





Rocznik  
Filologiczno-Kulturoznawczy



12/2022–2023

**Rada Programowa**

dr hab. Artur Duda, prof. UMK

dr hab. Anna Gęsićka, prof. UMK

dr hab. Iwona Kaproń-Charzyńska, prof. UMK

**Opiekunka naukowa**

dr hab. Magdalena Bizior-Dombrowska, prof. UMK (madom@umk.pl)

**Redaktorka naczelna**

Katarzyna Płońska

**Zastępca redaktorki naczelnej**

Filip Bukowski

**Opracowanie redakcyjne i korekta**

Edytorskie Koło Naukowe „Wyjustowani”

Redakcja: Jolanta Dobrzeńicka, Daria Godlewska, Katarzyna Płońska, Natalia Prokopiak

Korekta: Filip Bukowski, Dagmara Maciejewska, Katarzyna Płońska, Barbara Szymaniuk,

Blanka Ossowska, Wiktoria Rychlewicz, Patrycja Rębisz, Zuzanna Nowak, Paulina Sieradzka,

Maria Kubik

**Skład**

dr hab. Krzysztof Skrzypczyk, prof. UMK

ISSN

Czasopismo finansowane przez Samorząd Studencki  
Wydziału Humanistycznego UMK

## ARTYKUŁY

<b>Michał Jaromir Kosmalski</b> , Jarosław Marek Rymkiewicz a przemijanie — interpretacja wiersza <i>Ćma</i> .....	9
<b>Filip Bukowski</b> , Symboliczno-nastrojowa poetyka <i>Maruny</i> Bronisławy Ostrowskiej .....	17
<b>Zuzanna Nowak</b> , Próba analizy oraz interpretacji dramatu Tadeusza Różewicza <i>Rajski ogródek</i> .....	29
<b>Paulina Matysiak</b> , Między futuryzmem a literaturą proletariatu. Współpraca futurystów z „Nową Kulturą” .....	35
<b>Anna Żyznowska</b> Język, paradoks i abstrakcja .....	55

## TWÓRCZOŚĆ

<b>Karol Zemła</b> , Gmach .....	63
<b>Karol Zemła</b> , Przez palce .....	64
<b>Karol Zemła</b> , Protezy .....	65
<b>Daria Oliwkiewicz</b> , Cigarettes & roses .....	67



 **Artykuły**





## Jarosław Marek Rymkiewicz a przemijanie – interpretacja wiersza *Ćma*

Przemijanie i śmierć to motywy znane i wykorzystywane w literaturze już od starożytnych opowieści mitycznych. Wystarczy wspomnieć tę o Hadesie, władcy świata podziemnego i Persefonie – córce Demeter, która, nie mogąc pogodzić się z utratą swojego uprowadzonego dziecka, zabrała cały ziemski urodzaj, czym spowodowała głód. Ostatecznie ustalono, że część roku porwana spędzi z matką, a część z mężem. W ten sposób Grecy tłumaczyli sobie występowanie różnych pór roku (głównie wiosny i zimy). Obecność omawianych kategorii (siłą rzeczy symultaniczną) można zauważyć w wielu okresach literackich, choć w rozmaitych, odmiennych kontekstach<sup>1</sup>.

Średniowiecze było czasem *danse macabre*. Mimo że ówczesne społeczeństwo opierało się na systemie feudalnym, to w odniesieniu do spraw ostatecznych wszyscy ludzie byli równi. Mówiąc wprost, na każdego przyszedł kiedyś czas, niezależnie od sprawowanego urzędu czy posiadanych wpływów. Flagowym przykładem utworu pochodzącego z powyższego etapu polskich dziejów historyczno-literackich

<sup>1</sup> K. Kon, *Literackie umieranie – motyw śmierci w literaturze*, „Polszczyzna.pl”, <https://polszczyzna.pl/motyw-smierci-w-literaturze/> (dostęp: 20.01.2023).

można nazwać *Rozmowę Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Spersonifikowaną Śmierć ukazano jako nieugiętą wysłanniczkę samego Boga, która wypełnia pewną misję. Po Sądzie Ostatecznym i zaprowadzeniu grzeszników do Piekła zwyczajnie zniknie, nie będzie już bowiem potrzebna. Jeżeli chodzi zaś o literaturę światową, trzeba wymienić *Pieśń o Rolandzie* – francuską pieśń, ukazującą odejście jako wielką nagrodę za pełne męstwa i wierności Najwyższemu życie doczesne.

W baroku z całą jaskrawością motyw śmierci przedstawił Daniel Naborowski. Wszystko, z wyjątkiem nadziei na życie wieczne, było tymczasowe, ulotne, przemijające, co widać w utworze pod tytułem *Krótkość żywota*: „Między śmiercią, rodzeniem, byt nasz ledwie może / Nazwan być czwartą częścią mgnienia...”<sup>2</sup>. Życie to jedynie krótki epizod, w porównaniu do tego, co może czekać człowieka, gdy już się ono dokona.

Kolejny okres, w którym dużo mówiło się o końcu ziemskiej drogi, to romantyzm. W tym przypadku często łączono zgon z nieszczyśliwą miłością, np. w czwartej części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Gustaw zakochał się w dziewczynie, ale ona ostatecznie wybrała kogoś innego. Nowatorstwo poety polegało na tym, że w utworze miłość była potężniejsza od śmierci, która właściwie tylko wzmocniła ból bohatera. Dawny uczeń Księdza zjawił się w jego domu jako upiór, a więc człowiek umarły wewnątrz. Chciał też śmierci cielesnej, ale przez trawiące go destrukcyjne uczucie nie mógł jej doświadczyć, nawet po przebicciu się sztyletem. Inspiracją do stworzenia takiego bohatera stała się postać preromantyczna (z okresu *Sturm und Drang* w literaturze niemieckiej), choć szczególnie doceniana właśnie przez polskich romantyków. Mowa o tytułowym bohaterze *Cierpień młodego Wertera* autorstwa Johanna Wolfganga von Goethego (1774). Drugim romantycznym sposobem na

<sup>2</sup> D. Naborowski, *Krótkość żywota*, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/naborowski-krotkosc-zywota.html> (dostęp: 21.01.2023).

wykorzystanie omawianego motywu okazała się gotowość do przelania ostatniej kropli krwi za wolność ojczyzny, jak w wierszach *Śmierć Pułkownika* i *Reduta Orzona*.

Następnym charakterystycznym dla refleksji o śmierci okresem jest ten obejmujący obie wojny światowe. Wtedy to przekonano się, jak brutalna i bolesna może ona być. Ofiary można było zobaczyć niemal na każdym kroku. Odżyła także koncepcja śmierci bohaterkiej za ojczyznę. Co więcej, ważne, że niektórzy pisarze brali udział w działaniach zbrojnych (choćby Krzysztof Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy, żołnierze Armii Krajowej podczas powstania warszawskiego). Ci, którzy nie zginęli (nawet jako osoby cywilne), ratowali się bardzo szybką emigracją lub zostawali osadzeni w obozach koncentracyjnych (Tadeusz Borowski) i łagrach (Gustaw Herling-Grudziński). To właśnie na kanwie tych doświadczeń powstały odpowiednio: zbiór opowiadań *Pożegnanie z Marią* (1947) i *Inny świat* (1951). Miejsca takie jak obóz Auschwitz-Birkenau nazywa się „fabrykami śmierci”. Okres największych konfliktów zbrojnych w historii to czas dominacji literatury faktu. Do wyrażenia myśli twórcy używali charakterystycznych gatunków, tj. reportażu (Melchior Wańkowicz — *Bitwa pod Monte Cassino*) czy wspomnień (wymieniony *Inny świat*).

W pojemnym zbiorze literatury najnowszej (konkretnie w fazie zniesienia cenzury politycznej w Polsce po upadku PRL), zawiera się utwór Jarosława Marka Rymkiewicza (1935–2022) pod tytułem *Ćma*, pochodzący z tomiku *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie* (2015).

Autor, z wykształcenia polonista, doskonale orientował się w dorobku przeszłości i potrafił wykorzystywać interesujące go części. Ujawniło się to już w debiutanckim tomiku wierszy — *Konwencje* (1957). Poeta był miłośnikiem tytułowych konwencji (klasycyzmu), co potwierdził w rozprawie *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie* (1967). Uznał, że

aby przetrwać w kulturze, trzeba być świadomym faktu, że wszystko to, co terazniejsze jest połączone nierozzerwalną więzią z przeszłością, twórczość poetycka funkcjonuje poza czasem. Dowodem przemawiającym za prawdziwością powyższej tezy może być umieszczanie w wierszach (także w *Ćmie*) refleksji filozoficznych o śmierci w stylu Daniela Naborowskiego<sup>3</sup>.

Nie będzie przesadą konstatacja, że opisywany motyw był jednym z najbliższych Rymkiewiczowi. Najlepszą egzemplifikację stanowi w tym przypadku tomik *Moje dzieło pośmiertne* (1993), gdzie zdefiniował swoje dzieło jako „otwartą trumnę”. Poza barokiem twórca inspirował się również romantyzmem. Najłatwiej to dostrzec w eseju *Czego uczy nas Adam Mickiewicz?*. Tym „czymś” jest (doprowadzona według Rymkiewicza do mistrzostwa) poezja zaangażowana. Obaj autorzy walczyli o polskość i patriotyzm, jednak robili to nieco inaczej. Romantyk chciał wlać w serca rodaków nadzieję na lepszą przyszłość w niepodległym kraju, a twórca współczesny nie bał się wejść w polemikę z działaniami konkretnych polityków (podmiot wiersza *Do Jarosława Kaczyńskiego* (2010) przywołuje dramat Mickiewicza *Jakub Jasiński albo dwie Polski*). Mimo wszystko najbardziej znanym wierszem poety z Milanówka o agonii, metaforycznej śmierci kraju, został powstały jeszcze w latach 80. XX wieku ten o gorzkim incipicie *Kiedy się obudziłem, Polski już nie było*.

W wierszu *Ćma* chodzi jednak o śmierć jednostki, nie zbiorowości. Składa się on z czterech dystychów poprzedzonych mottem. Jego źródło to jedna z arii drugiego aktu skomponowanej w 1711 roku przez późnobarokowego niemieckiego kompozytora Georga Friedricha Händla włoskiej opery pod tytułem *Rinaldo*. Bezpośrednią inspiracją twórcy był epos rycerski Torquata Tassa *Jerozolima wyzwolona* (1581) — akcja

<sup>3</sup> P. Kozioł, *Jarosław Marek Rymkiewicz*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-marek-rymkiewicz> (dostęp: 21.01.2023).

została osadzona w trakcie pierwszej wyprawy krzyżowej z roku 1099. Tematem dzieła librecista Giacomo Rossi uczynił historię miłosną rycerza Rinalda i córki jego dowódcy Goffreda, Almireny<sup>4</sup>.

Motto, które w tłumaczeniu na język polski oznacza: „Pozwól mi płakać nad mym okrutnym losem”, bardzo dobrze koresponduje z treścią wiersza Rymkiewicza. Kluczem do jego interpretacji jest przede wszystkim wprowadzona przez autora symbolika.

Ćma to zwierzę powszechnie znane. Często określana „nocnym motylem” ma jedną niezwykle ważną cechę. Otóż kiedy zauważy źródło światła, od razu leci w jego kierunku. W kulturze polskiej zwrot „iść w stronę światła” funkcjonuje jako eufemizm odnoszący się do procesu ziemskiego umierania. Przez to ćma staje się odpowiednikiem ludzkiego ducha. Istnieją również inne interpretacje obecności tego stworzenia (odrodzenie, metamorfoza, regeneracja), ale dla większości dawnych i współczesnych ludów jest ono związane z jakąś formą przemijania<sup>5</sup>. Wydaje się, że w podobny sposób traktuje je podmiot liryczny (przemawia za tym zwłaszcza czwarty, ostatni dystych). Mówiący liczy się z jej obecnością, bo „otwiera okno”, świadomy przyszłego losu. Użyte epitety („głucha”, „ślepa”, „włochata”) tworzą jednoznaczny obraz. Dodać do nich można czerń skrzydeł. Co ciekawe, ćma jest ukazana jako wysoce niewrażliwa na świat, który ją otacza. Bezceremonialnie siedzi na „maszynie do grania” (może chodzić o fortepian lub zwyyczajny radioodbiornik bądź gramofon), z którego płyną dźwięki arii z Händlowskiego *Rinalda*. Mimo że utwór wykonuje wybitna, zasłużona hiszpańska sopranistka, María Bayo, która, niejako wraz z podmiotem lirycznym, apeluje: „Pozwól mi płakać...”, ćma nie odlatuje, nie słyszy

<sup>4</sup> A. Niesler, *Rinaldo (Händel) — streszczenie opery*, „Historia Muzyki”, <https://www.historiamuzyki.pl/rinaldo-haendel-streszczenie-opery/> (dostęp: 21.01.2023).

<sup>5</sup> Ćma, hasło w: „Wszystkie Symbole”, <https://wszystkiesymbole.pl/cma/> (dostęp: 21.01.2023).

lamentu, gdyż „nie ma kontaktu z Händlem”, którego opera ma szczęśliwe zakończenie. W wierszu zaś nie może być na nie miejsca, co czuje podmiot liryczny. „Inne życie”, zwiastowane przez owada, nie będzie radosne. Będzie to śmierć.

Kolejne naddane znaczenia kryją się w kwiatach oleandra za oknem, moknących w letnim deszczu. Oleandry są roślinami znanymi już z mitów (miały tak zostać nazwane za kochankiem kapłanki Afrodyty – Leandrem, który, według niektórych wersji mitu, został znaleziony martwy przez kochankę z pękiem kwiatów w dłoni.

Inna etymologia tej nazwy także ma związek ze śmiercią. Greckie słowo *olloy* (ὄλλω) to po grecku „zabijam”, zestawione tu z *aner*, *andros* (ἀνὴρ, ἀνδρὸς) – człowiek. Z powyższej myśli wynika, że to kwiat, który zabija człowieka. Nie jest to przypadek, ponieważ oleandryna – związek chemiczny obecny w kwiatach, łodygach, korzeniach i liściach – ma właściwości trujące (wywołuje brak czucia w ustach, mdłości, wymioty, zaburzenia pracy serca, rozszerzenie źrenic i duszności)<sup>6</sup>. Widać więc kolejny omen śmierci, głównego motywu utworu. Powiązanie opisywanych roślin z letnim deszczem jawi się jako niebywale przemyślane.

Lato to najcieplejsza pora roku, co ewokuje możliwość wystąpienia zjawiska suszy, ale gdy zaobserwuje się opady deszczu, to wszystko wraca do życia. Nie inaczej dzieje się z oleandrami, one także wtedy wzrastają. Rymkiewicz połączył ze sobą te fakty na zasadzie kontrastu, by pokazać, że podmiot liryczny z każdej strony otacza śmierć, nawet gdy może się wydawać inaczej.

Choć w ostatnich latach życia Jarosław Marek Rymkiewicz dał się poznać jako poeta skrajnie polityczny – *Krew* (2010) – to nie znaczy, że stracił umiejętność opisywania rzeczy z polityką niezwiązanych. Dobrym

<sup>6</sup> J. Wollner, *O oleandrze*, „Lente. Magazyn Śródziemnomorski”, <https://lente-magazyn.com/o-oleandrze/> (dostęp: 21.01.2023).

dowodem na prawdziwość tego twierdzenia może być wiersz pod tytułem *Ćma*. Doświadczony twórca poruszył temat uniwersalny, jednocześnie wyrażając powszechne obawy dotyczące nieuchronności śmierci. Wiadomo, że czeka ona każdego, pozostaje to jedynie kwestią czasu.

## Bibliografia

- Borowski T., *Pożegnanie z Marią*, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/borowski-pozegnanie-z-maria-pozegnanie-z-maria.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Ćma, hasło w: „Wszystkie Symbole”, <https://wszystkiesymbole.pl/cma/> (dostęp: 21.01.2023).
- Goethe von J. W., *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. F. Mirandola, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/cierpienia-mlodego-wertera.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Herling-Grudziński G., *Inny świat*, Kraków 2019.
- Kon K., *Literackie umieranie – motyw śmierci w literaturze*, „Polszczyzna.pl”, <https://polszczyzna.pl/motyw-smierci-w-literaturze/> (dostęp: 21.01.2023).
- Kozioł P., *Jarosław Marek Rymkiewicz*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/jaroslaw-marek-rymkiewicz> (dostęp: 21.01.2023).
- Mickiewicz A., *Dziady, część IV*, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/dziady-dziady-poema-dziady-czesc-iv.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Mickiewicz A., *Reduta Ordon. Opowiadanie adiutanta*, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/reduta-ordona.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Mickiewicz A., *Śmierć pułkownika*, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/smierc-pulkownika.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Naborowski D., *Krótkość żywota*, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/naborowski-krotkosc-zywota.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Niesler Agnieszka, *Rinaldo (Händel) – streszczenie opery*, „Historia Muzyki”, <https://www.historiamuzyki.pl/rinaldo-haendel-streszczenie-opery/> (dostęp: 21.01.2023).

- Pieśń o Rolandzie*, tłum. T. Boy-Żeleński, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/piesn-o-rolandzie.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, „Wolne Lektury”, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rozmowa-mistrza-polikarpa-ze-smiercia.html> (dostęp: 21.01.2023).
- Rymkiewicz J. M., *Czego nas uczy Adam Mickiewicz?*, „Teologia Polityczna”, <https://teologiapolityczna.pl/jaroslaw-marek-rymkiewicz-dla-teologii-politycznej-czego-nas-uczy-adam-mickiewicz-> (dostęp: 21.01.2023).
- Rymkiewicz J. M., *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
- Rymkiewicz J. M., *Ćma*, w: idem, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Warszawa 2015, s. 29.
- Rymkiewicz J. M., *Do Jarosława Kaczyńskiego*, „Rzeczpospolita”, <https://www.rp.pl/publicystyka/art15253771-do-jaroslaw-a-kaczynskiego> (dostęp: 21.01.2023).
- Rymkiewicz J. M., *Kiedy się obudziłem*, „Teologia Polityczna”, <https://teologia-polityczna.pl/jaroslaw-marek-rymkiewicz-kiedy-sie-obudzilem> (dostęp: 21.01.2023).
- Rymkiewicz J. M., *Konwencje*, Łódź 1957.
- Rymkiewicz J. M., *Krew*, „Nasze Blogi”, <https://naszeblogi.pl/61318-jm-rymkiewicz-krew> (dostęp: 21.01.2023).
- Rymkiewicz J. M., *Moje dzieło pośmiertne*, w: idem, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 19.
- Wollner J., *O oleandrze*, „Lente. Magazyn Śródziemnomorski”, <https://lente-magazyn.com/o-oleandrze/> (dostęp: 21.01.2023).



## Symboliczno-nastrojowa poetyka Maruny Bronisławy Ostrowskiej

„Inwazja pań na teren literatury polskiej – po udanych próbach w pozytywizmie – przypada na Młodą Polskę; i to zarówno w wysokim, jak i w niższym obiegu”<sup>1</sup>. Pisarki, po wyzwających doświadczeniach emancypantek, coraz częściej i śmieiej zabierały głos, zostawiając ślad w kulturze, mimo że drogę na Parnas w dalszym ciągu torowały głównie męskie pióra. Do grupy kobiet, których twórczość wyraźniej zapisała się w tymże okresie, niewątpliwie należy zaliczyć Bronisławę Ostrowską debiutującą w 1902 roku tomikiem *Opale*. W poezji przedstawicielki drugiego pokolenia młodopolan próżno szukać motywów społecznych czy historycznych; próby podejmowania tematów wojennych i niepodległościowych także nie oddawały skali kunsztu literackiego Ostrowskiej. Jej liryka idealnie wpasowywała się natomiast w główne nurty poezji modernistycznej – na przestrzeni dorobku poetki napotykamy zatem wyraźne ślady fascynacji impresjonizmem i ekspresjonizmem, głęboki symbolizm czy też echa dekadentyzmu. Twórczość warszawianki charakteryzowała się osobliwym zwróceniem ku wnętrzu, niezwykłą kobiecą intymnością oraz wrażliwością

<sup>1</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska Femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 36.

duchową. Jako estetka poszukiwała oryginalnych form wyrazu artystycznego, eksperymentując z kształtem wersyfikacyjnym i doбором obrazotwórczych epitetów<sup>2</sup>. Takie działania pozwoliły jej na wyrażanie nagłych natchnień, uniesień chwili i głębokich, emocjonalnych wzruszeń w sposób, który porusza czytelnika i pozostawia go w nastroju wypełniającym dany utwór.

*Maruna* stanowi część cyklu *Cud-Królowna* z tomu *Poezye* wydanego we Lwowie w 1905 roku<sup>3</sup>. Nie ulega wątpliwości, że natura inspirowała Ostrowską na wielu płaszczyznach. W twórczości poetki nierzadko uwydatnia się krajobraz wiejski, odniesienia do konkretnych zjawisk atmosferycznych czy roślin, którym poświęcała nawet osobne cykle<sup>4</sup>. Natura służyła jej nie tylko jako metafora wyrażania pierwotnych uczuć, lecz także idealnie wpasowywała się w metafizyczno-kontemplacyjny aspekt jej poezji. Podobnie jak Słowacki w okresie genezyjskim Ostrowska dostrzegała silne powiązania ducha z przyrodą, poszukiwała drogi do pojęcia tajemnicy stworzenia i poznania form preegzystencji. Natura była dla niej swego rodzaju medium, za pomocą którego kontakt człowieka z siłą wyższą stawał się możliwy<sup>5</sup>. Już na etymologicznym gruncie tytułu utworu można dostrzec koncepcję powiązania duchowości z naturą. *Tanacetum parthenium*, czyli złociień maruna, to powszechnie występująca w Polsce bylina, rosnąca na poboczach dróg, na polach i nieużytkach czy na skrajach lasów. Jako ziele lecznicze charakteryzuje się niezwykle szerokimi właściwościami – jest stosowana głównie podczas dolegliwości migrenowych. Wyglądem przypomina rumianek, wydziela także intensywny, kamforowy

<sup>2</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2000, s. 156.

<sup>3</sup> Zob. B. Ostrowska, *Poezye*, Lwów 1905.

<sup>4</sup> Zob. Idem, *Woń kwiatów*, w: *Pisma poetyckie*, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1932.

<sup>5</sup> B. Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012, s. 42–43.

zapach. Z drugiej strony Marunę można kojarzyć ze słowiańskim folklorem. Teresa Wróblewska zauważa natomiast, że: „ani bogini, ani personifikacji śmierci o tym imieniu nie udało się odnaleźć w kręgu mitów słowiańskich i litewskich, a do nich jego imię odsyła”<sup>6</sup>. Można by przeprowadzać dogłębne paralele semantyczne takich imion, jak Marzanna, Mariena czy Morana, próbując odszukać najbardziej satysfakcjonujące konotacje z Maruną. Warto jednak zwrócić uwagę na folklor białoruski, w którym odnajdujemy najbliższą Marunie – pod względem fonetycznym – Mareń, boginkę śmierci. Taką personifikację *Madame Mors* napotykałyśmy chociażby w *Nocy rabinowej* (1903–1904) Tadeusza Micińskiego, która w dramacie pojawia się jako córka Dadźboga, mieszkająca w ciemnym jeziorze; „[...] z nakazu słońca i pod opieką księżycy wychodzi, by siać śmierć”<sup>7</sup>. Złocień w tradycji ludowej był stosowany także w celu odczyniania uroków miłosnych oraz stanowił jeden z komponentów wieńca wykorzystywanego przy przeprowadzaniu rytuału postrzyżyn chłopców<sup>8</sup>. Fascynacja ludowością poetki daje wyraz szczególnie w twórczości dla dzieci; w międzywojniu ukazało się bowiem wiele jej wierszy i baśni, w których nietrudno dostrzec zamięszenie do folkloru, prostego rytmu i meliczności poezji<sup>9</sup>.

W *Marunie* wątek ludowy nie stanowi jednak osi problemu, przejawia się jedynie w etymologicznym aspekcie imienia bohaterki wiersza i w prostej konstrukcji utworu, która budową przypomina wiejskie

<sup>6</sup> T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 360.

<sup>7</sup> H. Nielepko, *Pogranicze kulturowe w dramacie Tadeusza Micińskiego Noc Rabinowa*, w: *Prace dedykowane Profesorowi Swietłanowi Musijenko*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 576.

<sup>8</sup> E. Rogowska-Cybulska, P. Doroszewski, *Nazwy roślin a obraz wierzeń pogańskich w powieściach o polskim średniowieczu*, „Język – Szkoła – Religia” 2014, t. 9, nr 1, s. 27–28.

<sup>9</sup> B. Olech, *op. cit.*, s. 190.

pieśni. Wiersze młodopolan często zawierały motywy folklorystyczne, nierzadko ograniczające się do roli dekoracyjnej. Wchłaniały one wówczas baśniową nastrojowość oraz pomagały podejmować trudne i ważne kwestie, które nurtowały ówczesnego człowieka<sup>10</sup>. Maruna w wierszu Ostrowskiej została przedstawiona jako królowna zamknięta w zamku. Ów baśniowy sztafaż wprowadza dozę tajemnicy, w klaustrofobicznej przestrzeni natomiast kumulują się wszelkie emocje postaci. Królowna, będąca swego rodzaju jedną z odsłon kobiecości, to postać, której trudno odgadnąć własną tożsamość. Mimo że w samotności potęguje poczucie istnienia, Marunę pochłaniają jedynie melancholia i smutek — nie ma tu miejsca dla sił witalnych, które mogłyby wprowadzić radość do życia bohaterki<sup>11</sup>. Nizanie pereł na nic, stanowiące żmudną i wymagającą skupienia pracę, można postrzegać jako pewną formę medytacji, głębokiego zamyślenia, podczas którego Maruna próbuje wejrzeć do swego wnętrza i poznać prawdę o sobie. Kobiecy podmiot liryczny w poezji Ostrowskiej jest bliższy modelowi, który poszukuje harmonii i duchowego ukojenia niżli kobiety dążącej do destrukcji utartych wartości czy zagrożenia dla pierwiastka męskiego. Ciekawą refleksję na temat aspektu feministycznego podmiotu lirycznego poetki wysnuwa Anna Wydrycka, pisząc, że:

[...] w jej poezji wystąpią różne żeńskie postacie, których pojawienie się nie pozostaje bez wpływu na ostateczny kształt „ja” lirycznego. Dużą rolę odgrywają tu zarówno personifikacje, maski, mity, jak i postacie, które można uznać jedynie za metaforyzujące człony poetyckiej figury. Wszystkie one

<sup>10</sup> *Bajka ludowa w literaturze Młodej Polski*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, online: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=261> (dostęp: 14.05.2022).

<sup>11</sup> D. Trzeźniowski, *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2006, nr 18, s. 331.

bowiem stają się głosami w szerokiej dyskusji na temat autentycznego modelu kobiecości, który starała się Ostrowska pokazać w swojej poezji<sup>12</sup>.

Tak też należy wyróżnić kilka typów bohaterek, które pojawiają się w twórczości Ostrowskiej. Można zaobserwować pewne przeciwstawne sobie modele w duchu filozofii Schopenhauera, z jednej strony biorąc pod uwagę jak najbardziej realne postaci, targane namiętnościami, nierzadko cierpiące, z drugiej zaś te, które należą do świata pozaziemskiego. Takie zestawienie odnajdziemy chociażby w poemacie *Nad morzem nocnej mgły*<sup>13</sup>, w którym rzeczywiste, liryczne „ja” stoi w opozycji do fantastycznych, słonecznych pań i greckich nimf<sup>14</sup>. Marunę natomiast trudno uplasować w którejś z wyżej wymienionych sfer. Oscyluje ona bowiem między dwoma światami — jej realność przejawia się w emocjonalności i cierpieniu, zaś baśniowy anturaż sugeruje raczej przynależność do świata fantastycznego. Granicę tych dwóch przestrzeni mogą stanowić „bram krawędzie”, przez które bohaterka „Tęsknotę śle”. Nie bez przyczyny Ostrowska bywa nazywana „poetką tęsknoty”. Tęsknota bowiem jest swego rodzaju dominantą jej stanów emocjonalnych. Można zastanawiać się jednak, co stanowi ten „wszechobecny brak” w życiu pisarki. Czesław Jankowski w „Kurjerze Warszawskim” próbował wyjaśnić to w następujący sposób:

Tęsknota... Tęsknota za czymś, co nigdy się nie ziści, tęsknota, której żaden „biały żagiel” nie rozproszy, tęsknota pełna rezygnacji i melancholii, motyw to przebijający się uparcie przez poezję Ostrowskiej i raz po raz upostaciowany. [...] Poezja jej to jakby misterna, wzorzysta, o deseniach

<sup>12</sup> A. Wydrycka, „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”: w świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej, Białystok 1998, s. 116.

<sup>13</sup> Vide B. Ostrowska, *Nad morzem nocnej mgły*, w: *Pisma poetyckie*, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1932, s. 169–179.

<sup>14</sup> A. Wydrycka, op. cit., s. 117.

delikatnych, mieniających się bogactwem słowa i stylu, świetna, a subtelna zasłona, przez którą widzimy dusze ludzkie i życie tu nasze. Przeźrocze to tak umiejętnie sfałdowane i utkane, że zasłania tylko to, co pospolite, obmierzłe, ogólnie dostępne i tamujące daleką perspektywę w głąb dusz i ku dalekim, dalekim horyzontom życia<sup>15</sup>.

Zamknięta, romantyczna przestrzeń komnaty, skorelowana z motywami średniowiecznymi, może być także metaforycznym przedstawieniem ludzkiego wnętrza, pewnym obrazem duszy dążącej do transgresji i poszerzenia swych granic. Wątek kobiety zamkniętej w zamkowej komnacie pojawia się w twórczości Ostrowskiej kilkakrotnie; chociażby w *Tęsknocie*<sup>16</sup> napotyamy bliżej nieokreśloną postać, którą poetka pozabawiła jakiegokolwiek opisu — skupia się jedynie na jej bladych, płaczących dłoniach<sup>17</sup>. Taka też — „smutna i biała” — jest właśnie Maruna.

*Maruna* to utwór nad wyraz melancholijny. Pesymistyczny nastrój nadają wierszowi głównie epitety, które podkreślają bezsens, smutek i cierpienie:

[...] W zamkowej komnacie smutna i biała  
 Królowna Maruna...  
 Przecuciem żałobnem skroś komnat sunie  
 Jesienny zmierzch...  
 Rozsnuły się perły smutnej Marunie  
 Przecuciem żałobnem...<sup>18</sup>

Poczucie nadchodzącej katastrofy oraz zmierzch pewnych zjawisk kategoryzują *Marunę* jako typ liryki nastrojowo-symbolicznej. Dekadencka

<sup>15</sup> Cz. Jankowski, *Poetka tęsknoty*, „Kurier Warszawski” 1905, nr 170, s. 3.

<sup>16</sup> Vide B. Ostrowska, *Tęsknota*, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1, s. 114–118.

<sup>17</sup> A. Wydrycka, op. cit., s. 118.

<sup>18</sup> B. Ostrowska, *Poezje*, Lwów 1905, s. 106.

bezsilność uwidacznia się najwyraźniej podczas „rozsnuca się pereł” – Maruna, mimo podjęcia próby działania, jest skazana na porażkę. Ów zmierzch, określający niejako wewnętrzne zagubienie bohaterki, wyrażony również jako „przecucie żałobne”, można rozpatrywać także w kategorii podświadomego pożądania śmierci<sup>19</sup>. Nie bez przyczyny Maruna rozpoczyna swą kontemplację właśnie o zachodzie słońca – nokturnowa aura sprzyja bowiem wdrożeniu się w sentymentalny, melancholijny nastrój, pozwalający zanurzyć się w marzeniach i głębokich rozmyślaniach. Barbara Olech zauważa, że: „wieczór, noc – to tradycyjnie czas refleksji, wyciszenia, spojrzenia w głąb siebie. Chaos dnia zmusza do aktywnego zmagania się z życiem. Noc ustawia człowieka wobec wartości podstawowych, transcendentalnych”<sup>20</sup>. Jesienna pogoda również sprzyja pogłębionej refleksji nad ludzką egzystencją; przywodzi na myśl nieunikniony aspekt śmierci, który – rozpatrywany w kontekście filozofii przyrody – zamyka pewien cykl, stanowi zwieńczenie idei.

Bez względu na to, czy świat poetycki Ostrowskiej jest osadzony w malowniczych, wiejskich krajobrazach, czy też – rzadziej – w zamkniętej przestrzeni, niewątpliwie symbolika kolorów w jej liryce odgrywa bardzo istotną rolę. Charakterystycznym aspektem twórczości poetki są takie dominanty kolorystyczne, jak złoto, biel i błękit, które najczęściej przewijają się w obrazotwórczych opisach. W poezji symboliczno-nastrojowej kolor pełni funkcję nie tylko sensorycznego epitetu, staje się także nośnikiem ukrytego znaczenia, elementem, dzięki któremu twórcza idea może przybrać oryginalną formę, oddziałując na wyobraźnię czytelnika. Wydrycka podkreśla, że:

<sup>19</sup> D. Trzeźniowski, op. cit., s. 331.

<sup>20</sup> B. Olech, op. cit., s. 107.

Dominujące barwy współdziałające w tworzeniu poetyckiego świata oddają jego charakter i tłumaczą go nieraz wyraźniej niż inne elementy, zwłaszcza w tendencjach symbolistycznych ceniących metodę sugestii. Także w wierszach poetki traktującej kolor jako niezwykle istotny składnik pejzażu — zarówno od strony opisowej, jak i nastrojowo-symbolicznej<sup>21</sup>.

Ciekawą kwestią związaną z kolorem w poezji Ostrowskiej jest to, że jasne tonacje w dużej mierze panują nad wizualnym aspektem jej świata lirycznego, nawet jeśli wypełnia je nokturnowa aura, jak dzieje się w przypadku *Maruny*. Mimo nadchodzącego już zmierzchu można dostrzec światło padające z witraży, biel postaci i złoto ornatów, co razem tworzy wyjątkową, impresjonistyczną wizję chwili swego rodzaju przemiany, przejścia ze stanu dnia do nocy. Złote odcienie w twórczości Ostrowskiej przewijają się zdecydowanie najczęściej, ponad sto sześćdziesiąt razy<sup>22</sup>. Na zamięłowanie poetki do tego koloru mogła wpłynąć fascynacja lekturą Słowackiego oraz obcowanie z malarstwem symbolicznym i secesyjnym<sup>23</sup> Klimta, Mehoffera, Wyspiańskiego czy Muchy. Można zastanawiać się nad istotą tak częstego sięgania po jedną barwę w kontekście sztuki symbolicznej; nierzadko wówczas narastają problemy z analizowaniem funkcji koloru, którego sens się zaciera bądź pozostaje zupełnie niezrozumiały<sup>24</sup>. Niemniej w *Marunie* złoto, podobnie jak w sztuce średniowiecznej, jest kolorem przeznaczonym do uwydatnienia szlachetności i świata *sacrum*. Kojarzony z boskim pierwiastkiem i Słońcem — a więc także z pozachrześcijańskim kultem solarnym — zostanie uwieczniony w dziele, które Maruna będzie wyszywać własnymi łzami. Złote ornaty mogą być zatem symbolem

<sup>21</sup> A. Wydrycka, op. cit., s. 18.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>24</sup> Vide I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1902, s. 147.



trwałej i niezniszczalnej myśli, która zrodziła się w smutku i samotności. Biel natomiast, której ów smutek towarzyszy, wyraźnie zarysowuje kontrast z mrokiem zapadającego zmierzchu. W symbolizmie koloru biel „to najogólniej barwa światła, czystości i niewinności. Jako [kolor] przeciwstawiający się czerni stał się symbolem inicjacji, wskazując wznoszenie się z ciemności do światła. Jest także symbolem transfiguracji”<sup>25</sup>. W *Marunie* biała jest nie tylko tytułowa bohaterka; mimo że Ostrowska nie pisze tego wprost, rozumie się samo przez się, że taką postać przyjmują również perły oraz marmur. Kolor ten staje się symbolem śmierci i przemijania, korespondując z innymi jego wyznacznikami, chociażby z jesienną porą i zapadającym zmierzchem. Bardzo ciekawą refleksję wysnuwa — ponownie — Wydrycka, pisząc, że:

Biel, będąca brakiem jakiegokolwiek barwy lub połączeniem wszystkich, zestawiona ze światłem sygnalizuje ponadmysłowość: staje się znakiem odejścia ze świata odbieranego sensualnie ku czystej duchowości. Nie jest to jednak odejście pełne głębokiego cierpienia, które sugeruje czerń, odejście ku nieznaney tajemnicy wskazywanej przez błękit, lecz staje się ono nadzieją innego początku. Mimo to bieli w wierszach Ostrowskiej towarzyszy często smutek<sup>26</sup>.

Maruna niewątpliwie została przedstawiona w utworze jako postać cierpiąca. Nie jest to jednak cierpienie wyrażone przez lament czy nazbyt ekspresyjną emocjonalność. Wiersz wypełnia cisza (którą przerywa jedynie dźwięk rozsypujących się pereł) oraz jednoczesne poczucie pustki i głębi. Sprawia to wrażenie atmosfery niezwykle intymnej, do której nie ma wstępu nikt poza Maruną. Pozostaje nam jedynie bierna obserwacja z pewnego oddalenia, gdyż zakłócenie tej sensualnej

<sup>25</sup> A. Wydrycka, op. cit., s. 30.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 32.

chwili byłoby wyrazem przekroczenia osobistych granic. Owa czysta, niejako spirytualna przestrzeń zostaje skontrastowana z „zachodu krwią” (blaskiem padającego z witraża światła), która może dawać wyraz temu, co doczesne, ziemskie, a więc także wypełnione cierpieniem i niesprawiedliwością realnego świata<sup>27</sup>.

*Marunę* bez cienia wątpliwości można uznać za przejaw niesamowitego kunsztu literackiego Ostrowskiej. W tak prostej i lapidarnej formie udało jej się zawrzeć wiele dojrzałe ujętych motywów, które odsłaniają swą istotę dopiero przy wnikliwszej analizie utworu. Na przestrzeni zaledwie czterech strof poetka dała wyraz głębokiemu spojrzeniu we własne wnętrze, skupiając swą uwagę na perspektywie kobiety, wyrażonej z wyjątkową wrażliwością duchową i estetyczną. Ostrowska wprowadza nas w świat wypełniony symbolami i osobliwym nastrojem, który opanowuje czytelnika, pozostawiając go w poczuciu melancholii i głębokiej kontemplacji. Scalając w jednym utworze takie motywy, jak ludowość, aspekt feminy, symbolizm czy impresjonistyczną wizyjność, Ostrowska tworzy wyjątkowy obraz, który intryguje i fascynuje, napa- wając jednocześnie pewną dozą niepokoju.

### Bibliografia:

*Bajka ludowa w literaturze Młodej Polski*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, online: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=261> (dostęp: 14.05.2022).

Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 2000.

Jankowski Cz., *Poetka tęsknoty*, „Kurier Warszawski” 1905, nr 170, s. 3.

Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1902.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 34.

- Nielepko H., *Pogranicze kulturowe w dramacie Tadeusza Micińskiego Noc Rabi-nowa*, w: *Prace dedykowane Profesorowi Swietłanowi Musijenko*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 576.
- Olech B., *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- Ostrowska B., *Pisma poetyckie*, przedmową opatrzył J. Lechoń, oprac. L. Piwiński, Warszawa, Kraków 1932.
- Ostrowska B., *Poezye*, Lwów 1905.
- Ostrowska B., *Tęsknota*, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1, s. 114–118.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska Femina. Garść uwag*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 36.
- Rogowska-Cybulska E., Doroszewski P., *Nazwy roślin a obraz wierzeń pogańskich w powieściach o polskim średniowieczu*, „Język — Szkoła — Religia” 2014, t. 9, nr 1, s. 27–28.
- Trześniowski D., *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etno-lingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2006, nr 18, s. 331.
- Wróblewska T., *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1996, s. 360.
- Wydrycka A., „...*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”: w świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej, Białystok 1998.



## **Próba analizy oraz interpretacji dramatu Tadeusza Różewicza *Rajski ogródek***

Tadeusz Różewicz to jeden z najwybitniejszych polskich poetów oraz dramaturgów. Swoją przygodę z pisarstwem, które okazało się jego życiową drogą, rozpoczął jeszcze przed wojną. W twórczości młodego pisarza widać nie tylko zamiłowanie do dzieł Juliusza Słowackiego czy Stefana Żeromskiego, ale także wiele filozoficznych rozważań związanych ze zbrodniami wojennymi, których jego pokolenie musiało się dopuścić. Swojej twórczości nadawał zupełnie nowy kształt, starał się doprowadzić do odbudowy literatury po okrutnych doświadczeniach wojny i obozów takich jak Auschwitz czy Treblinka.

Sztuki Różewicza odwołują się do wyobraźni widzów ostrym jak skalpel, przewrotnie inteligentnym, zmetaforyzowanym językiem. Ich kariera na zagranicznych scenach dowodzi, że posługuje się aluzjami czy podtekstami czytelnymi nie tylko w ojczyźnie. Tadeusz Różewicz o sprawach jak najbardziej serio mówił często w sposób przewrotnie filuterny. Jest jednym z tych prześmiewców, którzy jak Stańczyk wybrali maskę błazna, żeby możliwym tego świata móc bezkarnie rąbać prawdę prosto w oczy<sup>1</sup>

— stwierdza w swoim artykule Janusz Kowalczyk.

<sup>1</sup> J.R. Kowalczyk, *Tadeusz Różewicz*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-rozewicz> (dostęp: 19.03.2023).

Różewicz należy do grona najczęściej tłumaczonych polskich autorów, jego dzieła zostały przełożone na 49 języków. Jako laureat wielu nagród nigdy nie otrzymał tej najważniejszej, tj. literackiego Nobla, choć nie raz był do niej pretendentem.

\*\*\*

*Rajski ogródek*<sup>2</sup> jest dramatem jednoaktowym i przedstawia wydarzenia skupione wokół małej rodziny składającej się z Mamy, Ojca oraz ich córeczki – Grażyny. Sytuacja, którą opisuje autor, stanowi niejako wycinek z życia bohaterów. Pojawienie się starszej kobiety zakłóca spokojnie płynące życie rodziny. Choć starowinka nie ma raczej złych zamiarów (przywitanie rozpoczyna od słowa: „Pochwalony”), to zostaje odebrana w sposób negatywny. Ze względu na jednoaktowość dramatu wydarzenia następują po sobie bardzo szybko. Po wymianie zaledwie kilku zdań Ojciec – jako głowa rodziny – uderza kobietę, która upada na kamień i umiera. Następnie rodzice grzebią ciało, a dla zamaskowania zbrodni na miejscu pochówku zakładają warzywnik. Nasuwa się pytanie: dlaczego właśnie te konkretne wydarzenia, a nie inne, wybrał autor? Dlaczego się pojawiają i czemu mają służyć? Uważam, że pokazują one to, w jak krótkim czasie społeczeństwo stało się całkowicie nieufne wobec przejawów uprzejmości i życzliwości ludzkiej. Obrona własnej prywatności i stawianie jasnych, wyraźnych granic jest niezwykle ważne. Ale czy na tyle ważne, by poświęcić za nie życie drugiego człowieka?

W odniesieniu do struktury, w dramacie pojawia się pięć postaci, z których cztery biorą w nim czynny udział. Jedyną postacią, która posiada imię, jest córeczka. Rodzice to tylko lub aż – „Mama” oraz „Ojciec”, co nasuwa już pewne skojarzenia.

Mama, a nie Matka, jest wobec dziecka troskliwa i pełna matczynej miłości. Dbą, by córka jadła dojrzałe owoce i nie chce, by była świadkiem

<sup>2</sup> T. Różewicz, *Rajski ogródek*, w: idem, *Teatr*, t. 1, Warszawa 1988, s. 434–435.

ukrywania zwłok – na ten czas wysłała ją do altany. Zwraca się do niej słowami „moja córeczko” oraz „moja Grażynko”, co podkreśla jej silne przywiązanie do dziecka. Daje to obraz mamy, która opiekuje się domem rodzinnym i nie da skrzywdzić swojej latorośli.

Ojciec, a nie Tata, jest człowiekiem zasadniczym, surowym, budzącym respekt. Wskazują na to jego wypowiedzi oraz didaskalia („głos potężny, władczy”). Bez względu na konsekwencje broni prywatności i bezpieczeństwa rodziny. Wielokrotnie zaznacza prywatność przestrzeni, w której się znajdują: „prywatna dróżka, prywatna furtka, prywatny ogródek, prywatna śliweczka, prywatna córeczka”. Może to wskazywać na trudności, z jakimi w przeszłości musiał się zmierzyć, by aktualnie móc posiadać te przedmioty, warzywa, owoce oraz nazywać swoją córkę „prywatną”. Czy w ogóle prawdopodobne jest posiadanie drugiego człowieka na własność? Jest warty odnotowania również fakt, że widok zamordowanej kobiety nie wywarł na nim zbytniego wrażenia, potraktował to jak kolejny problem, którym należy się zająć. Taka reakcja skłania ku myśli, Ojciec jest człowiekiem oswojonym zarówno z zabijaniem, jak i z widokiem martwych ciał.

Stara kobieta również nie została nazwana z imienia. Czytelnik wie, że ma ona drewnianą nogę i wygląd ropuchy (są to słowa dziecka), co wskazuje na jej podeszły wiek oraz wycieńczenie fizyczne. Być może ma problemy psychiczne, bo dlaczego bez żadnego konkretnego powodu zagaduje obce dziecko i nieznaną rodzinę? Zwłaszcza że Grażynkę nazywa „córeczką”. Wydaje się, że może to mieć związek z jej własnymi dziećmi, które ją porzuciły. Zmęczona życiem, samotna i opuszczona starowinka chce kontaktu z drugim człowiekiem przypłaciła życiem.

W dramacie występuje także postać Moralisty, ukrytego w krzaku dzikiej róży. Jednak nie bierze on bezpośredniego udziału w wydarzeniach. W takim wypadku trudno określić jego status ontologiczny,

bowiem w sposób fizyczny nie pojawia się na scenie ani on, ani miejsce, w którym przebywa, tj. krzak dzikiej róży. W takim razie, jak i czy w ogóle zaznaczać jego obecność w spektaklu teatralnym?

Jak już wspomniałam, jedyną postacią, która posiada w dramacie imię, jest córeczka – Grażynka. Jako małe dziecko jest uważnie chronione i bronione przez rodziców przed złem świata. Skupia się na radości z jedzenia dojrzałej śliweczki i w pełni zawiera rodzicom, bez zawahania udając się do altanki, kiedy ją o to proszą. Reagując negatywnie na słowa i pojawienie się staruszki, pokazuje swój stosunek do obcych osób. Z jednej strony jest na tyle duża, by używać ze świadomością brzydkich określeń („obrzydliwa ropucha”) oraz gestów („pokazuje język”), a z drugiej nadal na tyle mała, by wykonywać polecenia rodziców.

W utworze można dokonać pewnego podziału na mikrokosmos sceniczny oraz makrokosmos teatralny. Mikrokosmos sceniczny to tylko pewien wycinek świata. W tym przypadku będzie to przydomowy ogródek, w którym rozgrywają się wydarzenia. Znajdują się w nim dróżka, furtka, śliweczka i altanka. Natomiast makrokosmosem teatralnym będzie rzeczywistość, która w dramacie została tylko wspomniana. Tutaj przywołać można „milocjanca”, którego wezwaniem grozi staruszcze Ojciec, a także „Małotsetunga”, o którym wspomina kobieta (zapewne ma tutaj na myśli Mao Tse-tunga – inaczej: Mao Zedonga – przewodniczącego Chińskiej Republiki Ludowej). Te dwa słowa stanowią również wskazówkę co do czasów, w jakich rozgrywają się wydarzenia dramatu.

*Rajski ogródek* Różewicza z całą pewnością wyraża pewien sąd na temat porządku świata. Uwydatnia oraz uwypukla nieufność, strach i bestialstwo niektórych członków społeczeństwa, nie ośmielię się stwierdzić, że całego, ponieważ to oznaczałoby już ogólną dehumanizację. Uwagę zwraca zachowanie Ojca, dla którego obrona rodziny i domu przed nie do końca jasnym (a może w ogóle nieistniejącym)



zagrożeniem stanowi zadanie, będąc w stanie pobić, a nawet zabić starszą kobietę. Pokazuje to, że rajski ogródek, w którym wychowuje się małe dziecko, z rajskością nie ma nic wspólnego, ukazuje natomiast brutalność i bezkompromisowość, którą rządzi się świat.

Kształt teatralny utworu to projekt przedstawienia zawarty w jego słownej strukturze teatralnej. W przypadku omawianego dzieła istnieją pewne wskazówki odnoszące się do wystawienia go na scenie, jednak nie są one zbyt obszerne. Didaskalia w większości dotyczą sposobu wypowiedzania się postaci. Brakuje informacji o wyglądzie zewnętrznym bohaterów. Tylko starsza kobieta została opisana przez porównanie do ropuchy oraz zwrócenie uwagi na jej drewnianą nogę. Niektóre elementy znajdujące się w przestrzeni, o których wspomina Różewicz, bez większych problemów można przedstawić na scenie. Mam tutaj na myśli: kamień, furtkę, śliweczkę, a nawet altankę. Natomiast kopanie grobu mogłoby stanowić już pewien problem. Przestrzeń pozostaje zamknięta w obrębie tytułowego ogródka, choć zastanawiać może pojawiająca się postać kobiety. Powracają również w tym miejscu rozważania dotyczące przedstawienia postaci Moralisty, który ukrywa się za krzakiem róży. Reżyser musi zdecydować, czy umieścić go na scenie, czy nie. Czytelnik zdaje sobie sprawę z jego istnienia, natomiast widz w teatrze niezupełnie.

W strukturze słownej dramatu można zauważyć, że sposób wypowiedzania się postaci pozwala lepiej je sobie wyobrazić. Mama i córka komunikują się między sobą mową pełną zdrobnień („córka”, „mamus”, „śliweczka”, „drzewko”), dającą poczucie pewnej pieśczołliwości oraz ciepła. Słowa Ojca są pełne brutalności, bez zawahania wydaje polecenia żonie i równie bezpardonowo ją pospiesza. Stara kobieta w swoich wypowiedziach wtrąca „trza”, „ino”, które mogą być naleciałościami gwarowymi. Myślę, że formą dominującą w dramacie jest dialog oraz dialog kontrowersyjny — kłótnia (między rodzicami dziecka a starowinką).

Dramat Różewicza możemy utożsamić z przedstawieniem po wojennej rzeczywistości, która była rzeczywistością samego autora. Myśląc o *Rajskim ogródku* w tym kontekście, jakoś bardziej zrozumiałe staje się zachowanie Ojca, Mamy, Kobiety. Ojciec być może dopiero co odbudował swój dom po wojennej zawierusze, a rodzina stanowi dla niego wartość nadrzędną, o którą jest nauczony walczyć niezależnie od zaistniałej sytuacji. Dla Mamy ukochane dziecko jest całym światem i będzie je chronić za wszelką cenę. Zachowanie kobiety może być spowodowane stratą nie tylko nogi, ale również córki, przez co teraz widzi jej wizerunek w każdym napotkanym dziecku. Nieufność, bezradność, brutalność, agresja, a pośród tego człowiek, który wszystkiego co najgorsze spodziewa się od drugiego człowieka.

Wydawało się, że rzeczywistość wojenna już nie wróci, że jest to tylko wspomnienie okrutnych czasów, o którym słuchoa się w szkole na lekcjach historii. Ale jednak powróciła i to bliżej niż bylibyśmy w stanie przypuszczać. Szok, niedowierzenie, strach, a w końcu zawziętość i siła walki oraz nieoceniana chęć pomagania to emocje i stany, które towarzyszyły i towarzyszą nam każdego dnia podczas tej okrutnej wojny, która toczy się w Ukrainie, tuż za Polską granicą... Pozostaje tylko mieć nadzieję, że konsekwencje, dotyczące społeczeństwo pod względem psychicznym i fizycznym, będą mniej przerażające niż w dramacie Tadeusza Różewicza *Rajski ogródek*. Oby tylko ta nadzieja nie okazała się złudna...

### **Bibliografia:**

- Kowalczyk J. R., *Tadeusz Różewicz*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-rozewicz> (dostęp: 19.03.2023).
- Różewicz T., *Rajski ogródek*, w: idem, *Teatr*, t. 1, Warszawa 1988, s. 434–435.

## **Między futuryzmem a literaturą proletariatu. Współpraca futurystów z „Nową Kulturą”**

Koniec pierwszej wojny światowej rozpoczął nowy etap w historii komunizmu. Nowo powstały Związek Radziecki stał się dominantem na scenie światowego ruchu komunistycznego i to zarówno w sferze politycznej, jak i w sferze kultury. Rewolucja komunistyczna i następujące po niej przemiany niosły za sobą pytania na temat tego, czym właściwie powinna być sztuka komunistyczna. Zdając sobie sprawę z tego, jak dużą rolę w świadomości społecznej i państwowej może odgrywać działalność kulturowa, chciano dopasować ją do idei politycznych nowo utworzonego państwa. Dotychczasowe dzieła kultury nie przedstawiały już sobą wartości, które odpowiadałyby założeniom nowej władzy. Potrzebny był więc nowy wzór sztuki, w tym również literatury. Zająć się tym miał powstały w 1917 roku Proletkult — organizacja mająca na celu stworzenie trwałej koncepcji kultury komunistycznej, która odpowiadałaby założeniom rewolucji<sup>1</sup>. Istnienie Proletkultu były jasnym wskazaniem artystom, jaką drogą swej działalności

<sup>1</sup> Z. Jarosiński, *Idea „kultury proletariackiej” w okresie międzywojennym*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4, s. 4.

zawodowej powinni podążać i czego oczekuje od nich władza. Można więc powiedzieć, że myśl polityczna komunistów, która wymusiła podporządkowanie się sektora kultury ideologii, dała początek nowej erze w dziejach historii literatury. Tym samym radziecka kultura zaczęła być wzorem dla innych działaczy w krajach takich jak chociażby Polska, w której komunizm wciąż był jedynie mrzonką nielicznych członków społeczeństwa.

Artysty, którzy chcieli tworzyć kulturę proletariacką w Polsce, musieli stanąć przed licznymi problemami ideologicznymi. Nie zamierzano pozostać biernym wobec zmieniającego się świata, lecz jednocześnie osoby odpowiedzialne za pierwsze czasopisma literackie nie były ściśle powiązane z organami władz komunistycznych. Artystów działających w tym okresie cechował mimo wszystko dość duży indywidualizm i próba stworzenia swojego własnego odłamu kultury, który odpowiadałby założeniom rewolucyjnym<sup>2</sup>. Pojawiła się m.in. kwestia tego, czy powinno się opierać nowo powstałe dzieła na tradycji i dziedzictwie narodowym, choćby poprzez wzgląd na ich walory artystyczne, jak i na popularność społeczną. Próbowano doszukiwać się w dziełach opierających się na nurcie patriotycznym wartości, które można by odpowiednio połączyć z marksizmem. Przykładem tych właśnie działań były liczne polemiki i dyskusje pomiędzy literatami zaangażowanymi w lewicowy nurt polityczny<sup>3</sup>, a to wszystko wskazywało na niejednoznaczne podejście do sprawy przewartościowania sztuki.

Rok 1920 dał początek działalności Związku Robotniczych Stowarzyszeń Kulturalno-Oświatowych „Kultura Robotnicza”, którym kierował Jan Hempel. Później z inicjatywy tego właśnie stowarzyszenia

<sup>2</sup> Idem, *Literatura i nowe społeczeństwo: Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1983, s. 114.

<sup>3</sup> M. Stępień, *Polska krytyka literacka w Związku Radzieckim 1917–1937*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 3, s. 111–112.

rozpoczęto publikację czasopisma „Kultura Robotnicza”. Tym, co miało charakteryzować Hempla, było jego pełne podporządkowanie się władzy. W taki sposób widział go właśnie Aleksander Wat: „W tym czasie, o którym mówię, Hempel był już całą głębią zaangażowany w komunizmie [...] był pierwszym aparatczykiem, jakiego w ogóle w życiu znałem”<sup>4</sup>. Opinia ta, choć z całą pewnością będąca opinią krytyczną, daje wskazówki, dlaczego to właśnie Hempla wybrano na osobę odpowiadającą za nowe czasopismo. Nie wyróżniając się niczym szczególnym, Hempel był gotów zrobić wszystko, by przypodobać się kierownictwu partii. Tym samym pozbawiony własnego zdania, z całych sił starał się, by jego praca okazała się sukcesem. Choć czasopismo nie przetrwało ostatecznie nawet roku, to było swoistym początkiem idei kultury proletariackiej w Polsce. Od lipca 1923 roku w miejsce „Kultury Robotniczej” powstała „Nowa Kultura”, która również jako swój główny cel wyznaczyła pracę na rzecz rozpowszechniania i dbałości o sprawy związane z kulturą i oświatą. Jak zaznaczono już w pierwszym numerze, gazeta bardzo poważnie podeszła do swojej roli szerzenia wartości komunistycznych w sztuce i dlatego też, mimo swej niepewnej przyszłości, redaktorzy zapewniali o tym, że postarają się nadać im rolę wypełniać jak najsukuteczniej<sup>5</sup>.

Wkrótce zaczęły pojawiać się liczne pytania, chociażby na temat tego, kto powinien zająć się kreowaniem twórczości artystycznej. Samo pojęcie sztuki dla proletariatu wskazywało, że to właśnie masy robotnicze powinny zacząć tworzyć swoje własne dzieła kultury. Trudno jednak oczekiwać, by osoby bez odpowiedniego wykształcenia czy też chociażby wprawy i doświadczenia artystycznego mogły tworzyć literaturę na podobnym poziomie jak zawodowi artyści. Chociaż w „Nowej

<sup>4</sup> A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Cz.1*, Warszawa 1983, s. 29.

<sup>5</sup> *Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 1, s. 1–2.

Kulturze” próbowano dać przestrzeń robotnikom do tego, by mogli oni udostępniać swoje dzieła szerokiej publiczności, to jednak skutki tego eksperymentu były dla redakcji czasopisma wysoce niezadowalające. Twórczość robotników polskich była mocno porównywalna z twórczością proletariatu rosyjskiego, można zauważyć chociażby podobną stylistykę czy też oczywistą tematykę prac. Wiersze pisane przez robotników charakteryzowały się patosem, licznymi nawiązywaniami do prostych alegorii pracy fizycznej, motywami ciężkich metali i gwałtownych żywiołów<sup>6</sup>. Ciężar pracy, który przedstawiali w swoich utworach robotnicy, miał podkreślać ich siłę i potęgę społeczną, dzięki której byliby w stanie rozbudzić światową rewolucję. Wiersze te, proste w swojej budowie, były więc odpowiednie ideologiczne, jednak w żadnym stopniu nie mogły być fundamentem, na jakim miała opierać się sztuka proletariacka.

I choć w czasopiśmie w odpowiedziach do czytelników zaznaczano, że: „Redakcja »Nowej Kultury« zupełnie nie podejmuje się oceny talentów i utworów literackich”<sup>7</sup>, to jednak słabość dzieł proletariatu szybko stała się na tyle wyczuwalna, że postanowiono zwrócić się z propozycją współpracy do innych grup literackich. Właśnie dlatego, że duża część przesyłanych prac nie nadawała się do publikacji, wynikła potrzeba zaangażowania w działalność „Nowej Kultury” osobistości, które posiadały talent i umiejętności literackie.

W ten właśnie sposób rozpoczęła się krótkotrwała współpraca pomiędzy redakcją „Nowej Kultury” a grupą futurystów. Była to współpraca bardzo burzliwa i zakończona ostatecznie szybką klęską. Mimo to była ona również dowodem na autentyczną chęć stworzenia przez polskich komunistów sztuki, która nie byłaby tylko i wyłącznie kalką

<sup>6</sup> Z. Jarosiński, *Literatura i nowe społeczeństwo...*, op. cit., s. 151–152.

<sup>7</sup> *Odpowiedzi redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 2, s. 63.

sztuki radzieckiej, lecz autentyczną pracą polskich literatów na rzecz ruchu robotniczego. Trzeba również zaznaczyć, że okres współpracy przypadł na lata zbyt wczesne, by móc mówić o pełnej kontroli politycznej nad kulturą. I dlatego też wbrew utartym przekonaniom, które próbują zaszufladkować futurystów jako zwolenników komunizmu, warto przyrzeć się ich pracy, biorąc pod uwagę zarówno życiorysy poetów, jak również sytuację polityczną na ziemiach polskich.

## Futuryści

Nie będzie przesadą powiedzieć, że futuryzm był odpowiedzią na zmieniające się w XX wieku oblicze świata. Zapowiadając konieczność upadku znanej wszystkim cywilizacji, nurt ten wpasował się w atmosferę powojennej niepewności. W Polsce głównymi przedstawicielami futuryzmu były dwie grupy artystów: grupa warszawska, w skład której wchodził m.in.: Anatol Stern i Aleksander Wat, oraz grupa krakowska, której członkami byli Tytus Czyżewski i Bruno Jasiński. Ten ostatni doprowadził do zjednoczenia się obydwóch ośrodków literackich<sup>8</sup>. Za główny cel swojej działalności postawili sobie zdobycie nowych czytelników, którym mogliby zaproponować zupełnie inny rodzaj sztuki, niż ten powszechnie znany. To, co niewątpliwie było powiązane z futurystami, to skandale i liczne prowokacje. Artyści specjalnie podkreślali wokół siebie atmosferę kłótniowości i zależało im na wzbudzeniu afer, które poruszyłyby społeczeństwo. Nie wahali się sięgać po elementy wulgarności i pozbywali się jakichkolwiek ograniczeń, drwiąc tym samym z konwenansów społecznych. W swoich dziełach dążyli do tego, by pokazać światu swoje nowatorstwo, odwoływali się

<sup>8</sup> M. Nikodem, *Jasiński na lewo. Myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasińskiego*, „Nowa Krytyka” 2015, nr 34, s. 230.

do chaosu i szyderstwa, proponowali całkowicie oryginalny sposób patrzenia na formę tekstu i ogólnie przyjęte zasady zapisu. Nie można jednak stwierdzić, że poza tą mało wyszukaną koncepcją swojej działalności ich praca była całkowicie nieracjonalna. W swoim programie literackim zakładali koncepcje wolnościowe i głosili z zachwytem nadejście nowych czasów, w których cywilizacja wejdzie w okres swojego największego rozwoju<sup>9</sup>. Prezentowali oni tym samym pewien rodzaj paradoksu, gdy jednocześnie pragnęli upadku tego, co prezentuje sobą ówczesny świat, a mimo to mieli swoje marzenia dotyczące przyszłych cywilizacji. Dodatkowo tym, co mocno charakteryzowało ich ruch, było odrzucenie wszelkiej tradycji, z naciskiem na tradycję romantyczną, która miała nakładać na współczesną literaturę najwięcej ograniczeń. Tym właśnie założeniem najmocniej zbliżali się do futuryzmu rosyjskiego, który również zakładał zerwanie więzów tradycji w nowoczesnej sztuce. Mimo poziomu skomplikowania swojego programu, jak również mimo tego, co przedstawiali społeczeństwu, to jednak nie można zarzucić im, jakoby do swojej działalności podchodzili w sposób nonszalancki. Propagowali swoją pracę na świecie i starali się podejmować międzynarodowe kontakty ze środowiskami literackimi. Do ich niewątpliwych sukcesów należało chociażby wydanie czasopisma „Nowa Sztuka”. Był to jednak tylko pozorny moment progresu w ich działalności artystycznej, ponieważ to przedsięwzięcie okazało się bardzo krótkotrwałe, a oni wkrótce zaczęli wątpić w sens swojej pracy i zakończyli najbardziej skandalizujący okres kariery. Nie był to jeszcze ostateczny koniec futuryzmu, ale z pewnością moment jego załamania<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002, s. 22–24.

<sup>10</sup> M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanego marksizmem*, Warszawa 2012, s. 4850.



Kluczową kwestią przesądającą o klęsce ruchu futurystycznego była ich niepopularność w polskim społeczeństwie. Ich próby zwrócenia na siebie uwagi nie dawały oczekiwanych skutków w postaci przyciągnięcia do siebie grona fanów. Ze stron wielu środowisk spotykała ich wyłącznie krytyka, a same założenia programowe były przedstawione w sposób, który było trudno ludziom zrozumieć<sup>11</sup>. Przedstawiciele futuryzmu zmierzali się więc z potężną barierą uniemożliwiającą im dalszy rozkwit. Brak entuzjazmu dla ich sztuki i niezyczliwość innych literatów sprawiły, że futuryzm stawał się wyłącznie formą pewnego kaprysu literackiego młodych artystów. Propozycja współpracy z czasopismem „Nowa Kultura” po części stała się dla nich szansą na większy rozwój.

Jako pierwszy kontrakt z czasopismem zawarł Władysław Broniewski, który to zapoczątkował swoją znajomość z przedstawicielami gazety już w 1922 roku. Opublikował on w „Nowej Kulturze” kilka tekstów pokazujące jego niejednoznaczne spojrzenie na proletariat. Jednak oficjalna współpraca futurystów z tym czasopismem rozpoczęła się dopiero w styczniu 1924 roku<sup>12</sup>. Sam rok 1924 miał być według redakcji „Nowej Kultury” rokiem przełomowym, ponieważ postanowiono zadbać o regularność wydania periodyku, jak również poprawić jakość wydawanych numerów. Jak obiecywała redakcja: „dział literacki postanowiliśmy teraz na znacznie wyższym poziomie i usiłujemy zaznajomić czytelników z najnowszymi kierunkami artystycznymi”<sup>13</sup>. To właśnie publikacja tekstów futurystów miała być motorem napędowym czasopisma, któremu tak pilnie były potrzebne zmiany.

<sup>11</sup> J. Kwiatkowski, op. cit., s. 20.

<sup>12</sup> M. Shore, op. cit., s. 64–66.

<sup>13</sup> *Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 1.

Trzeba jednak w tym miejscu zaznaczyć, że mówiąc o futurystach, nie mówimy o grupie dojrzałych i w pełni ukształtowanych już artystów. Byli to bardzo młodzi ludzie, którzy w większości nie przekroczyli jeszcze trzydziestego roku życia. Część z nich miała już wcześniejsze delikatne powiązania z marksizmem, lecz inni dopiero zaczynali kształtować swoje poglądy polityczne. Dobrze pokazuje to chociażby przykład Broniewskiego, który swoje nastoletnie lata spędził na polu bitwy, kiedy to brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej, a dopiero później zbliżył się do środowisk lewicowych, które doprowadziły go do współpracy z komunistami. A ostatecznie nawet ta współpraca okazała się nie być zbyt trwała<sup>14</sup>. Ideowe zagmatwanie, jakie przeżywali wchodzący w dorosłość futuryści, dobrze opisywał w swojej biografii sam Wat, tłumacząc, że choć przyciągały go myśli o rewolucji, to nie szły za tym żadne przekonania natury socjalistycznej. Odczuwając katastrofizm świata i poddając się dekadentyzmowi społecznemu, wyobrażał sobie rewolucję jako całkowitą wolność, w której obumrą wszelkie zasady trzymające społeczeństwo w ryzach moralności. Nie liczyły się więc wtedy żadne przekonania co do wartości ustroju komunistycznego, a jedynie młodzieńcza chęć odmiany świata, w którym futuryści nie chcieli już funkcjonować<sup>15</sup>. Z tego względu trudno jest określić dokładnie przynależność polityczną futurystów. Byli oni w na tyle młodym wieku, że ich światopogląd dopiero się kształtował, a zawiłe konflikty międzynarodowe, jakie w tym czasie trwały, nie sprzyjały stabilizacji swojej postawy politycznej. Za mało istnieje jasnych przekazów, które dokumentowałyby reorientację polityczną futurystów

<sup>14</sup> M. Olszewska, *Władysław Broniewski*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-broniewski> (dostęp: 10.04.2023).

<sup>15</sup> A. Wat, *Mój wiek...*, op. cit., s. 24–26.

na tyle bezdyskusyjnie, że z całym przekonaniem można by nazwać futurystów marksistami już na początku ich kariery.

Trzeba wziąć też pod uwagę fakt niepopularności społecznej, która wiązała się z dużą krytyką i oskarżeniami na ich temat. Przykładem tego może być chociażby opinia Stefana Żeromskiego, który – nie mogąc zaakceptować podejścia futurystów do literatury i zmian, jakie chcieli oni wprowadzać – drwił z nich oraz zarzucał im megalomanię. W swojej krytyce prac Jasieńskiego sam kreował go na zagorzałego komunistę, chcąc w ten sposób skutecznie zwrócić przeciwko niemu opinię publiczną<sup>16</sup>. Były to więc słowa jawnie krytyczne i oczerniające, które w pewnym sensie miały swój wkład do tzw. czarnej legendy futurystów. Pamiętać więc należy, że pomimo tego, że futuryści w 1924 roku zdecydowali się na współpracę z gazetą komunistyczną, to nie można jednoznacznie stwierdzić, by sami byli w tym czasie mocno zaangażowani partyjnie. Celniej jest określić ich jako grupę wchodzących w dorosłość mężczyzn, którzy szukając swojej drogi, zbliżali się do lewicy.

Ich współpraca była nie tyle kwestią prawdziwej chęci tworzenia czegoś razem, co raczej próbą znalezienia dla siebie miejsca w świecie artystycznym, by móc się dalej rozwijać. Czasopismo potrzebowało tekstów, które byłyby na tyle dobre, żeby można je bez wstydu publikować, a futuryści będący u kresu swojej działalności potrzebowali przestrzeni, w której mogliby zaistnieć. Ich koegzystencja była wynikiem złych warunków i okoliczności, w których się znaleźli. Trudno było więc oczekiwać, że ich chwilowe zbliżenie się do siebie zapewni obydwoóm grupom wielkie sukcesy.

<sup>16</sup> M. Nikodem, op. cit., s. 233.

## Na łamach „Nowej Kultury”

Na łamach czasopisma zostały wydane jedynie trzy teksty literackie futurystów. Były to następujące tytuły: *Prowokator* i *Policjant* Aleksandra Wata oraz *Karnawał* Anatola Sterna. Oprócz tego jednak w okresie od stycznia do marca możemy mówić o licznych publikacjach artykułów i dyskusji na temat nowoczesnych form sztuki, które były prezentowane w gazecie.

Już po pierwszym spojrzeniu na *Prowokatora* widać, jak bardzo tekst ten różni się od tego, co dotychczas publikowano. Cechuje go przede wszystkim kunszt literacki, ale również doskonale przemyślana forma. Krótka opowieść o mężczyźnie, który jest nękany wyrzutami sumienia oraz myślami niepozwalającymi zaznać mu odpoczynku, obfituje w liczne metafory i porównania, którym daleko do prostych i jednoznacznych określeń używanych przez autorów nieobytych dotychczas z literaturą i sztuką pisarską. Jednocześnie nie jest to historia banalna w swojej treści. Autor porusza się po wielu płaszczyznach psychiki człowieka i zadaje filozoficzne pytania na temat roli jednostki, jego moralności i kwestii wyboru w świecie, gdzie każda decyzja może okazać się porażką. Główny bohater, mężczyzna będący członkiem ruchu robotniczego, zostaje zmuszony do współpracy z policją i, nie mogąc zaakceptować swojej roli donosiciela, przeżywa swego rodzaju załamanie, które sprawia, że zaczyna myśleć o sobie jako o osobie mającej pełnić rolę wybrańca. Ostatecznie swoim postępowaniem sprowadza na siebie klęskę, choć już na początku nietrudno jest odnieść wrażenie, że była mu ona pisana od samego początku. Mimo że opisywany przez Wata mężczyzna jest czynnym członkiem walczącego proletariatu i ostatecznie to operacje terrorystyczne przeprowadzane na rzecz ruchu komunistycznego stanowią punkt kulminacyjny

historii, nie można nie zauważyć, że *Prowokator* z całą pewnością nie został napisany w nurcie sztuki proletariackiej. Choć tło historii opiera się na ruchu robotniczym, można odnieść wrażenie, że jest to tylko zabieg mający na celu podkreślenie wątpliwości targających bohaterem. On sam mimo tego, że chciałby być wierny swoim poglądom i organizacji, czuje, że nie jest to takie proste:

Już nie raz dawniej zadawał sobie to pytanie, już nie raz robił bilans swego życia. Inne były marzenia młodzieńca, inna była rzeczywistość dojrzałego człowieka. Prowokator! Łatwo jest nie ustąpić, kiedy się jest samotnym. Lecz żona, dziecko, głód. Zmuszono go, a potem dość było czasu, by przyzwyczać się, by machnąć na wszystko ręką<sup>17</sup>.

Cały tekst pokazuje tragizm jednostki zaplątanej pomiędzy swoje początkowe ideały a realne życie, które stawia przed człowiekiem trudne wyzwania i nie zawsze pozwala zachować niewinność moralną. Niełatwo jest tutaj odnaleźć myśl socjalistyczną, jak również trudno wyobrazić sobie, by robotnik (niemający większego doświadczenia ze sztuką) zdołał odczuć przyjemność płynącą z czytania owego tekstu. Można więc stwierdzić, że Wat nie spełnił w tym wypadku nawet podstawowych założeń, jakie miała spełniać sztuka według komunistów.

Podobnie sytuacja wyglądała w przypadku drugiego tekstu autorstwa Wata. Utwór *Policjant* może być odczytywany jako wyraz swoistego buntu autora przeciwko Bogu. Jego osobiste spojrzenie na dogmaty religijne i wiarę, która jednocześnie wzbogaca człowieka, ale również zabiera mu część jego swobód życiowych. Wiersz ten jest niczym świadectwo złości i niezadowolenia jednostek, które wciąż czują się ograniczane na świecie. Jednocześnie Bóg, który jest przedstawiony jako

<sup>17</sup> A. Wat, *Prowokator*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 17.

główny przeciwnik, zachowuje się niczym największy dyktator, gotowy w imię swoich praw doprowadzić do śmierci swojego jedyne go syna. Pokazano go jako osobę, której moc jest niemal niezmiernona, a dodatkowo wykorzystywana tylko po to, by umocnić autokratyczne zasady.

oddzielił światło od mroku  
by widzieć jasno i naraz  
kogo ma karać mrokiem  
kogo ma światłem karać<sup>18</sup>.

Dopiero samo zakończenie utworu jest pewną formą nadziei na przyszłość, w której to ma dojść do obalenia władzy boskiej:

lecz ja wiecznie głodny rzeknę po prostu  
com widział w duchu, choćby mnie okuł:  
że bliski dzień gdy zniknie jak krosta  
policjant z góry policjant z rogu<sup>19</sup>.

Odczuć można w tym groźbę rewolucji zmieniającą porządek świata. Rewolucja miała więc ostatecznie nadejść i dać stłamszonym jednostkom całkowitą autonomię, kiedy to nikt nie będzie już kontrolowany przez dogmaty religijne. Mimo to trudno w całym teście znaleźć motyw proletariacki. Wspomniana rewolucja jest tutaj tylko kroplą w morzu buntowniczych odczuć autora dotyczącą jego niezgody na to, jak wygląda ustrój świata, w którym przyszło mu żyć. Po raz kolejny Wat skupia się na wewnętrznych wynurzeniach człowieka, jego smutnej egzystencji i kwestiach duchowości, a nie zaś na sprawach, które jednoznacznie i bezpośrednio kojarzyłyby się czytelnikom z walką klas.

<sup>18</sup> A. Wat, *Policjant*, „Nowa Kultura” 1924, nr 3, s. 62.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Inaczej prezentowało się to w przypadku twórczości Sterna. Mówimy tu dokładnie o jednym wierszu, który udało mu się opublikować na łamach czasopisma. *Karnawał*<sup>20</sup> jest utworem bardzo wyraźnie mówiącym o niesprawiedliwości społecznej i nierówności, jakie panują wśród ludzi. Autor pokazuje w nim, jak żmudny jest żywot zwyczajnego człowieka, który musi zmierzyć się z ogólnoswiatowymi problemami. Dodatkowo cały wiersz jest nasycony atmosferą brutalności, która jest połączona z opisem przeżyć wewnętrznych dziecka. Połączenie to sprawia, że całość przybiera dość abstrakcyjną formę. Można wręcz powiedzieć, że treść ginie po części pod nakładami stylu artystycznego. Chociaż znaleźć można w wierszu zapowiedź nadejścia nowego świata i walkę o zgładzenie dysproporcji pomiędzy klasami społecznymi, jednak całość wydaje się być trudna w odbiorze i można powiedzieć, że jest to utwór, który bardzo mocno pokazuje, jak wyglądał futurystyczny styl pisania.

Oprócz trzech omówionych powyżej wierszy na problematykę współpracy pomiędzy marksistami a futurystami można spojrzeć w szerszym kontekście, jaki dają nam artykuły, które to zarówno zachwalały, jak i krytykowały publikowane na łamach czasopisma dzieła. Dają one wgląd w to, jakie poruszenie w lewicowym środowisku artystyczno-literackim wywołały prace futurystów. Przykładem tego jest chociażby recenzja *Ziemi na lewo* Bruna Jasińskiego oraz Anatola Sterna<sup>21</sup>. Wydanie tej książki dla obu autorów było wyłącznie dziełem przypadku — wynikało z tego, że pisarze dostali nagłą propozycję wydania czegoś razem. Chociaż zgodzili się na to, żaden z nich nie wiązał z tym większych planów czy nadziei. Była to ich jedyna wspólna praca

<sup>20</sup> A. Stern, *Karnawał*, „Nowa Kultura” 1924, nr 2, s. 39.

<sup>21</sup> h., *Anatol Stern — Bruno Jasiński — Ziemia na lewo*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 212.

i sami nie traktowali tego zadania jako czegoś, co miałyby okazać się wiekopomnym dziełem<sup>22</sup>. „Nowa Kultura” nie omieszkała oczywiście pominąć tematu pojawienia się *Ziemi na lewo* na rynku czytelnictwa. Recenzja była jednak zaskakująco surowa dla autorów, a w szczególności dla Sterna, którego oceniono jako artystę zbyt mało radykalnego. Zarzucono mu nawet, że jego postawa proletariacka jest tylko pozorem, a w rzeczywistości Stern wciąż błądzi w swoich politycznych przekonaniach. Łaskawiej oceniono Jasieńskiego, który miał być jednym z wielu powodów, dla których warto zapoznać się z tą pozycją literacką. Jednak jemu również wytknięto wady, takie jak chociażby używanie zbyt trudnego słownictwa, co może prowadzić do elitaryzmu, a tym samym do niedostępności sztuki. Recenzja jawnie pokazuje, jak inne było podejście futurystów do literatury w porównaniu do tego, czego oczekiwali koordynatorzy sztuki komunistycznej. Prace futurystów, choć można je było różnie ocenić pod względem wartości literackiej, na pewno nie miały na celu spełniać żadnych norm, a raczej stawiały na indywidualność i jak najszerze wyjście poza wszelkie zasady. Nie byli oni tym samym dobrym partnerem dla ludzi chcących wydawać sztukę mającą odpowiadać danej ideologii.

Przed ostatecznym zerwaniem współpracy do głosu w czasopiśmie dochodziły jeszcze osoby broniące futurystów i ich spojrzenia na kwestię sztuki. Dyskusja na ten temat rozpoczęła się od anonimowej krytyki zamieszczonej w szóstym numerze gazety. Autor posługujący się pseudonimem P. postanowił na łamach czasopisma wyrazić swoje niezadowolenie z powodu tego, co jest aktualnie prezentowane w dziale literackim „Nowej Kultury”<sup>23</sup>. Nie mógł on zaakceptować tego

<sup>22</sup> A. Wat, *Mój wiek...*, op. cit., s. 30–31.

<sup>23</sup> *Do teoretyków „Nowej sztuki”*. W sprawie artykułów: „Sztuka i rzecz” oraz „Nowe życie, nowa sztuka”, „Nowa Kultura” 1924, nr 6, s. 131–132.



rodzaju sztuki, ponieważ była ona dla niego zbyt abstrakcyjna, a dodatkowo za dużo było w niej patosu i zbyt górnolotnych słów, przez co prezentowane utwory mogły stać się zupełnie niejasne dla czytelników. Dodatkowo stał na stanowisku, jakoby głównym celem każdej sztuki była jej użyteczność dla społeczeństwa. Trudno nie przyznać autorowi racji w kwestii tego, że utwory futurystów były trudne do odczytania w porównaniu z tym, co prezentowali robotnicy w swoich pracach. Kwestią sporną pozostała jednak sprawa celu, jaki powinna spełniać sztuka. Odpowiedź na to pytanie miały przynieść kolejne artykuły odgrywające dużą rolę w dyskusji.

W obronie futurystycznego nurtu sztuki stanął chociażby Mieczysław Braun, który – zaliczając się do pokolenia nowych artystów – twierdził, że: „Nic nie ogranicza mojej wolności: ani estetyka, ani stylistyka, ani tendencja. Kieruje mną tylko wewnętrzny przymus”<sup>24</sup>. Tym samym dał on swój wyraz zarówno swojej niezależności myśli artystycznej, jak również podkreślił znaczenie swobody, jaka przysługuje każdej osobie, która zajmuje się wytwarzaniem kultury. Zaznaczył, że poetów należy traktować jak ludzi należących do klasy proletariackiej, ponieważ – mimo że nie pracują oni fizycznie – to nadal wykonują wymagającą dużego zaangażowania pracę. Według niego jest więc mylne stwierdzenie, jakoby poeci nie rozumieli proletariatu, skoro sami do niego należą. Dodatkowo na łamach czasopisma Braun dzielił się również swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi tego, czym właściwie jest nowa sztuka i czy można o niej mówić już w czasie, w którym była wydawana „Nowa Kultura”. Ponownie odwołał się do propagowanej przez siebie idei sztuki mającej przede wszystkim spełniać swoje zadania artystyczne:

<sup>24</sup> M. Braun, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 12.

Artyści nowej sztuki głoszą, że sztuka nie może służyć żadnym innym celom, oprócz swoich własnych (krzeselko służy do siedzenia, a nie do rozbijania głów, choć i to się często zdarza) [...] Krzeselko może być dziełem sztuki, ale przede wszystkim służy do siedzenia — dzieło sztuki może budzić inne uczucia poza artystycznymi, — np. rewolucyjne — ale przede wszystkim — jest dziełem sztuki<sup>25</sup>.

Słowa te są jasnym sygnałem wsparcia dla futurystów, jednak mimo wszystko w tej sytuacji były one tylko słowami padającymi z ust innego artysty. Zadaniem czasopisma było dotrzeć do wszystkich, nie tylko do przedstawicieli sztuki, dlatego Braun w artykułach mógł próbować udowodnić swoją teorię na temat nowych wzorów kultury, lecz nie wpływało to na opinie czytelników mniej ukształtowanych kulturowo, dla których sztuka futurystyczna była ewidentnie nie do przyjęcia.

Sama redakcja czasopisma początkowo próbowała wstawiać się za młodymi poetami i w ramach pomocy dla futurystów chciała przekonać swoich czytelników, by dali im szansę. Opublikowano chociażby tekst Aleksieja Gastiewa, który miał wyjaśnić, czym właściwie jest futuryzm i dlaczego jego istnienie jest ściśle powiązane ze sztuką proletariacką. Liczono, że dzięki tym zabiegom czytelnicy będą w stanie zaakceptować oferowane im przez redakcję nowości. Dowodzi to, że wciąż mieli oni jeszcze nadzieję na dłuższą współpracę i nadal wierzyli w jej pozytywne efekty, do których zamierzali dążyć. Czytelnicy jednak nie mieli zamiaru dać się tak łatwo przekonać do futurystów i przez to do gazety wciąż trafiały negatywne oceny na temat tego, co reprezentują wiersze. Jednym z bardziej dosadnych wyrazów niechęci była wypowiedź kolejnego anonimowego czytelnika, który posłużył się pseudonimem „Skowronek”<sup>26</sup>. Jako robotnik wyraził on swoje przekonanie

<sup>25</sup> B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 257.

<sup>26</sup> Skowronek, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 254–255.

co do tego, jakoby sztuka miała służyć ruchowi robotniczemu i tylko mu być w pełni podległa. Poeta chcący być również proletariuszem powinien mieć takie same zadania jak każdy inny człowiek działający na rzecz rewolucji. Pisać więc powinno się tak, by móc tym głosić swoje idee oraz nieść w świat wieści o koniecznej zmianie systemu i upadku kapitalizmu. Autor nie widział najmniejszego sensu w tym, by zajmować się rzeczami, które nie służą szerzeniu ideologii, a wiersze futurystów były dla niego właśnie takim rodzajem sztuki — całkowicie niezrozumiałej i w zasadzie nikomu niepotrzebnej.

Twórcy „Nowej Kultury” nie mogli już dłużej nie zauważać rosnących niespójności pomiędzy swoimi oczekiwaniami a tym, co tworzyli futuryści. Krytyczne wypowiedzi robotników i brak obopólnego zaangażowania, by dojść do kompromisu, doprowadziły do zakończenia współpracy, które nadeszło ostatecznie wraz z artykułem *Nieporozumienia literackie* autorstwa B. K. Przyznano, że współpraca z futurystami miała być jedynie eksperymentem, który mimo pokładanej wiary zupełnie się nie udał, ponieważ: „Niestety bardzo szybko ujawniło się, że utwory te są dla naszych czytelników niezrozumiałe artystycznie. Nie dlatego, aby były zamądre, jeno poprostu dlatego, że są ideowo obce ruchowi robotniczemu”<sup>27</sup>. Jak podkreślono, próbowano rozmawiać na ten temat z twórcami, jednak ci przyjęli wrogą postawę i odebrali próbę dojścia do porozumienia jako jawny atak na swoją wolność literacką. Redakcja postanowiła jasno wyrazić swoje stanowisko, jak pojmuje sztukę i zaznaczyła, że oczekuje od poezji zarówno tego, by zachwycała, ale również niosła treści, ponieważ sam artyzm nie wystarczy, by móc uznać dzieło za wystarczająco dobre. Tym samym poinformowano, że jest to ostatnia wypowiedź czasopisma w tej sprawie i odtąd:

<sup>27</sup> B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 257.

[...] zapraszamy do współpracy wszystkich poetów bez względu na wyznawany przez nich kierunek artystyczny — bez względu czy nazywają się futurystami, ekspresjonistami, czy jak bądź inaczej — byleby posiadali talent, umieli pisać wiersze i pisali zrozumiale dla mas robotniczych i byleby zdolni byli żyć duchowo tem, czem żyją te masy<sup>28</sup>.

Tym samym był to koniec okresu współpracy, który — pomimo że nie był długi — to jednak przyniósł polskiej kulturze literackiej dyskusję na temat sztuki proletariackiej i pozwolił ostatecznie wskazać, do czego dążą polscy komuniści, chcący nadzorować myśl kulturalną w kraju.

### Podsumowanie

Czy krótka współpraca futurystów z „Nową Kulturą” rzeczywiście miała znaczenie dla historii polskiego ruchu komunistycznego? Pozornie można by założyć, że ich wspólna działalność była zbyt krótka i zbyt niezobowiązująca, by uznać ją za znaczącą. Jednak te kilka miesięcy, podczas których pozwolono futurystom na publikacje swoich prac na łamach czasopisma, były swego rodzaju próbą stworzenia swojego własnego gatunku literackiego, jakim miała być polska sztuka proletariacka, która wpasowywałaby się w nurt rewolucyjny, a jednocześnie nie byłaby tylko odbiciem rozwiązań literackich proponowanych już na arenie międzynarodowej. Ważny jest sam fakt, że została wywołana zażarta dyskusja na temat literatury. Już to wskazuje, że autentycznie starano się podjąć starania, by stworzyć nowy rodzaj sztuki, który zadowoliliby wszystkich. Jest to więc niewątpliwy dowód istotności współpracy z futurystami.

<sup>28</sup> Redakcja, [Artykułem powyższym...], „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 258.

Przyszłość „Nowej Kultury” po zerwaniu relacji z poetami nie rysowała się w kolorowych barwach. Chcąc dopasować się do wymagań, jakie stawiali przed nimi robotnicy, jak również nie chcąc obniżać swojego poziomu literackiego, ostatecznie zdecydowali się, by nie próbować już więcej wychodzić ze swoją inwencją. Wydawano już tylko tłumaczenia i recenzje, czasem teksty autorstwa samych czytelników, jednak najczęściej dominowała publikacja popularnych tekstów zagranicznych<sup>29</sup>. Tym samym został odpuszczony temat nowości, jakie mogła przynieść polskiej literaturze sztuka proletariacka. Był to również koniec futurystów. Od momentu zakończenia ich współpracy z czasopiśmie ostatecznie rozstali się ze sobą i każdy z nich rozpoczął swoją indywidualną pracę artystyczną, już niepodporządkowaną ideom futuryzmu<sup>30</sup>. Myśl komunistyczna nie łączyła się z ich wizją literatury, a co za tym idzie — stała się przyczyną ich końca i ostatecznego upadku.

## Bibliografia

- B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 255–258.
- Braun M., *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 206–207.
- Do teoretyków „Nowej sztuki”. W sprawie artykułów: „Sztuka i rzecz” oraz „Nowe życie, nowa sztuka”*, „Nowa Kultura” 1924, nr 6, s. 131–132.
- h., *Anatol Stern—Bruno Jasieński—Ziemia na lewo*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 212.
- Jarosiński Z., *Idea „kultury proletariackiej” w okresie międzywojennym*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4, s. 3–44.
- Jarosiński Z., *Literatura i nowe społeczeństwo: Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1983.

<sup>29</sup> A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestolecu 1918–1939*, Warszawa 1981, s. 135.

<sup>30</sup> M. Shore, op. cit., s. 70.

- Kowalczykowska A., *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, Warszawa 1981.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002.
- Nikodem M., *Jasieński na lewo. Myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasieńskiego*, „Nowa Krytyka” 2015, nr 34, s. 227–246.
- Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 1, s. 1–2.
- Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 1.
- Odpowiedzi redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 2, s. 63.
- Olszewska M., *Władysław Broniewski*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-broniewski> (dostęp: 24.08.2023).
- Shore M., *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanego marksizmem*, Warszawa 2012.
- Skowronek, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 254–255.
- Stern A., *Karnawał*, „Nowa Kultura” 1924, nr 2, s. 39.
- Stępień M., *Polska krytyka literacka w Związku Radzieckim 1917–1937*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 3, s. 109–154.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Cz.1*, Warszawa 1983.
- Wat A., *Policjant*, „Nowa Kultura” 1924, nr 3, s. 62.
- Wat A., *Prowokator*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 15–18.

## Język, paradoks i abstrakcja

Jedną z fascynujących cech języka jest to, że używając go, jesteśmy zdolni do wyrażenia konceptów wykraczających poza rzeczywistość oraz prawa logiki. Możemy przykładowo za pomocą oksymoronu nazwać takie pojęcie jak „trójkątny kwadrat” i zakomunikować je drugiej osobie, mimo że nigdy nie będziemy w stanie go sobie wyobrazić ani stworzyć go w świecie realnym.

W literaturze oksymorony są dość popularne i użyteczne. Poza nimi istnieją jednak bardziej skomplikowane sposoby zabawy konceptami, obecne np. w wierszu Williama Hughesa Mearnsa, *Antigonish*.

Yesterday, upon the stair,  
I saw a man who wasn't there.  
He wasn't there again today,  
I wish, I wish he'd go away...<sup>1</sup>

Nie mogąc znaleźć satysfakcjonującego tłumaczenia tego wiersza, pozwoliłam sobie na przełożenie go sama:

---

<sup>1</sup> H. Mearns, *Antigonish (I met a man who wasn't there)*, „Poems”, <https://poets.org/poem/antigonish-i-met-man-who-wasnt-there> (dostęp: 25.08.2023).

Zobaczyłem u szczytu schodów  
Człowieka, którego nie było tam wcale.  
Dziś nie było go tam znowu,  
Niech odejdzie już stąd jak najdalej.

Na początku wiersza podmiot liryczny mówi, że widział człowieka, którego nie było. Postać została zauważona przez podmiot liryczny, istnieje więc w pewien sposób, czy to jako wytwór jego umysłu czy byt nadprzyrodzony. Jednak w wierszu znajdują się słowa: „nie było go tam wcale”. Można te słowa zrozumieć jako znak, że postać z wiersza nie jest częścią świata materialnego, lub zachęcenie do zastanowienia się nad niepewną naturą tego człowieka i jego istnienia.

Podczas lektury dalszej części wiersza czytamy, że postaci — o której mowa — „nie było tam znowu”. W przypadku typowego użycia języka powiedzielibyśmy raczej: „był tam znowu”, zwłaszcza że następna linijka mówi o tym, że podmiot liryczny chce, żeby postać odeszła. Logicznie rzecz ujmując, nie ma sensu życzyć sobie, żeby zniknęło coś, czego nie ma. Autor użył jednak tego wyrażenia, żeby podkreślić, jak nietypowe i wykraczające poza prawa logiki było to zdarzenie, i że postać na schodach paradoksalnie w pewien sposób istnieje, a w pewien sposób nie ma jej. Kolejnym powodem jest zaznaczenie powtarzalności spotkań z człowiekiem ze schodów: nie było go wcześniej, i dziś także go nie było.

Innym przykładem wprowadzania konceptów niezgodnych z prawami rządzącymi tym światem jest fragment *Romance Somnábulo* Federica Garcii Lorci:

Verde, que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,



Las cosas la están mirando  
Y ella no puede mirarlas.<sup>2</sup>

Po raz kolejny zaproponuję moje tłumaczenie tego utworu:

Pod cygańskim księżycem  
Zieloną chcę cię, kochanie,  
Rzeczy na nią patrzą,  
A ona nie może patrzeć  
Na nie.

Interesująca myśl pojawia się w ostatnich liniijkach, które mówią o pewnej kobiecie.

Za oczywiste przyjmuje się, że to ludzie są zdolni do postrzegania świata, a przedmioty nieożywione – nie. Tymczasem w wierszu Lorci to rzeczy patrzą na kobietę, natomiast ona nie jest do tego zdolna. Żeby wyjaśnić ten fragment, należy znać jego kontekst. Dokładnie to, że ten utwór opowiada o martwej dziewczynie. Autor porównał ją z martwą materią, by pokazać przewrotnie, że nawet przedmioty nieożywione otaczające kobietę są bardziej żywe od niej i przez to bardziej zdolne do patrzenia niż ona. W rzeczywistości nie można być bardziej lub mniej martwym, lecz język pozwala na wyrażenie tego konceptu i Lorca wykorzystał to, by oddać, z lekką przesadą, stan kobiety w wierszu.

Ten sam autor napisał w innym wierszu, *Es verdad*:

¡Ay, qué trabajo me cuesta  
Quererte como te quiero!  
Por tu amor me duele el aire,

<sup>2</sup> E.G. Lorca, *Romance Somnámbulo*, <https://www.poesi.as/index203.htm> (dostęp: 25.08.2023).

El corazón  
Y el sombrero.<sup>3</sup>

Mój proponowany przekład tego fragmentu wiersza to:

Tak jak ja pracuję na miłość,  
Pracowało niewiele!  
Przez twoją miłość boli powietrze,  
Serce  
I mój kapelusz.

Jak widać, autor posłużył się konceptem bólu. O ile „ból serca” jest zrozumiałą jako metafora lub dosłowne zjawisko fizyczne, „ból powietrza” i „ból kapelusza” nie istnieją — nie są one częścią ciała, nie posiadają receptorów czuciowych i nie da się ich nawet sobie wyobrazić. Przypisując cechę posiadaną tylko przez organizmy żywe (zdolność do odczuwania bólu) przedmiotom nieożywionym, Lorca nagina rzeczywistość, by przekazać, że jego cierpienie jest tak wielkie, że rozprzestrzenia się na niemożliwe terytoria.

Na przykładzie tych trzech fragmentów tekstów można dojść do kilku wniosków. Po pierwsze, udowadniają one elastyczność i kreatywność zarówno ludzkiego umysłu, jak i systemu językowego, który on stworzył. Po drugie, nie jest potrzebna ich dogłębna analiza, by zrozumieć treść, mimo że posługują się one skomplikowanymi zabiegami myślowymi. Każdy czytelnik intuicyjnie zrozumie niepewność istnienia człowieka na schodach, śmierć kobiety czy nieszczęśliwą miłość przedstawioną w tych wierszach. Nie dość, że za pomocą języka

---

<sup>3</sup> E.G. Lorca, *Es Verdad*, „Poemas del Alma”, <https://www.poemas-del-alma.com/es-verdad.htm> (dostęp: 25.08.2023).

możemy wyrazić abstrakcyjne koncepty, rozumiemy je też powszechnie i możemy dzięki niemu nawzajem je sobie przekazać.

## **Bibliografia:**

Lorca F. G., *Es Verdad*, „Poemas del Alma”, <https://www.poemas-del-alma.com/es-verdad.htm> (dostęp: 25.08.2023).

Lorca F. G., *Romance Somnábulo*, <https://www.poesi.as/index203.htm> (dostęp: 25.08.2023).

Mearns H., *Antigonish (I met a man who wasn't there)*, „Poems”, <https://poets.org/poem/antigonish-i-met-man-who-wasnt-there> (dostęp: 25.08.2023).



 **Twórczość**



## **Gmach**

Po kroku brakuje oddechu, nie ma tlenu  
Nie zdążyły puścić korzeni  
Sadzonki, a próchno dalej spragnione  
I wracam do kołyski śpiewać pieśni  
Nie mieszczę się w niej, a wyjść z niej  
bez celu, lata temu urodzone  
Marzenia i plany w dziecięcych zabawach  
utopione wspomnienia rozsądek i wiek  
tłumią, głos odebrany  
Nim przyszło mi się zastanowić  
I przejść przez ten cały Gmach na nowo  
pragnienie winno mieć już dawno  
odebrane znaczenie.

26.06.2022

## **Przez palce**

Odrą Cię z wiary, wolności na miary Twych słów.  
Napis na ofiary, na tace, na dary, na gnój.  
Niebotyczne ustawy, etyczne zakłady  
Gdzie się mierzy Twój los  
Na stos! Na stos! Na stos!

Odrą Cię z prawdy, od życia do krycia się w dół.  
Brzuchem do góry wypłyniesz jak niejeden sum.  
O litości zazdrości zawiści za młodu  
Czym przesiąknę wytrącę  
Na głos! Na głos! Na głos!

Odrą Cię, zniszczą, zaleją, zachłysną się w brud.  
Na pozór pomocny, po cichu wbije ci nóż.  
Do kołyski śpiewane, ojczyzny wołanie  
Gdzie się przeżyć udaje  
O włos! O włos! O włos!

30.08.2022



## ***Protezy***

Do miasta uderzam  
Zostawiam za sobą  
To, czego nie miałem i nie mam  
Zastępuję, wymieniam, nabywam  
Na chwilę uciekam  
I wracam z ubytkiem  
Smutkiem zmęczone powieki  
Pustką wypełniam braki  
Potykam się o ciszę  
Upadam pod ciężarem powietrza  
A coś jakby zabrało  
Zabroniło, zakazało  
Mieszka mi pod głową  
I miesza na nowo  
Nie chcę wracać  
Nie chcę na nowo rozpaczać  
I później przyznać  
Że tlenu mi zabrakło

20.07.2022



## Cigarettes & roses

Wyciągnął z kieszeni czarnych, spranych już jeansów paczkę papierosów. Blaise palił od lat. Zawsze te same — czerwone Marlboro. Jeden za drugim. Wdychał szary dym, nie martwiąc się ani trochę o swoje zdrowie. Palenie było Blaise'a.

Pierwszego papierosa złapał w biegu od kolegi — mieli wtedy może po czternaście lat. To było szybkie. Jakaś przerwa między lekcjami i szkolna toaleta. Kilka zaciągnięć, kaszel, a nawet łyzy. Unoszący się szary dym, drapiący w nozdrza zapach palonego skręta, pewnie skradzionego któremuś z rodziców. Później byli nauczyciele, uwagi, krzyk, dyrektor i dom, a w domu kilka ciosów — od ojca skierowanych do małego Blaise'a. I jego mamy, bo to ona przecież była winna. To ona źle wychowała dziecko i to ona powinna znosić upokorzenie i pogardliwe spojrzenia.

Pierwszego razu Blaise nie wspominał dobrze.

Żadnego pierwszego razu nie wspominał dobrze.

I to powinno powstrzymywać go przed zrobieniem czegoś kolejny raz. Kto powtarzałby coś, co przyniosło za sobą okropne konsekwencje i fale bólu?

Blaise. Tylko Blaise i zdecydowanie Blaise.

Otworzył pudełko. Pochwycił między palce ostatniego papierosa. Ostatniego.

Ostatni papieros w paczce przypominał Blaise'owi początek tortur. On musiał mieć papierosy, musiał palić, a jeśli nie palić, to wiedzieć, że na pewno ma kilka sztuk przy sobie.

To było uzależnienie. Straszne. Wręcz obrzydliwe. Nie wyobrażał sobie już tej marnej egzystencji bez używki między malinowymi wargami. Nie wyobrażał sobie poranka bez papierosa na balkonie. Nie wyobrażał sobie też jazdy samochodem bez pozbywania się żaru przez okno.

Blaise generalnie niewiele sobie wyobrażał.

Odpałił więc ostatniego papierosa, zaciągając się mocno. Dym wsiąkał w ściany jego mieszkania, w poduszki i koce, w jego ubrania. I w niego samego. Blaise cały przesiąknięty był trującym dymem. Trucizną.

Więc Blaise był trujący?

Trzymając papierosa w ustach, wcisnął na siebie szarą bluzę — równie spraną, zmechaconą, co jego jeansy. Już na pierwszy rzut oka widać było, że bluza należy właśnie do niego. Miała ślady. Po spadającym na materiał żarze z papierosa. Po przypadkowych i nieprzypadkowych podpaleniach ogniem z zapalniczki.

Włożył buty. Stare, czarne trampki. Nie rozstawał się z nimi. Nie chciał. Niosły za sobą kawał historii. Jego historii. Drogi, którą przeszedł. Tej jego drogi. Tylko jego.

Szybko zamknął drzwi mieszkania i zbiegł po schodach starej kamienicy. Lubił w niej mieszkać. Mimo że schody ciągle skrzypiały, tynk odpadał, a jego sąsiadkami były tylko oceniające starsze panie, którym musiał uprzejmie pomagać, by nie wyjść na gbura.

Blaise lubił spokój. A spokój zapewniało mu trzydzieści metrów kwadratowych w tej przedwojennej kamienicy.

Zapowiadało się na deszcz. Szedł szybko, musiał przejść kilka przecznic, aby znaleźć się poza osiedlem. Miejsce jego zamieszkania było zbyt ciche, dalekie i nudne, aby mógł znaleźć tam sklep. A tego teraz potrzebował. Samochodu nie wziął — pił wcześniej. Niewiele, ale jednak. Nie chciał niemiłego spotkania z władzami, a tym bardziej kwitka wzywającego do zapłaty.

Dotarł do małego sklepiku. Miejsce wyglądało jak wyciągnięte z filmu. Biała budka z daszkiem i ogromnym świecącym napisem. Spore okna, przez które można było zajrzeć do środka.

Filmowo. Dlatego Blaise spodziewał się tam też starej, opryskliwej kasjerki.

Blaise często myślał stereotypowo. Sam też był trochę chodzącym stereotypem. Znanym modelem złego chłopca. Z urodą modela, duszą diabła i spojrzeniem kuszącym niczym zakazany owoc.

Wchodząc do środka, mógł ocenić, gdzie znajdzie cel swojej wizyty. Sklep miał w sobie tyle regałów, że przejście między nimi — mając szerokie ramiona i metr osiemdziesiąt pięć — graniczyło z cudem.

A Blaise wydawał się cudem, więc mu się udało.

Papierosy były przy kasie, więc dotarł tam, nie dostrzegając jednak nikogo. Oparł się biodrem o ladę i czekał.

Bo Blaise był cierpliwy. A przynajmniej starał się być.

Mijały minuty. Nikt się nie pojawił, a Blaise słyszał tylko przytłumiony dźwięk głosu zza ściany.

Damskiego głosu.

Kaszlnął znacząco. Był cierpliwy, ale do czasu. Nadal opierał się nonszalancko o blat. Odwrócił wzrok, gdy usłyszał delikatne kroki i trzask drzwi.

A potem głos. Delikatny, melodyjny, słodki, cudowny.

— Przepraszam, przepraszam. Zagadałam się przez telefon i nie słyszałam nikogo, bo moja mama tak dużo mówiła. Opowiadała mi o...

Słuch Blaise'a przestał rejestrować dźwięki, gdy spojrzenie jego czarnych tęczęwek, świecących tylko w świetle księżyca, odnalazło drobną postać.

Kobietę. O lśniących, szatynowych włosach i uśmiechu, który zakończyłby niejedną wojnę. Miała niebieskie oczy. Tak niebieskie, jak letnie niebo lub naprawdę przejrzyste jezioro.

Niczym niezmacony spokój i czysta tafla błękitnych niebios.

Pierwsza myśl, która nasunęła się Blaise'owi, to oczy, jakie piękne oczy i włosy, i usta. Cała jest piękna.

Wydawała mu się w tym momencie uosobieniem delikatności, jakby ciepłego powiewu wiatru lub unoszącego się nad ziemią zapachu lawendy. Szatynka była delikatnością, słońcem (mimo że zbliżał się wieczór) i miłością.

— ... i mówiła, i mówiła, a ja naprawdę nie słyszałam tego dzwonka. Nie chciałabym...

— W porządku — przerwał wodospad jej słów. Uważał, że nic się przecież nie stało. Kilka dodatkowych minut w sklepie nie zbawiło jego życia.

— W porządku? — zapytała, uśmiechając się delikatnie. — Czyli nie jest pan zły?

— A mam o co być zły? — mruknął niższym głosem. — Tak, mam. Wcale nie jestem stary, więc błagam, nie mów do mnie na „pan”. Jestem Blaise. — Wystawił w kierunku dziewczyny swoją dużą, szorstką dłoń.

A szatynka była w siódmym niebie. Nie zawsze ktoś się jej przedstawiał. I nie zawsze był to ktoś taki jak Blaise.

Podobało jej się to, jak wygląda. Że ma na sobie zwyczajne trampki, stare spodnie i ogromną bluzę. Że jego włosy są w takim nieładzie, a twarz pokrywa delikatny zarost. Podobało jej się, że chciał powiedzieć coś o sobie. Już samo przedstawienie się uznała za naprawdę ogromny krok. Bo gdzieś w tym wszystkim brakowało jej kogoś takiego. Kogoś, kto stałby się bezpiecznym portem, słodkimi ciastkami i pięknymi kwiatami. Kogoś, kto umilałby dzień i zapewniał poczucie obecności.

Blaise jej się spodobał. A ona spodobała się Blaise'owi, choć niewiele jeszcze wiedział.

— Ach, tak — zaczęła, wyciągając swoją dłoń. — Jestem Via. I strasznie dużo gadam. Zwykle bez sensu, ale wtedy czuję się lepiej. Nie lubię milczeć.

Ich skóra zderzyła się ze sobą, usta Vii ucichły, a myśli Blaise'a wybuchły.

Odsunęła się szybko, stanęła za ladą, aby zachować choć pozory normalnych zakupów i poprawiła fartuszek.

Via uśmiechała się naprawdę często i widać to było już na pierwszy rzut oka. Tryskała energią i dobrym nastawieniem, zawsze kolorowa, więc przy spranej szarości życia Blaise'a wyglądała jak biel przy czerni.

— Co dla... Co dla ciebie, Blaise? — zapytała bardziej oficjalnym tonem, dalej będąc uśmiechnięta.

Uśmiechnął się. Zapamiętała jego słowa. Dobrze, lubił, gdy mógł czuć się wysłuchany. Rozejrzał się szybko, zatrzymując wzrok na doniczkach niedaleko okien.

— Poproszę papierosy i tego kwiatka. — Wskazał palcem na jedną z doniczek z jego ulubionymi kwiatami. — Najlepiej Marlboro — odpowiedział.

— Czerwone?

Skinął głową.

— Wiedziałaś. Wyglądasz na takiego.

Via oceniła go od razu, gdy spojrzała w ciemne tęczówki. Jednak spodziewała się ograniczenia do słów tylko naprawdę potrzebnych, bez uprzejmości czy uśmiechu.

Zwyczajnie spodziewała się, że przyjdzie jej skonfrontować się z prawdziwym dupkiem.

— Na jakiego wyglądam, Via?

— Na takiego, który pali i wyrzuca niedopałki na świeży trawnik. Na takiego, którego uśmiech jest tylko grzecznością. I na takiego, który

nie potrafi mówić prawdy prosto w oczy – mruknęła ciszej, patrząc wprost w jego tęczęwki.

A Blaise poczuł się, jakby znał ją od lat. Albo nie. Jakby to ona znała od lat jego i jego myśli. Jakby wiedziała wszystko, znała każdy sekret. Jakby była jego częścią. Drugą literą jego JA.

I choć te słowa mogły kogoś urazić, to nie Blaise'a. On wiedział, że to prawda. Że właśnie tak jest, bo jego uśmiech już stracił prawdziwość, prawda omijała go szerokim łukiem, a niedopałki papierosów lądowały wszędzie (nawet na trawniku).

– Jesteś spostrzegawcza, Via. Intrygujesz.

– A ty masz całkiem dobry gust. Białe róże są naprawdę śliczne – rzuciła, podając mu ową białą różę i paczkę papierosów.

Zebrała z lady pieniądze i już chciała oddać resztę, gdy usłyszała tylko dzwonek od drzwi. Uniosła wzrok, zauważając, że Blaise'a już nie było.

– Do zobaczenia, Blaise – mruknęła pod nosem sama do siebie, aby usłyszały ją tylko ściany, a głuche echo mogło już potem powtarzać tylko Blaise, Blaise, Blaise...

\*

Już po pierwszym spotkaniu Via zajęła swoje miejsce w myślach Blaise'a. Była tam, i chodziła, i odciągała go od zajęć. Dlatego do swojego życia – żył rutynowo, choć strasznie tego nie lubił – postanowił dodać nowy punkt.

Uznał bowiem miejsce pracy Vii za idealne do jego zakupów. Mógł kupić to, czego potrzebował. Zawsze „papierosy i ten kwiatek”. Dlatego postanowił odwiedzać to miejsce codziennie, zawsze o tej samej porze. Stosował się do rady Lisa z *Małego Księcia*, książki, którą przeczytał jeszcze jako dziecko.



Via zauważała Blaise'a. Widziała go zawsze tak dobrze i naprawdę chciała, żeby on też ją zauważył. Jej szatynowe, długie włosy i jej duszę tak czystą, przypominającą obłok na niebie.

Nie spodziewała się, że Blaise zawsze chwilę spoglądał na nią przez szybę, że zauważył jej bliznę na brwi i pieprzyk na dłoni. Och, Blaise zauważył ją całą.

Więc codziennie odwiedzał sklepik — już wiedział, że należał do ciotki Vii, a dziewczyna dorabiała tam przed studiami. Wiedział, że była młoda, że lubiła romanse i filmy akcji, a jej ulubionym kolorem był fioletowy.

Wiedział to wszystko, bo za każdym razem zadawali sobie kilka pytań — to był pomysł Blaise'a. Chciał ją poznać, poznać lepiej.

Poznawać, wiedzieć więcej, być przy niej i czuć. Blaise naprawdę tego chciał.

Dlatego odwiedzając sklep, kupując papierosy i kwiatka, prowadzili luźną rozmowę — kilka pytań, kilka nowych faktów i coraz większy uśmiech.

Kolejny wieczór taki sam jak wszystkie. Może trochę chłodniejszy — wiatr znad zatoki czuć było wszędzie. Powiew świeżości i chwila, aby odetchnąć pełną piersią.

Blaise (znowu w tej samej, za dużej bluzie) wybrał się do sklepu. Albo do Vii, która już na niego czekała. Minęło tyle czasu, tyle dni i rozmów, a ich relacja nadal stała w miejscu.

Dlatego Via zdecydowała się na coś, co sprawiało, że jej dłonie drżały za bardzo, a uśmiech? Uśmiech był trochę krzywy, przypominał raczej grymas.

Przeszedł przez próg, strzepując z ciemnych włosów krople deszczu. Ponownie przecisnęła się przez rzędy regałów.

Blaise, gdy kilka dni z rzędu zrzucił z półek makarony i mąkę, postanowił znaleźć sposób na przechodzenie między regałami.

Podszedł do lady, jednak Vii wcale nie było tam, gdzie była zawsze. Stała bowiem przy oknie, starając się zawiesić tam jakąś tabliczkę.

Blaise ledwo stłumił śmiech.

Zastanawiał się, dlaczego się za to zabrała. Była zbyt niska, żeby dosięgnąć choć połowy szyby, więc wieszanie tabliczki na samej górze było nierealne.

Podszedł po cichu — Via już wiedziała o jego obecności (dzwonek przy drzwiach), oparł swoją głowę o czubek jej, poczuł wtedy zapach... lawendy?

Wtedy już wiedział, że Via zawsze pachniała lawendą.

Zabrał z jej rąk tabliczkę, która zaraz znalazła się na swoim miejscu. Wtedy spojrzał w szybę.

Widać było w niej ich odbicie. Bez koloru, szczęściem świeciły się tylko oczy Vii.

— Wiesz, że byś sobie nie poradziła? — zapytał, nadal patrząc w szybę. — Gdzie masz drabinę albo cokolwiek, co ma więcej niż metr sześćdziesiąt?

— Poradziłabym sobie, gdyby drabina rzeczywiście tu była! Wczoraj ciotka poprosiła mnie o wywieszenie tej reklamy, zapewniała, że drabina jest z tyłu. A gdy weszłam, żeby ją zabrać, to jej nie było!

— Zgubiłaś drabinę, Via? — zapytał, śmiejąc się z rumieńców, które wykwitły na jej policzkach.

— Nie zgubiłam! — zaprzeczyła. — Ja nawet jej nie widziałam, więc nie mogłam jej zgubić! To ciocia coś przekreśliła! Gdybym wiedziała, tobym się sama za to nie zabierała. Poza tym ja już nie gubię rzeczy! Pilnuję wszystkiego, od kiedy...

Via mówiła bardzo dużo. Często przekazywała niepotrzebne informacje.

Blaise zwykle wyłączał się w połowie, aby obserwować jej twarz i kosmyk włosów, który zawsze zakładała za ucho.

Uważała, że tak wygląda lepiej.

Via nigdy nie lubiła swoich szatynowych włosów. Nie układały się tak, jakby chciała i nie były tak lśniące, jakby jej się podobało.

Więc w jej oczach były tylko włosami, które często związywała, a w oczach Blaise'a były czymś, co zdecydowanie przyciągało uwagę.

—... i strasznie się wtedy przestraszyłam, bo była burza, a ja strasznie się jej bo... Cholera! — pisnęła, przyklejając się do torsu Blaise'a. Zaciśnęła drobne dłonie na materiale jego bluzy, gdy tuż za oknem niebo namalowało siebie jasnym piorunem.

Via bała się burzy.

Więc Blaise objął jej ciało silnymi ramionami, jednocześnie opierając brodę o jej głowę.

— Via... To tylko piorun. Spokojnie — mruknął, dłonią gładząc te szatynowe włosy. — Tutaj nic się nie stanie. Nic się nie stanie, gdy jesteś przed czymś schowana. I gdy to coś jest całkiem poza twoim zasięgiem.

\*

Obiecała sobie, że tym razem da radę.

Gdy w burzową noc strach przejął nad nią kontrolę, nie była w stanie myśleć o czymkolwiek innym niż oplecione wokół jej ciała, silne ramiona mężczyzny, który starał się, aby jej oddech nie przyspieszał.

I gdy wtedy z nią został, poczuła to jeszcze bardziej. To, że jest dobrym człowiekiem. To, że brakuje jej bliskości i to, że chce go więcej.

Dlatego po kilku kolejnych dniach, kolejnych spotkaniach w sklepie, kilku wypalonych papierosach — tylko przez Blaise'a, bo Via nie paliła — oraz nowych odpowiedziach na wymyślone pytania, postanowiła ponowić próbę zepchnięcia relacji sklepowo-pytaniowej na nowy tor.

Tor, którym naprawdę Via chciała, aby ta relacja się poruszała. Wydawało jej się, że naprawdę by się dogadali.

Blaise i ona. Ona i Blaise.

Już przed godziną, która w sklepie zdecydowanie należała do Blaise'a, przyszykowała jego zestaw. Przychodził tu przecież tylko po „papierosy i tego kwiatka”.

Zawsze mówił „kwiatek”, nigdy nie kwiat.

Zawsze kupował Marlboro, tylko czerwone.

I zawsze wymyślał pytania, aby poznać ją trochę lepiej.

Czas, choć mijał nieubłaganie, Vii dłużył się z każdą minutą coraz bardziej i bardziej.

Ostatni raz spojrzała na paczkę Marlboro, która miała być przepustką do czegoś nowego, gdy dzwonek przy drzwiach poruszył się, wydając z siebie dźwięk. Dźwięk, który od kilku tygodni sprawiał, że jej uśmiech trochę się powiększał, a motyle w brzuchu zrywały się do lotu.

Blaise wszedł powoli, myślami będąc jednak naprawdę daleko.

— Cześć! — rzuciła Via, wstając zza lady. — Co dla ciebie, Blaise?

— Myślę, że wcale nie musisz zadawać tego pytania. — Przekrzywił głowę, spoglądając w lewo i unosząc brwi w geście zaskoczenia. — Chyba doskonale wiedziałaś, że przyjdę po papierosy i kwiatka.

Wtedy zrozumiała, a jej policzki pokryły się rumieńcem, który naprawdę chciała ukryć, zasłaniając twarz dłonią lub przykryc zasłoną szatynowych włosów.

Blaise uznał to wtedy za... urocze? Tak, zdecydowanie urocze.

Uważał, że Via cała taka była. Nawet gdy wypluwała z siebie słowa niczym karabin, a głowa Blaise'a pękała już po kilku zdaniach. Nawet gdy szukała ukrycia w jego ramionach, bo piorun rozświetlił niebo. I nawet wtedy, gdy próbowała namówić go na wspólne porządki w sklepie — ostatecznie się zgodził.

— Spodziewałam się, że możesz przyjść, więc... No Blaise! Następnym razem cię nie obsłużę — powiedziała, udając obrażoną, gdy brunet śmiał się pod nosem.

— Na pewno. Więc, Via, poproszę papierosy i tego kwiatka, a przy okazji chciałbym się dowiedzieć, jaki mit z mitologii greckiej jest twoim ulubionym?

Blaise wymyślał pytania, które dotyczyły naprawdę wszystkiego.

Więc gdy już kiedyś zapytał: „Via, która mitologia jest ci najbliższa?” — i dowiedział się, że szatynka lubi tę grecką — zdecydował, że następne pytanie będzie dotyczyło właśnie tego.

— Więc proszę, Blaise. — Podała mu przygotowany zestaw. — Ulubiony mit? Zdecydowanie ten o Persefonie, chociaż Dedal i Ikar są mi wyjątkowo bliscy.

— Chodź, chcę usłyszeć, dlaczego akurat te.

Złapał dłoń Vii, aby zaraz wyjść na dwór. Blaise chciał zapalić i posłuchać. Jej myśli go intrygowały, wydawała się naprawdę inteligenta, dlatego chciał jak najczęściej poznawać jej punkt widzenia.

Odpalił papierosa — miał zapalniczkę od ojca, oparł się o ścianę i zaczął słuchać.

— Dedal i Ikar. Zawsze opowiadał mi go tata — westchnęła cicho. — Tak starał się pokazać mi, że jego zdanie też jest całkiem ważne, a rozwiązanie czegoś jego sposobem może mieć lepsze skutki. Wydaje mi się, że chciał tak nauczyć mnie posłuszeństwa. I chyba mu się udało.

— A Persefona?

— Moje serce skradła Demeter. To, jak starała się odzyskać córkę, wiele razy spowodowało, że trochę inaczej patrzyłam na własną mamę. Wydaje mi się, że dopiero gdy usłyszałam historię Demeter, zrozumiałam, jak silna jest miłość matki do dziecka. Ale historia związana bliżej z Hadesem też mi się podobała, ale nie byłam za tym porwaniem. W ogóle za żadnym porwaniem.

— To całkiem ciekawe, więc obiecuję, że jeszcze do tego wrócimy, ale muszę już iść. Wybacz, Via.

— To nic. Do zobaczenia, Blaise.

Szatynka wróciła do sklepiku, a Blaise zauważył w końcu ciąg liczb zapisanych na paczce jego nowych papierosów.

Jej numer, litera „V” i kilka słów zapisanych pochyłym pismem: „Choć raz spotkajmy się poza tą plastikową budką.

\*

Spacery, spotkania, randki, zwiedzane razem miejsca okazały się strzałem w dziesiątkę. Bo każde spotkanie przynosiło coraz więcej uśmiechu, żartów i czasu spędzonego razem.

Miesiące mijały, czas uciekał, a Via i Blaise już chodzili na randki. Już albo dopiero. Jednak chodzili. I cieszyli się jak dzieci.

Znali się dobrze. Znali się już naprawdę dobrze, bo potrafili rozmawiać. Rozmawiać długo i o wszystkim. Poznawać siebie i swoje światy. Uczyć się na błędach — było ich kilka, Via była wybuchowa. Zbudować relację opierającą się na zaufaniu.

Blaise nauczył się już słuchać jej wszystkich słów.

A Via często wspominała ich pierwszy pocałunek, którym Blaise stłumił jej strach podczas jednej z burz. Wtedy pierwszy raz pioruny i bijący o szyby okien deszcz nie wydawał się taki straszny.

Od tego wydarzenia minęło już trochę czasu, może trzy miesiące, a Via nadal wspominała i uznała, że był to moment, w którym Blaise po raz pierwszy skradł jej serce.

Bo skradał je codziennie na nowo. I wiedziała, że przepadła.

Via bowiem zakochała się w tym chłopaku od papierosów i kwiatka.

A ten chłopak zakochał się w Vii.

I gdy leżeli pewnej nocy w pokoju szatynki, obydwoje tańcząc we własnych myślach, wszystko było dobre.

— Blaise?

— Mhm? — mruknął trochę sennie, zaciskając swoje ramiona jeszcze ciaśniej wokół jej ciała.

— Myślisz, że księżyc nas obserwuje?

— Możliwe. Możliwe, że jest dla nas trochę jak rodzic. Widzi wszystko, jego pełnia może być karą, niektórych wtedy boli głowa lub nie mogą spać. Już sam nie wiem.

— Więc księżyc nas kocha? — zapytała.

— Chciałbym wiedzieć. Naprawdę chciałbym, Vi. — Dłonią pogładził jej włosy, gdy leżała wtulona w jego silne ciało i czuła się jak w najlepszym miejscu na ziemi. — Ale to chyba mało ważne — zaczął cicho — nieważne, czy kocha cię księżyc, czy gwiazda, czy nawet deszcz. Bo w tym wszystkim kocham cię ja, Via.

*Kocham cię, kocham, kocham!* — chciała krzyknąć Via, uśmiechając się szeroko i modląc, aby szczęście już nigdy nie uciekło.

Wtuliła się mocniej w jego ciało, szepcząc cicho:

— Ja ciebie też kocham, Blaise.

\*

Rocznica!

Czas mijał. Przeszli razem kawał drogi. Każdej drogi. Tej łatwej i trudnej. Wiedzieli wszystko i czuli się dobrze.

Chyba wszystko...

Oczywiście, bywały momenty, gdy potrzebowali chwili. Momentu oddechu. Bo dobrze bywało bez siebie, jednak ze sobą wszystko było po prostu lepsze.

Jednak ten dzień musiał być inny, bo Via już zaraz planowała studia, a Blaise? Blaise poszedłby za nią wszędzie.

I to Blaise przygotowywał niespodziankę.

Dlatego byli umówieni na wieczór. Wieczór ciepły, wiosenny i zwyczajny, dlatego ich stroje też takie były. Blaise chciał, żeby to była rocznica, aby zachować coś z tamtego dnia, a jednocześnie otworzyć coś nowego.

Bo rok temu Blaise pierwszy raz otworzył drzwi sklepiku, a Via pierwszy raz sprzedawała mu papierosy i kwiatka.

Spotkali się na jednej z przecznic, gdy chłopak opierał się o ławkę, paląc papierosa i mając ze sobą coś jeszcze.

— Blaise!

— Via! — krzyknął w tym samym momencie co ona. Chłopak wyrzucił niedopałek, podchodząc do szatynki.

— Wyrzuciłeś niedopałek na świeżą trawę, Blaise. — Spojrzała na niego karcącym wzrokiem. — Co masz w dłoni?

— Nic.

— Blaise.

— Pamiętasz, kiedyś powiedziałaś: „Na takiego, który pali i wyrzuca niedopałki na świeży trawnik. Na takiego, który uśmiech jest tylko grzecznością. I na takiego, który nie potrafi mówić prawdy prosto w oczy”.

— Chcesz mi teraz udowodnić, że tak jest? Czy pokazać, że dokładnie pamiętasz moje słowa? — zapytała, łapiąc jego dłoń, gdy skierował ich w tylko sobie znanym kierunku.

— Nie. Chcę obalić twoją tezę. Pozwól mi, Via.

— Pozwalam ci na wszystko, Blaise!

— Więc zamknij oczy.

I szatynka ufała mu bardzo, więc zrobiła to od razu i zaufała, czując obok ciepło jego ciała.

Dotarli do właściwego miejsca, jednak Via nadal nie otwierała oczu, bo Blaise nic nie powiedział. Za to westchnął głęboko, jakby zbierając siły.



— Zawsze kupowałem w sklepie papierosy i kwiatka — zaczął, głaszcząc jej dłoń. — Zawsze to była biała róża, bo kiedyś pokochałem je ponad wszystko. Te białe róże, wiesz, Via?

— Mhm.

— Biały to symbol czystości. Czystość, spokój. To mi się z nimi kojarzyło. Nadal kojarzy. Wiem, że jestem tajemnicą. Wiem, że nie mówiłem o sobie dużo. I wiem też, że chciałaś wiedzieć wszystko, dlatego... Dlatego ci powiem, dlatego ci pokażę. Bo jesteś moim wszystkim.

— Blaise.

— Otwórz oczy, Via. Jest tu tyle do zobaczenia. — Zrobiła to, jej serce zatrzymało się, gdy tylko wzrok się wyostrzył.

— Co...

Przed nią bowiem znajdował się grób. Grób. Nagrobek. Kamień. Cały obsypany białymi różami. Same białe róże. Tylko białe róże. Wokół paczki czerwonych Marlboro. Pełno ich.

— Moja biała róża nazywała się Vella, dla ciebie mam czerwoną. Czerwony to symbol miłości, a ty nią jesteś, Via. Jesteś moją miłością, a Vella była tylko moją czystością. To coś więcej, kochanie.

— Vella, Vella, Vella — zaczęła powtarzać. — Co jej...

— Zabiłem ją. Zabiłem moją białą różę.

I wtedy Via pożałowała, że spotkała tego chłopaka od papierosów i kwiatka. Że mu je sprzedała i że otworzyła swoje serce. Że polubiła czerwone Marlboro i białe róże.

Bo Blaise był trujący. Tak samo jak dym jego ukochanych papierosów.

**KONIEC**

