Kosiński jest w Polsce dobrze znany. Jednak szkic ten był jedną z pierwszych w III Rzeczpospolitej publikacji mu poświęconych i oczywiście redakcja „Okolic" nie zdecydowała się na druk. Dopiero później wszedł w skład mojej publikacji: „Z mojego archiwum (Kosiński, Parnicki i „socrealizm)" w: „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 3, wybór, wstęp i redakcja Wojciech Kajtoch, Kraków 1997, Związek Literatów Polskich – Oddział w Krakowie, s. 516, tu: s. 304-332.

Wspomnienie o moim roku

Piętnaście lat minęło od czasu[1], gdy spotkaliśmy się w budynku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego przy ulicy Gołębiej 20. Ponieważ niedawno postanowiono skrócić polonistyczne studia z pięciu do czterech lat - czekało nas czytanie mniej więcej jednej książki dziennie. Z początku nie przejmowaliśmy się. Ale tylko z początku.

Już podczas drugiej sesji czekała nas „ogniowa próba" - egzamin u profesora Tadeusza Ulewicza. Wielki znawca staropolszczyzny, pasjonat swej dyscypliny, niezmiennie pragnął łatwymi pytaniami pomagać „jąkającym się" delikwentom. A ponieważ za dziedziny szczególnie proste uważał: szczegóły życia polskich władców i wystrój wnętrz krakowskich kościołów - w każdym z trzech terminów z reguły „oblewała" połowa zdających. Niemniej dziś, choć profesor już kilka lat temu wycofał się z życia uczelni, „egzamin u Dziadka" jest nadal obowiązkowym tematem rozmów absolwentów, wspominających dawne czasy. Tematem - dodam - przyjemnym. Podobnie jak równie trudne, i może jeszcze bardziej pechowe, sprawdziany wiedzy z gramatyki historycznej i opisowej na drugim roku.

To były chyba najtrudniejsze egzaminy ze wszystkich dziewiętnastu; na innych też „powijała się noga" - ostatecznie bodaj piąta część z nas ukończyła studia w terminie.

Ponadto uczyli nas i egzaminowali: profesor Henryk

---

1 Pierwodruk - W. Kajtoch: „Rozstrzelane kukły", Kraków 1992, s. 6-12.

Markiewicz - uważany za „żywą legendę", gdyż jednocześnie słuchaliśmy jego wykładów, ślęczeliśmy nad jego podręcznikami i... w innych opracowaniach czytaliśmy o nim; doktor Ewa Miodońska-Brookes znana z tego, że na zajęciach z poetyki jedynie z grubsza pojmowaliśmy, co do nas mówi, pomimo skrajnego natężania umysłów; docent Jan Błoński wsławiony tym, że zapytał niegdyś na egzaminie ze współczesnej literatury polskiej o pisarstwo chińskie; docent Stanisław Jaworski, którego wspominam ze szczególnym sentymentem jako opiekuna naukowego. Trudno wymieniać tu wszystkich pracowników naukowych spotkanych przeze mnie na studiach. Wyliczę więc literaturoznawców: profesorów - Juliana Maślankę i Mariana Stępnia; docentów - Marię Podrazę-Kwiatkowską, Aleksandra Wilkonia, Wacława Woźnowskiego; doktora Stanisława Balbusa, magistrów - Jerzego Jarzębskiego i Macieja Włodarskiego.

Nie mogę pominąć językoznawcy: docenta Bogusława Dunaja. Organizowane przez niego obozy dialektologiczne, podczas których - włócząc się po Beskidach i Gorcach - nabieraliśmy wiary w sens opanowywania skomplikowanych arkanów gramatyki, stanowiły przykład (jeden z tak nielicznych w życiu uczelni) realizowania autentycznej, pedagogicznej pasji. Docent lubił mieć uczniów i umiał ich szukać.

Nauka nie zajmowała nas bez reszty; w pewnym okresie jedną z głównych naszych namiętności stała się poezja Nie stworzyliśmy co prawda poetyckiej grupy, *(á propos:* grupa „My" - Maciej Chrzanowski, Andrzej Dróżdż, Andrzej Kaliszewski, Janusz Lenczowski, Krzysztof Lisowski opuściła „Gołębnik" już za naszej w nim bytności), niemniej pisanie wierszy stało się prawdziwie modne. Niekwestionowanym „pierwszym pośród równych" był Maciej Piotr Prus. Już w 1978 roku wydał książkę. W przeciwieństwie do opowiadającej się za „Nową Prywatnością" większości Maciek optował za grupą „Teraz" i „Nową Falą". Zdobywał nagrody na konkursach „O Jaszczurowy Laur"; z upodobaniem politykował. Pamiętam pewien wieczór autorski, podczas którego Maciej

przerwał dyskusję o swoich wierszach, stwierdził, że ma coś ciekawszego i zaczął głośno czytać wyciągnięty spod ławki biuletyn Komitetu Obrony Robotników. Czyn znaczący! Nie tylko dlatego, że w 1977 roku - stosunkowo niebezpieczny. Przede wszystkim ze względu na skromność i samozaparcie, jakimi się młody poeta wówczas wykazał.

Prusa widywało się w towarzystwie studiującego rok niżej Wojtka Mroza, wkrótce również uhonorowanego tomikiem. Niekiedy dołączał do nich Wiesław Kot — starszy wiekiem i poetyckim stażem, występujący w aurze członka Koła Młodych przy krakowskim Oddziale Związku Literatów Polskich, a przede wszystkim spożywający obiady w związkowej stołówce, mieszczącej się przy ulicy Krupniczej.

Mniejszą sławą cieszył się Włodek Dulemba (a przecież, jak dotąd, spośród wymienionych tu literackich talentów, tylko jemu jednemu udało się zostać poetą uznanym). Zaintrygowani oglądaliśmy jego wiersze w „Tygodniku Powszechnym", czasopiśmie egzotycznym dla nas, bo drukowaliśmy w „Studencie", „Nowym Wyrazie", „Magazynie Studenckim", „Nowym Medyku", marząc - najczęściej nadaremnie - o „Poezji". Pamiętam, że gorszył niektórych motyw „Chrystusa w dżinsach", ale ogólnie wiersze się podobały.

Sporo pisywał Andrzej Paluszkiewicz - wydawca miesięcznika „Warsztat", który mógłby być naszą trybuną, gdyby zdobycie różnych zezwoleń nie trwało kilka lat. Bardzo kobiece wiersze pokazywała nam Beatka Pawlak; krótko przebywała w naszym gronie rumunistka Ewa Nakonieczna - nie przywiązywała niestety podówczas wagi do publikacji swoich ślicznych (i w tym podobnych autorce) utworów. Nadaremnie prosił ją o teksty sekretarzujący „Studentowi" Maciek Chrzanowski („Student" Wacława Żurka nie tylko był dwutygodnikiem „studenckim", ale też studentów drukował). Przebąkiwano, że „skrobie do szuflady" Kazio Wolny, dziś adiunkt rzeszowskiej WSP i autor dwóch powieści, o wiele szerzej jednak znany jako ten, który omdlał na egzaminie u profesora Antoniego Podrazy. Dziwiliśmy się. Wszak Kazio był niezłym studentem, a profesor - łagodnym

egzaminatorem

Cóż dziś dzieje się z poetami mojego roku? Wyjąwszy Włodka - niewiele o nich słychać. Mój rok w ogóle nie ma - jak na razie - szczęścia do literacko-artystycznych karier. Z małymi wyjątkami. Kilka lat temu udało się Heniowi Martence wejść do kierownictwa wydawnictwa KAW w Bydgoszczy. Ale Henio, który uczył się łacińskiej deklinacji w ciągu kwadransa, władał angielskim, rosyjskim, włoskim, greką (dalej nie pamiętam...), mógł zostać asystentem profesora Ulewicza, usiłował wyjechać za granicę na zaproszenie córki pułkownika greckiego kontrwywiadu - zawsze się wyróżniał. Wojtek Biedroń i Wojtek Nowak zostali reżyserami i każdy z nich jest już autorem pełnometrażowego filmu fabularnego. Słyszałem również, że oprócz Kazia obronili doktoraty: Jola Ambrosewicz, Anka Burzyńska, Renata Handzlik, Zosia Zaręba.

Jak dotąd, niewiele tzw. „życiowych sukcesów" osiągnęliśmy. Czy to nie dziwne, jeśli nas porównać z rocznikami dwa, trzy lata starszymi (jak również dwa, trzy lata od nas młodszymi...), reprezentanci których wydają dziś (lub wydawali przed 1989 rokiem) książkę za książką, ewentualnie zajmują (lub zajmowali przed 1989 rokiem) stanowiska rządowego szczebla!

Cóż... „Dorosłe życie" rozpoczynaliśmy na jesieni 1980 roku, gdy blokada atrakcyjniejszych etatów, zarządzona przez władze i dojrzały już kryzys nie stanowiły dogodnej platformy startu; wielu z nas wyemigrowało; wielu przebyło stan wojenny w armii, co się zwykle kończyło trwałym wyobcowaniem spośród reszty społeczeństwa. Sądzę jednak, że życiową drogę naszej generacji zdeterminował następujący, fatalny zbieg biologiczno-socjologicznych okoliczności:

- W 1980 roku byliśmy jakieś cztery lata za młodzi na to, aby powitać nadchodzące wypadki z pozycji ludzi ustabilizowanych życiowo i materialnie (nawet w Wielkich Zakupach 1981 roku nie zdążyliśmy wziąć udziału!).

- Mieliśmy również mniej więcej dwa lata za mało, by móc podjąć obowiązki organizatora (choćby najniższego szcze-

bla), animatora politycznych wstrząsów - ci, którzy je podjęli, występują dzisiaj w charakterze beniaminków elity władzy.

- Z kolei nie byliśmy aż tak młodzi, aby nie podjąć odpowiedzialności za obrót spraw, poprzestać na przyglądaniu się zmaganiom stron walczących w polskiej, „posierpniowej", dziesięcioletniej rewolucji; aby – innymi słowy - poprzestać na wypatrywaniu nadarzających się okazji i korzystaniu z nich.

Nasz wiek, właściwy mu temperament, brak doświadczenia (połączone z posiadaniem już pewnych fizycznych, intelektualnych i społecznych możliwości działania) predestynował nas wówczas do odegrania ról szeregowych uczestników. Tych, którzy słuchają poleceń, którzy nie decydują, ale odpowiadają i w ostateczności płacą w imieniu „starszych towarzyszy" cały rachunek, wystawiony przez historię. Że to nam sądzone, stało się wiadome (ale niestety nie nam!) już w 1977 roku.

Niedługo po rozpoczęciu studiów przez mój rocznik, wybuchła tzw. sprawa Pyjasa. Tajemnicza śmierć studenta znalezionego w bramie przy ulicy Szewskiej, który - dowiedzieliśmy się z ulotek - był współpracownikiem KOR, bulwersowała i niepokoiła. Nie wierzyliśmy w nieszczęśliwy wypadek, winiono powszechnie Służbę Bezpieczeństwa i protestowano: składaniem kwiatów na miejscu zdarzenia, bojkotem juwenaliowych zabaw, uczestnictwem w protestacyjnym wiecu i pochodzie. W ciągu tych kilku dni znakomita większość koleżanek i kolegów z naszego roku myślała podobnie. Ale tylko w ciągu kilku pierwszych dni - po paru tygodniach zaczęliśmy różnić się w poglądach tak dalece, że na dobrą sprawę przestaliśmy być koleżeńską wspólnotą.

Zarysowały się dwa podziały.

Pierwszy: na aktywistów i pasywną większość. Mało kto pamięta, że owego wieczoru, który wedle zamierzeń władz miał być kulminacją juwenaliowych „igrców" - doszło w Krakowie do największego od 1968 roku masowego, stu-

denckiego wystąpienia, chociaż protestacyjna manifestacja tylko częściowo się udała. Zebrany na Szewskiej tłum zręcznie rozerwany został na dwie nierówne grupy przez wpleciony weń łańcuch milicji w cywilu. Gdy, po trwającym dobrą chwilę, wiecowaniu padło hasło sformowania pochodu, łańcuch zwarł się, skutkiem czego w marszu przez Rynek, ulicę Grodzką, na Wawel wzięli udział prawie sami tylko organizatorzy, podczas gdy większość zdezorientowanych uczestników, zatrzymanych w ciasnym wąwozie ulicy Szewskiej, pozostała na miejscu i - po dłuższym oczekiwaniu - rozeszła się do domów.

Wyżej opisany fakt uważam za symboliczny - również na naszym roku większość pozostała biernymi sympatykami, podczas gdy mniejszość postanowiła wziąć czynny udział w wydarzeniach następnych tygodni. Na swoje nieszczęście; wciągnął ją bowiem w swe tryby szczególny, polityczny mechanizm, za którego sprawą pojawił się między nami drugi, groźniejszy podział: na „lepszych" i „gorszych", „swoich" i „obcych".

Wiecowano pod dwoma hasłami: ujawnienia i ukarania sprawców oraz powstania Studenckiego Komitetu Solidarności. Każde ugrupowanie, aby się ukonstytuować potrzebuje nie tyle atrakcyjnego programu, co konkretnego, dostępnego wroga. Któż mógł być wrogiem SKS-u? - Przecież nie niedosiężna i mityczna na poły SB! Ze zrozumiałych względów nie sposób również było wskazać wprost na ówczesne władze - kandydaci na członków wystraszyliby się, a cała impreza szybko zakończyła. Na szczęście na uczelniach od lat działała inna organizacja o wyjątkowo fatalnej nazwie: Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, zajmująca się urządzaniem dyskotek, wycieczek i tzw. reprezentowaniem środowiska. Obecni na wiecu „eszetespowcy" dowiedzieli się zatem, że - nie przystąpiwszy oficjalnie do bojkotu juwenaliów - utracili „moralne prawo" reprezentowania.

W zarzucie było sporo racji. Zbiurokratyzowane, zapatrzone w perspektywy osobistych karier władze SZSP kon-

kretnego stanowiska nie mogły, a przede wszystkim nie chciały zajmować. Niemniej działacze niższych szczebli odczuli zarzut jako krzywdzący - choć nie tak otwarcie i efektownie jak przyszły SKS, ale też interesowali się sprawą. „Skrzywdzonym" udzielono następnie pomocy w wykrystalizowaniu poglądów - jacyś „dobrzy wujkowie" przekonali ich, że ulotki wzywające do bojkotu wydrukowano przed śmiercią Pyjasa.

Nic dodać, nic ująć. W ciągu najbliższych tygodni obie organizacje wykopały wojenne topory i przystąpiły do rycia okopów.

Mój rok nie układał scenariusza wypadków; nie organizował wiecu i przemarszu jak koledzy dwa, trzy lata starsi; nie zakładał pierwszych ogniw SKS. Ale do „robót ziemnych" wziął się z zapałem. Cześć z nas pozostała w SZSP, część przystąpiła do Komitetu; po obu stronach wyłonili się aktywiści. Przed końcem roku akademickiego jeszcze spierali się, wiedli dysputy. Ale wkrótce niektórym eszetespowcom zaproponowano członkostwo PZPR, a dla eskaesowców urządzono wakacyjny obóz szkoleniowy, na którym wytłumaczono im, co to „komuna". No i dyskusje się skończyły.

Odtąd losy kolegów, którzy w październiku 1976 roku spotkali się w sali wykładowej, zwanej „amfiteatralną" i na pierwszych swych juwenaliach zamiast bawić się - bojkotowali, potoczyły się już dwoma różnymi ścieżkami.

Opozycjoniści coraz głębiej wchodzili w konspirację. Szeptano, że zajmują się kolportażem. Los im nie szczędził kłopotliwych przygód z milicją; oczywiście nie mieli czasu na naukę. W rezultacie zaniedbali studia i snuli się po Gołębniku bodaj jeszcze po stanie wojennym. Ale w zamian mieli rzadką możność oglądania zwycięstwa swej racji.

Inaczej z prorządowcami. Początkowo uczęszczanie na wspólne zebrania z wykładowcami, „wydoroślenie" było całkiem przyjemne. A i studiowanie marksizmu dawało w tych czasach - im przynajmniej - intelektualną satysfakcję. Rychło jednak zetknęli się z hipokryzją, fałszem, zwyczajną głupotą „towarzyszy". Sprawy partyjne to coś innego, niż konspira-

cyjne; wiedziano o nich więcej. Stąd mogę przytoczyć charakterystyczny epizod. W 1978 lub 1979 roku usiłowano stworzyć przy „Kuźnicy" koło młodzieżowe. Szanse istniały, gdyż ów klub partyjnej inteligencji był wówczas w Krakowie miejscem, gdzie naukowiec, twórca, dziennikarz mógł obejrzeć nieocenzurowany film, lub zadać kłopotliwe pytanie „oficjelowi" z Warszawy. Ale też nikt ze studentów tu się nie garnął. I oto, gdy po długich staraniach organizacja partyjna Wydziału Filologicznego namówiła kilkunastu kolegów z mojego roku, aby przyszli na zapoznawcze zebranie - całą inicjatywę storpedowała towarzyszka, cierpiąca akurat na ostry atak marksistowskiej ortodoksji; nie mogła wprost znaleźć słów oburzenia, kiedy studenci zgłosili chęć zajmowania się pod egidą „Kuźnicy" filmem onirycznym. Cały dowcip polega na tym, że po 1980 roku towarzyszka owa - z zawodu dziennikarka - zasłynęła jako liberalna, „wolnościowa" publicystka.

A może za ten wyczyn w „Kuźnicy" trzeba ją dziś chwalić? Wszak oszczędziła kilku młodym ludziom niepotrzebnej euforii przed IX Zjazdem PZPR (miał wszystko naprawić), samotności w 1981 roku, ostracyzmu i pogardy w czasie stanu wojennego i po nim, a na koniec ostatecznej kompromitacji wyznawanej ideologii.

Opowiadaną tu historię podsumuję krótko: tylko przez kilka pierwszych miesięcy mój rok, cały mój rok — naprawdę był moim rokiem. Miło je jednak wspominam i dlatego napisałem tych parę słów.

1992

Posłowie

Lektura tej książki daje cenną możliwość obcowania z myślami i uczuciami człowieka młodego, zakochanego, a przy tym skłonnego do refleksji nad sobą i światem. Pisząc te słowa[1] nie zachęcam bynajmniej do płaskiego, tylko autobiograficznego odczytywania wierszy. To poezja - nie pamiętniki - a zatem tworzy pewien model emocji i zachowań. Wartość zaś tomu leży w bogactwie, fantazji i myślowej precyzji, jak również w uniwersalizmie tegoż modelu, które razem wzięte - jak sądzę - sprawiają, że utożsamić się z podmiotem mówiącym tych liryków może nieomal każda wrażliwa, utalentowana kobieta czy wchodząca w dorosłość dziewczyna, a z bohaterem – niejeden mężczyzna.

Pierwsza, poświęcona autorefleksji część: „Ja" (jeśli nie liczyć wstępnego utworu, uogólniającego problematykę całości tomu) odsłania całe skomplikowanie świata wewnętrznego podmiotu - bohaterki. Mamy tu dziewczęcą buńczuczność, świadomość potęgi i niebezpieczeństw miłosnego zauroczenia, mieszającą się z obawą fascynację partnerem, gwałtowne zmiany temperatury uczuć, huśtawkę nastroju (czytelnik sam zechce do wymienianych emocji, myśli i cech charakteru „dopasować" tytuły wierszy).

Począwszy od ***/*niezbędny bezmiar koloru*/ górę bierze żywioł bardziej refleksyjny. Pojawia się jakby szereg egzystencjalnych pytań o specyfikę własnej osobowości: Dlaczego upra-

1 Druk w: Katarzyna Bobek: „Kto mi wytłumaczy?", Kraków 1995, s. 58; tu: ss. 53-55

wiam poezję? Dlaczego tak się ze sobą nie zgadzam? Jaki jest sens zapomnienia, cierpienia i szczęścia; sens przypadkowego, wiecznie zmiennego trwania mnie samej? Podkreślam, że podczas zadawania tych pytań na ogół metaforyczność współzawodniczy z paradoksem i lakonicznością, co dobrze świadczy o wyczuciu przez młodą poetkę stosowności treści i formy.

Pierwsza część tomiku - zakończmy – ostatecznie uwidacznia coś, co można nazwać procesem mężnienia, dojrzewania osobowości. W drugiej części na scenę wkracza mężczyzna, niezbędny tegoż procesu korelat i katalizator. Odnoszę wrażenie, że poetka uważa go za istotę dość tajemniczą, nie może jakby na razie wyrobić sobie o nim opinii. W utworach tu zgrupowanych, mężczyzna wydaje się być kolejno: dość prostoduszny, ale i niebezpieczny, rozpaczliwie pragnący, fałszywy, zdolny do subtelnych uczuć, rozpaczy. Jawi się wciąż inny, tak jak wciąż zmienia się zdanie podmiotu na jego temat. Część kończą pełne niecierpliwości akcenty retoryczne i smętna konstatacja braku możliwości pełnego porozumienia. Trzy ostatnie wiersze wskazują na innych jeszcze „wychowawców" podmiotu: przyrodę, mamę i (chyba) poezję.

Przewijającą się wyraźnie w tej książce problematykę - chciałoby się rzec - „walki płci" rozwija i koronuje przemyślany cykl „Kto mi wytłumaczy?".

Jak każe tradycja polskiej poezji miłosnej – kanwą tego cyklu są po prostu dzieje romansu. Oto w życiu tęskniącej do miłości bohaterki pojawia się agresywny, niecierpliwy, niedelikatny mężczyzna (liryk 2). Powstaje między nimi wzajemne zrozumienie, uczucie (liryk 3) i miłość prawdziwie zawładnie bohaterką (liryki 4 i 5). Przychodzi jednak pora na zazdrość.

Ale nie w zwykłym słowa znaczeniu – kobieta zaczyna raczej odczuwać lęk przed zdominowaniem, jakby mężczyzna zaczął zajmować w jej uczuciach za dużo miejsca (liryki 6 i 7).

Rozpoczyna się właściwa konfrontacja: walka na miłość - szukanie odpowiedzi, czy emocje mężczyzny usprawiedliwiają tak wysoką jego pozycję w związku. Kobieta kocha całą sobą, bez zastrzeżeń i wątpliwości (liryk 8). Mężczyzna kochać tak

nie potrafi. Brak mu bezkompromisowości (liryk 9), jest egoistą (liryk 10). Nie zasługuje więc na miłość, choć kochany jest dalej (liryki 11 i 12). Ale to bohaterka okaże się ostatecznym zwycięzcą. Przeszedłszy „szkołę uczuć" będze mogła pójść dalej przez życie - mądrzejsza, bogatsza o to ważne doświadczenie.

Cykl „Kto mi wytłumaczy?", jak i w konsekwencji cały tom Katarzyny Bobek, przynosi poetycką wizję zasadzek i uniesień pierwszej miłości. Przynosi uniwersalny model jej przeżywania.

Stąd też pewny jestem (jak to nieczęsto w wypadku debiutanckich tomików bywa) walorów tej poezji. Ludzie zawsze będą dorastać, będą się zakochiwać - a dotyczy to tak kobiet, jak i mężczyzn. Jeśli więc jest prawdą, że najgłębszym sensem uprawiania liryki jest dostarczanie bliźnim wyrażeń, którymi mogliby mówić o swych uczuciach - utwory tego tomiku są prawdziwą liryką, bo nie ma i nie będzie chyba człowieka, który nie mógłby do nich sięgnąć po potrzebne mu słowa.

1995

O pierwszych czterech tomach „Prozy, prozy, prozy...."

1. Uwagi redaktora

Ograniczenia finansowe nie pozwoliły na poprzedzenie almanachu „Proza, proza, proza" poszerzonym wstępem[1]. Lecz 36 opowiadań, mimiatur i prozatorskich fragmentów pióra twórców całego regionu oraz 14 szkiców krytycznoliterackich i publicystycznych - to materiał, z którego można już wyciągnąć pewne wnioski: i genologiczne, i historycznoliterackie. Szczęśliwie nadarza się okazja[2] ich zaprezentowania.

*

Po pierwsze, taka ilość opowiadań pozwala na potraktowanie naszej antologii jako przeglądu nowelistycznych form. „Bartek" Jana Adamczewskiego jest z formalnego punktu widzenia całkiem klasycznym opowiadaniem, składającym się z szeregu - posiadających własną dramaturgię - epizodów, połączonych postacią głównego bohatera i opatrzonych zakończeniem o charakterze otwartym. „Krople na serce" Zbigniewa Beli dowodzą ciągłej aktualności gatunku noweli właściwej. Równie klasyczną nowelą jest opowiadanie Wik-

---

1 Chodzi o publikację: „Proza, proza, proza". Opowiadania, fragmenty, eseje, notatki" wybór, wstęp i redakcja Wojciecha Kajtocha, tom 1, Kraków 1995, Związek literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s.323.

2 Druk w: K. Strzelewicz [red.]: „Krytyka, krytyka, krytyka", Kraków 1995, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 99; tu, s. 29-39.

tora Kubicy. Niczym u Prusa, łańcuch wydarzeń biegnie ku punktowi kulminacyjnemu, po czym następuje katastrofa i śmierć - tylko że nie osoby, a idei.

Na uwagę zasługuje także forma nowocześniejsza: opowiadanie o narracji będącej monologiem wewnętrznym. Konrad Strzelewicz ciekawie rozwiązuje problem nadania temu monologowi wyraźniejszych ram. Bohater „Och, Paris", przeskakując w swoim myśleniu z tematu na temat, wyjaśnia jednak pod koniec utworu genezę sytuacji, w której swą wypowiedź rozpoczynał. Natomiast w monologowym opowiadaniu Waldemara Kani ważna jest nie tylko jedność bohatera, ale i tematu.

Popularne są dziś - jak się okazuje - najrozmaitsze formy fantastyki alegorycznej lub groteskowej Ale najbardziej chyba - prozatorskie miniatury. Emil Biela, a także Wiesław Kot i Teresa Socha-Lisowska dokonują opisu sytuacji bardzo lakonicznego, lecz zdolnego wydobyć jej wieloznaczne, drugie dno. Eugenia Basara-Lipiec nadaje sens symboliczny nawet całkiem drobnym cząstkom rzeczywistości, podzieliwszy na miniaturowe podrozdziały wspomnienia dzieciństwa. Czytelnik bowiem tym miniaturowym rozdzialikom nadaje doniosłość - na zasadzie podobnej do tej, na jakiej się szuka szczególnej ekspresji właśnie w najkrótszych wersach wiersza awangardowego.

*

Dla historyczno - i krytycznoliterackiej części moich rozważań najważniejszy jest fakt zaprezentowania w antologii prawie 40 pisarzy różnych pokoleń.

Seniorem tomu jest Julian Kawalec (ur. 1916). Generację Kolumbów reprezentują: Jan Adamczewski (ur. 1923) i Alfons Filar (ur. 1927).

Na pierwszy plan wysuwają się dwa pokolenia: pisarzy urodzonych w okolicach 1930 roku i debiutujących (lub powtórnie debiutujących) mniej więcej ok. 1956 roku; oraz następne - urodzone w latach czterdziestych i pierwszej poło-

wie pięćdziesiątych, a wchodzące do literatury w okresie od drugiej połowy lat sześćdziesiątych - po koniec dekady następnej.

Do pokolenia „Współczesności" należą więc: Anna Kajtochowa, Teresa Socha-Lisowska, Marian Stępień (ur. 1929), Olgierd Jędrzejczyk (ur. 1930), Leszek Maruta (ur. 1930), Emil Węgrzyn (ur. 1930), Krystyna Boglar, Stanisław Stanuch (ur. 1931), Henryk Olesiak (ur. 1932), Janusz Roszko (ur. 1932), Witold Dudziak (ur. 1934), Włodzimierz Pawluczuk (ur. 1934), Konrad Strzelewicz (ur. 1934), Stanisław Kaszyński (ur. 1935), Bolesław Faron (ur. 1937), Waldemar Kania (ur. 1937), Emil Biela (ur. 1939), Jerzy Michał Czarnecki (ur. 1940).

Za pisarzy Nowej Fali można uważać: Marka Głogoczowskiego (ur. 1942), Wita Jaworskiego (ur. 1944), Wiktora Kubicę (ur. 1945), Stanisława Franczaka (ur. 1946), Eugenię Basarę-Lipiec, Zbigniewa Belę (ur. 1949), Ryszarda Sadaja (ur. 1949), Romana Wysogląda (ur. 1949), Andrzeja Krzysztofa Torbusa (ur. 1950), Elżbietę Jeziorowską-Wróbel, Macieja Naglickiego (ur. 1952), Andrzeja Kaliszewskiego (ur. 1954).

Niezadekretowane jeszcze przez historyków literatury „pokolenie lat osiemdziesiątych" reprezentują twórcy urodzeni od połowy lat pięćdziesiątych, i - jeśli nie liczyć juweniliów - debiutujący (książkowo) już po 1980 roku. Związane z tą datą wydarzenia będą może kiedyś uznane za ich „pokoleniowe przeżycie". Proponowałbym tu zaliczyć: Wiesława Kota (ur. 1955), Krzysztofa Lipińskiego (ur. 1957), niżej podpisanego - tj. Wociecha Kajtocha (ur. 1957), Janusza Orlikowskiego (ur. 1960).

Ważnym dla mojego wywodu faktem jest obecność w almanachu reprezentanta generacji najmłodszej, praktycznie jeszcze niezaistniałej: Łukasza Orbitowskiego (ur. 1977).

Już zestawienie nazwisk jest pouczające. Sama statystyka wskazuje na istniejącą w tej chwili na krakowskim (więc i polskim) Parnasie hierarchię starszeństwa. Najliczniejsze, najbardziej zatem wpływowe są dwa pokolenia: „Współczesno-

ści" i Nowej Fali. One są teraz właściwymi organizatorami życia literackiego. (Potwierdza się to w przypadku naszej antologii; przecież - co oczywiste i naturalne - wysiłki bardziej doświadczonych kolegów pozwoliły ją wydać.) Ich twórczość decyduje o codziennym obliczu naszej prozy. One także - co stwierdzę już nie tylko na podstawie naszej publikacji - ferują w tej chwili wyroki, kształtują szerokie gusta, ustalają stopień ważności poruszanych dziś przez literaturę problemów i na koniec orzekają, kto pisze dobrze - kto źle, czyje książki są lub nie są doniosłe. Szczególnie dobrze rzecz widać w sytuacji, gdy istnieją w kraju w zasadzie tylko dwa literackie czasopisma o szerszym zasięgu: „Wiadomości Kulturalne" i „Twórczość". Z tego, co mi o składach redakcji wiadomo - w pierwszej włada „Współczesność"; „Nowa Fala" - w drugiej.

Statystyka jednak nie jest najważniejsza. Zastanówmy się, czy o pokoleniowej odmienności postaw świadczy treść utworów.

Można by oczywiście twierdzić, że świadczy ona raczej o guście redaktora. Ale czynności moje nie polegały na samodzielnym doborze autorów, wyszukiwaniu utworów i komponowaniu ich w większą, zaprojektowaną apriorycznie całość. Gdyby tak było - moj wywód nie miałby sensu. Ja jednak tylko wybierałem z przesłanych materiałów. A że koledzy w większości wypadków przysyłali rzeczy nowe (a w każdym razie to, co uznali za godne publikacji w tym czasie i miejscu) - antologia odbija pewien rzeczywisty, bieżący stan naszej prozy.

Czy można mówić o jakichś pokoleniowych odmiennościach w naszej antologii. Na czym miałyby polegać?

Sądzę, że można. Upatruję je w stosunku twórców do zagadnień polityki oraz do problemu twórczości popularnej.

Polityka we właściwym tego słowa znaczeniu organizuje bez reszty nie tylko np. tekst Marka Głogoczowskiego, będący wszak publicystyczno-politycznym manifestem, mieszczącym się w tradycji Aleksandra Bocheńskiego i - szerzej -

nurtu myśli prawicowej, chłoszczącej polskie wady. Ale także organizuje literaturoznawczy tekst Mariana Stępnia, którego koncepcja oparta jest na założonej analogii między powojenną a dzisiejszą zdradą, której wobec Polski dopuścił się Zachód.

To nic dziwnego. Ale nawet *stricte* artystyczne teksty autorstwa pisarzy pokoleń starszych zwykle nie mogą się obejść bez aktualnego przesłania, bez dawania świadectwa najnowszej historii, bez aktualnej politycznej aluzji chociażby. Alegorią polityczną czystej wody jest „Kraina różowej pianki" Witolda Dudziaka. O łagrach i stalinowskich represjach napomyka Eugenia Basara-Lipiec. Polityczna policja występuje w grotesce Krzysztofa Torbusa, czy humoreskach Leszka Maruty, którego zresztą teksty - zwyczajem satyry - są skierowane przeciw określonym zjawiskom społecznym. Nawet tam, gdzie przeważa problematyka egzystencjalna - występuje choćby znak politycznego poglądu. W miniaturach Emila Bieli lub opowiadaniu Elżbiety Jeziorowskiej-Wróbel widoczne są: antyklerykalizm i protest przeciw religijnej obłudzie, mający dzisiaj - jak wiadomo - polityczne znaczenie. Bez politycznego nadzienia nie może się obejść i rozrywkowo-sensacyjna proza Krystyny Boglar.

W tym miejscu chciałbym zatrzymać się na prozie Juliana Kawalca oraz Andrzeja Kubicy. Opowiadanie „Ucieczka" świadczy o niezwykle młodym oku i piórze starego mistrza. Nie dość, że wbrew dzisiejszym chwalcom kapitalizmu w skromnej historii samochodowego wypadku pokazano całą amoralność tego ustroju (widoczną zwłaszcza, gdy zmiesza się ona z bigoterią). Uczyniono to stylem i poetyckim, i zarazem wobec dzisiejszych językowych realiów prześmiewczym, którego to stylu nie powstydziłaby się niedawna młoda „rewolucja językowa w prozie polskiej" (w swym nurcie kreacjonistyczno-stylizatorskim), gdyby tylko umiała tak pisać.

Natomiast, utrzymane w bezpretensjonalnej, klasycznej konwencji przywołującej na myśl „młodzieżowe" opowiadania i nowele Dąbrowskiej czy Konopnickiej, opowiadanie

„Małe gry" wyróżnia się ideowym przesłaniem i zawartością poznawczą. Rzadko tak właśnie wspomina się o powojennym Śląsku, czy szerzej - o węźle jego (i Polski) polsko-żydowsko-niemieckich problemów. Nieczęsto także z utworu bije tak jasno wyrażona myśl o tym, że młodym ludziom (a zatem i naturze ludzkiej) obca jest zaciętość i nienawiść, że istnieją dziedziny ludzkiej aktywności (jak np. sport) służące jakiejś najszerszej, ogólnoludzkiej solidarności.

Rzecz jasna, skłonność do politykowania i ideowych deklaracji nie jest jedyną cechą charakterystyczną dla krytyków i nowelistów z pokoleń, o których mowa. Współistnieje ze starymi jak świat i zawsze dla literatury ważnymi preferencjami: poznawczą, ściśle estetyczną, psychologiczno-uniwersalną. Tak więc w prozie Anny Kajtochowej, Jana Adamczewskiego, Stanisława Stanucha, Stanisława Franczaka do głosu doszedł żywioł wspomnieniowy; opowiadanie Konrada Strzelewicza - będąc oczywiście obrazem pewnego myślenia - jest przede wszystkim prozą awangardową; Emil Biela, Henryk Olesiak, Waldemar Kania, Elżbieta Jeziorowska-Wróbel skupiają się raczej na problematyce psychologicznej czy swego rodzaju arystycznej antropologii filozoficznej.

*

Te właśnie żywioły zdecydowanie górują nad polityką w moim szkicu[3], gdzie starałem się twórczość Konrada Strzelewicza rozpatrywać pod kątem obecnych w niej wynalazków artystycznych, jak udana próba stworzenia literackiej wersji hiperrealizmu, groteska, nawiązania do gatunków fantastycznych i popularnych, osiągnięcia w konstrukcji wewnętrznego monologu. Oczywiście bez polityki w Polsce lat osiemdziesiątych obejść się nie dało, ale nie w mówieniu o niej upatrywałem wartość mojego tekstu. W szkicu Krzysztofa Lipińskiego polityka jest całkiem nieobecna. A przecież

3 Chodzi o artykuł: „O prozie Konrada Strzelewicza" [w:] „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 1, wybór, wstęp i redakcja Wojciech Kajtoch, Kraków 1995, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 323, tu s. 221-233. Nie przedrukowuje go w tym tomie.

byłby do pomyślenia esej o Traklu interpretujący - czy ja wiem? - na przykład samobójczą śmierć poety jako skutek załamania się myślącej, wrażliwej jednostki w starciu z totalitarną machiną wojenną. Ale Lipiński skupia się bardziej nad problemem zasadniczego wyobcowania poety ze społeczeństwa oraz fatalnej i tragicznej odpowiedzialności za zło świata, którą Trakl na siebie przyjął. Również Janusza Orlikowskiego najbardziej ciekawią filozofia i poetycki język. Wiesław Kot tropi czające się w człowieku irracjonalne zło.

Z tego, co napisałem dotąd, wynika jasno, że pierwsza z generacyjnych odmienności między trzydziesto- i czterdziestolatkami, reprezentowanymi w tym tomie a ich starszymi kolegami tkwi w stosunku tego, co piszą - do polityki.

Można tę odmienność wyjaśnić zdroworozsądkowo: uczestnicy „październikowych" czy „marcowych" bojów czerpali z polityki natchnienie, budowali - opierając się na niej - swe literackie lub nieliterackie kariery (z reguły zresztą - i bez względu na stronę, po której stali - dość udane). Tym, którzy w 1980 roku mieli po dwadzieścia, dwadzieścia pięć lat - więc byli zbyt dorośli, aby nie brać udziału w rozgrywkach o władzę, a za młodzi i za słabi, aby je na własną korzyść obrócić - politykowanie zniszczyło życie. I mają dość.

Można się jednak w tej postawie dystansu - dopatrzyć i czysto historycznoliterackiej prawidłowości.

O zmianie epok, literackim przełomie, realnie decydują: istotne zmiany w warunkach rozwoju literatury oraz pojawienie się nowych kierunków literackich. Czy mamy dziś do czynienia ze zjawiskami tego typu?

Sądzę że tak.

W 1989 roku nastąpiły przecież - i to już truizm - istotne zmiany socjo- i ekonomicznoliterackie. Znikł podział na emigracyjną i krajową literaturę. Państwo wycofało się z mecenatu względem sztuki i literatury. Uwolniło je od formalnej cenzury, ale też przestało łożyć na ich utrzymanie. Gorzej, przestano na nie w ogóle zwracać uwagę! Cóż to za wstrząs dla pisarzy wychowanych w świadomości swego istotnego

dla polityki państwowej znaczenia, świadomości towarzyszącej im przez pięćdziesiąt lat. Skutkiem takiego a nie innego umiejscowienia literatury w życiu społecznym, rozpolitykowanie stało się u nas wręcz kategorią estetyczną. O niezwykłej doniosłości politycznego tematu upewniali literatów również czytelnicy, rozchwytując książki po części nie dlatego, że były dobre, a dlatego, że napomykano w nich np. o Katyniu. Logiczne jest zatem, że - pojawiające się dziś w twórczości literatów młodszej generacji - znudzenie polityką jest doniosłym probierzem zmian.

Drugim, nawet ważniejszym faktem świadczącym o nadejściu nowej literackiej epoki, przy czym faktem, który dopiero (i w literaturze polskiej, i w naszej antologii) ledwo się zaznacza - jest zmiana stosunku prozy lat dziewięćdziesiątych do czytelnika.

Przy dawniejszej omnipotencji państwa i potędze jego mecenatu przyzwolenie czytelnicze na taką a nie inną literaturę miało bardzo drugorzędne znaczenie. Najlepszym na to dowodem jest pojawienie się w latach siedemdziesiątych, w dorobku znanych pisarzy - książek ignorujących zupełnie odbiorców, książek wręcz nieczytelnych. Obchodziły się bez podstawowych nawet instrukcji i ułatwień dla odbiorcy późne książki Parnickiego, Buczkowskiego, a nawet - początkowo reprezentującego przecież gatunek popularny - Stanisława Lema. Pisarze Ci - będąc uznanymi sławami - mogli pozwolić sobie na izolację, zatopienie się we własnym kręgu artystycznych i filozoficznych problemów.

Zresztą podobne możliwości stworzono pisarzom młodym. Dzięki bardzo wysokim (jak na na literaturę i sztukę) nakładom oraz pochwalnej opinii (początkowo) w zasadzie jednego krytyka powieściopisarze tzw. „rewolucji językowej w prozie polskiej" wydali dziesiątki powieści o amorficznej formie zapisu potocznej wypowiedzi, powieści częstokroć dość nudnych.

A więc fakt objęcia literatury mecenatem także miał estetyczne następstwa. (Można by wymieniać je dalej. Niejed-

na charakterystyczna cecha literatury powojennego pięćdziesięciolecia zrodziła się ze zmian w poglądach mecenasa). Więc „na zdrowy rozum" - estetyczne konsekwencje prędzej czy później musi przynieść i upadek tegoż mecenatu.

Oczywiście moje rozumowanie może spotkać się z zarzutami, że ignoruje fakt kontynuowania dzisiaj doświadczeń młodej prozy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Nie zgadzam się jednak z poglądem upatrującym w ostatnio wydanych powieściach moich rówieśników oznaki przełomu, świadczącego o nadejściu nowej literackiej epoki. Nie twierdzę równocześnie, że tych oznak nie ma (bo bym sam sobie przeczył), ale - tak naprawdę - sprawa jest bardziej skomplikowana.

Wszyscy świadomi jesteśmy, że obiektywne warunki powstania czegoś zupełnie nowego w literaturze polskiej - już są. Oczekujemy na przełomowe dzieła. Nie dostrzegamy ich jednak lub dostrzegamy tam, gdzie ich nie ma. I inaczej być nie może. Początek nowej epoki dostrzec można z dystansu jedynie.

Nie każdy pamięta, że Romantyzm tlił się przed debiutem Mickiewicza lat około trzydzieści, a i Wieszczowi przyszło po debiucie czekać dobrych dziesięć lat na warszawskie uznanie. Julian Przyboś, najwybitniejszy twórca Awangardy Krakowskiej, bez której nie wyobrażamy sobie literatury Dwudziestolecia, został doceniony dopiero w połowie lat trzydziestych. Nowa awangardowa poezja polska - znaczy się - zanim poważnie ją potraktowano, już od kilkunastu lat istniała. Pozytywiści ponad piętnaście lat czekali na miejsce na Parnasie. Więcej - ich pierwsze utwory na pochwałę obiektywnie nie zasługiwały! Prus parę lat już pisał - a wielkimi nadal byli: Wincenty Pol, Józef Ignacy Kraszewski, Teodor Tomasz Jeż.

I my długo zaczekamy, nim teraźniejszy przełom stanie się zauważalny. Sądzę więcej: okrzyczane dziś debiuty oznakami przełomu być nie mogą z zasadniczych względów - zbyt się je ceni. Zbyt zgodne są z gustami krytyki, która

ustalała swe estetyczne poglądy w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i na przełomie dekad (jeśli nie o wiele wcześniej).

*

Osobiście zarysy artystycznego (a nie ekonomicznego czy politycznego przełomu) dostrzegam w zaznaczającej się dzisiaj tendencji zbliżenia pomiędzy wysokoartystyczną a popularną literaturą.

Przede wszystkim dotychczasowy brak takiego zbliżenia i panującą w artystycznych sferach pogardę dla literackiej rozrywki uważam za pozostałość socrealistycznego jeszcze sposobu myślenia o literaturze, tym bardziej uporczywą, że nieszkodliwą politycznie.

A prócz tego - owo zbliżenie to chyba właśnie przewidywana konsekwencja konieczności liczenia się znów z czytelnikiem.

Sądzę, że pierwsze jej oznaki dostrzec możemy w naszym almanachu. Przecież opowiadanie osiemnastoletniego Łukasza Orbitowskiego nie jest niczym innym jak połączeniem portretu psychologicznego z całkiem normalnym horrorem, przy czym syntezą taką, na której nie znać szwów! Widać, że młody debiutant uznał dbałość o czytelnicze powodzenie swego tekstu nie za naganny artystyczny kompromis, a za rzecz normalną! Ciekawe, czy debiutantowi o pokolenie starszemu by to przyszło do głowy? Skądże znowu! Sięgnięcia po konwencję kryminału, science-fiction, fantasy czy horroru by się po prostu wstydził. I słusznie - groziłoby mu bowiem zamknięcie przez krytyków w swoistym, rozrywkowopopularnym getcie.

Skądinąd godne jest uwagi zaznaczające się podobne dążenie do zbliżenia ze strony rozwijającej się gwałtownie naszej literatury popularnej. Nie chodzi mi bynajmniej o próby „dowartościowania się" za pomocą podejmowania tematów poważnych, bo z takimi próbami mieliśmy do czynienia już wcześniej (np. aluzje polityczne w „Limes inferior" Janu-

sza A. Zajdla). Dowodzą one tylko kompleksu niższości. Wręcz przeciwne: ważniejsze jest wyzbywanie się tego kompleksu poprzez podejmowanie sobie właściwych tematów za pomocą pisarskiej techniki równej swym poziomem - poziomowi literatury artystycznej, uznanej. Przykładem tego zjawiska może być ewolucja zachodząca w pisarstwie najbardziej znanego w tej chwili polskiego pisarza fantasy, Andrzeja Sapkowskiego, który wyraźnie porzuca obyczaj dowartościowywania swych książek tzw. „poważną problematyką" (ekologiczną, polityczną, itd.), a bynajmniej nie tracą one ani na wartości, ani na popularności.

1995

2. Uwagi redaktora II[4]

Jak sądzę, wraz z wydaniem czwartego tomu zakończyła się publikacja almanachu Krakowskiego Oddziału ZLP, „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", którego kolejne edycje ukazywały się od roku 1995 pod moją redakcją[5].

W czterech tomach „Prozy...", na 1763 stronach druku opublikowano 215 utworów: 143 opowiadania i fragmenty prozy artystycznej, 34 obszerne szkice krytycznoliterackie (w niektórych wypadkach reprezentujące tzw. krytykę uniwersytecką), 38 utworów prozatorskich innych typów - w

4 Druk w: K. Strzelewicz (red.): „Literatura, literatura, literatura...", Kraków 1998, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 107; tu: s. 30-39.

5 Pod moją redakcją ukazały się pierwsze cztery tomy almanachu: „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 1, Kraków 1995, Związek literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 323; „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 2, Kraków 1996, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 447; „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 3, wybór, wstęp i redakcja Wojciech Kajtoch, Kraków 1997, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 516; „Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)", tom 4, wybór, wstęp i redakcja Wojciech Kajtoch, Kraków 1998, Związek Literatów Polskich - Oddział w Krakowie, s. 476. Redakcję kolejnych 6 tomów objął Konrad Strzelewicz, co doprowadziło po 2002 roku do serii skandali i – ostatecznie - znacznego osłabienia krakowskiego Oddziału Związku Literatów Polskich.

tym wspomnienia pięciu osób i kronikę Krakowskiego Oddziału ZLP od 1990 do 1998 roku[6].

Już raz, po wydaniu pierwszego tomu, na sesji literackiej zorganizowanej przez Oddział w listopadzie 1995, odpowiadałem na postawione sobie pytanie, o jakim stanie literatury polskiej świadczą utwory zaprezentowane w almanachu.

Wysunąłem tezy:

- o dalszej atrakcyjności noweli właściwej i opowiadań opartych na monologu wewnętrznym, jak również o narastającej popularności miniaturowych form prozatorskich, wymagających aktywności czytelniczej, dopatrywania się symbolicznego „drugiego dna";
- o teraźniejszej hegemonii dwóch literackich pokoleń („Współczesności" i Nowej Fali) w polskim życiu literackim;
- o konieczności pojawienia się nowego pokolenia o zdecydowanie innych gustach, ambicjach, pojmowaniu literatury.

O jego obliczu mogłem wówczas sądzić tylko na podstawie opowiadania Łukasza Orbitowskiego „Ona", a to, co w tym utworze (a zatem i w najmłodszej literaturze) było inne i nowe, sprowadzało się do radykalnego odejścia od uprawiania polityki w artystycznej prozie i do przejawiania się sympatii do literatury popularnej.

Po trzech latach i z perspektywy dalszych trzech tomów (oraz dodatkowo „Almanachu młodych" wydanego w 1997 roku pod redakcją Konrada Strzelewicza) można pokusić się o weryfikację powyższych tez.

Jeśli o problemy genologiczne chodzi, wypada stwierdzić, że nowela właściwa (rozumiana nie tylko jako soczewka, skupiająca w sobie najistotniejsze problemy życia i śmierci, ale choćby jako zwięzła, dramatyczna opowieść z mocnym

---

6 W rozbiciu na tomy: w pierwszym tomie „Prozy..." opublikowano: 38 opowiadań i fragmentów powieści, 6 szkiców krytycznoliterackich i 10 utworów publicystycznych lub innego rodzaju. W drugim: 38 opowiadań i fragmentów, 5 szkiców i 10 utworów innych. W trzecim proporcje są następujące: 31, 13, 12, a w czwartym - 36, 10, 6.

zakończeniem) okazała się być formą najczęściej podejmowaną, i to przez twórców każdego pokolenia. Wytrawnym mistrzem konstrukcji okazał się zarówno Julian Kawalec (mam zwłaszcza na myśli utwory: „Na diabła też nie można liczyć" i „Rycerska rodzina"), jak i reprezentujący średnie pokolenie Jerzy J. Fąfara („Urok"). Z najmłodszych pisarzy, zwłaszcza Łukasz Orbitowski przestrzega klasycznych prawideł literackiej konstrukcji nowelistycznej, takich jak narastające napięcie i wyrazista (aczkolwiek nieco przez to konwencjonalna) pointa.

Rzecz jednak nie w najlepszych realizacjach, a w statystycznej przewadze. W „Prozach, prozach..." naliczyłem około trzydziestu ciążących ku tej formie utworów - nie licząc humoresek, które uprawiają: Leszek Maruta i młody Tomasz Pindel, które zawsze i z natury rzeczy wymagają dowcipnej końcówki.

Mniej popularny okazał się monolog wewnętrzny (o różnym stopniu uporządkowania). Konsekwentnie uprawia go Konrad Strzelewicz, wydrukował opowiadanie monologowe także Waldemar Kania, formę monologu wypowiedzianego wybrał w jednym ze swych utworów Zbigniew Rychlicki („Autobusowe szaleństwo"), monologi wewnętrzne zastosowali - z młodszych prozaików - także: Janusz Adamus („Jeż") i Beata Ciećkiewicz („Biernik", częściowo „Piramida zwierząt").

Niewielu więcej autorów niż ci, wymienieni przeze mnie we wspomnianym referacie z 1995 roku (Eugenia Basara-Lipiec, Emil Biela, Wiesław Kot, Teresa Socha-Lisowska), zdecydowało się na krótkie, półsymboliczne formy prozatorskie. Jeśli jednak nie brać pod uwagę lakoniczności wynikającej ze słabości pióra (niestety, z nią także mieliśmy do czynienia w „Prozie, prozie..." - almanachu środowiskowym przecież, którego redaktor niejednokrotnie musiał ugiąć się pod naciskami), do miłośników mikronoweli (noweletty) dołączyli - i to nader ciekawie - Urszula Scigałło i Ryszard Sidorkiewicz.

Scigałło postanowiła przekazywać intuicje i prawdy do-

tyczące natury świata i człowieka - w formie miniaturowych baśni lub prozaicznych bajek zwierzęcych (będących z natury rzeczy alegoriami). Mikroproza Sidorkiewicza jest przykładem nowego, modnego ostatnio, epickiego gatunku - „prozki". Prozka, tak jak mikronowela, nastawiona jest na aktywność czytelników, mających samodzielnie docierać do jej „drugiego dna", ale jest już całkiem miniaturowa, przypomina rozmiarem liryk prozą (uprawiany np. przez Zbigniewa Herberta). Mniejsze od prozek bywają tylko tzw. „myśli" - też w „Prozie..." reprezentowane (Waldemar Kania).

Muszę w tym miejscu odnotować również względną popularność form prozatorskich, reprezentujących nowelistykę, inspirowaną literaturą faktu. Na fragmenty dokumentów życiowych (dzienniki, zeznania itd.) stylizowana jest proza Czesława Sowy-Pawłowskiego („Egzamin dojrzałości") oraz (w całości lub w części): jeden z utworów Stanisława Stanucha („Okruchy ze stołu"), a także Zbigniewa Rychlickiego („Sprawa Florentyny") i Marcina Kani („Niewysłane listy"). Być może ujętymi w kształty opowiadań fragmentami prozy biograficznej są niektóre utwory Anny Kajtochowej („Pożegnanie") i Stanisława Franczaka („Szpitalne drzwi", „Charakterne zwierzęta"). Zastrzegam się, że chodzi mi tu nie o autentyczność inspiracji, lecz raczej o szczególnie wyraźne nawiązywanie do formy pamiętnikarskiej.

*

Jak prezentuje się we wszystkich czterech tomach rozkład pokoleń literackich? Statystycznie rzecz biorąc, podobnie jak w wypadku pierwszego tomu. Podajmy teraz parę cyfr.

W wydawnictwie uczestniczyło 66 autorów z naszego miasta i województwa, związanych w większości (ale nie tylko) z krakowskim Związkiem Literatów oraz siedmiu specjalnie zaproszonych gości spoza regionu (byli to: Ignacy Babula, Lesław M. Bartelski, Wiktor Bugla, Nikos Chadzinikolau, Jerzy J. Fąfara, Kazimierz Koźniewski, Andrzej K. Waś-

kiewicz). Prawie połowa twórców publikowała w „Prozie..." tylko jeden raz (31 osób), pozostali - po kilka razy.

Jeśli liczyć tylko literatów związanych z Krakowem - autorzy „Prozy..." należą do pięciu pokoleń literackich.

Senior tomów, Julian Kawalec (ur. 1916), jest reprezentantem tzw. Pokolenia 1910

Generację Kolumbów reprezentują: niedawno zmarły Jan Adamczewski, Alfons Filar, Aleksander Krawczuk, ks. Mieczysław Maliński, Henryk Szulczyński.

Do pokolenia „Współczesności" (pisarzy urodzonych w okolicach 1930 roku i debiutujących - lub powtórnie debiutujących - mniej więcej ok. 1956 r.) należą następujący twórcy: Emil Biela, Krystyna Boglar, Jerzy Michał Czarnecki, Witold Dudziak, Bolesław Faron, Olgierd Jędrzejczyk, Anna Kajtochowa, Waldemar Kania, Stanisław Kaszyński, Krystyna Kleczkowska, Leszek Maruta, Henryk Olesiak, Włodzimierz Pawluczuk, Teresa Socha-Lisowska, Czesław Sowa-Pawłowski, Stanisław Stanuch, Marian Stępień, Konrad Strzelewicz, Krystyna Szlaga, Hanna Wietrzny, również niedawno zmarli: Emil Węgrzyn i Janusz Roszko,.

Za pisarzy Nowej Fali (pokolenia urodzonego w latach czterdziestych i pierwszej połowie pięćdziesiątych, a wchodzącego do literatury w okresie od drugiej połowy lat sześćdziesiątych - po koniec dekady następnej) można uznać: Eugenię Basarę-Lipiec, Zbigniewa Belę, Ignacego Stanisława Fiuta, Stanisława Franczaka, Marka Głogoczowskiego, Wita Jaworskiego, Elżbietę Jeziorowską-Wróbel, Andrzeja Kaliszewskiego, Wiktora Kubicę, Macieja Naglickiego, Marka Płonkę, Ryszarda Sadaja, Tadeusza Tobołę, Andrzeja Krzysztofa Torbusa, Romana Wysogląda.

Pokolenie lat osiemdziesiątych reprezentują z kolei twórcy urodzeni od połowy lat pięćdziesiątych, debiutujący w prasie pod koniec lat siedemdziesiątych, a książkowo już po 1980 roku: Renata Dulian, Dariusz Fijałkowski, Jerzy Stanisław Fronczek, Wiesław Kot, Krzysztof Lipiński, Elżbieta Nowak, Janusz Orlikowski, Lech Ostasz, Ryszard Sidorkie-

wicz, Urszula Scigałło.

Generacja najmłodsza (urodzona po 1965 roku), dopiero wchodząca do literatury, to w „Prozie...": Marek Antosz (ur. 1967), Beata Ciećkiewicz, Remigiusz Kasprzycki (ur. 1972), Janusz Adamus (ur. 1973), Zbigniew Rychlicki (ur. 1973), Mariusz Parlicki (ur. 1974), Grzegorz Franczak (ur. 1974), Paweł Nawłoka, Tomasz Pindel (ur. 1976), Łukasz Orbitowski (ur. 1977), Eryk Ostrowski (ur. 1977), Jerzy Franczak (ur. 1978), Marcin Kania, Agnieszka Ogonowska.

W pierwszym tomie obecni więc byli: 1 przedstawiciel Pokolenia 1910, 2 kolumbów, 18 z pokolenia „Współczesności", 11 - Nowej Fali, 4 - pokolenia lat osiemdziesiątych, 1 - generacji najmłodszej. W skali czterech tomów: proporcje są następujące: 1, 5, 22, 15, 10, 14.

Dalej więc - jak sądzę - utrzymać można tezę o hegemonii we współczesnym życiu literackim dwóch pokoleń: „Współczesności" i Nowej Fali. Ale okazuje się, że - wbrew obrazowi sprzed czterech lat - coraz mocniejszą pozycję zajmują w naszym, krakowskim środowisku ZLP (i chyba nie tylko tutaj) twórcy najmłodsi. Co więcej, z opublikowanych przez nich w „Prozie..." prawie 20 opowiadań (oraz opowiadań z „Almanachu młodych") można już coś się dowiedzieć o ich artystycznych i światopoglądowo-ideologicznych preferencjach.

*

Na zwięzłe omówienie zasługują moim zdaniem propozycje: Janusza Adamusa, Beaty Ciećkiewicz, Jerzego Franczaka, Remigiusza Kasprzyckiego, Łukasza Orbitowskiego, Tomasza Pindla, Zbigniewa Rychlickiego.

Spośród prozaików - członków Koła Młodych wyróżniającym się doświadczeniem pisarskim dysponuje w tej chwili Łukasz Orbitowski. Skądinąd wiadomo mi, że jego dorobek to ponad dwadzieścia opowiadań i dwie mikropowieści. Drukował także w kwartalniku Krakowskiego Klubu Artystyczno-Literackiego - „Koniec Wieku".

Wykształcił już swój indywidualny styl, odbiegający od normatywów młodoliterackich i sprawny warsztat pisarski. Jego utwory są swoistym połączeniem powiastki filozoficznej (studiuje filozofię na UJ), prozy psychologicznej i ambitnej, niekomercyjnej fantastyki. W akcjach jego utworów, w toku balansujących na granicy realnej rzeczywistości i koszmaru sennego, poniekąd codziennych, a poniekąd irracjonalnych wydarzeń - ujawniają się osobliwe cechy psychiczne bohaterów, pozornie tylko „wziętych z życia" (właściciel księgarni, ksiądz, narkoman, studenci, policjanci, itp.). Przytrafiające się im przygody nawiązują do klasycznych wątków fantastyki grozy (nawiedzony klasztor, jasnowidztwo, zamazanie granic życia i śmierci), ale zawierają równocześnie pewne paradoksalne nauki życiowe.

Orbitowski opowiada się w swojej prozie za wolnością myśli, ucieczką od przymusu, logiki postępowania i od zbyt ograniczającej ludzką indywidualność życiowej konsekwencji (co jest w sumie literackim rozwinięciem pewnych filozoficznych wątków sokratycznych). Oto „mistrz" sekty doprowadza się do samobójstwa (opowiadanie „Filozofia"); inni bohaterowie wpadają w pułapki własnej wyobraźni (i nie wiadomo, czy aby tylko jej?), często pobudzonej tym, co zdarzyło się wiele lat temu („Czysta śmierć"). Natomiast jeszcze inni - starają się uciec od wyznaczonego im szarego i swoiście uporządkowanego, zdeterminowanego różnymi czynnikami losu (księgarz z opowieści „Ona", narkoman z „Tego, który pozostał"), co jednak kończy się niepowodzeniem.

Postacie Łukasza Orbitowskiego mają w pełni wykształcone cechy swoiste, „walczą z życiem" (to włączając się w nie, to odeń uciekając) bez większej jednak różnicy dla fatalnego zakończenia[7].

Ale równocześnie nie są to typowi dla powiastek filozoficznych figuranci, to nie są postacie schematyczne. Autor opanował już nieźle techniki analizy psychologicznej (w tym

---

7 *Ta koncepcja losu zresztą mieści się w tradycjach egzystencjalnego myślenia o człowieku.*

nawet monologu wewnętrznego), potrafi w sposób treściwy przedstawić myśli i odczucia, i z niezbędną starannością zarysować rzeczywistość - tło wydarzeń.

A co Łukasza Orbitowskiego z jego pokoleniem łączy? Przede wszystkim - jak już twierdziłem w podsumowaniu pierwszego tomu prozy - udana ucieczka od tematów politycznych, po drugie - związek z kulturą popularną.

Nie tylko o to chodzi, że Orbitowski w zasadzie pisze horrory (i nie tylko on, bo w „Prozie..." także np. Marcin Kania, Zbigniew Rychlicki). Poprzez ten gatunek włącza się on zarówno w kontekst literatury Zachodu (zwłaszcza w pierwszych utworach mistrzem Orbitowskiego był Stephen King), jak i w kontekst muzycznej kultury undergroundowej, a konkretnie - Black i Death Metalu. Z tego rodzaju inspiracją może się też łączyć problem filozoficzno-egzystencjalny uparcie drążący młodego pisarza: czy śmierć może być z jakichś względów korzystna, któremu poświęcił aż trzy ostatnio opublikowane opowiadania: „Filozofia", „Czysta śmierć" i poniekąd „Głowa Hieronima".

Z niektórymi równolatkami łączy go także zamiłowanie do bezinteresownych z punktu widzenia wymowy ideowej efektów estetycznych (lubi efekty maksymalizować - np. potęgować nastrój grozy, wzmagać makabrę, także dba o klasyczny kontur akcji i zaskakującą pointę), ale unika niepotrzebnego epatowania wulgaryzmami i językowymi dziwactwami, obrażania estetycznych uczuć odbiorców, co korzystnie odróżnia go od skandalizujących przedstawicieli „młodej prozy" spod „bruLionowych" sztandarów.

Łukasz Orbitowski wraz z Beatą Ciećkiewicz i Tomaszem Pindlem tworzą w omawianym almanachu filozofujące skrzydło „młodej prozy". Ciećkiewicz, zwłaszcza w „Piramidzie zwierząt" zajmowała się problemami granic wolności i pozytywów śmierci (nie tylko psychologiczno-egzystencjalnych, ale także artystycznych). Zinterpretowała mianowicie proces powstawania autentycznego a niesamowitego dzieła (pierwowzorem rzeźby, o której mowa w opowiadaniu Cieć-

kiewicz, jest „Piramida zwierząt" Katarzyny Kozyry) jako okrutny eksperyment „mierzenia" granic osobistej wolności oraz granic etycznej indyferentności sztuki. Eksperyment ten - w interpretacji Ciećkiewicz - wynika z osobistych potrzeb kogoś skazanego na śmierć i poniekąd wydaje się usprawiedliwiony (?). Etyczny problem, tym razem skrajnego niezaangażowania, porusza także „Biernik".

Tomasz Pindel natomiast - obyczajem filozofujących, ambitnych satyryków - tropi obecne w ludzkich zachowaniach absurdy. Przede wszystkim - absurd polityki, będącej jego zdaniem ludzką namiętnością niezrozumiale irracjonalną a bezsensowną, mogącą trwać mimo drastycznego braku uzasadnień („Raj") czy sprzeczności z naturą („Świntuszek"). Po drugie: wykazuje absurd przyznawania skrajnej wolności sztuce. W „Karierze Alberta Jopki" wykpiwa zarówno romantyczną koncepcję sztuki, pojmowanej jako ujawniający się poprzez działania artysty Absolut (w tej noweli sztuka „wynika" z żołądka artysty i jest nader konkretna), jak i obyczaj nadawania rangi dzieła praktycznie każdemu zachowaniu artysty (żyjemy wszak w epoce, w której twórcy „Tot-Artu" w trakcie happeningowych „akcji" ponoć obrzucali się ekstrementami).

Z Orbitowskim i Ciećkiewicz łączy Pindla także przejawiający się od czasu do czasu bezinteresowny estetyzm. Ale szczególnie ceni on to, co komiczne, śmieszne - a nie to, co straszne. Dowodem np. imiona i nazwiska bohaterów „Świntuszka" (np.: Askromniaka Barra-Barra), rozbudowany tam system fikcyjnych motto i cytatów etc.

Będąc przypuszczalnie - jak każdy młody twórca - zainteresowanym swoimi, tj. pisarskimi problemami, Pindel z upodobaniem rozbija także wszelkie stereotypy, dotyczące pracy pisarza (w nowelach: „Poetka" i „Muza"), co pozwala mieć nadzieję, że się im nie podporządkuje.

*

Jerzy Adamus, Jerzy Franczak, Zbigniewa Rychlicki -

tworzą skrzydło psychologizujące.

Franczak w swoim opowiadaniu „Powroty" daje ciekawe, a w użytych środkach artystycznych konsekwentne (np. nie tylko postać bohatera, ale i kolorystyka tła współtworzą tu efekt) studium depresji. Łamie przy okazji historyczno-narodowy stereotyp, bo opisuje przeżycia kombatanta I wojny, który ucieka przed powołaniem do armii w 1920 roku. Jerzy Adamus daje studium (karykaturalnego) obłędu, ale przede wszystkim i obsesji chorobliwie nieśmiałego mężczyzny.

Natomiast Rychlicki niejako specjalizuje się w postaciach maniaków, ogarniętych obsesją (filatelista w „Autobusowym szaleństwie") czy - ogólnie rzecz biorąc - aspołecznych dziwaków, jak bohaterka „Sprawy Florentyny". Na uwagę w jego opowiadaniach zasługuje wolny, pełen szczegółów tok narracji. Opisowi każdego drobiazgu poświęca Rychlicki tak jakby tyle samo czasu, co wydarzeniom kluczowym dla prezentowanej w danym opowiadaniu problematyki. Nadaje to utworom Rychlickiego ciekawy nastrój i niebanalny koloryt słowny.

Ostatnim młodym pisarzem, o jakim chciałbym tu wspomnieć, jest Remigiusz Kasprzycki. Raczej nie jest on spekulującym filozofem, nie ma też psychologicznych ambicji. Jego postacie często zachowują się i mówią stereotypowo, jak kukiełki. O oryginalności i sile jego prozy decyduje prezentowana ideologia.

Spośród wszystkich młodych „Prozy, prozy...", tylko on wyczulony jest na społeczne krzywdy współczesności. Maluje ją w kolorze zdecydowanie czarnym, jako domenę bezwzględnego wyzysku, amoralnej pogoni za pieniądzem, jako grę, w której wygrywa najgorszy. Ambicje realistyczne, próby penetracji różnych środowisk oraz stworzenia obrazu całościowego, wyraźnie w tej prozie obecne, nie decydują jednak o jej swoistości.

Ważne jest to, że Kasprzycki stara się zachować trudny optymizm i głosi ciągłą aktualność najprostszych prawd mo-

ralnych. Na przykład - siły przebaczenia. Np. w mikropowieści „Pustynia" bieg wypadków dowodzi, że nie ma takiego etycznego błędu, którego nie można wybaczyć i nie ma takiego etycznego błędu, który nie mógłby zaowocować moralnym odrodzeniem jednostki. To bardzo archaiczna (doszukiwałbym się w utworze odniesień do Tołstoja), ale i wciąż atrakcyjna teza.

Rzec by się chciało, że utwory Kasprzyckiego rozpatrują problemy etyczne tak naczelne - jak opowiadania seniora tomu, Juliana Kawalca, który wciąż i uparcie dowodzi prawd najprostszych (ale i najtrudniejszych). Na przykład: że złymi środkami nie osiągnie się dobrego celu („Na diabła też nie można liczyć"), że bezbronnym i biednym należy się miłosierdzie („Rycerska rodzina"), że nie ma gorszego zła niż hipokryzja i obłuda („Procesja").

Uważam, że dzięki obecności w almanachu utworów Juliana Kawalca i Remigiusza Kasprzyckiego jego (tj. almanachu) czytelnik może odnieść wrażenie, że oto ponad całymi dekadami, ponad nieomal całą literacką epoką i na gruncie przekonań najprostszych, takich jak potępienie zła i poszanowanie dobra - podają sobie ręce najmłodsza i najstarsza generacja pisarzy.

Wskazane pokrewieństwo, jak i wcześniej wykazane egzystencjalno-filozoficzne oraz psychologiczne ambicje najmłodszych twórców „Prozy, prozy...", dobrze - moim zdaniem - świadczy o perspektywach nowej literatury polskiej.

Być może, odepchnąwszy niegdysiejsze politykierstwo i służbę elitom rządzącym - nie poprzestanie ona jednak tylko na (choćby bardzo wysmakowanej) popularnej, komercyjnej rozrywce. Być może - jak to w tradycji polskiej zawsze bywało - nadal uczyć będzie ludzi dostrzegania problemów i prawd.

22 września 1998

O czym napisałbym w recenzji „Imion losu" Jadwigi Mizińskiej (list do Autorki)

Pani Profesor!

Słowo „los" każdego dotyczy i nie ma nikogo, kto nie byłby zainteresowany poznaniem jego prawdziwego znaczenia; przy czym zainteresowany – w sposób poniekąd egoistyczny. Zatem, czytając już pierwsze strony, zacząłem oczywiście intensywnie myśleć nad swoim własnym Losem i doszedłem do wniosku, że rządzą nim następujące prawa:

1) Ironii. Polega ona na tym, że prędzej czy później – ale zawsze - przychodziło mi wypróbować na własnej skórze te życiowe możliwości, których unikałem i z których się śmiałem. Np. nie znosząc jako młodzian języka rosyjskiego – zostałem potem rusycystą. Jako student uważałem uczenie dzieci za zawód ogłupiający, no i potem zostałem nauczycielem. Lekceważyłem językoznawstwo – zostałem językoznawcą. Teraz obawiam się, że na starość zostanę bogatym politykiem, bo i bogaczy, i polityków nie lubię.

2) Opóźnienia. Bo wszystko przychodzi, ale za późno, kiedy już nie można się tym naprawdę cieszyć – jak kupno mieszkania po dwudziestu latach małżeństwa.

3) Zasadniczego powodzenia. Mimo że spóźniony, to - jak dotąd – z dużym trudem, ale jednak dochodzę tam, gdzie chcę. Wrażenie to jednak podszyte jest strachem, bo przecież opiekująca się mną siła może na koniec zechcieć mnie „wypróbować" i zobaczyć, co zrobię, jeśli spotka mnie prawdziwa klęska.

Tych uwag oczywiście bym w „prawdziwej recenzji" nie zawarł, gdyby mi takową pisać przyszło. Natomiast zwróciłbym w niej uwagę na duży pożytek, jaki może wynieść z lektury „Imion..."[1] licealny polonista. Bo łączy Pani Profesor analizę dzieł literackich z analizą światopoglądu właściwego epoce, co pozwala albo przewartościować pewne sądy obiegowe (jak to jest w wypadku wykazania „trudnego optymizmu" trylogii Sofoklesa), albo wskazuje na paralele, z których mało kto sobie zdaje sprawę.

Absolutną rewelacją jest – moim zdaniem – analiza „Tristana i Izoldy". Tzw. „miłość rycerska" traktowana jest w szkole (i nie tylko) jako jakiś dziwaczny wykwit, zupełnie niezgodny z tym, co w średniowieczu główne. Wykazanie zgodności średniowiecznych opowieści miłosnych z nauką o Opatrzności jest czymś, co - wdrożone do szkolnej nauki - pozwoliłoby uniknąć „rozdarcia" tej epoki, traktowania jej w sposób niezborny.

Ucieszyła także moje polonistyczne oko propozycja innej wizualizacji renesansowego „koła Fortuny" (zwykle widzianego na kształt ruletki) i pokazanie związku między tym obrazem, a odkryciami geograficznymi i nauką Kopernika. Oczywiście zawsze się mówiło o tym, że bez tych odkryć Renesans nie byłby możliwy – ale tak jakoś „bez dowodu", bez dokładnego wykazania związku.

Trójca: Pascal, Kartezjusz, de Sade, razem ujęta, w szkole raczej byłaby nie do przełknięcia. I z powodu trudności metodycznych, i ze względu na zasadniczą niezgodność tego ujęcia z programem szkolnym, który kieruje się tym, jak epoki literackie wyglądały w Polsce, a nie na Zachodzie (Pascala widzi się w kontekście tylko Baroku, Kartezjusza też raczej tam – choć i wskazuje na prekursorstwo w stosunku do Oświecenia; o de Sade się oczywiście nie wspomina). Ale pokazanie, jak racjonalizm oświeceniowy przemieniał się we własne przeciwieństwo, budzi u mnie żywe skojarzenia z „zagłaskaniem realizmu na śmierć", jakie miało miejsce w póź-

1 *Jadwiga Mizińska: „Imiona losu", Lublin 1999, Wydawnictwo UMCS, s. 298.*

nym pozytywizmie i zaowocowało naturalizmem, impresjonizmem oraz (w ostatecznym rezultacie) literackim symbolizmem.

Zresztą owe skojarzenia są nie tylko literackie, ale i kulturowo-ideologiczne. Zawsze mnie bowiem ciekawiło, jakimi myślowymi drogami doszło do przemiany programu pozytywistycznego w darwinizm społeczny, teorie rasowe, apologię kolonializmu i tym podobne wesołe idee, jakim hołdował np. późny Sienkiewicz. Gdyby dane mi było zajmować się literaturą, to pewno bym coś o tym napisał, bo raczej nie zauważyłem, by ktoś się tym bliżej w Polsce zajmował (co oczywiście może świadczyć tylko o moim nieuctwie...), podobnie zresztą bywa i w subkulturach z zasady absolutyzujących wartości instrumentalne przy pełnej utracie świadomości tego, czemu powinny one służyć. Ponieważ kiedyś udało mi się ten proces „złapać" przy okazji pisania o czasopismach dla graczy komputerowych, to moja recenzja by sięgała i do takiej paraleli.

Sumując ten wątek: przywiązany jestem do bardziej „poczciwej", najwyżej deistycznej wizji Oświecenia. Lubię „Kandyda", „Monachomachię"... i dlatego rozdział „Los jako hazard" trochę mnie zaskoczył. Nie w tym znaczeniu, abym chciał polemizować, ale w tym – że nauczyłem się czegoś nowego. Podobnie jest i z rozdziałem następnym, z którego chyba wynika, że powoływanie się naszych nawróconych marksistów na fatalne „ugryzienie Heglowskie" jest sporym nadużyciem, bo Hegel wcale nie był tak fatalistyczny, jak to nasza publicystyka głosi (osobiście Hegla zawsze słabo znałem, a przekonanie „jednostka zerem, jednostka bzdurą" łączyłem nawet nie z Marksem, a z Leninem, który jest dla mnie – choć może to herezja – bardziej uczniem Nietzschego i modernistów niż Marksa i Hegla).

W hipotetycznej recenzji zwróciłbym jeszcze uwagę na dwa drobiazgi, żywo mnie ciekawiące. Wywód ze strony 109 o tym, jak to osłabienie religijności łączy się z powrotem do magii (czy Pani Profesor gdzieś nie podjęła tego

wątku?) i wzmiankę ze strony 21 o myśleniu życzeniowym i istniejącej w kulturze współczesnej kompletnej bezbronności jednostki wobec nieszczęść. To już ma całkiem bezpośredni związek z moimi zainteresowaniami i tematami; trzeba będzie sięgnąć do „Uśmiechu Hioba. Filozoficznych trosk współczesności." Gdy sięgnę, odezwę się znowu! Serdecznie pozdrawiam!

Wojciech Kajtoch

1999

Poeta prywatny[1]

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w ówczesnej młodej poezji polskiej uformował się nurt „nowej prywatności". Był reakcją na językoznawczo-plakatową retorykę i polityczność Nowej Fali. Jednak następnych lat kilkanaście nie sprzyjało traktowaniu liryki jako dziedziny ściśle osobistej. To raczej wypełnianie agitacyjnych zadań było gwarancją literackiej kariery i tylko niewielu dzisiejszych czterdziestolatków, godząc się na zapoznanie i brak apanaży, dochowało wierności postawie niezaangażowania.

Zdecydował się na nią Wiesław Kot. Stąd podmiotem jego wierszy nieodmiennie pozostaje zwykły, szary człowiek, świadom, że jego *twarz / w niczym nie przypomina / twarzy ludzi / oddających swe ciała na ulicach* [„*** nie słuchajcie mnie"].

Brak ambicji poetyckiego przewodzenia, kierowania, bycia herosem sprawił, że problemy, które ów podmiot rozstrzyga, są wyłącznie osobistego, psychologicznego i filozoficznego charakteru; że nieodmiennie stara się odpowiedzieć na prastare pytania: „Kim jestem ja, a kim inni?", „Jaką naturę ma świat i czy sprawiedliwą?", „Czym jest poezja, czym miłość?" i „Jak zachować wewnętrzną równowagę?" Przy czym wyniki tych starań bywają różne i układają się w pewną historię.

*

O ile w „Rozmowach" podmiot jest zasadniczo bezpieczny w pancerzu swego egotyzmu i - mimo „wiecznej niepew-

1 Druk w: Wiesław Kot: „Świat taki naokoło (wybór wierszy)" Kraków 1999, Związek Literatów Polskich, ss. 208; tu: ss. 199-203.

ności" - ma nadzieję już zawsze wracać *na rozkołysanych nogach / od siebie do siebie* [„Powrót"], to w następnych tomikach przyjdzie mu walczyć o swoją postawę nie tylko z pogłębiającą się samotnością i poczuciem wyobcowania, ale i z pokusami zaangażowania („Taki dzień", „Nie będę twoim cieniem"); poczuciem nieautentyczności własnej postawy; strachem, że „ktoś żyje za niego" („Jak teatr", „Mistyfikacja"), a on służy nie ludziom a pojęciom („Na godzinę"); zwątpieniem w sens poetyckiego wysiłku („Droga"). W sumie aż do tomiku z 1989 roku, a więc pierwsze dziesięć lat po debiucie potrwa (z początku wieńczone sukcesem) poszukiwanie stoickiego ziarnka równowagi [„*** za oknem trwa noc"], recepty na postawę zgody z życiem („Heraklit"; tu akurat - recepty żartobliwie ludowej).

Trudne i niepewne, ale jednak bezpieczeństwo wymagało zbudowania określonej wizji innych ludzi, świata (przede wszystkim jego potencjalnie niebezpiecznych elementów) i roli w nim poety.

Inny człowiek z początku jawi się poecie jako trapiona wiecznie tymi samymi problemami, nieprzenikalna tajemnica („*** gdyby otwarto", „Oddalenie"); później Kot nie może się zdecydować, czy ludzie - jak każe patrzeć na nich stoicka tradycja - są ogarniętymi pożądaniem niebezpiecznych zabaw, dorosłymi dziećmi („*** chłopcy się nie bawią", „Piosenka bohaterska", „Na nic", "Różnica"), czy też raczej, wbrew szaleństwom ideologii, rozsądnie „robią swoje" („Za plecami"). Natomiast zyskuje pewność, że mimo licznych ludzkich niedostatków („Modlitwa lamy") bez łączności z bliźnim obejść się nie można i że, mimo śmiesznych usiłowań, wszyscy nie mamy w świecie zbyt dokładnej orientacji. Skazani jesteśmy na błądzenie i niewiedzę, z czym wszelako bez trudu można się pogodzić („Sytuacja", „Stworzenie", „Ratunek", „Bojaźń").

Skazani jesteśmy na zgodę na świat - co zresztą poecie „od zawsze" było wiadome („Wierny pies") - taki jaki jest, niepoznawalny, z jego przyrodniczą harmonią, ale i majaczącą gdzieś poza horyzontami naszego rozumu („Modlitwa"),

wciąż dającą o sobie znać („Zawsze nieoczekiwane") „drugą stroną". Mam wrażenie, że świadomość jej istnienia wciąż u poety pogłębiała się, stąd może obfitość wierszy badających fenomen snu w tomach „Klucz od windy" (1988) i „Drugie niebo" (1989).

Może to przypadek, ale pojawiło się wtedy w poetyckich książkach Wiesława Kota szczególnie dużo wierszy o miłości (np. „Erotyk", „Albo nie", „Ona", „Gest", „Druga strona medalu", „Obietnica"); takiej burzliwej - ale i czułej; zapewniającej schronienie przed światem („Deszcz") - ale i wymagającej ciągłego obcowania z tajemnicami: kobiety i własnej namiętności.

Tak więc w prywatny, budowany przez podmiot jako schronienie, świat - bezustannie wdzierały się niezrozumiałe siły. To grożące jego rozsadzeniem, to służące jego stabilicji. Do tych drugich należała poezja. Także i w tym wypadku Kot z początku nie mógł się zdecydować. W pierwszych tomikach rysował dwie sytuacje: albo z tym, co w świecie poetyckie nagle kontrastowała prozaiczność („W Weronie"), albo na odwrót - to elementy codziennej rzeczywistości (spacer młodej rodziny z dzieckiem w wózku, pies leżący na podłodze, czarne ptaki na śniegu) znienacka zyskiwały poetycki walor. Najczęściej jednak definiował Kot poezję jako coś „z tamtej strony", coś niepoznawalnego, lecz raczej życzliwego człowiekowi i światu, nobilitującego ich.

A więc, przynajmniej przez pierwszych dziesięć lat twórczości interesujący nas poeta pozostał (jeśli chodzi o światopogląd, a nie poetykę) swoistym neoklasycystą, łączącym etyczną postawę dystansu wobec świata i przebaczenia ludziom z zasadniczym przekonaniem, że rzeczywistość i poezja mają irracjonalny charakter. W praktyce jednak ważniejszy był stoicki, trudny (ale jednak) optymizm. Drugie dziesięć lat, w ciągu których, po siedmioletnim milczeniu, Kot wydał tylko jeden tom, wskazuje, że - jak i inni stoicy - w pewnym momencie życia stanął przed koniecznością obrony swego światopoglądu i że jemu także udało się tylko czę-

ściowo.

Cóż przytrafiło się poecie?

Przydarzyła się mu podróż do Australii. Szeroko i wąsko rozumianej. Wąsko - bo część wierszy tomu „Australia" (1997) napisał w latach 1990-1991 w Melbourne. Szeroko, gdyż na przygodę geograficzną nakłada się tu inna - eschatologiczna. Kontynent australijski leży na antypodach „starego kontynentu"; zło, samotność, zdrada, śmierć - na antypodach dobra, przyjaźni, wierności i życia. Tytuł tomiku można było rozumieć więc dwuznacznie: opowiadał on zarówno o podróży do dalekiego kraju, jak i o przejściu ponad czterdziestoletniego już poety przez „smugę cienia".

Bohater tomu znów mówił o sobie: *nie umiem rozmnażać chleba / a ryby uciekają / na mój widok* [„*** nie zabijajcie mnie"] albo: *gwiazd się nie imam / żółć codziennie piję* [„To ja"], ale wygląda na to, że za bycie poetą przyszło mu zapłacić, że uważa się teraz za swego rodzaju odmieńca - czarnego lisa [„Czarny lis"], sowę [„Przypowieść"]. Pojawiło się - bardziej niż w poprzednich tomach intensywne - poczucie samotności, widać obawę przed ludźmi, tęsknotę do świata, gdzie nie jest grzechem wrażliwość i do kobiet o błękitnych oczach - dobrych aniołów [„Potrzeba"].

Tej nieufności do (przedtem jednak trochę lekceważonych) ludzi towarzyszyła w omawianym tomie obawa szersza. Obcowanie z naturą, kosmosem w „Australii" nie daje już poecie - tak pewnego przedtem - poczucia bezpieczeństwa (*głowę do góry zadrzyj / i patrz w paszczę / wszechświata* [„Wiosenność"]).

I oto bohater postanawia wyruszyć w daleką podróż, spełnić swe marzenia (*chciałem przejść przez złotą bramę* [„Na stacji w Box Hill"]). Choć w gruncie rzeczy nie chciał on wiele (*buduję dom / a jakbym sobie / grób budował* [„Dom"]) - spotyka go zawód. Teraz wie, że nie ma jakiejś cudownej, idealnej Australii („Australia"), ludzie są wszędzie do siebie podobni („Eukaliptus to słowo bardzo poetyckie"), a wokół tylko ciężka, ciężka praca („Wiersz socrealistyczny na anty-

podach"). Podmiot liryczny zdobywa więc tę wiedzę, która zawsze jest udziałem dojrzałego mężczyzny: że nie ma przygody, nie ma bogactwa, nie ma miłości - a tylko codzienna, ciężka praca. I jako jedyna nagroda - grób.

Z początku nie chce się z tym pogodzić. Stąd wybuch sprzeciwu w poematach: „Pożegnanie miasta" i „Dziewięć znaczy nic", gdzie w gniewnie urywanych obrazach prowadzi z sobą prawdziwie Jesieninowską dysputę o znikomym sensie życia i dobrodziejstwach śmierci.

*

Ostatecznie jednak podmot wierszy Wiesława Kota znów godzi się z życiem, ale z innym niż to, w które wierzył przed laty. Teraz wie, że na naszym świecie (jakim go teraz zobaczył) *nie będzie zbrodni / ale kara* [„Raskolnikow"], że panuje tu codzienna i niecodzienna niesprawiedliwość i... całkowita wobec niej bezbronność. Sumując: „Australia" ukazała swym czytelnikom pewną uniwersalną prawdę wieku męskiego. To zaś z kolei pozwala nieco inaczej spojrzeć na omawiany tu dorobek poetycki.

Nie, nie wycofuję się z tytułu niniejszego szkicu. To na pewno dorobek „poety prywatnego". Ale także i dorobek prezentujący "przygody człowieka myślącego" takie, jakie w naszych, niestałych czasach w zasadzie każdego spotkać mogą. To więc, że Wiesław Kot prezentuje nam poezję o charakterze osobistym - bynajmniej nie przeszkadza pożytkom, jakie z jej lektury mogą płynąć dla innych.

Gorce czyli świat

Od Rabki ku Turbaczowi, poprzez Maciejową, Stare Wierchy, Obidowiec, ciągnie się czerwony szlak. Średnio sprawny turysta przejdzie go w pięć godzin, nastolatek – w cztery, człowiek starszy – w sześć lub siedem, jeśli szedłby bez pośpiechu. A to już jest wystarczająca ilość czasu, aby zdążyć zastanowić się nad sobą i światem, powspominać... Na Turbacz wybrał się zatem Julian Kawalec *żeby z wszystkim, co żyje i co nie żyje, po ludzku sobie porozmawiać* [s. 30][1] – w każdym razie porozmawiać jako narrator swojej nowej powieści - szalony bo szczery i wolny w tym, co mówi.

Książka pomyślana jest więc jako ciąg swobodnych przemyśleń, pretekst dla których stanowią rozmowy z ludźmi napotkanymi na szlaku, ujrzane zjawiska przyrody oraz aktualizujące się znienacka w umyśle narratora obrazy wspomnień z dzieciństwa; to przybierające postać rozmów z umarłymi krewnymi, innym zaś razem – postać zaczątkowych projektów opowieści czy nowel, poświęconych sąsiadom, znajomym czy też po prostu ludziom dawnej wsi, o których narrator zasłyszał.

To starodawna praca wiejska jest głównym tematem owych fragmentów książki. Ściśle związana ze sferą tradycyjnych wartości, nadawała sens w zasadzie całemu życiu chłopa. Kawalec najchętniej wspomina obrazy z dzieciństwa i młodości: zbieranie kłosów, swoisty „egzamin dojrzałości", który złożył jako kilkunastoletni podrostek, karczując pniaki.

1 *Cytuję według wydania: J. Kawalec: „Harfa Gorców", Kraków 1999, s. 175.*

O kośbie rozmawia z duchami Ojca i Babki. Ów drugi zapewnia go o tej zasadniczej sprawiedliwości, że ciężko pracujący po śmierci otrzymają swą nagrodę - która jest chyba jedyną sprawiedliwością, w którą wiara pozostała narratorowi. Mowa także o, ściśle z pracą związanej, biedzie, która kazała zadowalać się małym, bo w przeciwnym razie pozostawał obłęd, jak przekonuje wpleciona w tekst nowela o chłopie, który został swoim własnym, wymarzonym koniem.

Nie był więc idealnym dawny świat – ale był przynajmniej określony w swych zasadniczych prawach. We współczesności nie tak łatwo się zorientować. I choć spotyka narrator na swej drodze i starych baców, i ludzi młodych, w których poszanowanie trudu jeszcze nie umarło – rzeczywistość dzisiejsza raczej pracy urąga, jak o tym świadczy napotkana karykaturalna postać podwiezionego w góry biznesmena w modnym turystycznym stroju, przez telefon komórkowy słuchającego bez przerwy raportów ze swojej fabryki szczotek (Kawalca nie zawiódł tu zmysł satyryczny).

Prócz pracy, jeszcze trzy wartości o kapitalnym znaczeniu interesują narratora: miłość, piękno i sprawiedliwość.

Ta pierwsza nadaje jasne barwy światu, choć też ma dziś różne oblicza. Może być ulotna i nietrwała, jak ta, która łączy napotkaną parę studentów, może tkwić w jakichś formach nienaturalnych i dziwacznych (oczami wyobraźni widziany romans chłopca i zakonnicy), może być ona na koniec tą prawdziwą, która połączyła innego chłopca i kaleką dziewczynę, o ile można w to uwierzyć (narrator wierzy).

Piękno dla Kawalca – to piękno przyrody górskiej; albo – niestety – zagrożonej przez człowieka, jak świerki – łowcy piorunów, albo tak potężnej, że nawet człowiek nie zdoła jej zniszczyć - jak wiatr halny, wygrywający na tytułowej „harfie Gorców" swoją melodię.

A sprawiedliwość...?

Ta zdaje się najbardziej interesować sędziwego pisarza. I jeśli dobrze je odczytałem, jego przemyślenia można następująco zrekonstruować. Punktem wyjścia mogą być napeł-

nione gryzącą ironią słowa z początku książki:

Starzy powiadają, że dawniej [...] *przebiegała od czasu do czasu wilcza wataha, najczęściej nocą.* [Wilki] *„oczyszczały" las ze zwierząt chorych i starych.*

Nie ma już wilków, w ogóle jest ich mało, tak mało, że trzeba było wziąć pod ochronę tych morderców. Bo przecież nie może się zbyt rozplenić łagodność i dobroć, bo dojdzie do tego, że ta stara słabowita łagodność i dobroć „zaśmieci" świat i co się z tym zrobi, i jak z tym żyć, na jakie ogromne koszty może nas to narazić.

O świecie, świecie, ty jednak nie chcesz zostać rajem, nie chcesz pozwolić na to, by wszystko spokojnie dochodziło do godziny swojej śmierci. Wciąż potrzebne ci są śmiercionośne kły i ostre żelazo do sprzątania i robienia porządku. O świecie, świecie, ty jednak pragniesz być czystym, uporządkowanym piekłem [s. 39].

Zawarte jest w tych słowach – jak sądzę – przekonanie, że aczkolwiek w przyrodzie jest miejsce i na dobro, i na zło – w świecie ludzkim tego drugiego mogłoby być o wiele mniej niż teraz, jeśliby ludzie tylko zechcieli. Sęk jednak w tym, że nie chcą – wolą zarabiać pieniądze.

Dalsze punkty wywodu zawarte są w dwu przypowieściach: o pożarze lasu, w trakcie którego solidarne w obliczu niebezpieczeństwa zwierzęta potrafią na chwilę zapomnieć o tym, kto tu na kogo poluje oraz o „rewolucji w świecie zwierząt" – tj. o łasicy, która pokonała porywającego ją jastrzębia. Wynika z nich, że w kwestach dobra i zła przyroda nad światem ludzkim ma tę przewagę, że jest przynajmniej racjonalna, a niekiedy – daje szansę nawet tym, którzy teoretycznie nie powinni jej mieć.

Rzeczywistość ludzka natomiast takich szans nie daje. Pod koniec „Harfy Gorców", dochodząc do Turbacza (a droga z dolin ku szczytom jest tu nie tylko trasą wycieczki, ale także figurą życia pisarza-chłopa, który zyskał światową sławę, jak również - życia każdego człowieka, który w sposób nieunikniony dąży od dzieciństwa ku starości) pisarz nadal

nie znajduje recepty, jak w świecie ludzkim wprowadzić choćby szczątkową sprawiedliwość, jak zmusić możnych tego świata, aby jej po prostu zechcieli. To znaczy znajduje, ale czysto fantastyczną. *Co ten czerwony szlak wyprawia ze mną, a także z ludźmi, których spotykam. Czerwony szlak niczym cudotwórca przemienia starego w dziecko i najdziwniejsze marzenia mu zsyła. Najczęściej takie, w których poprawia się i równa świat, w których ściera się ze świata krew i wszystkich ludzi nazywa się ludźmi* [s. 155].

Niestety, jedynym możliwym sposobem wprowadzenia w świecie sprawiedliwości wydaje się być pokazany na końcu książki, całkowicie baśniowy, „sposób Janosika": ująć bogatym, a dać biednym. A nawet sposób jeszcze bardziej baśniowy, bo pozbawiony choćby tych Janosikowych metod egzekucji wyroków sprawiedliwości. Etyczny zbójca nie powinien używać prawdziwej przemocy, a opornych bogaczy najwyżej po dziecinnemu straszyć zamknięciem w ciemnej jaskini.

„Harfa Gorców" na pewno nie jest ani turystycznym wspomnieniem, ani dobroduszną gawędą, snuciem sobie wspominek o dawnym życiu na wsi. Wręcz przeciwnie – porusza jeden z istotnych, a może nawet najistotniejszy problem współczesności, który bynajmniej nie uległ likwidacji tylko przez to, że historia zatoczyła koło i po półtora wieku od pierwszych prób ludzkość wycofała się z pewnej – zaiste niezbyt szczęśliwej – drogi poprawiania świata. Trzeba będzie jednak znaleźć jakąś inną drogę uczynienia rzeczywistości sprawiedliwszą – mówi w swojej książce Julian Kawalec, jeśli świat nie ma na zawsze pozostać „czystym, uporządkowanym piekłem"[2].

2 *Pierwodruk tekstu: „Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne" 2000 nr 14/15, s.116-119.*

Głos z zewnątrz

Czy w polskiej rzeczywistości lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ruchy alternatywne mogły były odegrać większą rolę polityczną? Uważam że nie, a ponadto – że dobrze się stało: i dla społeczeństwa, i dla samej alternatywy[1].

Ruch alternatywny z zasady nie może odegrać roli politycznej. Będąc zanegowaniem wszystkiego, co w danym społeczeństwie uważa się za „normalne", „obiektywnie konieczne", „rozsądne", „pożyteczne" - może (w społeczeństwach choć trochę ustabilizowanych) stworzyć najwyżej koleżeńskie grupy, które praktykują życie wedle własnych reguł i myślenie zgodne z własną logiką. Socjologowie (np. Tadeusz Paleczny) podkreślają istnienie dwóch odmian kontestacji: innowacyjnej i konserwatywnej. Pierwsza wyżej wymienione reguły i logiki dostosowuje do swojej wizji idealnego (w domyśle: przyszłego) społeczeństwa; druga uważa, że pożądany stan rzeczy już kiedyś istniał i teraz tylko należałoby do niego powrócić.

Ci pierwsi z reguły anarchizują, chcieliby się obejść bez władzy, szkoły, policji i armii, zinstytucjonalizowanej prywatnej własności, a w wypadkach skrajnych także bez pracy, pieniędzy, tradycyjnej rodziny, reglamentacji seksu... Ci drudzy idealne wizje przeszłości umieszczają w regionach zgoła ciekawych, jak na przykład hitlerowskie Niemcy, po-

1 Pierwodruk: „Głos z zewnątrz. Alternatywa 1968-2002" „Ulica Wszystkich Świętych. Miesięcznik Mail-Artu" (Lublin), nr 5 (31), 29.V.2002, s.17-18.

gańska prasłowiańszczyzna, średniowiecze, rzeczywistość czarnych mitów religijnych. Na granicy obu grup znajdują się zwolennicy życia zgodnego z naturą, które traktować można jako przeszłe (bo np. praktykowane niegdyś w społeczeństwach Indian północnoamerykańskich) lub przyszłe (kiedy już oduczymy się jeść mięso, zburzymy fabryki i miasta itd....)

Wbrew pozorom nie przesadzam - jedynie widzę ambicje kontestatorskie nie tylko wśród hippie, anarchistów i punków, ale także u skinów, neopogan, feministek, metalowców, „zwierzątkowców", indianistów, radykalnych wegetarian i całej pstrej rzeszy **ludzi pragnących żyć obok**..., a nie będących ani członkami sekt, ani artystyczną bohemą (choć to może i sztuczne rozdzielenie - przepływ osób między tymi trzema środowiskami istnieje). Alternatywa nie pragnie też ze społeczeństwem walczyć (jak członkowie Czerwonych Brygad, czy Frakcji Czerwonej Armii, którzy wyrośli z kontestacji lat sześćdziesiątych, ale się w niej nie zmieścili), natomiast z reguły wysuwa pod jego adresem propozycje pozytywne. W konkretnym kształcie oczywiście będące nie do przyjęcia dla zwykłych „zjadaczy chleba" oraz ich elit.

Elity rządzące, czy to w polityce, czy w innych dziedzinach (nauka, sztuka, religia) kontestacji nie uznają. Kontestacja nie uznaje instytucji społecznych, w tym instytucji polityki i władzy. No więc o jakiej politycznej roli może tu być mowa? Chyba że alternatywa nie do końca jest alternatywą, a politycy – politykami, czyli tak jak to bywa w sytuacji rewolucyjnej lub „rewolucyjnawej".

Lata osiemdziesiąte były czasem właśnie „rewolucyjnawym", gdy doszło do przejściowego sojuszu solidarnościowych i KOR-owskich polityków, walczących o przejęcie władzy oraz innych środowisk, niezadowolonych z peerelowskiego układu. W tym oczywiście – przymierza z zalążkami środowisk alternatywnych, które wtedy w Polsce rozwijały się już w miarę pomyślnie, dzięki ogólnemu osłabieniu aparatu władzy. Współpraca ta polegała przeważnie, jak w ta-

kich wypadkach bywa, na taktycznym czerpaniu wzajemnych korzyści. Antypeerelowscy politycy radzi patrzyli na uliczne happeningi, a alternatywa mogła np. korzystać z poligrafii.

Ale po 1989 roku romans się skończył. Nowe władze coraz niechętniej patrzyły na odmowę służby wojskowej, liczne „obrazy uczuć religijnych", przeszkadzające w inwestycjach protesty ekologów. Kontestacjami radykalniejszymi dość szybko zainteresował się UOP, oczywiście na miarę tych mizernych możliwości, jakie stwarzał nowy system (ten zaś w ogóle jest niesprawny w zwalczaniu wewnętrznych przeciwników, jak o tym świadczy dzisiejsza bezkarność różnorodnych przestępstw).

Nie wykluczam, że niektórzy z działaczy „Solidarności" myśleli w kategoriach alternatywnych – ale oni po 1989 roku karier nie porobili. Bo chcąc być skutecznym politykiem, należy przestrzegać „reguł gry" (a tych alternatywista nie lubi). Do służb państwowych przeszli też niektórzy alternatywiści – ale za cenę natychmiastowego wydoroślenia.

Wniosek: alternatywa **żadnej istotnej roli politycznej w Polsce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nie odegrała**, bo nie mogła odegrać. Gdyby odegrała - przestałaby być alternatywą. I bardzo dobrze się stało, bo co potrafią „byli alternatywiści", mający rzeczywistą i niepodzielną władzę, to pokazuje historia niektórych krajów ościennych....

Pozostaje jednak do rozstrzygnięcia kwestia druga: czy alternatywa nigdy i nigdzie nie odegrała, nie odgrywa i już nie odegra żadnej społecznej roli? Na tak postawione pytanie z pewnością odpowiem negatywnie. **Kulturotwórcza rola alternatywistów bywa bardzo istotna**.

Ale widać ją dopiero w szerszej perspektywie. Pierwszą nowoczesną kontestacją – moim zdaniem - byli osiemnastowieczni libertyni, wykwintni (i dobrze uzbrojeni) młodzieńcy, kpiący ze wszystkich świętości a zajmujący się przeważnie seksem. Nie wiem, czy bez nich byłaby dziś do pomyślenia postawa ateistyczna. Kontestacją byli i młodzi senty-

mentaliści spod znaku „burzy i naporu", propagujący bluźniercze idee równości ludzi wobec prawa i natury. Jeśli zaś sięgnąć do czasów bliższych, to niewykluczone, że bez „rewolucji seksualnej" końca lat sześćdziesiątych, stosunek seksualny między czarnym mężczyzną a białą kobietą nadal traktowany byłby w USA jako najcięższe przestępstwo (przy czym jeszcze w latach pięćdziesiątych na amerykańskiej prowincji można było być zlinczowanym, czy zamkniętym w szpitalu psychiatrycznym za praktycznie każdy stosunek przedmałżeński). Mam też wrażenie, że rozpowszechnia się u nas powoli (a na Zachodzie już rozpowszechniła) świadomość ekologiczna.

Kontestacja, co najbardziej widać w sztuce, światopoglądzie, obyczaju – przełamuje ludzką świadomość. To nie daje natychmiastowych, praktycznych skutków, których potrzebuje polityka. Często nawet żadnych skutków nie przynosi. Ale gdy już takowe są – ciągną się dziesięcioleciami i stuleciami. Jeśli zatem dzisiaj (że przytoczę nietypowe, nieanarchistyczne przykłady) młody metalowiec kontestuje „piękno" kultury masowej, pisząc artykuł o seksie ze zwłokami Marilyn Monroe, ogłupiały skin - negując *de facto* pojęcie zdrowego rozsądku w polityce - gorączkowo poszukuje wszystkiemu winnych Żydów, a pląsający po lesie neopoganin pragnie tym przezwyciężyć 1000 lat rozwoju polskiego katolicyzmu – to zapewne nic z tego w praktyce nie wyjdzie... ale może to coś zapoczątkować.

2002

Pięć tez o Orlikowskim

Janusz Orlikowski jest pasjonatem poezji. Od przynajmniej 15 lat (w 1988 roku wydał swój pierwszy arkusz poetycki: „Monolog niepokorny") uprawia ją czynnie, jest jej badaczem, krytykiem, koneserem. Tom „Wierszy wybranych" (Bydgoszcz 2003) – jest tej pasji świadectwem. Zwłaszcza że poeta wiersze wybierał sam, starannie i wymagająco – jak nadmienia, połowę odrzucił.

Konstruując tego typu wydawnictwa, rezygnuje się z rzeczy mniej udanych, przypadkowych, a pozostawia to, co charakterystyczne i tworzy wyrazisty obraz. Ponieważ książkę otrzymałem nieomal na moment przed oddaniem „Prozy, prozy..." do druku, postanowiłem skorzystać z tych „cech gatunkowych" każdego poetyckiego wyboru i dać obraz tej poezji ogólny, syntetyczny (rezerwując sobie zarazem prawo późniejszego powrotu do tematu).

A zatem, co można na gorąco, po pierwszym zastanowieniu się powiedzieć[1] o poezji Janusza Orlikowskiego?

Teza pierwsza: Janusz Orlikowski to poeta uczony.

Wskazuje na to duża ilość odwołań, cytatów, aluzji. Obcując z książką napotykamy - do pewnego momentu przy-

1 Tekst opublikowano w: „Z mojego archiwum III" [w:] K. Strzelewicz (red.): „Proza, proza, proza... Opowiadania, fragmenty, dramat-słuchowisko, krytyka, publicystyka, z prasy polonijnej, suplement poetycki, wokół ósmego tomu „Prozy, prozy, prozy", wspomnienia, kronika" t. IX, Kraków 2003, s. 735, tu: s. 310-334. Był parokrotnie przedrukowywany.

najmniej - na liczne odwołania do poezji Przybosia (np. *stał się klasztor* – „Historia"), reminiscencje Czechowicza (*porcelanowy słonik / w pokoju lalek / zgubione pocałunki / odnaleźć* – „Bajki dla dorosłej dziewczynki"), Norwida (*...a kraj? – oswojonych motyli* – „Egzystencja, wiara i motyl"), parodię Szymborskiej („Konkurs piękności damskiej"), a nawet – świętego Pawła („Miłość II") itd. Do bliskiego obcowania z poezją mistrzów poeta otwarcie się przyznaje („Życiorys") i świadomie deklaruje: *jestem ze słowa* [s. 23].

Teza druga: Janusz Orlikowski to poeta trudny.

W dotychczas wydanych tomach nieomal nie uznaje on anegdoty czy tradycyjnego opisu. Uznaje tylko narzędzie najtrudniejsze – skoncentrowaną, wielopłaszczyznową metaforę (niekiedy przejmującą: *byłem/ byłaś / wysuniętą z dłoni chustką* – „Miłość") i tematy najambitniejsze – ujęcie lirycznej treści chwili lub skoncentrowanej, życiowej mądrości. Stąd metaforyczny obraz miesza się z aforystycznością, która dochodzi do głosu zwłaszcza w najnowszych wierszach (*Mamy po czterdzieści lat / i rodziny które udało się nam / uratować / to jest poezja* – „O kilku z pokolenia"). Zresztą aforyzm jako gatunek też znany jest poecie („Moja gramatyka").

Tematy wierszy na ogół są klasyczne, jak miłość, samotność, różne paradoksy ludzkiego losu – a to są także najtrudniejsze tematy.

Teza trzecia: w swoich metaforach Orlikowski jest poetą obrazu.

Ceni światło, siłę wzroku (stąd jego utrata byłaby dla niego najgorszą tragedią – „Albo smog"). Widać to po pierwsze w śmiałych, kosmicznych porównaniach, (*rzeźba z powietrza a jakże realna / Kama w nieboskłonie naga* – „Parafraza – Kama"), po drugie w tradycyjnych obrazach alegorycznych – jeśli akurat sięga po tematy dla siebie nietypowe, jak np. patriotyczny (*tam krzyż przebiśniegów w śniegowej mgle / nad / moja dłoń przebita sztandarem* – „Idea"), ale

niekoniecznie tyko wtedy (*widmo szkieletu pod łopot sztandaru* – „Paradoks").

Najciekawsze są – moim zdaniem – sytuacje, kiedy obraz wyraźnie wyprzedza myśl (*rozbite szkło – forma: bezbronność* [...] *niesiony obraz / rozbiegł po podłodze / w ironię* – „Rozmowa I"; *ich logiczna forma / milknie / jak uderzenie ptaka / w szybę* – „Wrażliwość"). Podmiot uruchamia wówczas swą intuicję. Tak zresztą wypada awangardziście, neosymboliście, zauważającemu związki poezji z Niewiadomym (*są światy których Pani nie pozna* – „Reminiscencja z wieczoru autorskiego"; *czy to co buduje mój wiersz / przenika poza słowo?* – „Klimat arktyczny").

Teza czwarta: Orlikowski bywa poetą dowcipnym.

Są mianowicie w jego dorobku wiersze, wskazujące na paradoksalną śmieszność opisanych sytuacji (para kocha się w łazience, *a posłanie wygodnie ogląda telewizję* – „Niewygodny erotyk"). Potrafi też ironicznie spojrzeć na swojego bohatera (*I co na to twoja duma ? / nadęła się jak indor* – „Osiemnastolatkom"). Najważniejsze zaś – że także na siebie samego („Duchowość", „Ręka kpiarza"). Dowcip i ironia – bywa – że ujawniają się nie tylko w poincie. W kilku wierszach obecny jest „drugi głos", z reguły ujęty w nawias. Utwór nabiera wówczas cech dialogu lub wewnętrznego sporu (np. „Wariacja na temat kamienia").

Teza piąta: Orlikowski się zmienia.

Zmienia i to na lepsze – przynajmniej według kryteriów mojego poetyckiego gustu. Bo osobiście cenię szlachetną prostotę wiersza, uczynienie z niego szczególnego zapisu, tj. dokonanego prostym słowem zapisu takiej sytuacji, która uogólnia, która pozwala w życiowym szczególe dojrzeć uniwersalną prawdę ludzkiej egzystencji. Umieszczone na końcu książki „Najnowsze wiersze" wskazują, że Orlikowski poniekąd „przeprosił się" z życiową lub kulturową anegdotą i teraz mądrości poszukuje częściej nie w skoncentrowanej

metaforze, lecz w bardziej bezpośrednim opisie zwykłych, codziennych ludzkich zachowań.

Jest też chyba trochę bardziej tolerancyjny dla ludzkich słabostek, z sobą i ze światem pogodzony (co nie oznacza, że z siebie i świata zadowolony – to uczucie nieznane czterdziestoletnim, dojrzałym mężczyznom). Niech o tej zgodzie zaświadczy uroczy wiersz, który zapewne pozostanie dla mnie ulubionym utworem „Wierszy wybranych", i który w tym miejscu zacytuję:

* * *

ludzi warto zawsze ubierać w kwiaty
ich konstrukcja nabiera smaku
i konieczność zdaje się do zniesienia

wiedzą o tym kobiety więc kto to napisał
że Ewa zerwała owoc?

pamiętam przytulała jabłoń
i jabłko spadło jej na głowę
przyszedł Adam i pocałował
bolące miejsce

ludzi zawsze warto ubierać w kwiaty

„Myśli o szczęściu"

Janina Brzostowska (1897-1986), poetka zasłużona dla polskiej, dwudziestowiecznej literatury, której nazwisko wiąże się zwykle z ekspresjonistyczną grupą poetycką „Czartak", istniejącą w latach dwudziestych pod przywództwem Emila Zegadłowicza – tworzyła przez ponad 50 lat. W latach 1925-77 wydała osiemnaście tomów wierszy i trzy powieści. Przed trudnym zadaniem stanęła zatem redaktorka dwujęzycznego, polsko-hebrajskiego tomu, także znana poetka, Miriam Akavia. W jaki sposób przybliżyć twórczość tak obszerną dalekiemu, izraelskiemu czytelnikowi – mając możliwość druku niespełna trzydziestu utworów?

Jak się wydaje[1], wybrała najszczęśliwiej, dobierając liryki traktujące o najogólniejszych doświadczeniach egzystencjalnych, danych ludziom chyba wszystkich kultur i dla wszystkich zrozumiałych.

Prezentowane wiersze[2] traktują zatem o emocjonalnych związkach („Przyjaźń", „Jeśli masz czyjeś serce", „Powiedz", „Mur"), przy czym na szczególną uwagę zasługuje „Partia szachów" – poetycka analiza rodzącej się miłości. Traktują także np. o rodzicielstwie („Wieczór przymierza"), o dzieciństwie i właściwym mu trochę naiwnym, wyolbrzymionym sposobie widzenia rzeczy („Brama z lwem").

---

1 Tekst po raz pierwszy drukowano w piśmie „Tygiel. Kwartalnik Elbląski" 2004, nr 2-3(35-36), s. 52-53.

2 Janina Brzostowska: „Myśli o szczęściu", redakcja: Miriam Akawia, Jerozolima 2003, Carmel Publishing House, ss. XIII + 85 [wydanie dwujęzyczne, polsko-hebrajskie].

Innym, wyodrębniającym się tematem tomu stała się przyroda. Poetka potrafiła wyrazić wobec niej bezinteresowny zachwyt (wiersz pod tymże tytułem sławi po prostu jesienny, krakowski dzień), dostrzec w niej symboliczne treści – prawdę o ludzkim losie, zarazem bezbronności i sile uczuć („Gniazdo opuszczone przez ptaka", „Kwitnące kaktusy"). Wydaje się także, że czasem Brzostowskiej służył ten temat jako pretekst – zaznaczała ona, że natura stanowi dla człowieka swoisty azyl i tym sposobem krytykowała niebezpieczny świat społeczny. *Ale uciekłam nad rzekę / nie dla piękności drzew / które najbujniej rosły w jej dolinie./ Wśród ludzi za ciężko było / chodzić z naręczem protestów.* - pisze w wierszu „Żmija".

Krytykowała go zresztą i wprost. Raziły poetkę: przyziemność i groszoróbstwo („Myśli o szczęściu"), oschłość, bezinteresowna zazdrość i nieżyczliwość („Kij"), pycha wielkich tego świata i krzywda czyniona maluczkim („Więcej we mnie...", „Kiedy człowiek się skarży"), tak zwane „mierzenie innych swoją miarą", pogarda dla inności i oryginalności („Chcę być sobą"). Pochwalała za to bezinteresowność, naiwność i szczerość - właściwe np. poetom („Poeci").

Spośród obecnych w tomie tematów szczególnie mnie zainteresowały jeszcze dwa. Pierwszy – to nie tak często przez literaturę opisywane, lecz przecież równie uniwersalne jak miłość, czy pamięć o dzieciństwie - poczucie nierzeczywistości. Brzostowska zdawała sobie sprawę, że zmysły mogą kłamać, a rzeczywistość nie jest tym, czym się nam na co dzień wydaje. Bywa niekiedy, że *rzeczywistość jest wyrazista / kryształowo zarysowana / ale nie ma w niej / nagiej prawdy.* I ta prawda dotyczy nie tylko wzorów, pojawiających się w mroźny dzień na szybach („Rzeczywistość i mróz") - również stereotypów myślenia. A że człowiek panicznie boi się poza nie wykraczać - więc pokrywa niepokój pustą buńczucznością („Baśnie człowieka"). Przed tego rodzaju najgłębszymi niepokojami egzystencjalnymi radziła Brzostowska bronić się wewnętrzną szczerością, spokojem właściwym

ludziom prostym („Wzdłuż parkanu"). Zainteresowanie nimi nakazywała jeszcze poetycka teoria i praktyka „Czartaka". Nie od biedy byłoby także, być po prostu wiernym swoim zasadom. Żyjąc wbrew nim – marnujemy czas, wszak tylko raz nam dany („Ręce").

I właśnie z nieodwracalnym upływem czasu wiąże się drugi przewodni temat tomu. Można powiedzieć, że - mierząc ten upływ - stosowała poetka dwie skale: osobistą (przemija dzieciństwo i młodość, trwa przyjaźń i miłość) i kulturową. Czas, wedle tej drugiej skali mierzony, nie przemija tak łatwo. Domy, miejsca („Staromiejski rynek w Pradze", „Żydowski cmentarz w Pradze"), a nawet meble („Stary kredens") zachowują w sobie pamięć o życiu, pracy i ideałach całych pokoleń. Również człowiek przechowuje w sobie pamięć zbiorową, pamięć nieomal całej nacji i jej dziejów („Przed lustrem"). Sądzę, że owo żywione przez poetkę przekonanie o żywotności tradycji szczególnie musiało ująć izraelskiego czytelnika.

Tak samo, jak i specjalnie dla niego przeznaczona, bardzo ciekawa „Przedmowa syna autorki do tłumaczenia wierszy Janiny Brzostowskiej na hebrajski". Pod tym, może zbyt długim, tytułem kryje się mianowicie krótki komentarz Witolda Brostowa do współczesnych i dawnych dziejów stosunków polsko-żydowskich. Tłumaczy w nim autor, na przykładzie zarówno postaci historycznych, jak i konkretnych, znanych sobie ludzi i ich życiorysów, rzecz może dość jasną, ale dziwnym trafem częstokroć w ostatnich dziesięcioleciach zapominaną: że te stosunki częściej były dobre, niż złe.

2004

Punkowy Faust

Na ogół dobrze jest być europejskim nastolatkiem. Młody człowiek, zwolniony od starań o chleb codzienny (wikt, opierunek i gotówkę zapewniają dwa żywe bankomaty, zwane ojcem i matką), żyje w jakiejś sztucznej rzeczywistości, gdzie nic od niego, tak naprawdę, nie zależy - więc i za nic nie odpowiada. Bez przeszkód zatem może rozstrzygać własne, głębokie problemy. (Bywają od tej reguły wyjątki, ale nie o nich tu mowa.) Przeżywa ów nastolatek niesprawiedliwość świata, kłamstwa ideologii (czasem jeszcze nie wie, że to kłamstwa), walczy z bezsensownymi - jego zdaniem - zakazami i nakazami szkoły, zakochuje się parę razy w roku – i rośnie mu ego, nadyma się jak stratosferyczny balon i jeszcze bardziej przesłania świat.

Młody solipsysta przebywa, krótko mówiąc, w miazmatach swoich myśli i sądzi, że świat plastycznie poddaje się jego woli. Aż go coś w sposób nieprzyjemny obudzi (oblany egzamin, nagły brak kasy, itd.). I wtedy tragedia: Nie! Ten świat jest nie do wytrzymania. Nie mogę nic a wokół mnie studzienny mur. Wkrótce jednak balon nadyma się znowu... aż do następnej chandry.

Zwłaszcza w przypadku inteligenta ten okres może trwać i trwać. Do końca studiów albo i dłużej, jeśli delikwent nie spłodzi dzieci. One – jak wiadomo – jeść muszą codziennie, więc ich posiadanie wymusza stabilizację. Jeśli jednak się nie pojawią, młodość trwa dalej, do trzydziestego, trzydziestego piątego roku życia, kiedy to organizm zacznie tracić

siły żywotne. Przedtem „wiecznemu młodzianowi" przyjdzie jeszcze przebyć okres przejściowy, kiedy to ciągłe szaleństwa, imprezy i dziewczyny wciąż jeszcze będą wypełniać mu życie, ale już nie do końca. Jałowość tej egzystencji stanie się już wówczas jasna.... Wtedy przyjdzie czas na pożegnanie z młodością i będzie można na przykład... ją opisać.

„Cień słońca" Aleksandra Vile-Radczenki[1] odbieram właśnie jako takie pożegnanie, podsumowanie czasów młodości, oddanie znajomym i przyjaciołom tego, co im się należy.

Stąd też ta powieść jest przede wszystkim, jak sądzę, powieścią środowiskową. Posłowie nie pozostawia co do tego wątpliwości, takoż i dedykacja zmarłemu przedwcześnie koledze. Zawiera też sporo ciekawych obserwacji obyczajowych. Autor nie ma najwyraźniej ambicji realistycznych w tym znaczeniu, że nie proponuje socjologicznych konstatacji, nie usiłuje prezentować jakichś tez ideologicznych, ale obrazki obyczajowo-polityczne z dziejów (jak pisze w posłowiu) „jakiegoś nienazwanego kraju byłego ZSRR" kreśli celnie i z wyraźną lubością.

Zwartość konstrukcyjną nadaje więc utworowi nie schemat powieści realistycznej – a porządek mitu. A ponieważ to utwór o końcu młodości – oczywistym było odwołanie się do historii Fausta. Odwołanie, które głównego bohatera „Cienia słońca", Aleksa, kreuje na swego rodzaju młodszego brata postaci z dramatu Goethego. Jak wiadomo, Faust stał się przedmiotem zakładu, Szatan był zdania, że zdoła zapewnić mu szczęście (darując po kolei: powtórną młodość, użycie, władzę) i tym sposobem zatrzymać jego ciekawość poznawczą, dążenie do samodoskonalenia, odebrać najistotniejszy element człowieczeństwa.

W przypadku Aleksa pokusa jest podobna: seks, pieniądze, kariera, władza – jeśli tylko „wybierze, stanie po jednej ze stron", czyli przyjmie reguły gry dorosłego społeczeństwa. Aleks propozycję odrzuca i pozostanie wiecznie mło-

---

1 Alexander Vile-Radczenko: „Cień słońca". W: Paszczu/TKM, Wilno 2004, s. 60.

dy, bo zginie w wieku 27 lat.

Cóż, patrzę z sympatią na „Cień słońca" i jego bohatera[2], ale nie zgadzam się z autorem. Nie sądzę, aby koniec młodości koniecznie musiał być końcem czystości moralnej. Nie sądzę również, aby młodość zawsze musiała być uczciwa. Porządek biologiczny i moralny raczej nie są tożsame. Gdybyśmy – dorośleję - tracili ideały, to nie chciałoby się nam pisać o tym, jak przykro jest je tracić. Prawda panie Radczenko?

2004

2 Recenzję wydrukowano w miesięczniku „Ulica Wszystkich Świętych. Miesięcznik Mail-Artu" (Lublin) nr 13 (67), 29.XII.2004, s. 14-15.

Notatka o Remigiuszu

Remigiusz Kasprzycki (ur. 1972) mieszka w Nowej Hucie. Niedawno ukończył historię na Uniwersytecie Jagiellońskim i pracuje w Muzeum Armii Krajowej im. gen. Emila Fieldorfa „Nila". Na jego publikowany dorobek literacki składają się: powieść „Ścieżki donikąd" (Kraków 1992) - wydana nakładem Teatru Stygmator, mikropowieść „Pustynia" (druk w antologii „Proza, proza, proza" t. II, Kraków 1996), dłuższe opowiadanie „Wszystko dla was" (t. III „Prozy, prozy..." – Kraków 1997) oraz publicystyka, drukowana w latach 1998-2003 np. w „Zielonych Brygadach", „Innym Świecie", „Ulicy Wszystkich Świętych". Artykuł „Obraz Ukraińca w oczach byłych żołnierzy Armii Krajowej" („Biuletyn Informacyjny, Kwartalnik 27 WDP" [Warszawa], r. 2001/nr 3) był jego pierwszą publikacją naukową. Biblioteka Jagiellońska przygotowuje do druku jego książkę „Opozycja polityczna w Krakowie w latach 1988-1989"[1].

Rozwój pisarstwa Remigiusza Kasprzyckiego obserwuję od około ośmiu lat. Polegał on jednak głównie na doskonaleniu umiejętności warsztatowo-stylistycznych, gdyż zasadnicze cechy artystyczne, myślowe i ideowe tej twórczości obec-

1 Wydano ją w 2003 roku w Krakowie, w wydawnictwie Księgarnia Akademicka. Ponadto bibliografia Kasprzyckiego powiększyła się dzięki oficynom anarchistycznym, na przykład o: „Sapkowski inaczej. Sztuka w trzech aktach", Poznań 2003; „Królestwo nie z tego świata. Chrześcijańsko-anarchistyczne przesłanki filozofii profetycznej Mikołaja Bierdiajewa", Mielec 2004; „Tryptyk nowohucki", Bystra 2005; „Pokolenie JP II" (poezje), Poznań 2006; „Przeciwnicy i piewcy faszyzmu w literaturze europejskiej", Mielec 2006, „Krakówek. Rzecz dzieje się w Świętej III RP (a może już w IV?)", Poznań 2007 (?).

ne w niej były od lat i tylko wciąż ulegają wzmocnieniu. Należą do nich: żarliwość moralna, realizm, obecność oryginalnie wypracowywanej filozofii.

Kasprzycki mianowicie bardzo pilnie obserwuje historię najnowszą i teraźniejszy los ludzi; z jednej strony – tych biednych, krzywdzonych przez przemiany ekonomiczne i kulturowe, ale „do końca" uczciwych, a z drugiej – tych „sprytnych", którzy znaleźli się w rządzących elitach, nie mając najczęściej żadnej realnej zasługi. W rezultacie jego proza zawiera obraz tych sfer dzisiejszej polskiej rzeczywistości (emeryci, bezrobotni, bankruci, dresiarze – biznes, polityka, przestępcy), które w najnowszej „postmodernistycznej" literaturze polskiej jakoś nie chcą się ujawnić. Ponadto wskazane są polityczno-historyczne korzenie tej rzeczywistości, których – ogólnie mówiąc – poszukuje pisarz w paradoksach polskiej transformacji po 1989 roku.

Nie dość na tym: Kasprzycki wymierza tej rzeczywistości sprawiedliwość, unikając jednak rozwiązań zbyt łatwych. Owszem – głosi wymowa jego utworów – ludzie popełniają moralne błędy i są za nie karani przez życie (najczęściej tylko wyrzutami sumienia), ale zawsze tkwi w nich możliwość poprawy, odnowy, rozpoczęcia „raz jeszcze".

Dlaczego? W odpowiedzi na to pytanie ujawnia się szczególna filozofia autora. Oparta na starych, mocnych korzeniach, ale - przy zastosowaniu jej do zinterpretowania współczesności - dająca efekt niepospolity. Po prostu dlatego że ludzie są dziećmi Bożymi i dziećmi Natury. Mimo że wiele czynią, aby pierwiastek Boży i prawa Natury obrazić, wykorzenić, mimo że z dziką zaciekłością je niszczą, zamieniając miasta, w których żyją w moralną i rzeczywistą pustynię – ich próby (w przenośni i dosłownie) samobójcze wciąż pozostają daremne. Życie bowiem zawsze się odrodzi, natura - choćby nieustannie zabijana – jednak trwa i wciąż wiadomo, gdzie leży dobro, a gdzie zło, mimo wszystkich usiłowań, by zamazać moralne granice.

Mówiąc krótko: Kasprzycki łączy w swoim myśleniu tra-

dycję chrześcijańską oraz refleksję ekologiczno-antycywilizacyjną spod znaku jeszcze Jeana Jacques'a Rousseau (można też wskazać innych antenatów: Tołstoja, socjalistów utopijnych, anarchizm itd.), a jego człowiek tkwi w otoczeniu będącym moralno-przyrodniczą jednością. To zaś z kolei pozwala dostrzec w tym myśleniu elementy ekozofii, ekologii głębokiej.

Daje to także ciekawy efekt artystyczny, którego może najbliższą estetyczną parantelą jest realizm magiczny. Ponieważ przyroda myśli i ocenia, możliwe jest – jak w „Świerkoduchu"[2] - prowadzenie narracji z punktu widzenia schnącego na miejskim wysypisku drzewa. Możliwe jest także traktowanie na równych prawach bohaterów, którymi mogą być w prozie Kasprzyckiego ludzie, rośliny, zwierzęta, a także tkwiące w rzeczywistości irracjonalne, naturalne bądź historyczne moce, ujawniające się w postaci szczególnych splotów wydarzeń lub najrozmaitszych personifikacji. Rzeczywistość utworów autora „Tryptyku nowohuckiego" jest więc równocześnie realistyczną i rozpoznawalną rzeczywistością Polski, Krakowa i okolic oraz rzeczywistością symbolu, skrótu, tzw. „wielkiej metafory"

Na koniec wspomnę, że twórczość Kasprzyckiego ma jeszcze jedno odgałęzienie – satyrę. Koneserzy zinów znają dobrze Remigiuszowe filipiki wymierzone przeciw tym współczesnym zjawiskom, które ów autor potępia. Utwory satyryczne autora „Świerkoducha", niezwykle złośliwe i trafne, swą formą nawiązujące do piśmiennictwa religijnego (Credo, modlitwy itd.) wskrzeszają oświeceniowe i romantyczne tradycje gatunku. Wieść niesie, że pisarz przygotowuje następne satyryczne uderzenie – tym razem dramaturgiczne. Niecierpliwie czekamy!

2003, 2004

---

2 *Tekst był wstępem do: Remigiusz Kasprzycki: „Świerkoduch", Lublin 2004, s. 31, tu. 5-6*

Oszroniona

Pisał Julian Przyboś w znanym liryku „Wieczór": *zmrok łagodnie przemienia przestrzenie.* Otóż jest jeszcze kilka zjawisk zdolnych do zmienienia widoku, np. mgła, śnieg... i właśnie szron.

Ale on przemienia inaczej niż zmrok, Nie wygładza, nie zamazuje, nie oddala – lecz czyni wyjątkowym, ozdabia, podkreśla; każe zwracać baczniejszą uwagę na rzeczy tak – wydawałoby się - pospolite, jak np. gałęzie, czy widok za oknem. Pisze Marzena Pieńkowska w wierszu „Szron" o tym, jak *na oknach misterna firanka* jest *w stanie rozpraszać // Surowy blask żółtej tarczy*, więc podróż autobusem *wprost ku słońcu* niesie szczególne wrażenia.

Można – jak sądzę - uznać, że owo „oszronienie" z tytułu tomiku[1] jest między innymi metaforą lirycznego spojrzenia, pozwalającego dostrzec coś niezwykłego w najzwyklejszej rzeczywistości.

Przywiązanie poetki do kolekcjonowania lirycznych sytuacji najbardziej widoczne jest w środkowej części tomu, zatytułowanej „Pocztówki z tu i teraz", która – w idealnej zgodzie z pocztówkowo-podróżniczą poetyką - przynosi zapis chwil, przeżytych w miejscach odległych, niecodziennych. Refleksje poetyckie przywołał np. widok kloszarda w pobliżu luksusowego sklepu („W „dobrej" dzielnicy Paryża"), wieczorny powrót do domu („Druga połowa sierpnia", „Spi-

1 Marzena Pieńkowska: „Oszronione", Częstochowska Biblioteczka Poetów i Prozaików, Częstochowa 2007, s. 72.

ralne schody"), przejazd bardzo przystojnego młodzieńca w kabriolecie („Porche"); albo bodźcem mogło być obejrzenie obrazu („Święta Genowefa") itd. Autorka w posłowiu do tomu wspomina o rocznym pobycie w Paryżu, poprzedzonym kilkoma krótszymi pobytami – z „Pocztówek..." można wnosić, że nie była tam turystką. Zmęczenie po ciężkiej pracy, tęsknota za choćby małymi przyjemnościami, wyczulenie na napotykane paradoksy – to odczucia dominujące.

Gdybym miał krótko ocenić tę część tomiku, powiedziałbym, że jest „w porządku". Nie ma w niej utworów słabszych. Raz tylko - we wspomnianej już „Świętej Genowefie" - niepokojąco odzywają się reminiscencje poetyckiego terminowania (być może u Szymborskiej?), ale też i pomysł zapisywania w formie lirycznej notatek z podróży nie jest nowatorski, więc poniekąd wymusza konfrontowanie się z poprzednikami.

Ale nie ta część o wartości tomu stanowi. Pieńkowska po prostu zastosowała „szyk homerycki". Zaczęła i skończyła utworami wybijającymi się – te przeciętniejsze kładąc pośrodku.

Najbardziej cenię pierwszą część tomiku: „Przyczajony potwór". Wspomniane wyżej „oszronienie" można w jej świetle rozumieć inaczej, niż powiedziano wyżej, bo szron przecież nie tylko ozdabia. On także mrozi i zabija, więc „oszronienie" bywa otarciem się o śmierć!

Przede wszystkim tę fizyczną, cielesną. Marzena Pieńkowska okazuje się być osobą niezwykle wyczuloną na paradoksalność i absurd śmierci i choroby, na to, że przecież są one czymś ironicznym. Po pierwsze, gdy umieramy - coś, co powinno sprzyjać życiu, nasze ciało, zdradza nas („Znowu umarł ktoś młody"). Po drugie, biorąc pod uwagę ewentualną perspektywę pośmiertną - trudno śmierć tylko potępiać („Kiełkowanie"). Po trzecie – wobec śmierci zwykłe, ludzkie miary nie mają wielkiego sensu („W obronie samobójców"). Autorka podkreśla, że śmierć zawsze zaskakuje („Tamten ranek", „Czternaście tygodni"). Ponadto bardzo su-

gestywnie oddaje Pieńkowska stany półmartwoty, słabości, choroby („Poszukując oparcia", „Gorączka").

Szczególnie obrazowe wydało mi się np. porównanie chorego serca do ryby, której brakuje wody (* * * *W niszy za trzecim żebrem / ukrywa się wilgotna ryba,* [...] *automatycznie poruszając pyszczkiem / szuka śladów wilgoci, / trzepocze skrzelami.*). Z kolei w dramatyczny skrót układa się obraz reakcji chorego, zmuszonego do wysiłku ciała: *i tylko głowa pozostaje bezwolna / układając się już prawie do snu / niczym wypalona zapałka.* ("Na schodach").

Czy to zmęczenie kogoś, kto wchodzi na piętro, mając np. chore serce - czy to obraz strachu człowieka, pokonującego ciemną klatkę schodową? Trudno jednoznacznie ten wiersz zinterpretować. Obie sytuacje są równie prawdopodobne, bo „oszronienie" może być otarciem się o śmierć fizyczną – ale także o śmierć psychiczną, emocjonalną. Tej możliwości poświęcona jest trzecia część tomu – „Posucha" - omawiająca, mówiąc zwięźle, nastroje depresyjne.

Trzy wiersze poświęcone są smutkowi („Smutek I", „Smutek II", „Smutek III"), mowa też o lęku, strachu, nieskutecznych pocieszeniach („Pieszczotliwe słowa"), bólu nieumyślnie sprawianym przez przyjaciół („Halabarda"), daremnej ucieczce w niepamięć („Spod skrzydła"), dezorientacji („Prasque vu"), zmęczeniu codziennością („Déjá vu"); o przejmującej samotności („Wzajemność"). W tym ostatnim liryku na uwagę zasługuje swoista ironiczna litota: wrażenie samotności wśród ludzi - oddano pochwałą troski o spersonifikowane rzeczy itd. Niekiedy owa, dość posępna liryka staje się w tej części bardziej moralistyczna („Nie kłam", „Bonzai").

Tom Marzeny Pieńkowskiej „Oszronione" wydaje się – w sumie – świadectwem przejścia przez „smugę cienia". To pamiątka bliższego zetknięcia się z zimnem i lodem – rozumianymi bądź cieleśnie, bądź psychologicznie. Egzystencjalny mróz na chwilę ogarnął Poetkę. Pozostał po nim szron: piękny i smutny jednocześnie.

2007

Nasza i moja przyszłość w Europie (na marginesie „PL+50")

Aby w sposób sensowny zastanawiać się nad przyszłością naszego kraju i kontynentu, rozważyć wpierw trzeba kwestię, czy w ogóle przyszłość da się przewidzieć.

Przyszłość danego człowieka – zawsze, bo przecież wszyscy znamy cel swojej drogi. Co prawda jej konkretny przebieg jest jakby mniej jasny, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa określić można rządzące życiem ludzkim prawidłowości. Zawsze płaci się za swoje wybory (niekiedy przez kilkadziesiąt lat się płaci...), zawsze upływający czas pomniejsza zakres osobistej wolności (niemowlę może być wszystkim, osiemdziesięcioparolatek już tylko emerytem, a studwudziestolatek – rozkładającym się ciałem) i zawsze cel osiągnięty jest tylko cieniem celu planowanego. Natomiast rozwój społeczny czy cywilizacyjny zasadniczo nie da się przewidzieć.

Osobliwie żałośnie wyglądają po latach wszelkie wróżby technologiczne. Jako miłośnik literatury fantastycznonaukowej sporo się naczytałem opisów plastykowych domów i pancerzy czołgowych (na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wszyscy wierzyli w rozwój chemii tworzyw sztucznych) lub lampowych, międzygwiezdnych radiostacji (nikt mi znany nie przewidział za to wynalezienia tranzystorów i obwodów scalonych). Najwyżej możemy dokonać dość prostych wróżebnych operacji – rzecz rzadką przedstawić jako powszechną (robot android w każdej kuchni), parę przed-

miotów połączyć w jeden (miecz laserowy), to co małe – powiększyć (gwiazdolot to duży samolot), to co duże – zmniejszyć (nanoroboty). Jałowość przewidywania rozwoju technologii jest więc oczywista – decydują bowiem o nim wynalazki i odkrycia, które – po wdrożeniu – powodują technologiczne przewroty; a wynalazku i odkrycia nie da się przewidzieć. Można najwyżej odgadnąć parę kolejnych kroków w rozwoju wynalazku już dokonanego – na przykład za parę lat (jeśli nie miesięcy) będziemy zapewne mogli kupić, o ile nas będzie na to stać, uniwersalny komunikator, będący równocześnie telefonem komórkowym, telewizorem i komputerem z dostępem do Internetu.

Na technice jednak sprawa się nie kończy. Jednym z ulubionych zajęć umysłowych w czasach przemian jest i było przewidywanie możliwych scenariuszy rozwoju społecznego. Nie chodzi w tym wypadku o utopie – one (albo ironizowanie na ich temat) były raczej owocem myśli o idealnym ustroju, nieobcych ludzkości przynajmniej od czasów Platona, a szczególnie się nasilających w „wiekach rozumu", takich jak renesans, oświecenie, pierwsze trzy dziesięciolecia drugiej połowy XIX wieku, wiek XX w państwach komunistycznych. Chodzi mi bardziej o antyutopie, przewidywania przyszłości, która mogłaby mieć miejsce w wypadku ziszczenia się jakiegoś niepokojącego scenariusza historycznego.

Właśnie – niepokojącego (niekoniecznie zaś możliwego). Z antyutopii wnioskować można nie o tym, co może się stać, lecz o tym, czego boją się ludzie w miejscu i czasie, w których antyutopia powstaje. Kiedy Jules Verne pisał „200 miliardów hinduskiej władczyni", najbardziej się bano rozwoju techniki militarnej: cóż stanie się – pytano – jeśli szczególnie potężne działa dostaną się w ręce złowrogich dyktatorów. George Orwell obawiał się powstania idealnie skutecznych metod propagandy, a np. Iwan Jefremow w - nieprzetłumaczonej w Polsce - radzieckiej antyutopii końca lat sześćdziesiątych - „Godzinie Byka" dumał, co by się stało, gdyby w warunkach zaawansowanego rozwoju technologicz-

nego nastąpiła recydywa stalinizmu. Przypuśćmy – założył - że mamy środki techniczne pozwalające ustalić, co myśli konkretna jednostka, a jednocześnie znalazły się u władzy dyktatorskie i pragmatyczno-amoralne rządy. W warunkach koniecznego w tej sytuacji ustrojowej kryzysu ekonomicznego skończy się zapewne na odgórnym ustalaniu dopuszczalnej długości życia ludzkiego. Czy rzeczywiście tak by się stało – trudno powiedzieć, ale z pewnością Jefremow miał prawo się niepokoić o to, w jakim kierunku pójdą przemiany w ZSRR po wycofaniu się z nieśmiałych reform Chruszczowa...

I znowuż, w budowaniu antyutopii wykorzystuje się parę nieskomplikowanych technik. Albo przeszłość ma się powtórzyć, tylko trochę po nowemu (np. znów nastąpi średniowiecze, lecz mnisi będą przechowywać w bibliotekach nie skrawki papirusów a ułamki płyt CD), albo konkretny wycinek dziejów jednej kultury zostaje nałożony na projektowany odcinek dziejów innej (lub tej samej, lecz na dalszym etapie rozwoju) kultury (np. po wojnie atomowej powtórzy się w Europie niewolnictwo). Można też pewien margines kulturowy czy polityczny współczesnych lub niedawno minionych czasów (feminizm, homoseksualizm, skrajną lewicę, albo np. aborcję) uczynić w świecie przyszłości elementem dominującym i zobaczyć „co by było gdyby", to jest, gdyby to, co dziś rzadkie, marginalne, potępiane - stało się częstym, dominującym, cenionym.

Stąd też antyutopie wyjątkowo wyraziście wskazują na ideologie swoich autorów. Przeciwnik aborcji opisze świat, gdzie stosuje się „aborcję wsteczną" – tj. każdy rodzic ma prawo zdecydować o życiu i śmierci swojego niepełnoletniego dziecka, co ma opłakany rezultat, jeśli akurat mu się ono czymś narazi (tu dodatkowo zastosowano *reductio ad absurdum*); zaniepokojony zwolennik tolerancji wskaże na smutne skutki wojny rasowej w USA, gdyby takowa miała nadejść po objęciu władzy przez rasistów. A co by się stało, gdyby władzę objęła Liga Kobiet? Wszyscy oglądaliśmy „Sek-

smisje"...

Podając ostatni przykład chciałem zaznaczyć, że nie każda antyutopia musi być pisana serio. Mamy i parodie antyutopii... Mamy także jeszcze inne gatunki fantastyki, które nie muszą być przewidywaniem - jak fantasy (zdajemy sobie wszak sprawę, że to, co jest baśniowe, nie może się stać rzeczywistym), albo równoległa historia (opisując dzieje, które się nie ziściły – np. świat w którym zwyciężył Hitler – wiemy, że to wariant właśnie niezrealizowany); ewentualnie są przewidywaniem tylko częściowo, jak SF. Utopia też nie jest przewidywaniem. To raczej marzenie na temat tego, jakie powinno być ludzkie życie i zwykle dany marzyciel świadom jest, że coś temu idealnemu stanowi rzeczy przeszkadza (natura ludzka, przesądy, zło fizyczne... itd. itp.)

Antyutopia natomiast przewidywaniem jest, przewidywaniem na serio, choć realnie wskazuje tylko na to, co potępia, czego chciałby i czego się boi jej autor... na to, które elementy życia społecznego są - jego zdaniem - tak niebezpieczne, że gdyby się rozwinęły, uczyniłyby ludzkie życie nieznośnym. Po wróżbach ich – poznacie ich... (że sparafrazuję znany cytat).

Szczęśliwie dla zadania myślowego, jakie przed sobą – pisząc ten tekst – postawiłem[1], krakowskie Wydawnictwo Literackie wydało jakiś czas temu[2] tom pod redakcją Jacka Dukaja: „PL + 50. Historie przyszłości". Zawierający 6 futurologicznych esejów (Edmunda Wnuka-Lipińskiego – ten mocno beletryzowany oraz Zygmunta Baumana, Jadwigi Staniszkis, Ryszarda Kapuścińskiego i Stanisława Lema) jak również 17 opowiadań polskich autorów przeważnie (za wyjątkiem Marka Oramusa i Andrzeja Zimniaka) średniego i młodego pokolenia, tj. urodzonych między 1960. a 1980. rokiem. Pomijając wszystkie eseje oraz niektóre opowiadania, których

1 Druk mojego tekstu: „Ulica Wszystkich Świętych. Miesięcznik Mail-Artu" (Lublin) nr 6 (29.VI.2007) s. 4-8 (przedruk w: Władysław Edward Piekarski, Zbigniew Stańczyk (red.): „Varia Częstochowskie 2006 albo Rocznik Literacki", Częstochowa 2007, s. 415, tu s. 332-335).

2 Antologia ukazała się w Krakowie, w 2004 r. Tekst mój był pisany w 2004 roku i potem modyfikowany.

autorzy najwyraźniej nie mieli ochoty odrabiać zadanej im przez wydawcę pracy domowej[3], można skonstatować, że prozaicy przedstawili wizje dość precyzyjnie zdradzające, czego boi się współczesny Polak.

O dziwo i przede wszystkim boi się demokracji! To znaczy – jej procedur, a przede wszystkim prawa. W paru utworach widać poważny niepokój o to, co się może stać, jeśli przyjdzie się podporządkować przepisom dość absurdalnym i uchwalonym przez, stosunkowo przypadkowo dobrane, grono osób. W ujęciach groteskowych strach ten zaowocował np. historią o tym, jak oskarżony o prenatalne zabójstwo brata-bliźniaka (wszak w Polsce, w świetle ustawy antyaborcyjnej liczy się czas urodzin od momentu poczęcia, a bywa, że w przebiegu ciąży bliźniaczej przeżywa tylko jeden zarodek) młodzian wyszedł z opresji, zawarłszy związek małżeński ze świnką morską (równouprawnienie orientacji seksualnych może prowadzić do legalizacji sodomii) – Andrzej Zimniak: „Kochać w Europie". Albo żałosno-mrożkowską historią o chłopach polskich wyrzuconych na księżyc Saturna, gdyż polski rząd zgodził się na wykup ziemi, nie zauważywszy, że słowo to zostało napisane z dużej litery – Maciej Dajnowski: „Listy z Tytana".

Ustawy mogą być rozmaite: wnuk odpowiadać może za długi dziadka (Cezary Domarus: „Biała krew"), można zabronić poezji (Karol Maliszewski: „Ostatnia poetka"), uzależnić awans służbowy od ilości porodów (Bartek Świderski: „Łabędzi śpiew ministra dźwięku"). Można praktycznie wszystko... Polak AD 2004 - jak widać - w swoim mniemaniu żyje w rzeczywistości Kafkowskiej, gdzie władze mogą wszystko, a on nie może nic, choć oczywiście niby mamy pełnię demokracji. Wymowny to przykład załamania się pewnych nadziei.

---

3 I napisali poetyckie etiudy o tym, że problem nie ma sensu, bo liczy się tylko osobisty wymiar losu (Daniel Odija), że nic się nie zmieni (Tomasz Piątek), albo że w ogóle nie wiadomo, co będzie, bo może być wszystko łącznie z powrotem wieków średnich (Olga Tokarczuk), albo że czas może zacząć biec wstecz (Jerzy Sosnowski).

Druga grupa koszmarów prezentuje nieco inny sposób myślenia, będący nijako rozwinięciem powyżej opisanego. Jeśli można zadekretować wszystko, to może się zdarzyć i tak, że władzę obejmie mniejszościowa grupa i samowolnie wprowadzi w życie swoje dziwaczne idee. W „Sercu wołu" Mai Lidii Kossakowskiej władzę objęły radykalne feministki. W rezultacie kobiety i mężczyźni zamienili się miejscami i to w stopniu zgoła dziewiętnastowiecznym. Mężczyźni są niewolnikami swoich żon, w pełni ekonomicznie oraz prawnie od nich zależnymi... i jeszcze technologia uwolniła kobiety od konieczności biologicznych (istnieje np. „sztuczna macica"). Z kolei Polska i Europa w prozie Jarosława Grzędowicza („Weekend w Spestreku") doczekała się spełnienia postulatów skrajnej, alternatywnej lewicy; może niezupełnie, bo rządzi ona nie w całej Europie, a tylko w „specjalnych strefach ekonomicznych", gdzie panuje równouprawnienie płci, ustawodawstwo antyseksistowskie, antyrasistowskie i antynacjonalistyczne, ekologiczny sposób życia i egalitaryzm - lecz dziwnym trafem wszystko to powoduje nędzę i utrzymywane jest za pomocą skrajnego zamordyzmu. Nieco inny wariant rządów lewicy opisuje Marek Oramus – tu spełnia się wizja Witkacego i Europę podbijają Chińczycy.

Oryginalną koncepcję przedstawił Łukasz Orbitowski. Wedle niej władzę w Polsce obejmują neopoganie i tworzą państwo teokratyczne (na wzór irańskich ajatollahów czy afgańskich talibów), ale oparte na dawnych wierzeniach słowiańskich. Przy czym jego opowiadanie („Władca Deszczu") w sposób zdecydowany wyróżnia się genologicznie, literacko – nie jest bowiem tylko antyutopią lecz raczej fantastyczną prozą w realiach antyutopii. Ma dzięki temu ciekawszą akcję i w ogóle łatwiejsze jest w lekturze, bo autor nie rozwleka części opisowych, rzeczywistość neopogańską rysując wyłącznie w tle.

Czego boją się autorzy drugiej grupy – sądzę, że fanatyzmu. Bo tylko on, gdyby dopuścić go do rządów, mógłby stworzyć podobne rzeczywistości. Z tym że większość pisa-

rzy niepokoi fanatyzm polityczny, a Orbitowskiego - religijny.

Grupa trzecia, to prorocy ekonomicznego i społecznego rozwarstwienia. Tworzy ją w zasadzie tylko Jacek Dukaj. W opowiadaniu „Crux" przyszła Rzeczpospolita jest państwem, gdzie w gruncie rzeczy już nikt nie musi pracować (skutek postępu nanotechnologii), ale tylko niektórzy chcą, więc ludność dzieli się na ziomalstwa żyjące na koszt opieki społecznej i pławiących się w bogactwie panów. Na ten obraz Dukaj nałożył realia z czasów wojen kozackich, uzyskując dzięki temu efekt swoistej stylizacji sarmackiej, nadającej swoistość językowi i realiom obyczajowym przyszłego świata. Ale na pewno to nie tradycje szlacheckie go przerażają.

Grupa czwarta biada nad możliwym wynarodowieniem. W zasadzie w prawie wszystkich opowiadaniach zachodzi ono w mniejszym lub w większym stopniu (w ogóle typy koszmarów się mieszają), ale dwu autorów uczyniło z niego główny rys przyszłości. Maciej Żerdziński („Wyhoduj mnie, proszę") upatruje jego przyczynę głównie w ekspansji kulturalnej Zachodu (jego bohater mówi charakterystycznym euroslangiem), a Barnim Regalica - w świadomej polityce antynarodowej władz europejskich i prawodawstwie, uciskającym narodowe większości.

Tylko jeden utwór zbioru („Chłopaki, wszyscy idziecie do piekła" Andrzeja Ziemiańskiego) widzi przed Polską jaśniejsze perspektywy w polityce międzynarodowej, o ile można takimi nazwać rozgramianie pod flagą ONZ... Arabów na afrykańskiej pustyni.

Boją się więc, wydrukowani w zbiorze „PL+50", polscy pisarze (i nie tylko oni) prawno-ustrojowych absurdów demokracji, rządów fanatyków, wynarodowienia i społecznego rozwarstwienia. A czego ja się boję?

Wszystkiego i niczego! Mam bowiem wrażenie, że losy zbiorowe tylko częściowo, albo i wcale, nie przekładają się na losy indywidualne.

Po pierwsze dlatego, że choć oczywiście łatwiej jest

zginąć lub popaść w nędzę w czasach wojny i dyktatury, ale można też w spokoju, szczęściu i powodzeniu je przetrwać – znamy przykłady szczęśliwej samorealizacji jednostek, żyjących pod władzą najokrutniejszych nawet reżimów. Z drugiej zaś strony nieszczęście może spotkać człowieka w krajach i czasach dostatnich, szczęśliwych – katastrofy komunikacyjne i zamachy terrorystyczne świadczą o tym aż zbyt wyraziście. Żyję na świecie wystarczająco dużo lat, bym zdążył się przekonać, że żadna poprawa losu zbiorowego, ani żadna masowa tragedia (wyłączywszy ostateczną zagładę) nie jest w stanie w sposób konieczny poprawić czyjegoś losu, bądź go pogorszyć. Zawsze można danej przez los szansy nie wykorzystać, zawsze mieć można wyjątkowego pecha, przebywając pośród uszczęśliwionych ludzi.

Po drugie dlatego, że szczęście lub nieszczęście w dużej mierze bywa subiektywne. Ktoś jest bogaty, a pragnąłby autentycznej miłości. Młody i dziarski pan X, gardząc kochanką, pożąda mądrości i władzy, a na przykład pani profesor XY budzi się co rano z gorzką świadomością, że zmarnowała życie, bo te książki jej na nic, skoro nie ma pięciorga dzieci...

Po trzecie dlatego, że są takie wymiary szczęścia i nieszczęścia, które od społecznych uwarunkowań tylko częściowo zależą, jak wymiar fizjologiczny. Rozkosz, gdy trwa - zawsze jest miła, natomiast własne cierpienie fizyczne, starość i śmierć nie podobają się nikomu, a to właśnie one (a przynajmniej ostatnia z tej trójcy) będą udziałem każdego.

W rezultacie, choć - przyjmując jakieś założenia aksjologiczne - możemy wymyślić pewien hipotetyczny rodzaj zorganizowania społeczeństwa, lepszy lub gorszy od panującego dzisiaj (a następnie zastanawiać się nad na tym, czy we współczesnym świecie i Europie są lub będą warunki do wprowadzenia go w życie) - to napotkamy zasadnicze trudności, pragnąc wskazać choć jedną, konkretną osobę, co do której możemy być pewni, że właśnie to a nie inne zorganizowanie społeczeństwa jej w czymś naprawdę pomoże i w niczym nie zaszkodzi.

Skoro nie mogę wskazać nikogo, nie mogę wskazać i na siebie. Siłą rzeczy, problem europejskiej przyszłości wydaje się być dla mnie osobiście (i nie tylko dla mnie) nieco abstrakcyjny – ciemność nadchodzi, nie opada mgła...

2004-2007

O sztuce poetyckiej rozmowy

Wspólny, dwujęzyczny tomik Anny Bagriany i Wojciecha Pestki „Spacer po linie" (Lwów, s. 96, przekład z polskiego – Anna Bagriana, przekład z ukraińskiego – Wojciech Pestka)[1] jest przedsięwzięciem niebanalnym. Poetycki dialog nawiązały dwie różne osobowości i dwie odmienne poetyki.

Po pierwsze więc, jak to bywa w poetyckich cyklach, mamy do czynienia z „opowiadaniem" za pomocą lirycznych wierszy (i jakby - poetyckich listów) pewnej historii, której bohaterami są: ON – dojrzały wiekiem i doświadczeniem polski poeta i ONA – młoda ukraińska poetka (oboje będący sugestywnymi literackimi odwzorowaniami autorów tomu, których dzieli przecież wiekowy dystans około trzydziestu lat). Po poetyckim przedstawieniu się bohaterów (Anna Bagriana – „Przędza"; Wojciech Pestka – „Ona, odbicie w wodzie") w kolejnych lirykach jest więc mowa o podróży, spotkaniu i narodzinach fascynacji (W.P. - „Wiersz o pieszym przejściu", „Spotkanie", „Pierwsze »tak« i pierwsze »nie«"; A.B. - „Przystanek", „Pociąg", „Twoimi oczami") oraz o wiążących się z tą fascynacją marzeniach (A.B. - „*** to ostatnia moja noc", „***cisnąć kamień z góry"; W.P. - „Zanim powstał świat", „Spacer po linie"), obarczonych pełną świadomością niemożności ich spełnienia (A.B. - „To w przybliżeniu tam", „*** tak"; W.P. - „Czas", „*** Słyszałem o dziewczynie").

1 „Мандрівка лінвою. Spacer po linie" (Lwów 2008, wyd. Каменяр, s. 96.

W tym miejscu śpieszę zaznaczyć, że choć w tym tomie z pewnością mamy do czynienia z poezją miłosną – to raczej z tą spod znaku Petrarki, Herdera, Norwida, Asnyka, a nie Owidiusza, Mickiewicza, Leśmiana. Cały czas jest mowa o łączności duchowej, wzajemnym przyciąganiu się dwóch dusz. Nie ma erotyków w wersji *hard*, tych fizycznych czy nawet fizjologicznych. I dobrze, bo w tomie wręcz zachęcającym do utożsamiania bohaterów lirycznych z realnymi poetami - tego rodzaju utwory byłyby wysoce niestosowne.

A kiedy okoliczności zostały już zarysowane – poeci skupiają się na refleksjach, opisach szczęśliwych lub mniej szczęśliwych chwil. Niekiedy liryki wręcz sobie odpowiadają, czy też się uzupełniają. Na przykład „Tantra" i „Tantra 2 (nasz taniec)" Anny Bagriany i „Zaproszenie do tańca" Wojciecha Pestki oparte są na jednym motywie, z różnych punktów widzenia rozpatrują tę samą sytuację (w tym wypadku: wspólnego tańca). Z drugiej jednak strony traktują ją podobnie, to znaczy jako uogólnienie: w wymienionych trzech wierszach nie chodzi o konkretny taniec, a o całą znajomość.

Ostatnie utwory (W.P. - „Wybacz mi"; A.B. - „***nie wybaczaj mi", „Wróżby") przynoszą ogólną konstatację. Spotkali się: dojrzały mężczyzna z młodą kobietą. Zbyt wiele ich dzieli – nie mogą więc być razem. Pozostaną oddanymi przyjaciółmi.

Historia nadająca tomikowi kształt niby więc była prosta i tylko w ten sposób, jak wyżej - może zostać opisana, jeśli spróbujemy skrótową fabułkę cyklu lirycznego (lirycznego dialogu) przedstawić jako ciąg faktów. Ale równocześnie każdy, kto coś podobnego przeżył (albo przeczyta liryki Wojciecha Pestki i Anny Bagriany) stwierdzi, że w wymiarze duchowym sytuacja podobna bywa niezwykle trudna, choćby dlatego, że zakłada umiejętność wyrzeczenia.

Liryka jednak nie jest epiką, na opowiadaniu historii nie polega. Jest zdaniem sprawy z pewnego postrzegania świata. Drugi aspekt korzyści z obcowania ze „Spacerem po linie" w tym się zawiera, że mamy okazję zaobserwować, jak

się wzajem uzupełniają dwie odrębne poetyki i dwa poetyckie światopoglądy.

Formalnie rzecz biorąc poeci piszą podobnie – wierszem wolnym, bezrymowym (choć niekiedy z delikatnymi asonansami, pełny rym też się czasem zdarzy), co ma szczególne znaczenie w wypadku Anny Bagriany, gdyż oznacza, że na swoim terenie jest poetką bardzo nowoczesną (nie tak dawno na całym obszarze postradzieckim musiał zapewne panować estradowo-sylabotoniczny sposób wierszowania, swoisty dla ZSRR). Ale wyobraźnię poetycką i nawyki stylistyczne mają zasadniczo odmienne.

Bagriana porusza się w świecie obrazów kosmicznych (*pociągam niebo za białą chmurę/ cienka strużka światła/ wycieka spomiędzy palców*), niekiedy połączonych z zaskakująco kobieco-konkretnym spojrzeniem (*to w przybliżeniu tam/ gdzie Bogu zabrakło nici/ gdzie ziemia nie sfastrygowana z niebem/ porusza się/ jak oderwana łapka pluszowego niedźwiadka*). Jej mitologia pełna jest motywów baśniowych, kojarzących się nieodparcie ze słowiańską tradycją (*tak dużo piasku/ że można wznieść wysoką wieżę/ i skryć się za siedmioma zamkami/ wyglądając zamorskiego rycerza/ na czółnie z przeźroczystymi żaglami*), albo nawet z prastarą tradycją magiczną (*latareczkę maleńką/ boję się wypuścić z dłoni// garstka światła -/ to za mało/ aby/ rozejrzeć się w ciemnościach Drogi*). Widzi siebie jako maleńką cząstkę wszechświata, jedno z ziarenek piasku, którymi wszechwładnie rządzi los, przedstawiony np. w figurze chimerycznego pociągu. Uczucie, owa *latareczka maleńka* potrzebne jest jej dla ochrony i obrony.

Ale jeśli mowa o miłości czy przyjaźni traktowanej jako wartość autonomiczna – to wówczas z głębi liryku patrzy na czytelnika jasne oko Pani Samowładnej, uważnie wsłuchującej się tylko we własne uczucia i tylko z nimi się liczącej (*Z własną pamięcią gram w chowanego// Ja – w Twoim sercu/ Czy znajdzie?*, albo: *oczami Twoimi/ zobaczy mnie/ Inny*), co z drugiej strony nie wyklucza czułości i oddania (*Listy nie*

od Ciebie/ nie czytając/ niszczę).

Oczywiście – choć wierszy Bagriany w tomiku w sumie nie jest dużo - można w nich zauważyć i odmienne od wymienionych motywy czy rozwiązania. Widać i przywiązanie do tradycji (ba! w „Na fali" skłonny byłbym nawet dostrzec dalekie echo Mickiewiczowego „Ajudahu"!), i umiejętność zatrzymania ulotnej chwili. Dominuje jednak we fragmentach tomu, będących jej autorstwa, wizerunek powyżej opisany: archetypiczny obraz dynamicznej kobiecości w kosmicznych okowach, budowany za pomocą kontrastowych poetyk: subtelnej liryki wyznania (np. *tak/ delikatnie/ mnie całowałeś/ że pomyślałam/ że to/ sen/ i -/ odeszłam*) oraz surrealistycznej wizji (przy czym chodzi o surrealizm bardziej spod znaku Harasymowicza niż ten np. Bretona).

Wojciech Pestka, polski poeta biograficznie należący jeszcze do pokolenia poetów Nowej Fali, lub też sytuujących się miedzy Nową Falą a „nową prywatnością" (jak z jednej strony Kornhauser, Krynicki, Zagajewski – a z drugiej Lisowski czy Kaliszewski) uprawia poezję zgoła inaczej niż Bagriana. Po pierwsze stara się być blisko językowej materii, a po drugie - w większym stopniu opierać o realną rzeczywistość.

W tomie znajduje się jego wiersz klasycznie lingwistyczny („*** mówi się różnie, dobrze, źle"), w którym cały ciąg rozumowania, oparty o skojarzenia słownikowe i frazeologiczne związane z rzeczownikiem głowa zmierza ku tej konstatacji, że adresatka liryku mocno „zawróciła mu w głowie". Częściej jednak jego utwory rysują zwykłe, życiowe sytuacje i nadbudowują nad tymi codziennymi obrazami pewne ogólne, mniej lub bardziej symboliczne sensy, składające się w sumie na obraz stanu ducha podmiotu.

Sytuacje bywają nader prozaiczne: podróż pociągiem, autobusem, bufet dworcowy („Wiersz o pieszym przejściu", „Spotkanie"), robienie sobie pamiątkowego zdjęcia, na którym lepiej wyszło tło niż plan pierwszy („Martwa natura z półmiskiem"). Wypełnione są prozaicznym szczegółem, ta-

kim jak walizka ciągniona na kółkach, chińska bawełniana koszulka („Ona, odbicie w wodzie"), lampa świecąca nad biurkiem („Wiersz o lampie na biurku"), hotelowy korytarz („*** słyszałem o dziewczynie") i zostały dość starannie zarysowane (ich opis kończy się jednak zawsze ogólną, uczuciową czy filozoficzną pointą). Innym znów razem żywioł refleksyjny jest silniejszy i poeta przede wszystkim rozważa problemy: zastanawia się nad tym, czym jest prawdziwa miłość („Spacer po linie"), czym się różni odczuwanie czasu przez młodego i przez dojrzałego człowieka („Czas", „Podział dni w kalendarzu"). I w zasadzie dlaczego on i Anna musieli się spotkać („Zaproszenie do tańca" – ten liryk jest nieco „ze szkoły Wisławy Szymborskiej")...

Cóż. Mimo że opisowi liryków Anny Bagriany poświęciłem w recenzji nieco więcej miejsca, to muszę zdradzić, że Wojciech Piętka operuje stanowczo mi bliższym punktem widzenia, i że w owej dyskusji pomiędzy „młodością górną" a „wiekiem męskim" stoję już po jego stronie.

W tym miejscu wypada się zatrzymać i zdać sobie sprawę z tego, że tomik liczy – tak naprawdę – niespełna czterdzieści utworów, a rozważania o nim mógłbym jeszcze kontynuować (zamieniając jednak recenzję w szkic krytycznoliteracki – czego teraz nie planuję). To najlepiej świadczy o tym, jak owa książeczka jest ciekawa, ile myśli może nasuwać obecność w jednym tomie dwu osobowości poetyckich; zarazem tak odmiennych, i tak najściślej ze sobą, w ramach wykreowanej sytuacji, powiązanych[2].

2008

2 *Pierwodruk: „Tygiel Kultury" 2008, nr 7-9, s. 175-177.*

Trzeba tak uczyć, by kształcić

Postanowiłem napisać ten tekst, gdyż w ostatnich dyskusjach o szkolnictwie wyższym dostrzegam pewne „skrócenie perspektywy", brak i porównania dzisiejszego stanu uczelni z przeszłością, i analizy szerszych jego przyczyn. Nie dostrzega się zazwyczaj także tego faktu, że źródłem kłopotów są już szkoły średnie. Dzisiejsi studenci są po prostu inni. Ponieważ mam już parę lat i nietypowe – jak na wykładowcę – doświadczenie życiowe, sądzę, że mogę – oczywiście posługując się perspektywą subiektywną i osobistą - porównać, jak to było przedtem i jak jest dzisiaj, oraz wskazać na przyczyny odmienności.

1.Polonistyka, druga połowa lat siedemdziesiątych

Egzamin wstępny (przy ilości chętnych zazwyczaj ok. 10 osób na miejsce) miał charakter konkursowy. Można było co prawda dostać słynne „punkty" za pochodzenie, ale tylko w teorii, bo zasadą było przyjmowanie wszystkich, którzy osiągnęli odpowiednią średnią - i oni zajmowali wszystkie miejsca. Zaczęto też eksperymentować z przyjmowaniem olimpijczyków i prymusów, ale ci drudzy z reguły później szybko wylatywali, czyniąc miejsce „wolnym studentom", uczęszczającym na zajęcia, mimo że formalnie ich nie przyjęto, bo mieli zbyt niską pozycję punktową na liście tych, którzy egzamin zdali. Do przejścia był test (ale nie słynny

test wyboru, który można zdać i przez przypadek) wraz z wypracowaniem oraz egzamin ustny (trzy pytania). Obejmował cały zakres materiału szkoły średniej, nie ujawniano przykładowych zagadnień, po prostu zakładano, że każda szkoła materiał z języka polskiego „przerobiła", a jeśli nie, to nie kłopot uniwersytetu. Pytali asystenci i adiunkci, wymagając wiedzy takiej, jak zawsze.

Studia trwały cztery lata (jeszcze niedawno – pięć), ale materiału nikt nie ograniczył. Wypadało czytać mniej więcej książkę dziennie i solidnie ją zapamiętywać, bo tzw. ściąg wtedy nie było, a żelazną zasadą egzaminatorów było kończenie egzaminu wtedy, gdy odkryto (a były na to sposoby), że ktoś tekstu nie zna. W przypadku przedmiotów ścisłych: gramatyk i logiki trzeba było wykazać się umiejętnością rozwiązywania problemów i interpretowania zjawisk. Część egzaminów była dwustopniowa (pisemna i ustna, w charakterze części pisemnej występowało zaliczenie zajęć), ale regułą – egzamin ustny. Trwająca od 15 do 45 minut rozmowa ze specjalistą obnażała wszelkie braki w wiedzy, gdyż egzaminator pytał zwykle metodą „do pierwszego potknięcia". Wbił mi się w pamięć pewien sprawdzian wiedzy językoznawczej: po dłuższym słuchaniu „piątkowych" odpowiedzi profesor otrzymał kwestię w rodzaju: „należy do nich B i A" (zmęczyłem się już). „O nie, to A i B!" odparł z triumfem i postawił 4 z plusem – do dziś bardzo cenię sobie tę notę. Ale też dużo egzaminów kończyło się po pierwszym pytaniu. Generalnie, regułą egzaminu u dobrego wykładowcy było 40-50 % „oblewających" w każdym z terminów. Tylko komisy częściej się udawały. W sumie (o ile dobrze pamiętam) studia w terminie skończyła jakaś połowa tych, którzy je zaczęli.

Sprawność dydaktyczna profesury była raczej niezła. Choć niektóre sławy mówiły wyjątkowo pokrętnie, albo takim językiem, że nikt niczego nie rozumiał. Na wykłady jednak i wtedy się chodziło (choć z reguły były nieobowiązkowe). Ja nie zawsze chodziłem, gdyż - jako student z tzw.

„indywidualnym tokiem studiowania" - dobierałem sobie różne przedmioty na innych kierunkach i nie miałem czasu. Zwykle jednak swoich absencji żałowałem – np. wtedy, gdy na egzamin z teorii literatury musiałem się przygotować z wspaniałomyślnie użyczonych przez profesora notatek do jego wykładów. Łatwo sobie wyobrazić, ile trudu kosztowało domyślenie się, z jakich pozycji on korzystał, znalezienie ich, przestudiowanie i zapamiętanie. Gdybym chodził na jego wykłady, byłoby mi łatwiej. Ale i tak było 5 z plusem.

Natomiast generalnie narzekaliśmy na poziom ćwiczeń. Asystenci o dydaktyce miewali pojęcie zerowe i traktowali zajęcia jako zło konieczne, ograniczając się do „wałkowania" tematów potrzebnych im do doktoratów. Zdarzały się jednak pozytywne wyjątki oraz ćwiczenia prowadzone przez adiunktów. Te były nieco lepsze.

Warunki studiowania były więc mordercze. Do tego należy dodać brak książek – z jednego egzemplarza Miłoszowego „Ocalenia" skorzystało na krakowskiej polonistyce bodaj ponad 20 roczników studentów, początkowy brak ksero, które potem już spotykano – ale bardzo drogie (raz musiałem np. wrzucać ludziom węgiel do piwnic, żeby na nie mieć) oraz radykalny brak zainteresowania władz uczelni studenckimi postulatami. Bardzo rzadko były choćby wysłuchiwane. Naruszenia dyscypliny karano radykalnie.

Natomiast do mitów należy zaliczyć – przynajmniej jeśli o mój kierunek chodzi – stosowanie nacisków ideologicznych. Znakomita większość wykładowców, oczywiście (lekko kontestujących) członków PZPR uznawałaby wręcz za nietakt zawracanie głowy studentom swoimi poglądami, lub indoktrynowanie kogokolwiek. Postawy serwilistyczne widziałem także, ale były wyjątkiem, kwestią charakteru 2, 3 osób. Toż samo dotyczy „przedmiotów ideologicznych". Filozofia marksistowska polegała na studiowaniu „Historii filozofii" Tatarkiewicza (nikt mi nie powie, że to marksista; jedyny raz w życiu miałem wtedy okazję, żeby „Historię..." przeczytać „od deski do deski"). Ekonomia socjalizmu polegała na ucze-

niu się podstawowych pojęć ekonomicznych, jedynie nauki polityczne były bardziej prawomyślne, ale inaczej się chyba już nie dało ich wykładać.

Studenci ówcześni – jak i dzisiejsi – też unikali wysiłku. Po pierwsze, nie uczyli się i liczyli na szczęście (skutek był zwykle żałosny), po drugie – opowiadali sobie lektury, by móc ich nie czytać, pisali streszczenia, którymi się wymieniali itd.. To samo dotyczyło notatek z wykładów. Np. grupa niejako „delegowała" na dany wykład zmieniających się przedstawicieli, którzy sporządzali bardzo dokładne notatki.

Student od zawsze więc „kombinował". Choć, jak sądzę, student dzisiejszy, czytając powyższe wywody, przeciera oczy ze zdumienia i zapytuje sam siebie: „Jak oni to wytrzymywali?".

Odpowiedź jest prosta: mieliśmy wprawę z liceum.

2. Dawna szkoła średnia

Uważano wtedy, że standardową szkołą ponadpodstawową jest zawodówka, a liceum i matura jest dla tych, którzy chcą i mogą się uczyć. Nie ma więc obowiązku i konieczności posiadania matury, jeśli się na nią nie zasługuje. Testowano więc nasze możliwości bez skrępowania. Ówczesne obyczaje szkolne wyliczę w punktach:

1) Żelazna dyscyplina, wymogi dotyczące ubioru, frekwencji, zachowania.

2) Nauka sześć dni w tygodniu, większa ilość godzin i mniej materiału niż obecnie, ocenianie w ramach danego przedmiotu ok. 10 razy w semestrze. Liczne prace pisemne, liczne wypowiedzi ustne.

3) Brak jakichkolwiek ograniczeń ilościowych i organizacyjnych, dotyczących nauczania; dowolnie wielkie ilości materiału zadawane „do domu"; brak odgórnych regulacji, dotyczących ulg, usprawiedliwień itd. Najczęściej po prostu nie istniały. Dopiero, kiedy byłem w klasie maturalnej, wprowadzono tak zwany „Kodeks ucznia".

4) Brak zwolnień dla dysgrafików; jeśli ktoś nie znał ortografii to nie zdawał matury, o ile do niej dotarł. Wszyscy pisownię znali jeszcze z podstawówki, a autentyczni dysgraficy (wówczas w standardowych ilościach – tj., jeśli dobrze pamiętam dane, jedna osoba na parę tysięcy – uczęszczający do polskich szkół) mieli szansę na ukończenie raczej szkoły specjalnej, o ile wiem – bo na całej mojej szkolnej drodze nawet o takim kimś nie słyszałem.

5) Brak profesjonalnie wydawanych ściąg.

Generalnie w szkole średniej władał nauczyciel. Uczeń lub rodzic mogli tylko wysłuchiwać wyroków. Zmierzała ona ku wykształceniu u ucznia m.in następujących umiejętności, jeśli o humanistykę chodzi:

- samodzielnego czytania, streszczania i interpretowania wiadomości podawanych linearnie w wielkich tekstach: podręczników, lektur;
- precyzyjnego i dobrze skomponowanego odpowiadania na zadane pytania (rzecz niezbędna przy maturze ustnej);
- samodzielnej syntezy i uogólnienia posiadanych informacji (inaczej delikwent nie byłby w stanie napisać rozprawy maturalnej);
- wyćwiczenia pamięci i nagromadzenia jak największej erudycji.

Warto też zaznaczyć, że z większości przedmiotów zdawano maturę pisemną i ustną, nie znano pojęcia prezentacji (choć najlepszym, zamiast odpowiadać na zestaw 3 pytań, pozwalano pisać i bronić prace maturalne), powszechnie zdawano maturę z matematyki.

3. Nowa szkoła średnia

Cóż, ze średnią bodaj 4,87, nagrodą Borowego, którą najlepszym studentom fundowała PAN, pierwszymi publikacjami, erudycją, z której do dziś korzystam i umysłem wyostrzonym jak brzytwa - w 1980 roku wylądowałem na wielce odpowiedzialne funkcji wychowawcy internatu (mając do

wyboru jeszcze pracę w mleczarni, przy taśmie). Na uczelni nie zostałem, jak i większość z myślących wówczas o pozostaniu i naukowej karierze. Często więc potem zadawałem sobie pytanie: po co nas tak męczono? Po co się było tak uczyć? Otóż na pewno nie było po co, jeśli uważamy, że to kariera zawodowa jest nagrodą za studia.

Na uczelnię jednak, po piętnastu latach starań – wróciłem, a w międzyczasie nie tylko że zrobiłem doktorat i wydałem trzy książki, ale też prawie 10 lat przepracowałem jako nauczyciel języka polskiego w liceum i zdobyłem różnorakie doświadczenia w pracy z młodzieżą starszych klas ośmioklasowej podstawówki i studentami. Mogę więc napisać dalszą część tego tekstu.

Kiedy po 1990 roku trafiłem (nie od razu i mocno się o to postarawszy) do liceum, zastałem stan, który kazał mi myśleć o pewnej historycznej prawidłowości: rewolucja (nawet pokojowa) polega między innymi na demontażu 4 filarów władzy: - administracji państwowej, - wojska, - policji i służb specjalnych, - szkoły. Poloniści pamiętają początek rewolucyjnej kariery Cezarego Baryki. Został rewolucjonistą – „dając po pysku" dyrektorowi gimnazjum. Wspominałem niejednokrotnie ów fragment „Przedwiośnia", przypatrując się zarządzeniom władz oświatowych. Ponieważ w dziedzinie oświaty polska rewolucjotransformacja miała charakter odgórny, „dającym szkole po pysku" były kuratoria i stosowne ministerstwo.

Nie wytworzył się ów stan natychmiast. Rok szkolny za rządów Mazowieckiego wydawał się spełnieniem żywionych latami nadziei: na poprawę autorytetu nauczyciela, na nauczanie wartościowej wiedzy, na przyzwoite wynagrodzenie. „Dawanie po pysku" zaczęło się, tak naprawdę, po przegranym strajku szkolnym, „wyciszonym" przez „Solidarność", z chwilą gdy (jak pomnę) był już przesądzony upadek rządu Suchockiej, o który – być może – tak naprawdę kierownictwu strajku chodziło. Ukoronowaniem procesu była zaś „re-

forma" ministra Handkego i nowa matura, którą – w jej pierwszych odsłonach – mógł zdać (przynajmniej z języka polskiego) każdy debil nieznający ani jednej lektury. Podam tylko, że na przykład za stwierdzenie: „Kmicic bronił Zielonej Góry, klasztoru jasnogórców" egzaminator nie mógł ująć punktów (naprawdę !!!).

A więc w latach dziewięćdziesiątych byłem świadkiem:

1) Radykalnego obniżenia dyscypliny. Zaczęło się od nakazu honorowania usprawiedliwień rodzicielskich (wiadomo, że wymuszanych przez dzieci), a w pewnym momencie wystarczające już były usprawiedliwienia pisane sobie przez pełnoletnich uczniów. W sporach nauczyciel-uczeń kuratorium zawsze stawało po stronie ucznia. Pamiętam, jak np. unieważniono zły wynik poprawki, pod pretekstem, że na parę godzin przed egzaminem uczeń rozmawiał z nauczycielem, co ponoć „mogło mieć negatywny wpływ na wynik egzaminu".

2) Wpuszczenia do szkoły rodziców i pozwolenia im na współrządzenie – rychło owi znawcy programu i metodyki nauczania zaczęli np. dyktować z czego i w jaki sposób nauczyciel ma na fakultetach przeprowadzać powtórki... Do tego wszystkiego należy dodać lawinowo rosnącą liczbę dni wolnych.

3) Przejścia nauczycieli na wieloetatowość (drugim etatem, bardziej sutym niż ten w szkole, były zwykle korepetycje) lub dwuzawodowstwo. Zaczęli nauczyciele sprzedawać w sklepach, pracować w ubezpieczeniach itd., bo z etatu nie dawało się wyżyć. No i zmniejszyła się liczba klasówek, czy prac domowych.

4) Znakomitego obniżenia się poziomu wiedzy i umiejętności osiąganych przez uczniów. Było ono głównie skutkiem zmniejszania ilości godzin z wszystkich przedmiotów.

Pamiętam na przykład, jak kiedyś przyszedł do szkoły rocznik zupełnie już nie znający interpunkcji (prawdopodobnie obcięto godziny z j. polskiego w podstawówkach i zaprzestano nauki przestankowania). Ale nie tylko tego: wpro-

wadzono nowe podręczniki, nie zawierające już wiedzy syntetycznej i ułożonej, a jakieś skróty, papkę urywków. Z nich już uczeń nie mógł się niczego nauczyć samodzielnie, a nauczyciel – w warunkach braku godzin – nie miał kiedy mu pomagać. Z roku na rok zmniejszała się liczba lektur, plagą stały się niefrasobliwie rozdawane zaświadczenia o dysgrafii (miewałem po 25% dysgrafików w klasie), przestano mieć czas na częste odpytywanie. Na koniec zlikwidowano normalną maturę ustną (na długo przedtem – maturę z matematyki). Szkoły zaczęły wypuszczać karykatury absolwentów sprzed nawet paru lat.

Gwoli sprawiedliwości muszę dodać, że na oszczędności władz na szkole oraz ich politykę „szkolnej demokratyzacji" nałożyła się bezradność uczących wobec nowych zjawisk, takich jak masowe wydawanie „ściąg", Internet itd. Śmiem sądzić, że dawałem sobie jakoś radę, a moi uczniowie (nawet dysgraficy!) znali ortografię, sami pisali swoje wypracowania. Umiałem nawet wymusić nauczenie się czegoś z podręcznika lub – o zgrozo - przeczytanie książki, ale też średnio co miesiąc bywałem „na dywaniku" u dyrektora, pełni pretensji rodzice zanosili zeszyty swych pociech do kuratorium, a skargi zaczęły trafiać bodaj i do ministerstwa. Tylko większość (bo były i wyjątki) uczonej przeze mnie młodzieży, dziwnym trafem nie miała wielkich pretensji.

To wszystko, jak i pewna matura, podczas której hurtem podwyższono wszystkie moje propozycje ocen (śmiałem stawiać „mierne", a nawet oblać paru uczniów) na koniec sprawiło, że kolejny raz zacząłem myśleć o wyższej uczelni i... - tym razem się udało.

4. Student dzisiaj

Od 15 lat prowadzę zajęcia lub wykładam, ucząc retoryki, stylistyki i kultury języka polskiego (a czasem i innych przedmiotów) przyszłych dziennikarzy, mam też spore doświadczenie jako promotor. To wszystko uprawnia mnie, jak

sądzę, do próby stworzenia portretu współczesnego studenta, a raczej dwóch portretów, bo przecież studenci różni bywają. Zacznę więc od szkicu, który podkreśla cechy negatywne.

A. *Zły student*

Tylko incydentalnie bywa na wykładach i zajęciach. Głównie dlatego, bo musi pracować, ale też często mu się nie chce przyjść. Ponieważ jest rzadkim gościem, nie widzi logiki, metody prowadzenia przedmiotu i - jak to bywa z fragmentami wyrwanymi z kontekstu - wszystko wydaje mu się bezsensowne. Często daje temu głośny wyraz. Wszak to do niego świat należy... Jeśli jednak już przyjdzie na wykład, to gada lub pisze esemesy. Nie potrafi przecież skupić się na wypowiedzi wykładowcy, czy robić notatek. Nikt go tego w szkole nie wyuczył.

Oczywiście ściąga, jeśli tylko może i poszukuje sztuczek prawnych, pozwalających ominąć przykrą konieczność zdawania; jeśli się nie da inaczej, zaproponuje łapówkę lub nadzwyczaj słodko się uśmiechnie (do mnie jeszcze nikt nie wystartował z taką propozycją, ale – jeśli wierzyć prasie – zdarzają się takie incydenty). W razie kłopotów umie się uciec do szantażu, sprawy sądowej (uwaga jak wyżej), a nawet siekiery, jak to było na pewnej politechnice.

Ponieważ rzadko odpowiada na pytania i nie zdaje egzaminów ustnych, w ogóle nie umie poprawnie sformułować sensownej wypowiedzi. Zapytywany – odpowiada językiem potocznym, nie honoruje zasad składni i najczęściej można tylko domyślać się, o co mu chodzi. Stąd – ocenę pozytywną otrzymuje już wtedy, jeśli w jego potoku wymowy widoczne są choćby ślady zorientowania się w temacie. Ma też zasadnicze kłopoty z sensownym składniowo i kompozycyjnie sformułowaniem wypowiedzi na piśmie.

Do studiowania takie możliwości ekspresji mu wystarczają. Egzaminy zdaje pisemnie, wypełniając testy wyboru.

więc bez sztuki formułowania zdań szczęśliwie może się obejść. Dopiero promotor ma sporo „radości", o ile taki student zapobiegliwie nie wynajmie kogoś do napisania tekstu swojej pracy licencjackiej lub nawet magisterskiej. Ale częściej na licencjacie się kończy.

Ten student nie potrafi nawet przeczytać rozdziału podręcznika, a jeśli już przeczyta – to nie umie go streścić i zapamiętać zawartej tam wiedzy. Nic dziwnego. Pierwszy raz w życiu mu się zdarza próba sprostania tak dziwnemu wymaganiu. Do tego biedne dziecko ma kłopoty z rachunkami. Mnoży, dodaje, odejmuje – ale już nie dzieli, jeśli zapomniał kalkulatora (aż dziw bierze, że jednak potrafi być kelnerem). Operacje na proporcjach i procentach to czarna magia. Funkcja? A co to jest funkcja?

A kiedy była bitwa pod Grunwaldem? – nie wiem. Kto zaatakował Polskę 1 września 1939 roku? – odpowiada że... chyba sowieci czyli Niemcy???? Ile było rozbiorów Polski? – Aaaaaeee nooooo... ????? Kto napisał „Kordiana"? – Oczywiście wiem! Mickiewicz!!!

Generalnie znaczny procent studentów to w dobie obecnej funkcjonalni analfabeci pozbawieni podstawowej wiedzy o świecie i równie podstawowych umiejętności poznawania go.

Ale uwaga! Naprawdę niewiele trzeba, by owo brzydkie kaczątko na oczach wykładowcy stało się wspaniałym łabędziem...

B. *Prawdziwy student*

Ów też nieczęsto bywa na wykładach lub ćwiczeniach, zwłaszcza jeśli go nie interesują, lub gdy studiuje jeszcze drugi, trzeci kierunek. Jeśli jednak pracuje – a nie musi, bo potrafi załatwić sobie stypendium z jakiejś fundacji lub unijne – to nie w knajpie, a w gazecie. Nie sprawia mu trudności napisanie artykułu, bywa drukowany w „Polityce", „Wyborczej...", na portalach internetowych itd. Dostaje honoraria,

ale dla sławy potrafi trafić na łamy pisma naukowego, zwłaszcza jeśli napisał już licencjat, więc ma co tam opublikować.

On zdaje egzaminy nie ściągając, uczy się do nich – by coś umieć. Spełnianie wymagań wykładowcy traktuje jako okazję dla pokazania, że potrafi być lepszym niż koledzy. Doskonały przegląd jego możliwości mam wtedy, gdy zadaję studentom przygotowywanie retorycznych mów. Potrafią wygłosić sądowe oskarżenie, dramatyczny poemat w stylu Allena Ginsberga, wierszowany dialog filozoficzny, doskonały skecz kabaretowy i wznieść się na poziom – przyznam się – dla mnie niedostępny. Mogę się od niego sporo nauczyć – jeśli przedtem tylko nauczę go, o co w retoryce chodzi. Bo z reguły na początku nie wie i próbuje prezentować standardowe referaty.

Mówi doskonale po angielsku, czasem zna jeszcze ze dwa, trzy języki. Ostatnio coraz częściej uczy się rosyjskiego, nie uważając tego języka za narzędzie totalitarnego zniewolenia. Poproszony – umie natychmiast dotrzeć do danych na najdziwniejsze tematy, do książek, o których nawet nie słyszałem.

Jeśli tylko dostarczę mu materiału i wskażę na metodę – potrafi problem, który ja rozwiązuję przez pół roku – pokonać w dwa tygodnie. Ale nie wpędza mnie w kompleksy, bo jeśli nie pokażę mu metody, to jednak tego nie zrobi.

Na początku miewa kłopoty ze sprawnym wypowiadaniem się. Wystarczy jednak pokazać parę przykładów tego, jak wypowiedź pełną błędów (lub w danym kontekście dysfunkcjonalną) zmienić na poprawną i funkcjonalną – to z błędami w swych wypowiedziach ustnych kończy szybko i radykalnie. Godzina, dwie, wspólnej z wykładowcą poprawy tekstu prowadzi do tego – że w dalszych jego tekstach błędy też się już nie zdarzą.

Z takim studentem można z przyjemnością się pokłócić, można poświęcić czas prywatny, by mu coś pokazać i przede wszystkim można przy nim poczuć, że czas przeznaczony na dydaktykę nie jest dla naukowca stracony, że pozwala mu

wyraźniej sobie pewne problemy rozstrzygnąć i nabyć wiedzy nowej – tej od młodzieży.

5. Wnioski

Jak czytelnik tego tekstu może spostrzec, tacy „prawdziwi studenci" – w świetle pokazanego wyżej portretu szkoły średniej – w zasadzie nie mają prawa się zdarzać, bo to „zły student" jest jej produktem idealnym i doskonałym. A jednak się zdarzają i to coraz częściej. W zasadzie nie wiadomo dlaczego. Może ta szkoła średnia trochę się jednak ostatnio poprawiła? A może nawet nasi, polscy politycy nie mieli tyle pedagogicznego antytalentu, by zabić w młodzieży autentyczną mądrość, zdolności i pasję? Trudno powiedzieć. Skoro jednak wpuszczamy dziś na studia wszystkich, to trzeba coś zrobić, bo to „złych studentów" jest więcej i kubły na śmieci mogą zacząć zdobić nie tylko nauczycielskie głowy; także i głowy wykładowców uniwersyteckich.

Sądzę, że skoro szkoła średnia, ograniczona do trzech lat, pozbawiona narzędzi wychowawczych i jakichkolwiek środków przymusu wobec ucznia, nie spełnia swoich zadań, to muszą jej dawną rolę przejąć uniwersytety. Muszą same dla siebie wykształcić studenta.

Początek nauki uniwersyteckiej powinien mieć zatem charakter roku zerowego, czy wyrównawczego. Potrzeba przyjętą na studia młodzież nauczyć czytać podręczniki, zapamiętywać ich treść, sensownie i bezbłędnie mówić i pisać po polsku, czynić notatki, czytać lektury, zdawać normalne egzaminy (ustne, pisemne, testowe). Potem te umiejętności należy sprawdzić i pozbyć się tych, którzy ich nie zdobyli i nie ma nadziei – że jeszcze zdobędą. Sami musimy stać się szkołą średnią i wprowadzić odsiew, skoro stosowna ustawa uniemożliwia ustanowienie egzaminacyjnego sita na progach uczelni, a szkoła średnia nie spełnia swoich funkcji. To naprawdę będzie sensowniejsze niż narzekanie, że studenci nie przychodzą na wykłady. Oni na nie nie przychodzą, bo z

nich nie korzystają, a nie korzystają, bo częstokroć nie są w stanie skorzystać. Oni niekiedy po prostu nie wiedzą, co na nich robić!!!

Nie chodzi oczywiście o naukę gruntowną, od początku. Młodzież wszak do szkół uczęszczała i coś już umie. Chodzi o poruszenie pewnej sprężyny, przekonanie jej do tego, że ten pozorny bezsens czynienia notatek, czytania książek, odpowiadania na pytania, pisania rozprawek - czemuś jednak służy.

A potem już można będzie normalnie uczyć, stosować egzaminy ustne (w tej chwili praktyczne nie do zdania dla studiującej większości), na których się nie ściąga; wprowadzać dla studentów mniej lub bardziej wyśrubowane standardy wiedzy.

By jednak uciec się do tego rozwiązania, potrzebnych jest parę zmian. Po pierwsze trzeba w końcu opracować szczegółowy regulamin studiowania, w tym i dyscyplinarny. Po drugie należy zatrudnić więcej dydaktyków, doświadczonych, starych nauczycieli obecnie na przykład sprzedających obwarzanki. Po trzecie trzeba zacząć cenić dydaktyczne umiejętności kadry wykładowców oraz zliberalizować system kariery i oceny pracownika naukowego, obecnie uwzględniający i preferujący wyłącznie działalność badawczą. Mówiąc dobitnie – doświadczony starszy wykładowca powinien mieć pensję rangi profesorskiej i cieszyć się tylko nieco mniejszym od profesora szacunkiem (oczywiście nie mógłby piastować stanowisk zastrzeżonych dla profesury i pobierać przynależnych funkcyjnych dodatków), a początkujący asystent powinien mieć gwarancję, że jeśli będzie świetnym dydaktykiem, to nikt go nie wyrotuje, jeśli spóźni się z habilitacją.

No i na końcu to, co najważniejsze: musi być więcej etatów na wyższych uczelniach (względnie więcej, to znaczy - w stosunku do liczby studentów), żeby ktoś mógł realizować tę naukę podstaw. Musi być więcej pieniędzy. A ich nikt nie chce dać. Zaś póki nie da, będziemy tylko narzekać.

2009

„Galeria" i jej dorobek

Wydawany od dwóch lat przez częstochowskie towarzystwo literackie dwumiesięcznik, magazyn literacki „Galeria" jest lokalnym pismem, którego znaczenie dla miasta i regionu należy docenić - i dodać trzeba, że powoli staje się zauważany także poza regionem. Wydanych dotąd 11 numerów odegrało znaczącą rolę kulturotwórczą, wzmacniając i rozwijając istniejące w Częstochowie środowisko literackie i kulturalne.

„Galeria" jest pismem zainteresowanym w dużej mierze poezją. Służy tym zainteresowaniom drukowanie debiutantów [np. Mariana Panka, Edyty Sadowskiej, Grzegorza Ściebiora, Marty Światek, Małgorzaty Raszewskiej, Joanny Szymańskiej, Michała Pala, Łukasza „Ośki" Osiadczy] i poetów bardziej doświadczonych, których twórczość prezentowana jest w obszernych wyborach, w ramach tzw. poetyckich prezentacji [należą do nich: Ares Chadzinikolau, Rafał Kasprzak, Maria Duszka, Justyna Kowalik, Katarzyna Jeznach, Janusz Strojec, Monika Psiuk, Joanna Lena Kuźnicka Izabela Leszczyna, Grażyna Mucha, Małgorzata Franc, Marek Monikowski, Zbigniew Stańczyk, Zbigniew Wolczyński, Justyna Niedbała, Ryszard „Sidor" Sidorkiewicz, Wiesław Wyszyński, Włodzimierz „Grabocha" Grabowski, Władysław E. Piekarski oraz bardzo twórczy Ireneusz K. Korpyś], a także przypominanie twórców starszego pokolenia [Tadeusz Biskup, Tadeusz Luterek, Andrzej Ostrowski]. „Galerii" udało się niedawno wylansować twórczość bardzo utalentowanej poetki młodej ge-

neracji – Marzeny Pieńkowskiej.

Pismo nie tylko drukuje wiersze, także ogłasza recenzje nowych tomików poetów częstochowskich, analizy wierszy znanych poetów współczesnych, większe szkice z historii poezji nowoczesnej. Na szczególną uwagę zasługuje nawiązywanie kontaktów z pisarzami z Ukrainy [Sergiej Ponomarenko, Serhij Sołowjew, Olesia Mudrak], Białorusi [Anatolij Rozenowicz, Jazep Januszkiewicz], Rosji – z dalekiego Irkucka. Spektakularne było np. poświęcenie wielu stron „Galerii" twórczości Anny Bagriany – znanej poetki ukraińskiej.

Drugim polem zainteresowań pisma jest literatura Częstochowy i okolic, lansowana bez względu na przynależność do określonego rodzaju literackiego. Stąd na łamach obecność prozaików – jak Rafał Socha (członek ZLP) publikujący nawet w odcinkach swoja nową powieść oraz Andrzej Kalinin (SPP), Bogdan Knop (bezzwiązkowy), Konrad Ludwicki, Jan Łączewski i Marek Maculewicz (kandydujący do ZLP), Zbigniew Stańczyk, Zbigniew Wołczyński. Znalazło się w „Galerii" miejsce dla mieszkającej w Szwecji, a studiującej w Polsce i Atenach Beaty Papadopoulu–Dobrowolskiej, dla debiutujących w prozie: Łukasza Błaszczyka, Aleksandry Keller, dla felietonistów - Wojciecha Grabałowskiego i Jana Nitki. Jak widać, prezentacja twórców i ich publikacji opiera się wyłącznie na kryteriach estetycznych. „Galeria" nie dzieli literatów wedle politycznego klucza, czy też przynależności do jednej z dwóch polskich pisarskich organizacji – SPP czy ZLP.

Twórczość częstochowian jest prezentowana tu zarówno bezpośrednio, jak i w opracowaniach krytycznych jej poświęconych, materiałach bibliograficznych, sprawozdaniach z imprez literackich i kulturalnych, mających miejsce w Częstochowie itd. Galeria dorobiła się twórców zajmujących się tzw. krytyką towarzyszącą (Ireneusz K. Korpyś i Wiesław Wyszyński, Arkadiusz Frania, Bogdan Knop, Andrzej Kalinin).

Należy też zauważyć, że pojawiają się w piśmie nazwiska pisarzy luźniej związanych z Częstochową, którzy jednak

tu się urodzili, żyli w tym mieście przez jakiś czas. Mam na myśli Elżbietę Cichla-Czerniawską, Henryka Czerniawskiego - mieszkających teraz w Lublinie, Lecha Szarańca – obecnie z Katowic, ks. Jerzego Hajdugę - pracującego na parafii w Drezdenku, Wojciecha Pestkę mieszkającego pod Radomiem, Tadeusza W. Chabrowskiego mieszkającego w Nowym Yorku, Teresę Czekaj mieszkającą w Paryżu, Stanisława Stanika, Stanisława A. Sypka mieszkających w Warszawie czy wreszcie Andrzeja „Niewinnego" Dobrowolskiego mieszkającego w Szwecji i Wojciecha Kopcińskiego mieszkającego w Niemczech, Irit Amiel z Izraela, Wiolettę Grzegorzewską mieszkającą gdzieś na kanale La Manche.

„Galeria" otwarta jest na wszystkich pragnących zaistnieć na jej łamach, należy jeszcze raz podkreślić, że głównym kryterium druku jest poziom literacki (żartem mogę dodać, że jest wadą pisma to, iż nie płaci honorariów, ale w obecnej dobie tak często się dzieje nie tylko w periodykach regionalnych).

Samo miasto, „mała ojczyzna" twórców pisma jest częstym bohaterem prezentowanych tekstów. W ubiegłorocznych numerach odbyła się nawet dyskusja na temat *genius loci* Częstochowy. Spotyka się też materiały historyczne i wspomnieniowe. Obecność ich wiąże się także z widocznym na łamach poszukiwaniem nowej tematyki. Świadczy o nim druk tekstów o poetach dawnych, esejów historycznych (np. o państwie Mieszka I), artykułów na tematy malarstwa itd.

W sumie należy „Galerię" uznać za pismo, mające duże znaczenie dla rozwoju lokalnego środowiska kulturalnego Częstochowy i okolic. Na przestrzeni 11 numerów periodyk ewoluuje, stara się usuwać niedoskonałości, pragnie nadążać za zmieniająca się techniką poligraficzną, mimo że jest wydawany praktycznie tylko siłami Towarzystwa. Odgrywa rolę organu środowiska częstochowskiego, kreuje je, rozwija, popularyzuje, integruje. Jest miejscem, gdzie mogą publikować ludzie pióra. Sadzę, że po dwu latach działania „Galerii" jest

owo środowisko silniejsze niż przedtem, a dalsze wydawanie „Galerii" jeszcze je wzmocni, z korzyścią dla miasta i jego mieszkańców. Uważam, że także częstochowscy nauczyciele literatury i pracownicy tamtejszych instytucji kulturalnych oraz wszyscy zainteresowani kulturą, literaturą i sztuką rodzinnego miasta - mogą potraktować „Galerię" jako źródło wiedzy, gdzie indziej trudno dostępnej.

2009

Zwycięstwo ciała (o trzech utopiach z lat pięćdziesiątych XX stulecia)

Posiadanie ciała o określonych cechach biologicznych i fizycznych jest podstawowym faktem egzystencjalnym i fundamentem bytowym wspólnoty wszystkich ludzi. Każdy człowiek zasadniczo identycznie zaspokaja swoje funkcje biologiczne, bo tak samo rozmnaża się, zaspokaja głód, odczuwa ból itd. Kultury mogą być rozmaite, poszczególne grupy nieco inaczej korzystać mogą z cielesnej potencji – ale tylko „nieco inaczej". Na przykład poród może odbywać się na leżąco lub na stojąco, ale tylko jedną drogą...

Podobieństwo somatyczne stanowi też pewien filar tożsamości człowieka na przestrzeni wieków. Cieleśnie nie różnimy się wiele od pierwszych przedstawicieli gatunku *homo sapiens* – no, może jesteśmy statystycznie wyżsi czy zdrowsi. Mamy też zapewne nieco inny wygląd niż niegdyś, na przykład częściej się golimy czy strzyżemy.

A właśnie: cechy wyglądu mogą być tymi elementami cielesnymi, które wprowadzają między nami pewne, głównie zewnętrzne różnice: ludzie bywają ładniejsi lub brzydsi, chudsi lub tęższi, o różnym kolorze włosów lub oczu. Niestety, polityczny i społeczny potencjał tych różnic okazuje się dość spory: ładniejsi bywają lepiej traktowani czy łaskawiej sądzeni, grubszymi czasem się pogardza – generalnie zdarza się dyskryminacja ze względu na te cechy. Nieomal regułą jest dyskryminacja ze względu na cechy rasowe – też sprowadzające się raczej do tych zewnętrznych. Poważniejsze

różnice cielesne, anatomiczne, biologiczne występują między płciami. I też bywają podłożem dyskryminacji i/lub polityczna pożywką.

Fantastyka naukowa (w tym polska i rosyjska) nie stroni od kreacji wizji zakładających pewne fizyczne zmiany w organizmach ludzkich, lub nieco nietypowe społeczne wykorzystywanie istniejących cech - przy czym nowe cechy biologiczne ludzkości (czy też przyszłe spotęgowanie/redukcja cech znanych) zawsze mają swoje społecznie ważne funkcje. Są też do pomyślenia społeczeństwa oparte na swoistym wykorzystywaniu ludzkich cech biologicznych, czy też próbujące zmieniać ludzką biologię.

1. Przegląd możliwości

Budowano nader rozmaite wizje przyszłości, przywołujące korzyści, zmiany lub niebezpieczeństwa, które dla ludzkości może stworzyć biologia: W „Żuku w mrowisku" [1979] Arkadija i Borisa Strugackich pojawił się np. motyw epidemii choroby znacznie przyśpieszającej dorastanie, starzenie się i śmierć ludzi (a konkretnie identycznych z ludźmi mieszkańców odległego globu), która to pandemia doprowadziła do tego, że przed ową cywilizacją „nie ma przyszłości", bo krótko żyjący ludzie nie mogą przekazać potomkom kultury i wiedzy. Katastrofa wywołana zarazą pojawia się zresztą w SF bardzo często. Rzadziej się mówi o przynoszącym podobne skutki intencjonalnym ograniczaniu długości ludzkiego życia – członkowie kasty „krótkożyjących" z „Godziny Byka" Iwana Jefremowa żyli niewiele dłużej niż 20 lat. Potem ich zgładzano.

Tylko nieco rzadziej występuje motyw poddania organizmu człowieka radykalnym eksperymentom - albo w skali indywidualnej (przypadek Kamila z „Dalekiej Tęczy" [1963] A i B. Strugackich, który skutkiem „połączenia się z maszyną" zyskał geniusz, nieśmiertelność i... skrajne wyobcowanie), albo społecznej. Wymyślane przyszłe eksperymenty

nad ciałem, prowadzone w skali społecznej, mogły były przynieść skutki doniosłe i pozytywne (jak owa szczepionka uodparniająca na wszystkie choroby, wymyślona przez Strugackich w świecie „Południa") – częściej jednak stawały się elementem antyutopii.

Przychodzą mi na myśl choćby książki Macieja Parowskiego i Janusza A. Zajdla. Pierwszy w powieści „Twarzą ku ziemi" [1982] pokazał społeczeństwo, które jest bez ustanku seksualnie podniecane za pomocą substancji wprowadzanych do wody pitnej. Rządzeni mają czym się zajmować, więc rządzący mogą bez przeszkód nimi władać. Władcy tego społeczeństwa zachowują jasność umysłu po prostu dlatego, że używają filtrów do wody. W świecie „Cylindra van Troffa" [1980] Zajdla dokonano poważniejszej ingerencji w ludzkie organizmy: chcąc poprawić średnie IQ ludzkości przeprowadzono selekcję ze względu na stopień inteligencji, zdrowia itd.; najzdolniejszych osiedlono na Księżycu, mniej zdolni zostali na Ziemi - pozostawiono ich co prawda w spokoju, ale biologicznie, genetycznie czy farmakologicznie uniemożliwiono im płodzenie dziewczynek i tym sposobem skazano na wymarcie.

Wyżej wspomniane powieści Parowskiego i Zajdla miały raczej charakter politycznej aluzji. Radykalnie fantastyczne obrazy o mniej aluzyjnym charakterze tworzy się, pokazując bardzo daleką, przyszłą biologiczną ewolucję naszego gatunku.

Można to zrobić w sposób wysoce staranny, wprowadzając szereg współgrających z sobą czy warunkujących się cech i wtedy utwór staje się swego rodzaju ćwiczeniem umysłowym tudzież sprawdzianem popularnonaukowej wiedzy swego autora. Mocno utkwiła w mojej pamięci powieść Czesława Białczyńskiego "Miliardy białych płatków" [1983] malująca taką sytuację: po jakiejś wielkiej katastrofie nastąpiły w biologii człowieka takie zmiany, że stał się roślinożercą zapadającym w sen zimowy. Od czasu do czasu rodzą się jeszcze mięsożerni i aktywni cały rok *aspaniacy*, ale nader rzadko, ponieważ od wieków zabijano ich w raz z ich matkami, bo w zimie, gdy koń-

czyło się jedzenie, dokonywali rzezi swoich stad. Zmieniły się ludzkie nawyki seksualne i rodzinne, a ta, pozbawiona na ogół cech agresywnych, roślinożerna ludzkość prowadzi wojny w ten sposób, że dany oddział zajmuje terytorium wroga, kiedy ten zaśnie choć trochę wcześniej.

Ale można taką lub jeszcze głębszą ewolucję jedynie zasugerować. Dobrze rzecz ilustruje opis *mokrzaka* z „Brzydkich łabędzi" [1972] piora Strugackich:

[Zurtzmansor] *Uśmiechnął się i nagle coś dziwnego stało się z jego twarzą. Prawe oko było puste i zjechało do podbródka, usta zrobiły się trójkątne, lewy policzek razem z uchem odpadł od czaszki i zawisł. Trwało to zaledwie mgnienie oka.*

O cechach kogoś nieludzkiego, czy już nawet ponadludzkiego, w kogo przekształcił się człowiek - naprawdę trudno coś pewnego powiedzieć. Można tylko pokazać, że taka przemiana nastąpiła. Z podobna sytuacją zwieńczenia „wertykalnego postępu" nowym gatunkiem ludzkim mamy do czynienia w powieści Strugackich, „Fale gaszą wiatr" [1985], tam znowóż o tzw. *ludienach* nic pewnego powiedzieć się nie da (poza tym, że ich powstanie jest efektem świadomego działania, zainicjowania przemian, którym poddano wybranych ludzi, a które polegały na uruchomieniu pewnych tkwiących w nich potencji, obcych organizmom przeciętnego homo sapiens), gdyż nie zamierzają oni nic zdradzić na swój temat. Może strzegą jakiejś ciemnej tajemnicy? A może dlatego, że ludzi skrajnie lekceważą? Wydaje się jednak pewne, że skokowy wzrost ich możliwości umysłowych i fizycznych nie pociągnął za sobą postępu w dziedzinie moralnej.

Strugaccy zresztą problem szans na pojawienie się nowego gatunku człowieka niejednokrotnie rozpatrywali. W świecie „Południa", a szczególnie w cyklu powieści o Maksymie Rościsławskim/Kammererze już „zwykły" *homo sapiens* rozwinął w sobie niezwykłe możliwości.

Oto jak Maksym się bawi:

Zaczął wspominać, jak to oni z Peterem i gajowym Adolfem łowili zwierzynę. Polowali gołymi rękami, chytrość przeciw chytrości, rozum przeciw instynktowi, siła przeciwko sile. Trzy doby bez przerwy gnać jelenia przez wiatrołomy, dopędzić, chwycić za rogi i powalić na ziemię...

A oto jak walczy:

Coś się w jego mózgu przełączyło. Ludzie zniknęli. Było tylko dwoje ludzi: on i Rada, pozostali zaś zniknęli. [...] *Zniknęło miasto, zniknęła żarówka pod sklepieniem łuku. Był kraj nieprzebytych gór, kraina Oz na Pandorze, jaskinia, podstępna pułapka zastawiona przez nagie, plamiste małpy* [...] *i trzeba było walczyć o życie. Zaczął więc walczyć, tak samo jak walczył wtedy na Pandorze. Czas posłusznie zwolnił, sekundy wydłużyły się w nieskończoność i w trakcie każdej można było wykonać bardzo wiele różnych ruchów, zadać wiele ciosów i widzieć jednocześnie wszystkich.* [...] *Maksym chwytał kolejną bestię za dolną szczękę, szarpnięciem wykręcał podatną głowę ku górze, ciął grzbietem dłoni w bladą, pulsującą szyję i natychmiast obracał się ku następnej, chwytał, wykręcał, ciął.* [...] *Obok nie było już nikogo, a do wyjścia z jaskini spieszył przywódca stada z maczugą [...]. Maksym prześlizgnął się między sekundami, dopadł go, zarąbał w biegu i natychmiast się zatrzymał. Czas znów zaczął płynąć normalnie, pieczara zmieniła się w łuk, księżyc w żarówkę, a kraina Oz na Pandorze przekształciła się znów w niepojęte miasto na niepojętej planecie* [...]. *Maksym stał odpoczywając z opuszczonymi, mrowiącymi rękami.* [...] *Na brudnej cementowej podłodze leżały niczym worki ciała. Machinalnie je policzył: sześciu łącznie z hersztem i pomyślał, że dwóch zdołało uciec.*

Do tego należy dodać niezwykłą odporność na rany, widzenie w ciemności itd.

Prawem dygresji wspomnę jeszcze o niezwykłym myślowym eksperymencie Strugackich, stworzeniu „człowieka odczłowieczonego", czyli wychowanego i „zmodyfikowanego" przez rozumną rasę niehumanoidalną. Mam na myśli Malca z „Końca akcji „Arka"" [1971].

Na koniec tego bardzo niepełnego i ograniczonego geograficznie przeglądu warto wspomnieć o niektórych pomysłach Stanisława Lema, który, zastanawiając się nad możliwościami zbudowania szczęśliwych społeczeństw, mniej więcej od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zaczął dochodzić do wniosku, że jest to niemożliwe. Na ogół rozpatrywał problem z pomocą groteskowych lub realistycznych prozatorskich ilustracji. Sprawiedliwe i szczęśliwe społeczeństwa – jak sądził - można by było zaprojektować tylko pod warunkiem zmiany ludzkiej natury, m.in. biologicznej.

Z początku jednak poruszył kwestię w konwencji serio, pisząc szczególną antyutopię - „Powrót z gwiazd" [1961]. Przyszłe społeczeństwo w tej powieści ukazane ma być bajecznie bogate i bezpieczne, ponieważ jego obywatele, poddani tzw. *betryzacji*, tracą agresywne instynkty i nie potrafią zabijać. Ludzkość płaci jednak za to utratą pasji poznawczej i ogólnym zniewieścieniem – a ponadto, jeśli jednak koniecznie trzeba kogoś zabić, to są sposoby.

Dopiero później poręczniejsze stały się formy groteskowe. W opowiadaniu „Altruizyna, czyli opowieść prawdziwa o tym, jak pustelnik Dobrycy kosmos uszczęśliwić zapragnął i co z tego wynikło" [1965] rozpatrzył np. sytuację, kiedy to wynaleziona zostaje substancja zapewniająca pełny altruizm, rozumiany jako możliwość fizycznego odczuwania wrażeń bliźnich, przez innych bliźnich, znajdujących się w ich pobliżu. Zamiast jednak ogólnego realizowania przykazania „nie czyń drugiemu co tobie niemiło" - dochodzi do dzikich awantur.

Rzecz jasna, Lem problem szczęścia ludzkości częściej analizował na przykładach socjologicznych czy psychologicznych, biologia ciała ludzkiego nie była w tych jego rozmyślaniach szczególnie istotna; bywało także, że interesował go nie tyle problem społecznego szczęścia, co istniejące u człowieka współzależności między sferą kultury i ciała. Zajmowały go wówczas kwestie w rodzaju: jak wyglądałoby życie ludzkie i co zastąpiłoby pornografię, gdyby odebrać ludzko-

ści uczucie rozkoszy płciowej.

Ostateczne wnioski pisarza na temat społecznego szczęścia znów jednak wiązały się ze sferą bardziej serio traktowanej cielesności.

W jednej z ostatnich powieści Lema, „Wizji lokalnej" [1982] podróżujący po planecie Encja Ijon Tichy natrafia na społeczeństwo człowieko- i ptasiopodobnych istot rozumnych, mieszkających na terenie nasyconym tzw. *bystrami* – inteligentnymi cząsteczkami, które nie pozwalają nikomu wyrządzać fizycznej krzywdy sobie lub innym. Myśl pisarza w ten sposób jakby zatoczyła koło, powrócił do idei z „Powrotu z gwiazd", zilustrowanej jednak dość ponurym przykładem: smutne jest już to, że jedynym, co można zrobić w kwestii poprawy stosunków międzyludzkich – to nie pozwolić się ludziom zabijać, jeszcze smutniejsze, że jako środek pozostaje przymus czysto fizyczny, bo ludzie prawa do zabijania i męczenia bliźnich nigdy się nie zrzekną. A już najsmutniejsze, że bystry powstały jako broń i służą dobru unicestwiwszy wcześniej całą populację wrogów Encji, z czego wynika ten wniosek, że aby zmusić ludzi do zaprzestania rzezi, należy przedtem zabić wielu z nich.

* * *

Omówione wyżej utwory Lema, Parowskiego, Zajdla (Strugackich – w mniejszym stopniu) generalnie traktowały problem cielesnych możliwości człowieka trochę pretekstowo, jako element logicznej układanki, służącej rozstrzyganiu różnorakich kwestii. Ale był w rozwoju polskiej, rosyjskiej, a podejrzewam, że i socjalistycznej powojennej fantastyki XX wieku ten moment, kiedy na serio i w miarę indywidualnie zajmowano się futurologią – przewidywaniem społecznej, psychologicznej i biologicznej przyszłości człowieka. Mam na myśli okres między „odwilżą" po śmierci Stalina [marzec 1953], a XXII Zjazdem KPZR w 1961 roku. Przed „odwilżą" w radzieckiej fantastyce naukowej panowała „teoria granicy"

ograniczająca zadania SF do opisywania w miarę bliskich i przewidywalnych wynalazków technicznych, XXII Zjazd ogłosił definicję przyszłego komunizmu, kończąc dyskusje na ten temat i tworząc obraz kanoniczny. Powstała i ustabilizowała się w tym momencie w radzieckiej fantastyce (radzieckiej a nie polskiej, ta bowiem komunizmem przestała sie interesować) pewna konwencja przedstawiania dalekiej przyszłości.

Między tymi dwoma datami miał miejsce okres pewnej – wydaje się że w miarę autentycznej – myślowej aktywności, okres intensywnych pisarskich przemyśleń nad daleką przyszłością ludzkości. Postanowiłem rozpatrzeć pod katem zainteresowania ludzkim ciałem trzy utwory, powstałe wówczas i mieszczące się w tym myślowym nurcie. Będą to: „Zagubiona przyszłość" Krzysztofa Borunia i Andrzeja Trepki [1954], „Obłok Magellana" Stanisława Lema [1955], „Mgławica Andromedy" Iwana Jefremowa [1957].

2. „Zagubiona przyszłość"

„Zagubiona przyszłość", część pierwsza trylogii (dalsze: „Proxima" [1955], „Kosmiczni bracia" [1959]) była w zasadzie „antyutopią w utopii", podobnie jak antykapitalistyczne satyry na przykład Lazara Łagina. Oparta była na następującym koncepcie: tuż po światowym zwycięstwie komunizmu grupa amerykańskich polityków i biznesmenów porywa wielki statek kosmiczny i - strzegąc kapitalistycznych zasad – wraz z przedstawicielami innych warstw amerykańskiego społeczeństwa rusza w drogę ku najbliższemu systemowi gwiezdnemu. Po 400 latach podróży wiedzę o początku podróży posiada już tylko ośrodek władzy – reszta około pięciotysięcznej grupy, poddana bezustannej indoktrynacji, wierzy, że ich świat jest najlepszym ze światów, innej ludzkości nie ma, a oni realizują misję zleconą im przez Najwyższego; zgoła Orwellowski zwyczaj modyfikowania kolejnych wydań Biblii i zakaz interesowania się przeszłością znakomicie temu sprzyja.

Władzę na statku posiadają właściciele trzech koncer-

nów: stalowego, chemicznego i rolniczego, bezustannie między soba konkurujący, a bezpośrednio rządzi żelazną ręką Prezydent, będący także głową Kościoła. Panują: przemoc i terror władzy, ścisły nadzór policji, wyzysk, segregacja rasowa i ze względu ma płeć (religijny dogmat głosi, ze Murzyni nie posiadają duszy nieśmiertelnej, a problem, czy kobiety powinny pracować, jest przedmiotem sporu), istnieje zwyczaj likwidowania jednostek zbędnych – np. umysłowo chorych.

Mieszkańcy Celestii są w zdecydowanie złym stanie fizycznym. Brakuje jodu (zawierają go, jako najcenniejszy pierwiastek, gromadzone w sejfach *doljody* – obowiązująca waluta, więc nie chorują na tarczycę tylko lepiej zarabiajacy), biedniejszą ludność niszczą choroby – a bogatszych lenistwo, mało kto sposród nich zajmuje się sportem. Za to bawią się pijąc, słuchając jazzu i różnorako oszałamiając. „Opium dla mas" z kolei stanowi religia oraz „obrazkowe książeczki", czyli komiksy.

Namiętności cielesne w życiu bohaterów nie odgrywają dużej roli. U bogaczy, elity władzy zwanej *sprawiedliwcami*, miłość traktowana jest rozrywkowo i instrumentalnie, przegrywa z żądzą pieniądza i władzy – to ludzie dziko egoistyczni, wyrachowani, sprytni i okrutni, a ich pieknie wymalowane kobiety są niezdolne do trwałej i głębokiej miłości. Miary zepsucia warstw wyższych dopełniają zdarzające się skłonności sadystyczne, pijaństwo, przesądy. Natomiast warstwy uciskane, spustoszone fizycznie, nie są jednak spustoszone moralnie: od pokoleń buntują się i pragną sprawiedliwości.

Średnia długość życia nie siega sześćdziesieciu lat i się zmniejsza. Rozpatrywany jest plan fizycznej likwidacji części ludności.

Gdy do Celestii dociera statek z komunistycznej Ziemi okazuje się, że tam średnia życia sięga 150 lat, ludzie są zdrowi, silni i utrzymują młodość nieomal do momentu naturalnej śmierci, a medycyna opanowała np. sztukę reanimacji

osób, którym kula przebiła serce. Kobiety są urodziwe bez sztucznych upiększeń i wymyślnych strojów (zresztą w komunizmie nieznanych) i uczuciowo stabilne. O jakiejkolwiek dyskryminacji i mowy być nie może, a postępowaniem rządzi konkretna wiedza, materializm dialektyczny i poczucie moralności. Kontakt ze statkiem łączy się zresztą z wybuchem na Celestii rewolucji, która – dzięki pomocy komunistów z Ziemi - tym razem, w ciężkim boju, ale zwycięża.

Wynika z tego zestawienia, że między warunkami życia ludzi a ich stanem fizycznym i moralnym zachodzi prosty związek przyczynowo-skutkowy. Co więcej – zmiana warunków może wywołać nie tylko natychmiastową poprawę zdrowia i rozwój tężyzny, ale i zmianę psychiki. Córka prezydenta Celestii, Stella, która nie potrafi naprawdę pokochać pozytywnego bohatera, po zamieszkaniu z nim na Ziemi zapewne go pokocha... Celestiańskich zbrodniarzy można będzie wychować na lojalnych obywateli.

Podstawą takiego myślenia zdaje się być w powieści łysenkizm, tzw. „nowa biologia" – cytuję Wikipedię - *odrzucająca prawa dziedziczności, przypisująca nieograniczone możliwości przekształcania organizmów metodą zmian środowiskowych oraz zakładająca, że organizmy, jako kontrolowane przez warunki środowiskowe, mogą przy odpowiednim ich oddziaływaniu i ukształtowaniu zamienić się w dowolny inny gatunek.*

Łysenkizm jest w pierwszym wydaniu powieści (w dalszych edycjach stosowne fragmenty zniknęły) propagowany gorąco, tymi słowy:

Mówiłeś że „sprawiedliwiec" zawsze pozostanie „sprawiedliwcem" [...] *Myślisz, że oni są źli dlatego, że się takimi urodzili, że jako klasa mieli dziedziczne obciążenia pychy, chciwości, okrucieństwa* [...] *Już to, co powiedziałeś, jest dla mnie cofnięciem się o cały okres najbardziej decydujący w dziejach cywilizacji ludzkiej. Pogląd ten wyrażała* [...] *grupa uczonych zwana weismanistami-morganistami* [...] *Twierdzili oni, że organizm ludzki jest sumą omal że niezależnych komórek, a*

zawiązki wszystkich cech istnieją w komórkach zarodkowych pod postaią genów, nieśmiertelnych i przechodzących z pokolenia na pokolenia – dosłownie w tej samej postaci. Oznaczało to nijako przymus przelewania na potomstwo dodatnich lub ujemnych cech „rodowych" czy „rodzinnych", jak kto woli, a jednocześnie negowało dziedziczność cech nabytych w ciągu życia osobniczego. Chociaż zaprzeczały temu doświadczenia hadowli zwierząt i uprawy roślin, osiągnięcia człowieka, który od tysięcy lat stwarzał drogę sztucznego doboru i wychowu w odpowiednich warunkach rasy o typie odpowiadającym jego potrzebom użytkowym, weismaniści nie chcieli ustąpić. Fakty swoja droga – oni swoją. Popierali ich rasiści, czyli ci, którzy głosili, że jedne rasy ludzki, rzekomo doskonalsze, są stworzone do panowania nad innymi rasami, na przykład biali nad murzynami. A najnikczemniejszy z rasistów owych czasów – Hitler – użył tej teorii jako oparcia dla programu biologicznego wyniszczenia. Warunki bytu, środowisko decydują o moralnym i intelektualnym obliczu człowieka. Ludzie nie rodzą się ani dobrzy, ani źli, ale sa takimi, jakimi wychowało ich otoczenie. Oczywiście najłatwiej kształtować psychike dziecka, ale nawet ludzie starsi wiekiem mogą podlegać poważnemu oddziaływaniu środowiska. „Sprawiedliwców" można i należy wychowywać, na to nigdy nie jest za późno.

Dzisiaj oczywiście teorie Łysenki odbieramy jako bzdurę, ale przed „odwilżą" i XX Zjazdem KPZR uważany był w ZSRR i krajach od niego zależnych za teorię obowiązującą i jego przeciwników represjonowano. Zastosowany do człowieka, do jego sfery cielesnej i duchowej, gwarantował rządzącym pewien luksus psychiczny, przekonanie, że człowiek jest nieskończenie plastyczny, że zmieniając mu warunki bytu (np. wydawaniem odpowiednich zarządzeń) można zrobić z nim wszystko i do wszystkiego go przekonać. Z drugiej zaś strony, wyznając tę teorię unikano pytań, czy w komuniźmie mogą się pojawić podli i głupi ludzie - i co będzie, jeśli się rzeczywiście pojawią.

Ale czy Boruń i Trepka rzeczywiście ułożyli swój przyszły świat zgodnie z zasadami łysenkizmu? Chyba jednak nie byli aż tak konsekwentni.

Generalnie tworzy się w świecie powieści sprzężony z sobą układ trzech pewników: komunistyczny dobrobyt - sprzyja zdrowiu i moralności; kapitalityczny dobrobyt - sprzyja względnemu zdrowiu i brakowi moralności ludzi bogatych; kapitalistyczny wyzysk - sprzyja upadkowi zdrowotnych sił ludzi biednych lecz ich wysokiej moralności.

W ich świetle warunki bezapelcyjnie kształtują tylko ludzką cielesność. Wysoka moralność może przejawiać się niezależnie od fizycznego stanu ciała, może kwitnąć i w kapitalistycznej nędzy i w komunistycznym dobrobycie, a to warunki najzupełniej różne. Gdyby tak nie było, na Celestii nie mogłaby wybuchnąć rewolucja. Tymczasem wybucha i zwycięża, a w powieści mamy niejeden przykład „zwycięstwa ducha nad ciałem"

Oto stary i chory filozof kierujacy rewolucyjnym ruchem przeżywa rozterkę:

Raz po raz opanowywała go rozpacz, że leży w tym ciemnym lochu samotny i bezużyteczny, podczas gdy jego towarzysze zapewne przelewają krew za wielka sprawę, za przyszłość Celestii. Horsedealer rwał się do czynu, wmawiał w siebie, ze jest zdrów i pełen sil, ale ból i wyczerpanie za każdym zrywem okazywały się silniejsze.

Ale już wkrótce

Horsedealer, który objął kierownictwo rządu powstańczego, dwoił się i troił. Jakaś nowa energia i siła żywotna wstąpiły w jego wycieńczone chorobą ciało.

Są i inne przykłady:

Stary lekarz jakby się odrodził [...] *w poplamionym krwią kitlu, z płonącymi młodzieńczym ogniem oczami pracował bez wytchnienia, niosąc ulgę cierpiącym nie tylko swą wiedzą medyczną, ale również krzepiącym słowem i ciepłym uśmiechem.*

W sumie więc to duch okazuje się naprawdę ważny:

- [...] *Czterysta piętnaście lat ciągłej, ustawicznej walki tłumionej krwawym terrorem i najpodlejszymi metodami, lecz ciągle odradzającej się i wybuchającej z nową siłą. Mimo zbrodni i gwałtu, mimo kłamstw i tumanienia umysłów bzdurnymi bajkami zamazującymi obraz świata - bunt wybucha za buntem.*

- Nikt - i nic nie stłumi tęsknoty człowieka do wolności - popłynął kobiecy głos spod błyszczącej kuli "Łazika", siedzącego na biurku.

- Tak... - Bernard spojrzał w bok. - Nikt i nic nie zgasi w ludziach tęsknoty do wolności i prawdy.

No tak: ucisk zawsze wywołuje opór i jest to uniwersalnym prawem. Sądzę, że ówczesny czytelnik, gdy sobie o tym czytał, mógł myśleć coś zupełnie innego, niż chcieliby państwowi wydawcy, mimo że w powieści roiło się od deklaracji umiłowania przyszłego komunizmu i ciężkich oskarżeń pod adresem kapitalizmu „made in USA". On wokół siebie a nie tylko na Celestii widział terrorystyczno-policyjne rządy, aktywną, fałszującą przeszłość politykę historyczną i ideologię uzasadniającą absurdalną rzeczywistość. Istnieje więc przynajmniej pewne prawdopodobieństwo, że ówczesny polski czytelnik mógł rzecz odczytywać aluzyjnie.

A ciało? Ludzkie ciało nie interesowało autorów prawie zupełnie. Owszem, są opisy chorób i fizycznej tężyzny, cielesnego piękna i brzydoty, cielesnej słabości i siły - ale takie ogólne. Bohaterowie dużo o tych sprawach mówią, ale opisy ludzkiej cielesności są w powieści dość konwencjonalne. Przykładowo:

- twarz młodego konstruktora odzwierciedlała stanowczość i rozwagę;

- Filozof [...] *znacznie się zestarzał, schudł osiwiał. Duże wole, ta nagminna choroba mieszkańców Celestii, zniekształciło jego szyję* [...] *Tylko oczy, z których biła ogromna siła żywotna, stanowiły jaskrawy kontrast z przygnębiającym wyglądem zarówno mieszkania, jak i samego gospodarza;*

- reporterska ciekawość brała w niej górę. Potrząsnęła

głową odrzucając w tył niesforną czuprynę i pokazała w uśmiechu dwa rzędy zębów;

- Zgrabna, o wełnistych włosach i oczach czarnych jak sadza, ukazała w uśmiechu dwa rzędy białych zębów;

- wyjął [...] zdjęcie kobiety o młodzieńczo gładkiej cerze, dużych, ciemnoniebieskich oczach i regularnych rysach twarzy okolonej złocistymi puklami falistych, przystrzyżonych włosów.

Ideologiczne i popularno-naukowe zainteresowania autorów i przeznaczenie powieści dla młodego, szerokiego czytelnika nie sprzyjało zbyt pedantycznym opisom ludzkiej cielesności - ani estetyzującym, ani psychologizującym.

3. „Mgławica Andromedy"

Dogłębnie przemyślana i niejednokrotnie analizowana* koncepcja Iwana Jefremowa ciału ludzkiemu przeznaczała istotna rolę. Ludzie Epoki Pierścienia, żyjący na Ziemi w parę tysięcy lat po nas w uporządkowanym, moralnym i szczęśliwym świecie komunizmu - mieli być wszechstronnie rozwinięci, dialektyczni i szczególnie piękni. To piękno być miało wręcz swego rodzaju wskaźnikiem rozwoju:

Im trudniejsza i dłuższa była droga ślepej ewolucji od dzikiego zwierzęcia do istoty myślącej, tym bardziej podziwu godna jest doskonałość wyższych form życia, a tym samym i ich piękno - myślał Dar Wiatr. - Już od dawna ludzie Ziemi zrozumieli, że piękno polega na instynktownym wykształceniu przez istoty myślące celowości budowy swych organizmów i przystosowywaniu się do określonych przeznaczeń. Im różnorodniejsze są te przeznaczenia, tym piękniejsza staje się forma. Mieszkańcy Tukana są z pewnością wielostronniejsi i zręczniejsi od nas. A może ich cywilizacja kładła większy akcent na fizyczny i umysłowy rozwój człowieka kosztem techniki? Nasza kultura przez długi czas była opanowana przez

---

* Por. np. Юрий Рюриков: „Через 100 ш 1000 лет. Человек будущего и советская художественная фантастика", М.: Искусство, 1961

technicyzm i dopiero z nastaniem ustroju komunistycznego weszła na drogę doskonalenia samego człowieka.

Im większa wszechstronność ludzi, tym piękniejsze ich ciało – a ludzie Jefremowa są niezwykle wszechstronni. Astronom i kosmonauta w czasie wolnym może pisać symfonię, uczona archeolog nie ma problemów z wykonywaniem salta, badacz kosmosu może pisać książkę o psychologii. Panuje pełen uniwersalizm wykształcenia i umysłowych zdolności; ciała i zręczność tych ludzi jest taka, jak u dzisiejszych, wybitnych sportowców, zmysł wzroku i słuchu jest u nich bardziej rozwinięty niż u dzisiejszych malarzy i muzyków, śpiewają niczym gwiazdy operowe. Jest powszechnym obyczajem naprzemienne lub równoczesne zajmowanie się nauką, organizacją, sztuką, sportem.

Piękno jest więc swoistą normą – a że przy tym Jefremow musiał być czuły na kobiecą urodę, więc w „Mgławicy..." roi się od jej opisów, niekiedy bardzo zręcznie skonstruowanych, bardziej sugerujących niż objaśniających. Na przykład w takiej scenie:

Szkoda, że nie widziałem tego obrazu - westchnął Dar Wiatr. - Będę musiał pojechać do Pałacu Historii. Widzę barwy, ale trudno mi wyobrazić sobie pozę dziewczyny.

Pozę? - Evda Nal zatrzymała się. - Oto ma pan "Córę Gondvany"... - zrzuciła z ramion ręcznik, uniosła wysoko ugiętą prawą rękę, przechyliła się w tył, zwrócona nieco w stronę Dara Wiatra. Długą nogę lekko uniosła, stawiając mały krok, i zastygła w bezruchu. Jej giętkie ciało jak gdyby rozkwitło.

Wszyscy patrzyli na nią z zachwytem.

- Evdo, nigdy bym nie przypuszczał!... - zawołał Dar Wiatr. - Pani jest niebezpieczna jak na pół obnażone ostrze sztyletu.

(należy przy tym pamiętać, ze Evda Nal jest kobietą w słusznym wieku, uczonym psychologiem i jednym z funkcjonariuszy władz planety).

Dialektyczność przyszłego człowieka, a więc to, że jest on syntezą elementów sprzecznych (a przy czym wynikająca z przeszłości i dążącą do przyszłości syntezą w nieustan-

nym rozwoju) widoczna jest na paru płaszczyznach:

1) ducha i ciała;

2) rozumu i namiętności;

3) indywidualizmu i uspołecznienia;

4) natury i cywilizacji;

5) przeszłości i przyszłości gatunkowej.

Po pierwsze zatem Jefremow podkreślał, że tak niezbędna człowiekowi siła duchowa rodzi się ze zdrowego, pełnego energii ciała. To założenie oparte było na oczywistej prawdzie fizycznej i biologicznej (wiemy, że wytężona praca mózgu wymaga silnego ciała, pełnego energii życiowej) i znajdowało swoje bezpośrednie rozwinięcie w kolejnych trzech, wyżej wyliczonych, sprzecznościach, ponieważ ciało jest tym, co w życiu człowieka rządzi sferą emocjonalną, jest najbliższe naturze i wybitnie indywidualne, a sfera ducha wyraża się m.in. w mądrości i inteligencji, tworach rozumu składających się na cywilizację i moralność, od której w ostatecznym rozrachunku zależy pomyślność społeczności – choćby nawet ogólnoplanetarnej.

Po drugie, w życiu człowieka Ery Pierścienia raczej panuje rozum, co nie do końca uznawane jest za zjawisko pozytywne (- *I jak dawniej żyjemy na uwięzi rozumu - dodała Czara Nandi. - Zrobiono już bardzo wiele, jakkolwiek nasz intelekt ciągle ma ogromną przewagę nad uczuciem. Trzeba by się postarać o to, żeby owo uczucie mniej ulegało rozumowi, a nawet przeciwnie: żeby od czasu do czasu podporządkowywało sobie rozum, bo to namiętności i uczucia są siłami napędowymi ludzkości*). *W każdym z nas tkwią dwie istoty: jedna wyrywa się do czegoś nowego, druga strzeże dawnego i rada by przy nim zostać* – mówi jeden z bohaterów.

Ma to znaczenie dla zbiorowości, która – w razie uwiądu uczuć – przestałaby interesować się światem i zrezygnowała z postępu (*Romantyka to luksus przyrody, ale luksus niezbędny w dobrze zorganizowanej społeczności. Wskutek nadmiaru sił ciała i ducha w człowieku rodzi się pragnienie nowości, jak najczęstszych zmian. Powstaje szczególny stosu-*

nek do życia, wyrażający się chęcią wyprzedzenia teraźniejszości, pragnieniem wielkich prób i silnych wrażeń..), ma też znaczenie dla jednostki. Niezbędna jest jej równowaga, która u jednego z bohaterów Erga Noora - *mężczyzny o poruwczych, a jednocześnie precyzyjnych ruchach* – widoczna jest nawet w poruszaniu się. Dlatego też godzi się on na przeżywanie np. nieszczęśliwej miłości, mimo że lekarze z łatwością mogliby go „odkochać". Wie, że ta miłość, to cierpienie dodaje mu sił.

Ale zwyciężająca nad rozumem namiętność bywa przyczyną nieszczęść, jak np. pasja poznawcza Mvena Massa, która – nim ja okiełznał – doprowadziła do śmierci ludzi i zagłady satelity, a jego samego o mało co nie doprowadziła do wyrzucenia poza obręb społeczeństwa – na Wyspę Zapomnienia.

Społeczeństwo Ery Pierścienia potrafi zatem uczucią skutecznie tłumić. I wtedy, kiedy decyduje się na „konsylia śmierci", by skracać cierpienia umierajacym, i wtedy, gdy *przezwycięża ślepy instynkt macierzyński, odbiera małe dzieci matkom, by starannie je wychowywać, bowiem jest rzeczą bezsporną, że tylko zbiorowe wychowanie dzieci przez specjalnie w tym celu kształconych i dobieranych ludzi może ukształtować człowieka naszej społeczności. Teraz się już nie spotyka egzaltowanej miłości macierzyńskiej, tak powszechnej w dawnych czasach. Każda matka wie, że cały świat jest życzliwie ustosunkowany do jej dziecka. Toteż instynktowna miłość wilczycy, zrodzona ze strachu o swoje małe, stopniowo zanika. Oczywiście istnieje wybór: - Istnieje Wyspa Matki - Jawa. Tam żyją kobiety, które chcą same wychowywać swoje dzieci.* Ale wtedy trzeba zrezygnować ze wszystkiego tego, co daje życie w wielkim i potężnym społeczeństwie.

Po trzecie zatem (i przede wszystkim), człowiek Jefremowa jest człowiekiem społecznym. Przy czym nie chodzi o to, by wyrzekał się indywidualizmu, lecz aby jego indywidualizm rozwijał się dla wspólnej potrzeby. *Najtrudniejszą rzeczą dla człowieka jest przezwyciężenie własnego egoizmu* - po-

wiadają rezonerzy Jefremowa. Ale są na to sposoby: *Staramy się was przekonać, że szczęście polega na rezygnacji z własnych pragnień, na niesieniu pomocy innym, na wewnętrznym zadowoleniu, jakie daje praca. Pomogliśmy wam się uwolnić spod władzy małych dążeń i małych rzeczy i przetransponować wasze wysiłki na równi ze smutkami na płaszczyznę wielkiej twórczości.* Jefremow powtarza więc owo marksistowskie: „wolność to uświadomiona sobie konieczność".

To własnie walka z egoizmem wymaga okiełznania swoich emocji: *Ludzkość stanęła wobec alternatywy: albo się podporządkować dyscyplinie społecznej podejmując trud długiego wychowania i nauki, albo zginąć.* [...] *Człowieka nowego społeczeństwa musi obowiązywać dyscyplina pożądań, woli i myśli. Dzięki poznaniu praw przyrody i praw kierujących rozwojem społeczeństwa nasze pragnienia osobiste przekształciły się w świadomą wiedzę.* [...] *Przed wielu tysiącami lat starożytni Hellenowie powiadali: metron - ariston, co znaczy: miara to doskonałość. I my stwierdzamy, że podstawą kultury jest stosowanie we wszystkim właściwej miary.* Ponadto ów egoizm w każdej chwili może się odrodzić, jak pokazuje przykład Beta Lona, matematyka, który na Wyspie Zapomnienia przemocą narzuca swą wolę i *folgując sobie we wszystkim przekształcił się prawie w zwierzę.*

Porządek społeczny wymaga więc - jak już wspomniałem – szczególnie starannego, profesjonalnego wychowania, bo bywa, że *w młodocianej duszy zaczyna nagle kiełkować złośliwy upór, zuchwała pewność siebie i egoizm. Jeśli się człowiek nie podporządkuje autorytetowi społeczeństwa, nie postawi sobie wzniosłych i mądrych celów, będzie się kierował osobistymi namiętnościami, męstwo przekształci się w zwierzęcość, zdolności twórcze - w okrutną przebiegłość, a przywiązanie i ofiarność - w tyranię i okrucieństwo. O zepsucie obyczajów i rozluźnienie dyscypliny społecznej nietrudno - na to wystarcza zaledwie dwu, a może nawet jednego pokolenia wiodącego złe życie.*

Konieczność zwalczenia „tej bestii" kształtuje i obyczaje tego społeczeństwa. Dlatego też w sferze obyczajowości seksualnej zawsze „wybór należy do kobiety", a ludzie – rozstając się – pozostają przyjaciółmi. Dlatego też nie jest przyjęte pokazywanie uległości przełożonym, tępi się nawet gadatliwość. Ludzi Ery Pierścienia obowiązuje krytycyzm wobec siebie, zakaz prób narzucania innym swojego zdania i bezwzględna szczerość, bo inaczej społeczeństwo być może nie byłoby w stanie zawczasu odkryć zagrożenia.

Sprzeczność rozumu i namiętności (indywidualizmu i uspołecznienia), konflikt między nimi, który przyszła ludzkość musi utrzymać w równowadze ma też oblicze ewolucyjne, czy też historyczne.

To co związane z namiętnością jest naturalnym elementem człowieka – natomiast cywilizacja jest ostoją rozumu. Człowiek Jefremowa żyje blisko przyrody, uwielbia morze, sport, taniec, jest silny, zręczny i nie stroni od fizycznego wysiłku. Z drugiej jednak strony żyje w wielkich metropoliach, na satelitach i stacjach kosmicznych, potrafi sztucznie się stymulować i farmakologicznie wspomagać swoje siły. Mamy wiec w powieści i *surowicę AT - Anti-Tja* (środek antykoncepcyjny), i *pigułki uwagi*, i *pigułki pigmentu opalenizny, aparat świeżości porannej*, etc. Nie mógł się Jefremow, jak widać, powstrzymać od prezentacji rozmaitych wynalazków, a współczesny ekolog, mimo że planeta miałaby być oczyszczona z poprzemysłowych odpadów, przeraziłby się chyba taką wizją przyszłości.

Jefremowowski człowiek dialektyczny jest na koniec istotą mającą za sobą długi rozwój i doskonalącą się nadal. Przeszłość może pozostawić za sobą szkodliwe przeżytki, których ilustracją jest np. astronom Pur Hiss, który – o zgrozo – jest brzydki *(Niza z oburzeniem spojrzała na jego duży, drapieżny nos i nisko osadzone, brzydkie uszy)* i potrafi tracić nad soba panowanie *(Pur Hiss zerwał się i zaczął wymachiwać rękami. Jego konwulsyjnie wykrzywiona twarz straciła podobieństwo do oblicza ludzkiego ery Pierścienia. Strach i*

żądza zemsty opanowały uczonego niepodzielnie). Do przeżytków należą niekorzystne zachowania instynktowne („Kay Ber odczuwał bezmyślny, zwierzęcy strach i dziecięcą bezradność"), a czasem nastroje i uczucia (*Czyżby we mnie tkwiła jeszcze dawna kobieta, która budowała swe plany życiowe w zależności od spraw mężczyzny, choćby to nawet był jej wybraniec?*).

Najczęściej jednak bohaterowie są skarbnicami najlepszych cech swoich przodków i dawnych kultur. Cechy te, często sprzeczne lub uzupełniajace się, ujawnić się mogą w ich gestach, ruchach, reakcjach. Oto Mven Mass usłyszał ryki tygrysów: *Dźwięki te przenikały aż do głębi duszy i budziły wspomnienie dawno nie doświadczonych uczuć przerażenia i bezsilności ofiary wobec straszliwego drapieżnika. Mven przezwyciężył pierwotny strach, zrodziła się w nim wola walki - dziedzictwo niezliczonych pokoleń bezimiennych bohaterów zdobywających prawo do ludzkiego życia wśród mamutów, lwów, niedźwiedzi, wściekłych byków i wilczych gromad.*

Dziedzictwo odzywa się w nim także w sytuacjach całkowicie prozaicznych (*zbliżył się ostrożnie* [do foteli], *na palcach, jak niegdyś jego przodkowie skradali się w sawannach do wielkich, drapieżnych zwierząt*), kształtuje jego sylwetkę (*Na jednym z bliższych głazów ukazała się ogromna postać Afrykańczyka lśniąca w księżycowym blasku jak polerowany czarny marmur. Mven Mas energicznie potrząsał rękoma, jakby komuś grożąc. Wspaniałe mięśnie potężnego ciała grały pod połyskliwą skórą*).

Dziedzictwo odzywa się także w sztuce, na przykład w tańcu Czary Nandi (*Veda śledziła każdy gest Czary i zauważyła, że jej ruchy cechuje zadziwiająca dwoistość: są jednocześnie drapieżne i czułe. Czułość bierze swój początek z płynności ruchów i z nieprawdopodobnej giętkości ciała, a wrażenie drapieżności rodzi się z nagłych zwrotów i zamierań, dokonywanych z nieuchwytną szybkością dzikiego zwierzęcia. Tę przymilną giętkość ciemnoskóre córy Gondwany osiągnęły*

w ciągu tysiącletniej walki o byt) i kształtuje wrażliwości zmysłów (*Zapach mokrych łąk i czerwonych liści jesiennych radował serca ludzkie, w których pozostały jeszcze pradawne odczucia pierwotnego rolnika*).

Natomiast perspektywę ewolucji wskazują słowa jednego z bohaterów o wstrzymywaniu u człowieka rozwoju „trzeciego systemu komunikacyjnego" czyli porozumiewania się myślą. Zresztą już język niewerbalny czy pozawerbalny jest u bohaterów „Mgławicy Andromedy" niezwykle rozwinięty, zwłaszcza jeśli pamiętamy, że tłem marzeń Jefremowa była rzeczywistość lat pięćdziesiątych, nie tylko w ZSRR, ale i w świecie Zachodu zdecydowanie preferująca towarzyskie zachowania oficjalne, konwencjonalne, obyczajową „sztywność". Bohaterowie nigdy nie unikają niewerbalnego przekazu swoich uczuć – ich twarz z reguły dobrze je pokazuje (*Przewodniczący Rady drgnął. Twarz zaostrzyła mu się jeszcze bardziej.* [...] *Brwi Groma Orma zbiegły się w jedną linię, dokoła ust zaznaczyła się bruzda, ale oczy zachowały spokój*), często dają je poznać gestem: obejmują się, przytulają, głaszczą. Zresztą chyba nie mają wyjścia, skoro obyczaj i kodeks moralny postulują jednocześnie lakoniczność i bezwzględną szczerość.

W porównaniu z wyżej analizowaną, stalinowską utopią Borunia i Trepki „Mgławica Andromedy" operowała nowocześniejszą wiedzą i miała o wiele wieksze ambicje antropologiczne. Absurdem byłoby wysunięcie wobec niej zarzutu braku zainteresowania ludzką cielesnością. A jednak można zarzucić jej poważny niedostatek – pewną jednostajność ujęć. W momencie gdy cielesne i emocjonalne cechy bohaterów zależą bezpośrednio od przyjętych ideologicznych założeń, które z kolei składają się na spójną i jednolitą wizję, muszą te cechy realizować pewien ograniczony zestaw możliwości. Jak pokazały doświadczenia „Obłoku Magellana" Stanisława Lema, schematyzm ludzkich sylwetek dał się jednak z przyszłościowej utopii wyegzorcyzmować, choć za pewną cenę.

4. „Obłok Magellana"

Powieść ta - jak przystało na przyszłościową utopię, ukazującą się w latach pięćdziesiątych w kraju socjalistycznym - przedstawiała wydarzenia mające miejsce w dalekiej przyszłości (po roku 3000) i w rozwiniętym komuniźmie – więc w świecie bez granic, nierówności klasowych i rasowych, pełnym dóbr, do których swobodny dostęp mają wszyscy, którzy ich potrzebują. Narratorem, opowiadającym swoją historię - co bardzo ważne dla naszego tematu – w pierwszej osobie, jest lekarz i syn lekarza, który bierze udział w pierwszej, dalekiej wyprawie międzygwiezdnej.

Z drugiej jednak strony autor ujawniał zgoła dziwaczne w owym czasie zainteresowania filozoficzne, jak na przykład we fragmencie, poświęconym szczególnej wolności (albo bezsensowności) wyboru postawy w sytuacji przymusowej:

- Nasze rozważania są puste. Wiecie to tak dobrze jak ja. Decyzje zapadły dawno, samiśmy je powzięli; jest tak, jak być musi, cokolwiek się w nas odmienia, niechaj się staje i ujawnia, a czy będziemy słabi, czy silni, radujący się, niecierpliwi, czy zbolali, wszystko to nieważne wobec jedynie niewzruszonej pewności: lot trwa!

Te trzy zdania mogłyby bez zmian wejść do tekstu powieści egzystencjalistycznej, na przykład „Dżumy" Alberta Camusa.

Zaprezentowano w powieści także pewien sceptycyzm poznawczy – na przykład w rozmowie na temat „czy zobaczywszy istotę z innej planety można się zorientować, że to istota i rzec o niej coś pewnego" można odnaleźć myślowe założenia, które stały się potem filozoficzną podstawę konstrukcji „Oceanu Solaris" – fenomenu całkowicie niepoznawalnego. W innej wypowiedzi (*Żeby przeżyć wspinaczkę na Himalaje, dosyć będzie połknąć pigułkę, która podrażni odpowiednio mózg, i siedząc w swoim fotelu będziesz jeden z drugim przepełniony najautentyczniejszym wrażeniem, że przebywasz wśród skał i śniegów!*) pojawia się hipoteza solip-

systyczna, która później stanie u źródeł Lemowej koncepcji rzeczywistości wirtualnej, w której człowiek przebywa, nie wiedząc o tym.

Pojawił się też domysł o podwójnej – dobrej i złej – naturze człowieka i możliwości przewagi tej drugiej.

Śniło mi się raz, że po długiej wędrówce w ciemnej, pustej okolicy napotkałem człowieka, który podszedł do mnie i serdecznie podał mi rękę. Patrząc z bliska w jego uśmiechniętą, dobrą twarz, dokonałem nagle poczwarnego odkrycia: to nie był człowiek. Wewnątrz kunsztownie naciągniętej skóry kryła się jakaś istota poruszająca ją od środka; rozciągając usta w życzliwy uśmiech, obserwowała mnie przez szparki powiek zimnym, tępym, a jednocześnie triumfującym wzrokiem.

Wszystko to było całkowicie nie do pogodzenia z realizmem socjalistycznym w ramach którego – przynajmniej formalnie, czy też oficjalnie – powstała powieść. Lem jednak dość starannie uzasadnił pojawienie się tego rodzaju motywów, odpowiednio kształtując fabułę. Na przykład wyżej cytowana myśl pojawiła się u bohatera w chwili, gdy zwiedzał wymarły statek Atlantów, czyli paskudnych imperialistów-Amerykanów. Miał więc prawo dostrzec w nich zło.

Z kolei myśli egzystencjalistyczno-sceptyczne zdarzają się w powieści ludziom mknącym przez kosmos w metalowej puszce. Mogą więc być traktowane jako symptomy swoistej choroby, zresztą stosunkowo łagodne; wszak na statku zdarzają się gorsze rzeczy: przykładowo u ludzi zasadniczo wyznających komunistyczną zasadę wierności małżeńskiej następuje nawrót moralności kapitalistycznej, czyli pojawiają się przypadkowe związki erotyczne:

W drugim roku podróży wydarzało się, że pary powstawały przelotnie i rozłączały się jak gdyby przypadkowo, a ten nawrót zamierzchłej, barbarzyńskiej obyczajowości zdawała się otaczać jakaś zmowa powszechnego milczenia. Było to w okresie, kiedy opanowanie, równowaga, spokój, wszystkie te cechy, którymi obdarzyła nas Ziemia, stawały się jak gdyby zewnętrzną, skrzepłą formą, powierzchnią widzialną dla in-

nych i udającą, że nic się nie zmieniło, gdy w samej rzeczy gorąca treść życia cofała się gdzieś i nikła. Było to owo wielkie spustoszenie, jakie nie przygotowanym na bezmierny trud podróży wyrządza próżnia.

Gdyśmy jednak mogli do pewnego stopnia łudzić towarzyszy pracy, kolegów, nawet przyjaciół, nie sposób było postępować tak w najgłębszej sferze uczuć. Stąd próby schronienia w ramionach kobiet, zaprzepaszczenia się w spazmie rozkoszy. Wiedzieliśmy, że nie złączy nas trwale ani wspólna litość, ani rozpacz, ani chęć zrzucenia odpowiedzialności za wybrany świadomie los, że nie uczyni tego nic oprócz miłości, a jednak mężczyźni szukali kobiet, a one oddawały im się w skupionym, milczącym porozumieniu. Były to próby ratunku groźne i daremne. Nadchodzący odpływ porzucał przypadkowych kochanków, wyprutych z myśli i bezbronnych, i kiedy nad ich głowami rozlegał się w mroku głuchy świst powtarzającego się z nocy w noc ostrzeżenia, nie mieli odwagi spojrzeć sobie w oczy, bo była w nich pustka, od której chcieli uciec, a porzucony na chwilę ciężar wracał i tak leżeli obok siebie samotni, w zrozumieniu własnej klęski.

Zapewne (o ile fragment ten rzeczywiście obecny był już w wydaniu z 1955 toku) niedouczony cenzor nie zorientował się, że przedstawiona koncepcja „miłości terapeutycznej" jest zgodna z egzystencjalistycznym standardem. We francuskich antypowieściach czy filmach epoki miłość rozumiana jako próba ratunku przed wewnętrzną pustką pojawiała się dość często (możliwe jest także, że fragment został jednak usunięty a później przez pisarza przywrócony, albo to, że w 1955 roku polska cenzura nie zwracała już uwagi na takie rzeczy). Innym przykładem epizodu całkowicie niesocrealistycznego jest wybuch irracjonalnego buntu grupy, która nie wytrzymuje zamknięcia i chce „wyjść w próżnię". Zostanie jednak przekonana opowieścią o bohaterskim komuniście, a ewentualne złe wrażenie zatarto w powieści kilkoma konwencjonalnymi relacjami o bohaterskich czynach.

Wracając do tematu niniejszego szkicu: czytelnikowi

powieści trudno oprzeć się wrażeniu, że stan organizmu i wygląd bohaterów jest dla Lema o wiele bardziej interesujący niż dla Borunia i Trepki, a na dodatek (z kolei w odróżnieniu od Jefremowa) interesujący z różnych punktów widzenia.

Przede wszystkim Lem, jako lekarz z wykształcenia wprowadził do utwory dwa bardzo szczegółowe opisy futurystycznych operacji, mające duże znaczenie poznawcze, przy okazji których nie mogło zabraknąć anatomicznych szczegółów. Sądzę że te fragmenty były po prostu elementem refleksji nad perspektywami chirurgii. Nie był też Lemowi obcy problem zachowania się i odczuć ludzi w czasie olbrzymiego fizycznego wysiłku i sporo swojej wiedzy na ten temat wykorzystał, gdy główny bohater brał udział w biegu maratońskim.

Wygląda także na to, że nie przyjął autor tezy, wedle której wygląd fizyczny ludzi przyszłego komunizmu poważnie się zmieni. Choć więc ludzie żyją sporo lat, a na Ziemi wytępiono wirusy, bywają ludzie Lema wysocy i niscy, silni i słabsi, chudzi i grubi, starsi i młodsi, a bardziej wyraziste typy wygladają na „z życia wzięte" (*Siedząca obok niego rzeźbiarka wyglądała chwilami niemal jak jego rówieśnica; w jej drobnej twarzy dostrzegało się tylko ciemne, duże wargi z połyskliwymi zębami. Oczy miała przymrużone, nagie ramiona chude były jak u dziewczynki, ale pamiętałem twardy, odważny uścisk jej palców. Włosy, spięte w tyle głowy, wiązała wstążką. Czasem potrząsała nimi, jakby — zniecierpliwiona tym atrybutem kobiecości — chciała się od nich uwolnić.* [...] *poczęła skubać* [starą bułkę], *maczać w kieliszku i spożywać takimi okruszynami, jakby żywiła ptaszka*).

Jednak prawdziwie rewolucyjna zmiana, która – jak sądzę – stoi u podstaw niezwykle poszerzonej różnorodności opisów w omawianej powieści Lema (przy czym opisów zarówno przyrody, jak i ludzkiego ciała) miała związek z zastosowaniem w tym utworze narracji w pierwszej osobie. – a należy pamiętać, że główny bohater przejawiał episte-

mologiczną niepewność i często uzupełniał swoje opisy poznawczo nieokreślonym „czymś", co było owocem jego domysłu, albo świadectwem wrażenia.

W opisach zdarzają się następujące możliwości ujawniania w nich poznawczej perspektywy:

1) W portrecie, w wyglądzie i zachowaniu portretowanego odbijają się jego rzeczywiste cechy lub obiektywnie mające miejsce jego problemy (*Co mówisz?... — powiedziałem poruszony. Tyle skrytego cierpienia wypełzło nagle na twarz małego człowieczka. — Ależ mógłbyś pracować samodzielnie albo w jakiejkolwiek innej grupie; w każdej chwili możesz przecież odejść od Goobara...*

— Co?! — powiedział Diokles. Twarz jego zacisnęła się jak ciemny kułak).

2) W opisywanym wyglądzie i zachowaniu portretowanego odbijają się takie cechy lub problemy, które zapewne na pewno występują, ale opisujący podmiot zdaje sobie sprawę, że niedokładnie je ujmuje (*Diokles jest małym, czarnowłosym i czarnookim człowieczkiem; cechuje go jakaś, powiedziałbym, pełna zatroskania ruchliwość. Wygląda tak, jakby zgubił coś i odkrył właśnie ten przykry fakt. Żmur, może przez kontrast, wydał mi się niezmiernie spokojny i panujący zawsze nadsytuacją, w której labiryntach gubi się jego mały kolega*).

3) Podmiot widzi w człowieku coś, wobec czegoś jest bezradny. Cechy portretowanego stają się sprzeczne, wykluczające się – składają się więc na symbol, poza którym domyślać się można bardzo poważnych tajemnic. Dodatkowo w opisie widoczne są dobrze emocje podmiotu opisującego w stosunku do przedmiotu opisywanego, w tym wrażenia estetyczne. (*Była to wielka, dziwna uroda. Owalna twarz, niskie łuki brwi, ciemne oczy i niezmącone, pogodne, wypukłe czoło, a wszystko to jeszcze jakby nie ustalone, ni-*

czym świt letniego dnia. Skończone, sformowane, chciałoby się powiedzieć: ostateczne, były tylko jej usta, jak gdyby znacznie dojrzalsze od twarzy. W wyrazie ich było coś takiego, co budziło zarazem radość i niedosyt. Coś bardzo śpiewnego, lekkiego, a przecież tak ziemskiego. Udzielała swego piękna wszystkiemu, do czego się zbliżała. Gdy doszła do początku schodów, położyła białą dłoń na chropawym złomie wulkanitu i wydawało się, że ten martwy głaz ożył na mgnienie. Szła ku mnie. Ciężkie, wpółrozpuszczone włosy mieniły się wszystkimi odcieniami brązu, który pod światło błyskał złotem. Gdy była tuż, zdziwiłem się, że jest taka niewielka; policzki miała gładkie, ścisłe, z lekka trójkątne, podbródek z dziecinnym dołkiem. Mijając mnie, spojrzała mi w oczy i wtedy ścięgna jej szyi wystąpiły jak struny delikatnego instrumentu. [...] W twarzy tej kobiety — uświadomiłem to sobie teraz — było coś bolesnego. To było bardzo drobne i może wśród ludzi niedostrzegalne, ale było na pewno. Taką twarz może mieć ktoś, kto ukrywa przed ukochanym cierpienie, i to ukrywa dobrze; jedynie zupełnie obcy człowiek może je spostrzec, i to tylko w pierwszym widzeniu, gdyż potem, przywyknąwszy, zaniewidzi).

4) Opis jest, poza wyliczeniem cech obiektywnych, przede wszystkim świadectwem kompleksów podmiotu opisującego w stosunku do przedmiotu opisywanego; innymi słowy przedmiotem opisu jest człowiek wielkiej odwagi, nieco onieśmielający bohatera (*Był niski, prawie mały, krępy, z nieproporcjonalnie dużą głową o sterczącej, miedzianej czuprynie; twarz miał suchą, nos zgięty u końca, twardo wyrzeźbiony, pełne wargi mocno dociśnięte, jakby z bezwiednym wysiłkiem chroniły jakąś tajemnicę. Poruszał się lekko, ale tak, że wyczuwało się masywność ciała, jak gdyby pod ubraniem było utworzone ze skręconych ciasno sprężyn, gotowych w każdej chwili rozwinąć się z impetem. Zrazu pomyślałem, że ma ze dwadzieścia lat, gdyśmy jednak przeszli w głąb korytarza, oświetlonego coraz silniej w miarę jak oddalał się od pokładu*

gwiazdowego, dostrzegłem w kącikach jego oczu ostre zmarszczki. Mówiąc patrzał mi w twarz, jakby nieustannie szacował, ile jestem wart).

5) Opis zawiera nieskrywany zapis emocji obserwatora, niezbyt rozumiejącego, z czym ma do czynienia, a przy tym instynktownie rzecz oceniającego. W poniższym przykładzie widać, że świadomość trzydziestowiecznego obserwatora nie obejmuje wiedzy ani o pornografii, ani o dwudziestowiecznej modzie kobiecej – a przecież opisywany obraz czy plakat znajduje się na statku Atlantów *(Astrogator spoglądał nie na leżącego, lecz na przeciwległą ścianę. Patrzała stamtąd naga kobieta. Siedząc na grzbiecie dużego żółwia, z nogą założoną na nogę, trzymanym kwiatem dotykała obnażonej piersi i uśmiechała się. Na stopach miała dziwne trzewiczki z obcasem w kształcie ostrego dzioba. Paznokcie palców były zakrwawione. Czerwone były też usta, rozszerzone w uśmiechu, ukazujące bardzo białe zęby. W uśmiechu tym było coś nieporównanie obydnego).*

6) Opis rozmówcy bohatera - podmiotu opisującego jest metonimią opisu procesu rozumowania i odczuwania, zachodzącego w duszy podmiotu. Poniżej narrator rozmawia z profesorem odradzajacym mu decyzję, którą narrator wszak już podjął *(No jakże? — rzekł Murach i spojrzał na mnie z góry. Tam gdzie inni mają brwi, miał dwie małe, buńczucznie skupione kępki siwych włosów, które żywymi ruchami zdawały się uczestniczyć w rozmowie i niekiedy rozśmieszały mnie, nadwątlając dowodową siłę słów profesora.* [...]

— A zaszkodzi — odparł profesor i jego brwi poruszyły się jak bródki niewidzialnych krasnoludków. — Zaszkodzi, bo robiłbyś to powolniej i mniej dokładnie od automatu, to znaczy gorzej, nie mówiąc już o tym, że człowiekowi nie przystoi wykonywanie pracy, którą może spełniać automat. Wiesz przecie, że to niegodne. [...]

Murach patrzał na mnie surowo, lecz jego ruchliwe brwi

mówiły wyraźnie, że są po mojejstronie. Z tym przekonaniem pożegnałem profesora po to, by w kilka dni później wybrać się do Ośrodka Szybkości Świetlnych).

Poza punktem 1) wszystkie ukazane techniki opisu są charakterystyczne dla personalnej perspektywy narracji.

* * *

Jakaż jest więc odpowiedź na pytanie, dlaczego się tak stało, że dwa wydane w latach pięćdziesiatych utwory opisujące komunistyczną przyszłość charakteryzowały się bądź słabością, bądź pewnym schematyzmem ujęcia ludzkich sylwetek, ludzkiego ciała, a trzeci uniknął tych niebezpieczeństw?

Sądzę, że zaważyły względy genologiczne. „Zagubiona przeszłość" i „Mgławica Andromedy" były pod względem gatunkowym utopiami nastawionymi na pokazanie obiektywnie ważnej wiedzy, dotyczącej teraźniejszości i przyszłości człowieka. Powieść Borunia i Trepki miała pokazać wszelkie nieprawości kapitalizmu, rzutując współczesne problemy w przyszłość i przy okazji wyolbrzymiając je jakby w soczewce – Jefremow na serio zainteresował się komunistycznymi perspektywami, będącymi w postalinowskim ZSRR jakby na czasie. Siłą rzeczy bohaterowie utworów ilustrowali pewne twierdzenia i mało przypominali rzeczywiste ludzkie postacie, bo prawdziwy *homo sapiens* nie do końca jest logiczny i konsekwentny w swoich działaniach. Należy przy tym zaznaczyć, że Boruń i Trepka zapewne zupełnie nie przejmowali się niebezpieczeństwem schematyzmu bohaterów, natomiast Jefremow – który wszak zawarł w powieści pewne antyschematyczne aluzje, więc świadom był problemu - nie mógł się jednak od niego skutecznie uwolnić. Gdyby uczynił człowieka niekonsekwentnym i nielogicznym – taka byłaby i jego wizja. A przecież miała przekonywać! Efekt schematyczności pogłębiło oparcie szczątkowej fabuły

„Mgławicy Andromedy" na konflikcie „miedzy dobrym a lepszym" (chodziło o to, czy Mven Mass miał prawo przeprowadzić ryzykowny i tragiczny, ale ostatecznie usprawiedliwiony eksperyment, czy raczej powinien był czekać na zezwolenie i stosowniejszą porę).

Stanisław Lem natomiast tak samo pokazał człowieka żyjącego w przyszłości, jak pokazywało się wówczas w literaturze Zachodu człowieka współczesnego, czyli jako istotę tajemniczą, podlegającą okolicznościom, niekonsekwentną i troche niewiadomą. Rezultatem była pełniejsza fabuła, wskazująca na możliwe zachowania ludzi wobec wyzwań kosmosu. Zostało w niej ukazane dorastanie, dojrzewanie głównego bohatera, przedstawiona rzeczywistość zyskała mniej utopijny a bardziej psychologiczny charakter, a komunistyczna przyszłość – aczkolwiek mocno obecna - utraciła jednak rangę kluczowego, najważniejszego tematu, bo przecież jeśli coś nie zmienia ludzi, to nie jest, tak naprawdę, istotne.

Nota: Korzystałem z następujących wydań: Stanisław Lem: „Obłok Magellana", Kraków 2005, seria „Dzieła zebrane", posłowie Jerzy Jarzębski; Krzysztof Boruń i Andrzej Trepka: „Zagubiona przyszłość", Warszawa 1954; Iwan Jefremow: „Mgławica Andromedy" przełożył Lew Kaltenberg, Warszawa 1965; Arkadij Strugacki, Borys Strugacki "Przenicowany świat", przełożył Tadeusz Gosk, wydanie II zmienione, Warszawa 1987.

2010

LECH L. PRZYCHODZKI

Humanista w sieci Historii

1. Prolog, z którego łatwo przepowiedzieć dalszy ciąg kłopotów

Rodzice Wojciecha Kajtocha przybyli do Krakowa jak wielu innych - po wiedzę i start w dorosłe życie. Ojciec, Jacek - z Wadowic, miasta, które jeszcze nie kojarzyło się z Karolem Wojtyłą, mama - Anna - z Brzozowa, położonego pomiędzy Sanokiem a Krosnem.

Ojciec Wojtka był typem uczonego - „wędrowca"- reprezentował kolejno Uniwersytet Jagielloński, krakowską WSP, PAN i na powrót UJ. Choć posiadał temperament pisarza, rozgłos zyskał jako twórca wielu antologii poetyckich i rzetelny recenzent polskiego życia literackiego. Dziś, jako emeryt, doktor Kajtoch nie udziela się zbyt często.

Pani Anna, niegdyś dziennikarka, potem korektorka związana z podwawelskimi redakcjami, odkryła w sobie w pewnej chwili duszę poetki - ma na koncie kilkanaście tomików wierszy i dwie powieści. Eryk Ostrowski poświęcił jej w 1997 roku książkę „Wędrówki o świcie: opowieść o Annie Kajtochowej" (Kraków, Wyd. PiT).

Kajtoch-junior na świat przyszedł pod Wawelem w roku 1957. „W naszym domu atmosfera była iście literacko-filologiczna. W niej żyłem. Rozmawiało się o pisarzach, ich książkach, o tym, co nowego wymyślono w KC (Komitet Centralny PZPR w Warszawie - przyp. red.) i jakie kłopoty mogą z tego wyniknąć"- powie jesienią 2007 roku.

Czytać uczył się na . dziełach Homera (w przekł. ks. Dmochowskiego). Greckie mity należały do jego ulubionych dziecięcych lektur. Pod względem zakorzenienia w kulturze Śródziemnomorza trochę się więc różnił od rówieśników.

Nic dziwnego, że tzw. Nowodworek (I LO w Krakowie) wspomina nie najlepiej. „Jedyne, co stamtąd pamiętam, to dzikie awantury – o włosy, o mundurek, o zapisanie się do ZMS-u". Maturzystą został ostatecznie w V LO im. Witkowskiego. Ze względu na zainteresowania biologiczne, początkowo zamierzał zostać lekarzem. Jako absolwent klasy humanistycznej (polonistką młodego Kajtocha była p. Jadwiga Kręgiel) zdecydował się jednak na studia filologiczne. W 1976 r. stał się żakiem Uniwersytetu Jagiellońskiego.

2. Sprawa Pyjasa i nie tylko

„Już podczas drugiej sesji - pisał Wojciech Kajtoch w roku 1992 - *czekała nas „ogniowa próba" - egzamin u profesora Tadeusza Ulewicza. Wielki znawca staropolszczyzny, (...) niezmiennie pragnął łatwymi pytaniami pomagać „jąkającym się" delikwentom. A ponieważ za dziedziny szczególnie proste uważał szczegóły życia polskich władców i wystrój wnętrz krakowskich kościołów – w każdym z trzech terminów z reguły „oblewała" połowa zdających.*

Do wykładowców przyszłego prasoznawcy należeli też m.in.: Henryk Markiewicz, Jan Błoński, Ewa Miodońska-Brookes, Maria Podraza-Kwiatkowska czy językoznawca Bogusław Dunaj. Ostatniego z wymienionych Kajtoch wspomina bardzo życzliwie: *Organizowane przez niego obozy dialektologiczne, podczas których - włócząc się po Beskidach i Gorcach - nabieraliśmy wiary w sens opanowywania skomplikowanych arkanów gramatyki, stanowiły przykład (jeden z tak nielicznych w życiu uczelni) – realizowania autentycznej, pedagogicznej pasji. Docent lubił mieć uczniów i umiał ich szukać.*

Polonistykę traktował Wojciech poważnie. W ciągu studiów nie przeczytał tylko dwu obowiązkowych lektur: „Je-

sieni średniowiecza" Johana Huizingi i książki Jacoba Burckhardta „Kultura Odrodzenia we Włoszech". Nie przeczytał jedynie dlatego, iż... akurat nie było ich w uczelnianej bibliotece. Do magisterki dobrnął ze średnią oceną 4,87. Fragmenty pracy magisterskiej Kajtocha - „Władysława Terleckiego trylogia o powstaniu styczniowym..." - zostały opublikowane w „Roczniku Komisji Historycznoliterackiej PAN", XX - 1983.

Sprawa Pyjasa rzuciła cień na środowisko studenckie Krakowa. *Nie wierzyliśmy w nieszczęśliwy wypadek, winiono powszechnie Służbę Bezpieczeństwa i protestowano (...). W ciągu tych kilku dni znakomita większość koleżanek i kolegów z naszego roku myślała podobnie. Ale tylko w ciągu kilku pierwszych dni - po paru tygodniach zaczęliśmy różnić się w poglądach tak dalece, że na dobrą sprawę przestaliśmy być koleżeńską wspólnotą.* (Wypowiedź z roku 1992). *Od śmierci Pyjasa nie pamiętam życia towarzyskiego, tylko chęć do nauki* - to już Wojciech Kajtoch w roku 2007

Jak wielu innych, samotność w tłumie odreagowywał własną twórczością. Literacką i recenzencką.

3. Poetą się bywa

Kajtoch to chodzący dowód słuszności tezy Stachury, rozszerzonej potem przez „Anastazego" Wiśniewskiego na sztuki plastyczne - artystą jest się tylko dotąd, póki trwa akt tworzenia. Potem przyjmujemy na siebie inne role - studenta, pracownika, członka rodziny czy nacji...

Jako recenzent cudzej twórczości debiutował na łamach „Studenta" w listopadzie roku 1976 tekstem polemicznym, pt.: „Nostalgia czasów współczesnych". „Studentowi" wierny pozostał do końca lat 70. XX w. Potem użyczał swego pióra „Życiu Literackiemu" i „Pismu Literacko-Artystycznemu". Lata 90. to współpraca Wojciecha Kajtocha z „Końcem Wieku". Plonem tego typu działalności jest ponad 50 szkiców i recenzji.

Co do poetyckiej drogi - czytam jego listopadowy e-mail - *to nie jest ona zbyt długa i kręta. To raczej sekwencja odcinków. Bo wiersze pisuję wtedy, gdy mam „spokojną głowę", a to mi się rzadko zdarza.*

„Spokojna głowa" to taka, która wolna jest - przynajmniej częściowo - od nauki, pracy naukowej, dydaktycznej czy krytycznoliterackiej i ma możliwość zastanawiania się nad życiem swego nosiciela. W zasadzie tylko dwa razy w życiu zdarzyło mi się mieć taką „wolną głowę".

Pierwszy raz - na studiach (...). Zanim zacząłem pisać magisterium, to (mimo czytania kilkudziesięciu, stu albo i więcej stron dziennie) miałem czas i na oderwanie się od nauki. A że to było „przedproże Sierpnia" (...) - niejednokrotnie musiałem zastanawiać się nad sobą i światem, podejmować decyzje, na które nie miałem (...) ochoty - i zbierać ich żniwo. Dotarło też do mnie, że muszę pić piwo bynajmniej nie przeze mnie nawarzone (czy raczej przeczucie tej świadomości), że też bynajmniej sam swoim życiem nie kieruję (tylko jeszcze tzw. Historia ma w jego sprawie coś do powiedzenia), normalną koleją zacząłem się przeciw temu buntować... no i pojawiły się tzw. „myśli egzystencjalne", których efektem było kilkadziesiąt wierszy, na razie napisanych „do szuflady".

Wiersze Wojciecha przetrwały zawieruchę stanu wojennego i czytane po latach wiele ze swej wartości nie straciły. Po namyśle autor postanowił je opublikować.

Wydałem (...) wówczas (1992) tomik „Rozstrzelane kukły", mając wrażenie, że określam tym tytułem i siebie - i innych z mojego pokolenia. Oczywiście wtedy wierszy od dawna nie pisałem. Ale kiedy opracowałem już ofertę dla swoich uczniów i wprawiłem się w nauczycielskiej robocie, ok. 93 (?) roku zacząłem pisać znowu. (...). Pisywałem wiersze do końca dekady, najpierw dość intensywnie, a potem - po rozpoczęciu pracy w Ośrodku Badań Prasoznawczych - incydentalnie. A gdy zacząłem pracować nad kolejnymi książkami (...) - gdy umysł napełnił się wiedzą konkretną, znów przestałem pisać. Ale już nie zwlekałem z wydaniem „urobku". (...).

Wydałem w 2003 roku tomik „Doba", który cieszył się nawet pewnym powodzeniem (miał 10 recenzji).

Co będzie dalej - trudno powiedzieć".

Zaiste - wszelka sztuka to nie gospodarka planowa. Życie płata artystom „figle", potrafi zmienić zainteresowania lub wymusić zwyczajną walką o przetrwanie tzw. poważne podejście do świata, rodziny i siebie samego.

Huśtawka losu nie oszczędziła krakowskiego humanisty, a chichot Pani Historii uczynił zeń nawet wojaka.

4. Bracia Strugaccy i karabiny z drewna

Wobec blokady etatów - po obronie magisterki Wojciech Kajtoch nie pozostał na uczelni. Pracował w internacie, póki nie przypomniało sobie o nim LWP (Ludowe Wojsko Polskie). Łódź, Kędzierzyn i Dębica to miasta, gdzie - jak wówczas mówiono - służył ojczyźnie. 13. grudnia 1981 zastał go w małopolskiej Dębicy.

„Igloopol" się nie zbuntował - wystarczyło, że wojsko raz przejechało dokoła zakładu wozami pancernymi! - opowiada dzisiejszy porucznik rezerwy, Kajtoch - *Gdyby ludzie za ogrodzeniem wiedzieli, że zamiast z enkaemów celujemy w nich styliskami od kilofów, które okryto futerałami... Dowódcy bluffowali, bo nie mieli wyjścia - enkaemy właśnie naprawiano...*

Po czterech miesiącach „wojny polsko-jaruzelskiej" wypuszczono Kajtocha do domu. *Czekało nas po wyjściu do cywila pełne zaskoczenie - świat zwariował. Tu, w Krakowie, ludzie żyli tak, jakby naszym prezydentem był Ronald Reagan.*

Trzeba uczciwie dodać - nie tylko zaskoczenie. Także bojkot. *Kolegów straciłem* - opowiada Wojtek - *a sensownej pracy nadal nie miałem.* Pozostawał, jak dotąd, internat i nadzieja na studia doktoranckie.

Z tymi zaś nie było wcale łatwo. Mimo WRON-y, PRON-u i „internatów" - Uniwersytetem Jagiellońskim rządzili ludzie „Solidarności". Jeśli „weryfikowano", to usuwając ludzi z

„S" związanych okazjonalnie lub wcale.

Początkowo Kajtoch zamierzał opisać dzieje polskiej powieści historycznej. Zorientował się wówczas, że nie badano jeszcze okresu lat 1949-56. Poczytał - dziwny język, równie dziwaczna terminologia. Zaproponował więc doktorat z socrealizmu!

Potępili go zgodnie - promotor, członek ówczesnego KC PZPR (ten się za socrealizm przypuszczalnie... wstydził) i członkowie „podziemnej" „Solidarności" uczelni.

O wyjazd na stypendium doktoranckie było jeszcze trudniej. Tu - łapka w łapkę - elity partyjne i „solidarnościowe" wysyłały swoje dzieci na Zachód. Dla „postronnych" (a Kajtoch-senior do żadnej z owych elit nie należał) pozostawały ośrodki akademickie, do których nikt jechać nie chciał. Na przykład - Moskwa. Wojciech przypomniał sobie wówczas młodzieńczą fascynację powieściami braci Strugackich i lata 1985-87 spędził, studiując w Instytucie Literackim w stolicy ZSRR. Szukając materiałów do dysertacji - sobie znanym sposobem dostał się nawet do zabioru zastrzeżonego Biblioteki Lenina. Polak - potrafi...

Przed Strugackimi (Arkadij już nie żyje) literatura SF nie była w sowieckiej Rosji szanowana. *I oto przyszło takich dwu, dobrych literatów, piszących o problemach rosyjskiego inteligenta, używających fantastyki jako narzędzia porozumienia z Czytelnikiem. Teraz są tłumaczeni nawet na Fidżi, to ludzie pokroju Noblowskiego.*

Finałem moskiewskich studiów były nie tylko trwające wciąż przyjaźnie z tamtejszymi polonistami, ale też obroniony w Uniwersytecie Warszawskim w roku 1991 doktorat „Bracia Strugaccy (zarys twórczości)", który zaproponował czytelnikom w 1993 r. krakowski „Universitas". W dziesięć lat później przełożono go na rosyjski i wydano w Doniecku (już 2 edycje).

Strugaccy byli pierwsi, na Lema nie stało czasu. Zresztą rozdźwięk między Lemem a mną był coraz większy. Chciałbym napisać książkę o recepcji jego książek w Rosji. Ciągle

myślę, iż będę o fantastyce pisał i że BĘDĘ MIAŁ CZAS!. W roku 2002 Kajtoch wziął jednak udział w publikacji australijskiego Monash University - „Acta Lemiana".

5. Odkrywca zinów

Wśród polskich prasoznawców Wojciech Kajtoch uważany jest za „odkrywcę zinów".

Tak zaowocowały jego kolejne pasje, skojarzone z miejscem pracy. Po dwu latach spędzonych w Instytucie Badań Literackich PAN, w 1989 roku znalazł się bowiem, jako jeden z pierwszych, na bezrobociu. Tytuł doktora filologii rosyjskiej w dobie „planu Balcerowicza" jedynie odstraszał. Nikogo nie obchodziło, iż pisał o ludziach, poprzez SF demaskujących sowiecki totalitaryzm (podobnie, jak to czynił Philip K. Dick w USA).

Czekał go kolejny rok pracy w internacie i niemal dekada w roli polonisty (X LO w Krakowie). Dwójka własnych dzieci oraz belferka pozwoliły Kajtochowi na udaną próbę zrozumienia ówczesnej młodzieżowej kontrkultury i fascynację jej przejawami. Fakt, inklinacje w tym kierunku posiadł jeszcze w l. 70-tych wieku XX - otarł się wówczas o ruch polskich *hippie*. Toteż gdy wygrał konkurs na posadę w Ośrodku Badań Prasoznawczych Uniwersytetu Jagiellońskiego (obecnie Katedra Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej), postanowił przygotować ni mniej ni więcej tylko encyklopedię... zinów w Polsce. W opracowaniu i rozsyłaniu ankiety pomagali mu edytorzy tego ruchu - kielczanin Darek Ciosmak („Liberation") i łodzianka - Łucja A. Pławska, redaktorka najciekawszego rodzimego art-zina przełomu wieków - „Konstelacji Cienia". Jako swoisty przed-wstęp w obranym przez Kajtocha kierunku potraktować można „Antologię zinów 1989-2001", wydaną w Kielcach przez Darka w październiku 2001 r. z piękną okładką Aśki Bonar.

Podczas jednego z wywiadów (dla www.aktivist.pl) Wojciech Kajtoch opowiadał o ewolucji tego typu aktywno-

ści: *Za praszczury zinów w Polsce należy uznać hobbystyczne gazetki wydawane przed trzydziestu z górą laty przez kluby miłośników literatury science-fiction. Dopiero erupcja ruchu punk na rodzimym gruncie - przyczyniła się do powstania fanzinów z prawdziwego zdarzenia (...). Uzbrojeni w nożyczki i klej, rzadziej w maszyny do pisania, autorzy zinów tworzyli wówczas tzw. trzeci obieg. Działali poniżej radarów reżimowej cenzury, ale równie daleko od samizdatowych wydawnictw politycznej opozycji (...). Jeśli okna na świat zostały przez władzę szczelnie zamurowane, to ziny tworzyły w tym murze tak potrzebną szczelinę .*

Z tej samej rozmowy: *Urodzaj prasy niezależnej trwał aż do drugiej połowy lat 90., kiedy upowszechniać zaczął się Internet. (...). Web-ziny odegrały dużą rolę w wyparciu pism drukowanych* - nie ma wątpliwości uczony.

To Kajtoch wprowadził też do języka prasoznawstwa termin „III obieg", wymyślony w maju 1988 r. przez Edka „Lu" Sorokę, wtedy *co-leadera* „Double Travel", ku odróżnieniu prawdziwych zinów od bibuły mniej lub bardziej podziemnych ugrupowań politycznych, od których coraz bardziej się już w RSA dystansowaliśmy.

Najstarszy polski art-zin, „Notatnik Robotnika Sztuki", wydawany w Galerii EL przez Gerarda Kwiatkowskiego z początkiem lat 70. XX w., mogli obejrzeć elbląscy uczestnicy obchodów 40-lecia galerii. Niestety - tylko - obejrzeć. O reprincie nikt nawet nie pomyślał.

Habilitacja (rzecz ukończona, czeka na edycję i obronę - [*przypis redakcyjny - obroniona w październiku 2009 r.*]) przerwała prace krakusa nad „Encyklopedią zinów". Prasoznawca otrzymał też zdecydowanie zbyt mało odpowiedzi na swoją ankietę od zinowych wydawców. W wywiadzie z 2007 r., przeprowadzonym przez W. Lisa, Wojciech powiada: *(...) niektórzy wzięli mnie za UOP-ka i nadesłali obraźliwe odpowiedzi. Wydaje się, że zamierzenie się skończy na dużej, konkretnej i w miarę pełnej bibliografii, którą można napisać na podstawie tylko oglądu egzemplarzy. Obok tego jednak mam*

zamiar napisać coś w rodzaju historii prasy alternatywnej w Polsce, więc już uzyskane odpowiedzi nie zastaną zmarnowane.

Ponadto okazało się, że ani bibliografii, ani encyklopedii nie wyda się bez przyznania funduszy na badania. Parokrotnie próbowałem je uzyskać, ale nieboszczyk Komitet Badań Naukowych nie był zainteresowany badaniem zinów, dzisiejsze Ministerstwo Nauki też nie będzie.

Znając upór krakowskiego prasoznawcy - zrealizuje on przynajmniej wersję minimum (bibliografię i historię III obiegu). Jeśli wydawcy mu uwierzą - także encyklopedię. Ktoś tę pracę w końcu musi wykonać. A gdy uczony wie - co czyni, to jedynie korzyść dla przedmiotu badań.*

Lech L. Przychodzki

---

* *Dwutomową habilitację W. Kajtocha „Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej" opublikowało jesienią 2008 r. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Natomiast szkic Lecha L. Przychodzkiego uprzednio ukazał się m.in w „Obywatelu" 2008 nr 1/39*

... „O prozie i poezji Wybór szkiców i esejów z lat 1980-2010" (to spory przedział wiekowy i po troszę jublieuszowy- *przypis redakcyjny)* stanowi niewątpliwie ciekawy zbiór esejów, szkiców, recenzji, które zawierają bezcenne analizy polskiego pisarstwa XX wieku oraz przełomu XX i XXI wieku, ukazujące meandry i logikę rozwoju rodzimej literatury, jej uwikłania polityczne oraz ideologiczne, z których krok po kroku już od lat 80. uwalniała się. Jednak przełom ustrojowy i nowa rzeczywistość ekonomiczna doprowadziły do rozpadu tej ciągłości literackiej, a zmiany pokoleniowe, oskarżenia polityczne, „wojny literackie", procesy oczyszczania się z tzw. „komunistycznej przeszłości" właściwie załamały nie tylko rodzimy rynek literacki w dziedzinie prozy, ale i na dodatek mechanizmy funkcjonowania społeczeństwa konsumpcyjnego właściwie zmarginalizowały tę dziedzinę twórczości Może jedynie literatura faktu, biografie – jako formy komercyjne – uporały się częściowo z tą nową sytuacją rynkowo - czytelniczą. Również i poezja, choć zepchnięta do nowego podziemia jako przejaw kultury elitarnej, jakoś sobie radzi...

Prof. nadzw. dr hab. Ignacy S. Fiut

ISBN 978-929522-7-5