

„Pan Tadeusz” à rebours, czyli nowe wcielenie litewsko- białoruskiej przyrody w polskiej prozie po 1970 r.

Marek Tomaszewski

Przechadzki

„Pan Tadeusz” à rebours, czyli nowe wcielenie litewsko-białoruskiej przyrody w polskiej prozie po 1970 r.

Co dzisiaj zostało z wielowiekowych fascynacji litewsko-białoruską przyrodą, której najpełniejszym wyrazem pozostaje wyrosły z tęsknoty poemat Adama Mickiewicza? Dwudziestolecie międzywojenne było, jeśli przyjąć tezę profesora Birkenmajera, okresem wybujałego odrodzenia Mickiewiczowskiej wizji kresowego zaścianka, czego dowodem twórczość J. Weysenhoffa czy też Marii Rodziewiczówny, gdzie koncepcja opisu wsparta jest na rozległej analogii między człowiekiem i naturą. Uczony ten podkreśla znaczenie *Pieśni o polowaniu na żubra* Mikołaja Hussowskiego, która między innymi dostarczyła Mickiewiczowi podniety do napisania *Pana Tadeusza*. Przywołując w dalszym ciągu wywodu takie nazwiska jak Ignacy Chodźko, Henryk Rzewuski, Ignacy Kraszewski, Władysław Syrokomla oraz dokonując prezentacji „nowej poetyckiej szkoły litewskiej”, Józef Birkenmajer stwierdza na koniec:

Wielka jest wartość myślowa i artystyczna tego dorobku, jaki literatura polska zdobyła przez istniejące w niej w takiej obfitości pierwiastki litewskie. Gdyby te pierwiastki z niej usunąć, gdyby o nich zapomnieć, literatura polska stałaby się uboższa o całe niebo.¹

¹ J. Birkenmajer *Motywy i zagadnienia litewskie w literaturze polskiej*, przedruk ze „Złotego Wydania Jubileuszowego Kuryera Polskiego”, Milwaukee, Wis. 1939, s. 12.

Lata wojenne, mimo apokaliptycznego wstrząsu jaki przeżyła Europa, nie zrywają wcale z tą koncepcją, o czym świadczy motto z epilogu *Pana Tadeusza*, umieszczone na wstępie londyńskiego tomu *Kraj lat dziecinnych*, którego polskość ciąży, zdaniem autorów, silniej w kierunku Dniepru niż Odry i nie opiera się bynajmniej dalekim echem Soplicowa. W tym samym czasie ukazuje się na Zachodzie litewski epos *Nadberezeńcy* Floriana Czarnyszewicza realizujący między innymi założenia romantycznego pejzażu ideologicznego, gdzie rytm przyrody sprzężony jest harmonijnie z losem bohaterów i gdzie czas historii staje niepostrzeżenie obok czasu natury (zob. rozdz. XXX, *Wiosna*). Tymczasem, jak wiemy, pejzażowa formuła polskość rodem z *Pana Tadeusza* zostaje poniekąd „wysadzona w powietrze” za pomocą korsarskiego ładunku płynącego na okręcie *Trans-Atlantyku*. Gonzalowy pałac położony wśród pampy otoczony jest pióropuszem palm baobabów, których próżno szukać w Kowieńskiej krainie. Idąc za wskazówkami Konstantego Jeleńskiego, a także Stefana Chwina (jak pamiętam to on pierwszy wskazał ten ślad), można powiedzieć, iż persyflazowym obrazom zachowań szlacheckich odpowiadają mocno przejaskrawione przeciwieństwa krajobrazów, pełniące funkcję kontrapunktu wobec Soplicowskiej okolicy. W wypadku *Trans-Atlantyku* nie tyle chodzi zresztą o Litwę, ile o formę polskość wywodzącą się z Litwy i jej pejzażu, o ową urodę rzekomo wolną od grzechu, dla której autorowi najwidoczniej nie starczyło wiary.

Jest rzeczą oczywistą, iż sarkastyczny śmiech Gombrowicza musiał nieco utrudnić przyszłe literackie wyprawy do krainy narodowej idylli. Nawet *Dolina Issy*, za pomocą której autor realizuje zamiar terapeutyczny porównywalny, *toutes proportions gardées*, do tęsknych inkantacji mistrza Adama zagubionego na paryskim bruku, nie powieli już w żadnej mierze Horacjańskiej dewizy *ille terrarum mihi praeter omnia angulus ridet*. Jan Błoński wykazał wspaniale (w Lille, na sesji o Kresach), w jaki sposób Miłosz zmodyfikował Mickiewiczowski schemat przyrody, nakazując Tomaszowi rozpoznać zło najpierw w symbolicznej *silva obscura*, a potem w sobie. Ten typ świadomości udzielił się zresztą i innym pisarzom grawitującym wokół litewskiej przestrzeni: w tym sensie proza tak różnych twórców jak M. Wańkiewicz i J. Mackiewicz naznaczona jest trwale skazą z wątpienia. A jednak pamięć o wielkim mistrzu nie ginie; świadczą o tym choćby

niedawne słowa białoruskiego pisarza, Sokrata Janowicza, który akcentuje lokalną nutę utworu:

Mickiewicz myślał nie tylko o zakątku, w którym się urodził, spędził dzieciństwo i młodość – myślał o Białorusi. [...] Kawał serca włożył w nasze pola i ostępy puszczańskie, jasną Świtezę, bystry Nioman [Niemen], wschody i zachody słońca, w delikatne białe obłoki, mrok i gniew ulewnych burz, w niebotyczną mądrość gwiazdzistych nocy. Poczynając od pierwszych młodzieńczych ballad i romansów, poprzez spokojny, szeroki nurt *Pana Tadeusza* – wszędzie z niezwykłą siłą i nieodgadnionym urokiem żyje cudowna przyroda białoruska, jej niepowtarzalność, głęboko osadzona w słowie polskim.²

W trochę innym wymiarze kwestia ta została sformułowana przez Halinę Krukowską, która utrzymuje, iż w przypadku *Pana Tadeusza* doświadczenie poety nie powinno być rozumiane jedynie w sensie psychologicznym, biograficznym i linearnym, a raczej w sensie fenomenologicznym, istotnym, bo chodzi tu przecież o doświadczenie z zakresu percepcji środowiska, którego interpretacją zajmuje się geografia humanistyczna (Yi-Fu-Tuan *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987) oraz fenomenologia przestrzeni G. Bachelarda. To kraina nowogródzka powołała poetę, tak jak poeta powołał krainę nowogródzką.

Mickiewicz w najgłębszym, właśnie istotnym sensie doświadczył miejsca i dał w *Panu Tadeuszu* temu swemu imperatywowi wewnętrznemu niezwykle autentyczny wyraz. Jego poemat stanowi więc symboliczny, poetycki ekwiwalent tego doświadczenia, rozumianego właśnie fenomenologicznie. To miejsce, to ziemia rodzinna była ostoją pierwotnego, magiczno-panteistycznego związku poety z naturą.³

Można by przypuszczać, że po 30 latach PRL-u, pisarze polscy zdołali się bardziej wsłuchać w szum Bałtyku niż Niemna. Otóż stało się inaczej. Dzieło „odwracania sensów” kontynuowane jest po 1970 roku przez prozaików, którym w dalszym ciągu przyświeca geokulturowa orientacja na Litwę i Białoruś. U Zbigniewa Żakiewicza np. animizacja zjawisk przyrody nawiązuje do Mickiewiczowskiego modelu antropomorficznego, tyle że w nieco anachronicznym ujęciu, z którego nie wynika żadna logika ani celowość (technika pustej formy). Główne tematy soplicowskie poddano znaczącym transformacjom; jądro

² S. Janowicz *Białoruś, Białoruś*, Warszawa 1987, s. 14.

³ H. Krukowska „Mickiewiczowskie miejsce ostatnie”, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. 4: *Literatura i język*, Białystok 1992, s. 89–102

rodziny Abaczów rozbite jest od wewnątrz, gdyż nad mieszkańcami Niżan ciąży klątwa „samoumiłowania występnego”. Natura jawi się nie tylko jako groźna, ale także jako szydercza (*Ród Abaczów*). Wspomnienia dawnych lat przeżytych w świecie tak odległym, że już prawie nierzeczywistym są naznaczone skazą kazirodztwa, która pociąga za sobą stan przykraj odrębności oraz nieznośne poczucie winy.⁴ Wszelako to tylko jeden punkt widzenia, jak słusznie zauważa Małgorzata Czermińska.

Przeciwwagę dla tonacji tragicznej stanowi zmysł humoru, czasem zabarwionego skłonnością do rubasznej facecji. Spoza romantycznej ballady przebija szlachecka gawęda z jej ukochaniem obyczajowego kolorytu. Żakiewiczowski zmysł poezji podobny jest jak u jego współziomka w *Panu Tadeuszu*: dochodzi do głosu temperament epika cieszącego się barwnością realiów, zmysłową wyrazistością opisu. Świat stworzony ze słów dźwięczy, pachnie, jarzy się kolorami, zaleca się różnorodnością wrażeń dotyku i smaku.⁵

Najnowsza powieść Żakiewicza *Wilio, w głębokościach morza* rozpoczyna się opisem „wilczych jarów”, których baśniowość nawiązuje do czasów przedpotopowych i polodowcowych. Ten mityczny obraz utraconej Białorusi, w którym dostrzec można elementy fantastyczne, z powodzeniem konkurujące ze zjawami *Jurassic Parku*, schodzi jednak dość szybko na drugi plan, aby dać szansę rozwojowi wątkom realistycznym i przesiedleńczym. Natomiast cała ta przesiedleńcza przygoda znajduje w końcu swe poetyckie odbicie w wodach Wilii spływających ze wszystkich stron swojskiego, bezpiecznego świata, poprzez Niemen aż do morza.

W głębokości morza? — dziwię się, bo to ładnie zabrzmiało.

— Ma się rozumieć — w głębokości morza. O tym już nasz Mickiewicz piosenka był napisawszy. Znasz ty ją?

— Nie bardzo...

— Wszystko w morza spływa. A tam i sam Pan Bóg...⁶

Te objaśnienia, głoszone przez białoruskiego „dziadźkę”, stanowią ważne ogniwo w ekonomii opowiadania. Rzeka, która scala treściowo i symbolicznie poszczególne wątki utworu, jawi się jako twórca

⁴ Zagadnieniu Mickiewiczowskich śladów w prozie Zbigniewa Żakiewicza poświęciłem osobny esej (M. Tomaszewski *Tropem wilka wyjącego po wółczemu, czyli oniryczna wizja przyrody w powieściach Z. Żakiewicza*, „Kresy” 1993 nr 14, s. 244–247).

⁵ M. Czermińska *Kresowe korzenie*, „Tytuł” 1991 nr 1, s. 123.

⁶ Z. Żakiewicza *Wilio, w głębokościach morza*, Kraków 1992.

moc Natury — zawiadująca życiem i śmiercią. Zgodnie z sentencją Heraklita, owa rzeka przywołuje nicubłaganie upływ czasu, wzmacnia uczucie bezpowrotnej utraty, lecz jednocześnie powoduje stałe odnawianie kształtów, mimo zjawiska wymiany materii. Ruch w przestrzeni może być zatem porównany do ruchu w czasie. Oniryczna scena „przechodzenia Wili”, w której uczestniczą dziwne zwierzęta, już to ostre i zębate, chwytające bohatera pod boki i wciągające go do wody, już to złociste i zwijne, obejmujące go zewsząd z czułością i spokojem, symbolizują ciemne i jasne siły budujące wnętrze bohatera. Tak oto różne czworonogi, ptaki i inne zwierzęta stają się dla niego „twórczym śmiechem Boga”. „Żakiewicz jest pisarzem widzialności w procesie jej przechodzenia w wizyjność” — stwierdza Anna Kamieńska we wstępie do *Pożądania Wzgórz Wiekuistych* — „jego opisy przyrody, wspomniane już jako kontemplacja świata, są w tej samej mierze utrwaleniem obrazów widzianych konkretnie, niemal malarskich, co wizjami duchowymi.” Jakoż uchwycenie konkretnego świata dzieciństwa skazane jest w dużym stopniu na niepowodzenie. Powieść o Wili ujawnia nam właśnie mechanizm rozpręczenia się form tamtego świata, wymazywania się jego wartości. Autor wydaje się zawczasu świadom trudności, przed którymi będzie musiał stanąć bohater, bezradny wobec konieczności rozstrzygnięcia między duchowością, a konkretem, między prywatną przestrzenią aksjologiczną, a realną przestrzenią geograficzną, między symboliką, a topografią. W cytowanym wyżej *Pożądaniu Wzgórz Wiekuistych*, Żakiewicz dochodzi do wniosku, iż jedyna szansa uchwycenia prawdy o tamtych odległych latach kryje się w ustawicznym *quasi*-gombrowiczowskim obnażaniu Formy.

Będziemy więc tańczyli z Panną Formą pod ramię udając, że nie zważamy na nią, a jeno na to, żeby nie sprzeniewierzyć się wczorajso-dzisiejszemu czasowi, niosąc w objęciach plód poroniony i znów hołubiony i po stokroć jeszcze roniony. Strzępy krwi mając na wargach, bo pozostaliśmy barbarzyńcami z tych brzeźniaków świetlistych i borów ciemnych, aż aksamitnych w swej ciemności, trapieni pożądaniem Wzgórz Wiekuistych, na których Perkun ze Światowidem tańczy swój taniec w wiecznym wczoraj-dziś naszego życia.⁷

Podobny, przesiedleńczy rys, określa również doświadczenia egzystencjalne bohatera *Lidy* Aleksandra Jurewicza. Mamy do czynienia

⁷ Z. Żakiewicz *Pożądanie Wzgórz Wiekuistych*, Poznań 1987, s. 130.

z powieścią, która konstrukcyjnie nawiązuje do „poematu sielskiego”, chociażby ze względu na liryczny charakter uprawianej w niej prozy, przeplatanej na dodatek wierszem. Perspektywa utraty litewskiej ziemi ojczystej leży u podstaw tego utworu, który jawi się także jako swego rodzaju poemat o harmonii domowego życia, o sile wspólnoty sąsiedzkiej i o pięknie pejzaży dzieciństwa tak ważnych dla określenia siebie w obcym świecie „nieproszonych gości”. Albowiem bez wspomnienia kraju szczęśliwego – ubogiego, ciasnego, lecz własnego – trudno zmierzyć się z nową, emocjonalnie nieprzejrystą rzeczywistością. Jakoż powstaniu tej książki towarzyszy zamysł terapeutyczny, jasno przez autora sformułowany: „jeśli nie wyduszę z siebie tej przesiedleńczej powieści, to moje życie nie będzie do „końca pełne”.⁸

Przywołana *ex capite* lidzka kraina pełna jest wędrujących ptaków, babiego lata, gniazd jaskółczych, nietoperzy i kręcących się na podwórzu zwierząt domowych. Tytuły niektórych fragmentów książki nie żądają komentarza: *Dzikie gęsi*, *Płonące ćmy*, *Obłoki nad Lidą*. Białoruskie podanie ludowe wkrada się dyskretnie na karty powieści. Duchy umarłych pod postacią szaleństw natury – deszczu i wiatru – wędrują pośród swoich dawnych miejsc, cierpiąc z bólu zagubienia. Moment przesiedlenia jest brutalnym wyrwaniem pięcioletniego chłopca z zaczarowanego kręgu litewsko-białoruskiej przyrody:

[...] i powiozą ciebie tam, gdzie nie wiesz jakie jest niebo, jakie ptaki siadają na tamtych drzewach, albo latają nad domami, może i żadnych ptaków nie ma, i nie usłyszysz szelestu kołysanych wiatrem liści tak jak naszego tutaj kloniku.⁹

Odczucie obcości świata innego niż ludzki buduje trwałe fundament skojarzeń opartych na przeżyciach lat dziecinnych. Swojskie obrazy rodzinnej społeczności Krupowa, proletariackiej repliki szlacheckiego Soplicowa, osadzone są już to w scenerii czereśniowego sadu, gdzie mężczyźni spotykają się przy samogonie, już to w izbie rodzinnego domu, z której rozlega się na całą okolicę pieśń ojca o sybirskim bradziadze. Aspekt przestrzenny odgrywa w rytuale tego śpiewu niebagatelną rolę:

⁸ A. Jurewicz *Lida*, Białystok 1990, s. 130.

⁹ Tamże, s. 20.

[...] przeciągły śpiew taty ogrzany przez światło, wychodził przez okna i mury, ginął w mroku, zaciął w rosie, by odnaleźć się na dalekich, wypalonych jesienią łąkach.¹⁰

Podobnie jak w Mickiewiczowskim ujęciu, widoki ubogiej białoruskiej codzienności poddane są poetyzacji za pomocą wyszukanych porównań („ptaki jak czarne opaski na rękawach, jastrzęb jak zerwany latawiec”) i innych zabiegów metaforyzacyjnych uniezwykających zwyczajność. Przy czym konstrukcja metaforyczna rzadko bywa ograniczona do autonomicznego związku dwóch wyrazów, promieniując na cały tekst tworzy rozwinięty obraz metaforyczny, jak na przykład w barwnej scenie egzekucji koguta. Gwałtowna śmierć tego nieszczęsnego ptaka zapowiada w planie kompozycji okrutny wyrok wygnania, który dotknie niechybnie małego bohatera opowiadania.

Zraniony kogut

odpływał jak zakrwawiony strzęp obłoku ku klonom tracącym liście, ku następnemu kluczowi dzikich gęsi albo żurawi. Odlatywał ten nasz rosół na ostatni obiad w tym domu, stawał się malejącą kropką w powietrzu, nutą w zapomnianej z latami białoruskiej pieśni, jedną nieobeschłą łą, plamką błota albo krwi na babcinym fartuchu, aż zniknęła, rozplynęła się.¹¹

Motyw krwi odnajdzie zresztą swoje głębokie, istotne dla utworu uzasadnienie, będzie z uporem przypominał o nie zagojonej bliznie w znaczeniu tyleż fizycznym, co moralnym. Chodzi konkretnie o „dołek w stopie”, którego chłopiec nabawił się na kołchozowym polu w Krupowie, przed wyjazdem w nieznane. Otóż dołek ten przywoływać będzie nieustannie w jego pamięci zarówno rozciętą nogę, jak i krople krwi układające się na piasku na kształt rozsypanych jagód z dojrzałej jarzębiny. Czyż z owych kropli krwi nie zakwitły niegdyś na oczach chłopca czarne maki? Krew — symbol oczyszczenia, ale może i niewinnej ofiary — przypomina w tym kontekście o pokrewieństwie ze współziomkami, o poczuciu atawistycznej więzi rodowej. Widać najwyraźniej, że literacko wykreowane odrywanie bandaży z rany, to nic innego jak nie gojący się sen o utraconej ziemi. Odwieczny tandem „krew i ziemia” określa przecież najistotniejszy związek człowieka z rasą i glebą.

W opozycji do *Pana Tadeusza*, *Lida* nie jest optymistyczną syntezą idylli i historii, ciszy domu i zgiełku pól bitewnych. Nic jest też krajem

¹⁰ Tamże, s. 99.

¹¹ Tamże, s. 29.

odrealnionym, na wskroś wyidealizowanym, przeszłym na zawsze. Fizyczny powrót bohatera na rodzinną Białoruś (po 30 latach nieobecności) wpisany jest trwale w strukturę powieści wraz z całą gamą przeżyć nie znanych dotąd wieszczom. Aliści zmumifikowana przeszłość nie wytrzymuje naporu teraźniejszości, co prozaik-poeta skrupulatnie odnotuje.

Kiedy zdobywcy są w Mieście
nie umknie im żaden motyl
co trwożliwie zasnął w trawie
policzą każdą kroplę deszczu
zapiszą najcichszy szelest liścia.¹²

Cuius est solum, eius est usque ad coelum (ad sidera, ad infinitum). Odnalezienie po latach „świętego i czystego” kraju dzieciństwa pociąga za sobą kłopotliwe uczucie odrębności i nieprzystawalności własnej osoby do opuszczonych onegdaj miejsc. Ta bolesna konfrontacja jest stosunkowo nową jakością w polskiej literaturze, której przyswiecał raczej model definitywnego, nieodwracalnego wygnania. I jest to jak gdyby następny etap doświadczenia egzystencjalnego, który unaocznia bohaterowi, że Soplicowo nie oparło się niszczącej sile czasu i że powrót na wybrany obszar wspomnień staje się po latach niemożliwy:

A słońce wschodzi jakby bez wiary
rzeka zarasta zatrutym zielskiem
dom umiera naszą śmiercią [...]

śliwki w ogrodzie pękają z trzaskiem
furtka wciąż skrzypi jakby wołała kogoś z daleka
dom się zapada na naszych oczach.¹³

Ślady przeszłości zacierają się jak rozgnieciona butem jarzębina. Wszystko wokół kruszeje. Nawet stary polski cmentarz przy nowogrodzkiej szosie straszy powalonymi krzyżami, porozbijanymi nagrobkami, czarnymi dziurami grobowców oraz potłuczonymi butelkami po „Moskowskiej”. O ile bezpieczne oddalenie od miejsc poetyckiej eksploracji niesie z sobą wartości konstruktywne, o tyle bezpośrednia z nimi bliskość zabija. Na tym polega złowieszczy los dzieci repatrian-

¹² Tamże, s. 60.

¹³ Tamże, s. 109.

tów, których ból nie umie mówić, lecz za to „jak kamień coraz głębiej wchodzi w ziemię”. Dzieciństwo w przeprowadzce — to dwa światy, i pełen napięcia i sprzeczności ruch między nimi. Powrót do stanu wyjściowego nie jest niczym innym jak dojściem do krytycznego *point de non-retour* poza którym ginie wszelka nadzieja.

Warto przy okazji zaznaczyć, że poetycka proza Jurewicza stawiająca problem fizycznego (to znaczy dosłownego) powrotu na Kresy, wpisuje się w szerszy nurt refleksji pojawiający się ostatnio u takich pisarzy jak Stefan Chwin (*Krótką historią pewnego żartu*), Antoni Gołubiew (*Kazimierzówka*), Jan Józef Szczepański (*Biwaki*), Zbigniew Żakiewicz (*Ludzie i krajobrazy*).

A jaką rolę spełnia przyroda litewsko-białoruska w twórczości klasyczna dwudziestowiecznej literatury kresowej, Tadeusza Konwickiego? Otóż w jego prozie uwydatnia się dramat romantyczny poprzez rozjęście się przeznaczeń natury i człowieka (las palimpsest, pełen znaków narodowej historii), ale często pojawia się też wizja modernistyczna (las w agonii, nietrwałe piękno trupich kwiatów itd.). W *Bohini*, w przeciwieństwie do ożywionej wiosną i nadzieją przyrody końcowych partii *Pana Tadeusza*, mamy do czynienia z umierającym w paroksyzmach bóleści światem roślin i zwierząt, który zastęga na zawsze w jesienno-zimowym wystroju. Pisze Stefan Chwin:

Zasada łączenia obrazów powierzchniowej bujności istnienia z wewnętrznymi oznakami śmierci staje się zasadą nałożenia dwóch pejzaży, stworzenia takiej wizji rzeczywistości, w której spoza niemal arkadyjskiego pejzażu wzbierającej roślinności odsłania się spalony pejzaż zamierania. To nałożenie się dwóch pejzaży miało w polskiej kulturze dwie wykładnie. Konwicki odwołuje się tylko do jednej z nich. Bywało zasadą tworzenia pejzażu symbolizującego mesjanistyczną wizję egzystencji — zamieranie symbolizowało tymczasowość politycznego czy egzystencjalnego niespełnienia. Śmierć była maską wewnętrznego życia. Takie właśnie znaczenia nadała obrazowi mogiły z *Nad Niemnem* Orzeszkowa, podobnie mit Persefony zstępującej do podziemia podjęty przez Wyspiańskiego czy Berenta był rozwinięciem tego toposu. U Konwickiego — odwrotnie. Życie jest ludzającym przybraniem nicości, obraca się w śmierć. Ulubioną anomalią przyrodniczą w jego powieściach jest równoczesne istnienie skłóconych pór roku: wybuch życia w zamierającej jesieni, wiosna we wrześniu.¹⁴

Krajobraz *Bohini* nie jest krajobrazem przed bitwą, jak w *Kronice wypadków miłosnych*, obok bitwy, jak w *Panu Tadeuszu*, czy nawet po

¹⁴ S. Chwin *Sny nad wierną rzeką: T. Konwicki i romantyczne przeżycie Losu*, w: *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989, s. 177. Na ten sam temat zob. też: M. Tomaszewski *Magiczna triada Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 3, s. 135–149.

bitwie, jak w *Nad Niemnem*. Krajobraz ten, w odróżnieniu od poprzednich, jest krajobrazem po klęsce. Eliasza Szyra jest postacią niezwykle, a jego imię nawiązuje zapewne do mitycznego opowiadania o żydowskim proroku porwanym do nieba na ognistym rydwanie. Stąd częste porównania jego głowy do pochodni, płomienia ze smolnej szczapy, czy też do pnia drzewa rozświetlającego horyzont czerwieni. Z obecnością tego leśnego człowieka kojarzą się także łuny pożarów pojawiające się podczas tajemniczej i profetycznej „nocy Schickelgrubera”. Eliasza, jak sam twierdzi, przybywa z „tamtego świata”, czy nawet z końca świata, podczas gdy życie Heleny ograniczone jest ściśle „ścianą lasu”, a jej świat nie sięga dalej niż Puszcza Ruska nad brzegiem Niemna. Ten Żyd–obieżyświat, który na wygnaniu objechał kawał świata, aby wzorem księdza Robaka dopełnić swego posłannictwa, powraca teraz w rodzinne strony, gdzie odnajduje dawną ukochaną i staje się na nowo „wywrotowcem”. Powoli wtapia się w pejzaż zaścianka, kojarząc się już to z czarnym pnem osiki, już to z klonem powalonym przez piorun, już to z modrzewiem wznoszącym się jak ogień ku niebu. Ogarnięty zimnym płomieniem rudzielec wynurza się z gąszcza, by zaraz do niego powrócić. Jak by na to nie spojrzeć, przyznać wypada, że ów zagadkowy emisariusz polityczny przyjmuje w sposób doskonały barwę i kształt leśnego krajobrazu. Jak więc wytłumaczyć, że Eliasza pragnął nazywać się Tadeuszem? Czy chodzi tu o dyskretne pobratymstwo z autorem książki? A może marzył mu się raczej los pana Tadeusza wśród swoich? Jeśli przyjąć tę drugą hipotezę, to wielkie musiało go czekać rozczarowanie: zamiast kochającej się, zwartej soplicowskiej społeczności, odnaleźć mu przyszło lekceważące spojrzenie gawiedzi i śmiercionośną kulę od ojca ukochanej. Zabójstwo dokonane przez pana Michała na Eliaszu mogłoby być też odczytane jako okrutna parodia szlacheckiej zbrodni w afekcie popełnionej przez Jacka Soplicę. W powieści tej ulegają ponadto całkowitej redukcji wszelkie optymistyczne akcenty rodem z *Nad Niemnem*. „Czarny szyber chmur” przesuwają się nad tą krainą jak żeliwne wieko. W dodatku pojawiają się wokół jakieś dziwne kwiaty, których próżno by szukać na kartach naszej kresowej literatury. Świat *Bohini* postrzegany jest przez Helenę jakby przez szkło kolorowej butelki, czy przez soczewkę rozpraszającą. Z tak widzianego obrazu wyłaniają się zmienione perspektywy dróg, ogołoczone

kikuty drzew i roślin. Jakże aktualne w tym kontekście wydają się uwagi Jarosława Marka Rymkiewicza na temat modernizmu!

Pośród nagich smutnych drzew i więdających kwiatów, w ogrodach modernistów nie było już miejsca dla szczęśliwych ludzi [...]. *Hortus deliciarum* stał się ogrodem smutku. *Jardin d'amour* stał się ogrodem łez i tęsknoty. Topos idylliczny stał się toposem elegijnym.¹⁵

Cały las w swym symbolicznym wymiarze zalany jest purpurą, jakby ktoś go spryskał jagodowym sokiem. Osiągnięty w ten sposób stopień subiektywizacji świata przedstawionego potęguje hiperbolizację zjawisk. Ta ostatnia nabiera takiej siły, że wciąga w swój czarowny krąg wszystko co żywe na ziemi. Karykatura, kolorowy film i światłocień, pozwalają przeciwstawić się koncepcji przyrody rozumnej i przychylniej człowiekowi. Miast pokrzepiających ducha personifikacji pojawiają się coraz częstsze reifikacje, począwszy od tych, które przypisują Eliaszowi cechy drzew, splekanych belek czy płomieni. „Jestem jak kłoda drzewa, jak bryła lodu, jak polny kamień”¹⁶. Także narrator przyrównuje siebie na koniec do żurawia szybującego wzdłuż nieba na północ. Owo zawieszenie „gdzieś pod niebem” nawiązuje do eschatologicznej symboliki *Rzeki podziemnej, podziemnych ptaków*, gdzie człowiek pozostaje na łasce rozhułanych żywiołów. Tak sfunkcjonalizowane opisy przyrody umacniają główne założenia utworu.

Kiedy przed wielu laty Barańczak recenzował *Kompleks polski*, zarysował przejrzystą dychotomię: stratowana, rozbita i pozacierana współczesność, gdzie trudno o jakąkolwiek identyfikację – soczysta, jednowymiarowa przeszłość, w której kontur aksjologiczny jest ostry i czysty. *Bohii* wyraźnie zalamuje tę taksonomiczną oś. W rzeczywistość popowstaniowej wileńszczyzny wdziera się chaos i destrukcja. Zabita arkadia. Złamane intencje. Rozbita jasność.¹⁷

W tym zdziczałym „raju” dręczą się ludzie i żywioła. Bocian powraca do gniazda nie inaczej niż schorowany, drzewo cierpi. Fundamentalny porządek kresowej idylli opartej na tradycyjnych wartościach sąsiedztwa i swojskości ulega rozbiciu i rozproszeniu.

W *Rozmowach polskich latem 1983* J. M. Rymkiewicza świat *Pana Tadeusza* odżywa nieoczekiwanie w emocjonalnie rozbującej polemice pana Marczcza z panią Żabką. Egocentryczny i estetyczny stosu-

¹⁵ M. Rymkiewicz *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 44–45. Zob. także: T. Komen-dant *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, Warszawa 1985.

¹⁶ T. Konwicki *Bohii*, Warszawa 1988, s. 179.

¹⁷ S. Nowicki [Stanisław Bereś] *Romans z nicością*, Londyn 1988, s. 137.

nek bohaterów do litewskiej przyrody wyraża się wprawdzie poprzez pragnienie zakotwiczenia się w lubym zakątku, lecz napór krytycyzmu z jakim się spotykają nakazuje im jednocześnie odnaleźć korzenie w wielowymiarowym, bynajmniej nie zaściankowym świecie. Jakoż pan Mareczek przekonany jest jeszcze, że oś ziemską znajduje się tam gdzie on stoi, o czym zapewnia nas bez żenady: „Tam jest mały maliniak, a zaraz za nim rosną trzy jałowce. Tam jest właśnie oś ziemską. Wieczorem można nawet usłyszeć jak skrzypi”¹⁸.

Pani Żabka natomiast sprowadza swego rozmówcę na „właściwą ziemię”, wykazując mu dobitnie irracjonalność literackich złudzeń. W dodatku naśladownictwo stylistyczne chwytów mistrza z Nowogródka przybiera, w wykonaniu pana Mareczka, formy jednoznacznie parodystyczne, co zauważyć można w takim choćby fragmencie:

Wieczorem pan Mareczek usiłuje ocalić z nicości, uchronić przed niebytem swój zegarek. Liść łopuchu czy oblok nad jeziorem też warte są ocalenia, ale taki wierny zegarek, który — myśli — służy mi już trzydzieści jeden lat, na pewno zasługuje na to, by wśród tylu istnień — wszystkiego i tak ocalić się nie da — zająć miejsce uprzywilejowane. Zacznijmy więc od zegarka. Ale nie rozpaczaj, łopuchowy liściu. Ciebie też kiedyś spróbuję ocalić. Marka zegarka: Sportivnyj, siedmnaćat kamniej.¹⁹

Parodia współlistnieje tutaj z refleksją o duchowym pożytku sielskiego poematu na tle schyłkowego PRL-u. Chęć ocalenia z nicości litewskich lasów i „liścia łopuchu” oscyluje między dramatem i farsą, między retoryką a metafizyką.

I wreszcie w *Kazimierzówce* A. Gołubiewa pojawia się oryginalna forma symboliki, która zrywa ze statyczną postawą kontemplacji *locus amoenus*. Wznoszenie własnej „Szklanej Góry” niewiele ma tutaj wspólnego z mocno wyeksploatowaną formułą „Patrzę i wspominam”. Programowo baśniowy charakter tej książki nie powinien zmylić czujnego czytelnika. Autentyzm faktów przedstawionych — miejscowości, ludzi i wydarzeń przeplata się organicznie z iluzją fikcji literackiej, której celem nie jest bynajmniej zwykła archeologia opuszczonej przed laty ziemi. Różne kolejne „gadki” o starym dworze z lipową aleją, o diabliku niemieckim w atłasowym fraczku (ukłon w stronę *Doliny Issy*), czy też o galerii konterfektów narodowych prowadzą do podsumowującej refleksji o „Szklanej Górze”, „którą

¹⁸ J. M. Rymkiewicz *Rozmowy polskie latem 1983*, Paryż 1984, s. 138.

¹⁹ Tamże, s. 142.

w sobie wnosimy i której w sobie bronimy”. Pojęcie to jest w sumie mniej nostalgiczne niż np. „Królestwo Jasności” opisane przez Wańkowicza w *Zielu na kraterze*. Antoni Gołubiew, na wzór Tomasza Manna, pragnie przedstawić nam swoją wizję o „dziejowym przełomie”, kładąc nacisk na frapujące go szczególnie sprawy. Symbol, który mozolnie buduje, znajduje między innymi konkretyzację w mobilnej figurze „pyleńca”, którego wygnańczy los dostarcza narratorowi cennego tematu do rozważań nad biografią Józefa Lisiewicza.

Jest taki kwiat, roślina, nazywa się pylenieć. Szarokosmata, wąskolistna, z białymi kwiatuśkami na wierzchołku łodygi. To włóczęga, obiczyświat, wciąż wędruje po drogach, po torach kolejowych, po groblach i nasypach, idzie w ślad za człowiekiem. Podobno kiedyś rósł w dalekim kraju, w Azji przedniej, aż stamtąd przeszedł w nasze strony. Niech tylko ludzie gdzieś zrównają ziemię, przewiodą nową ścieżkę, zaczną nią chodzić, jeździć, a zaraz patrz: kwiatuśzek idzie już za tobą, między kolcinami, rowem, miedzą świeci swą jasną główką, pochyla się pod wiatrem rady z życia. Tak bywa i z człowiekiem, w tej sprawie nie ma wątpliwości. Oboje z matką nie mogli się spodziewać, że ich rodzinny, ludzki trakt, w którym z Terejkowszczyzny zwykle jeździli przez Stasiuły, Taraszyszki, Porudomino do Wilna, zaprowadzi ich w końcu w obcą ziemię, nie żadną białoruską czy litewską, unijną, polsko-szlachecką, ale mazurską — skroś jezior, lasów i zapuszczonych pól odłogów [...], by szukać osiedlenia, na nowo wraść w grunt i być przybłądą po pięćsetletnim zasiedzeniu się od Jagielły, niby przybyły z dzikiej Azji koczownik, wędrujący pylenieć.²⁰

Kiedy Lisiewicz wraca Czarnym Traktem do Sól, niedaleko Kazimierzówki, przeżywa coś w rodzaju oprzytomnienia, wydobycia się ze snu. Przed jego oczyma rozciąga się wówczas typowy (zastępczy poniekąd) pejzaż obok bitwy:

W stronic ku której mają jechać, ciągle podobno walki, front, ziemia dygocze, jęczy, żołnierze atakują, walą się, pełzną na rękach, umierają. A tutaj cicho, wiosenna trawka zieleni się wśród szyn, nieśmiało podnosi się ku górze; nad żużlem, nad spalonym gruzowiskiem stacji, pokręconym żelastwem, cegłami, jak i u nich — w pozostawionej ziemi — swiergoli skowronczek; zadzierają głowy, starają się wypatrzeć ptaszka, jakoś im trochę raźniej, a jednocześnie żal.²¹

Jest im żal, bo wiedzą, że przewrotny los zatrzasnął definitywnie drzwi do ich intymnych marzeń. Żyją odtąd w zawieszeniu „między wczorajszym a jutrzejszym”. Wszelako rozwijając swą teorię „dziełstwa dawnych desperatów” narrator wyznaje wprost, że wpadł w rozdwojenie, jako że z jednej strony zanurzył się w zaczarowanej

²⁰ A. Gołubiew *Kazimierzówka*, Kraków 1981, s. 125.

²¹ Tamże, s. 159.

aurze Kazimierzówki, swej rodzinnej ziemi, z drugiej zaś – odnalazł w sobie jakiś niewytłumaczalny opór.

Po prostu myślę, stwierdza on na koniec, że chociaż nasze dzisiaj zawsze musi wyrastać z przeszłości i chociaż stanowi z nią nie przerywające się continuum, nie do zerwania ciągłość, to jednak powrotu do niej nigdy nie ma.²²

Skoro nie da się na nowo nawiązać kontaktu z tym, co na zawsze utracone, to jaki jest właściwy sens owych ciągłych powrotów do białorusko-litewskiego matecznika? Czy istnieje jakaś logika, która łączy wektor geograficzny z wektorem filozoficznym, artystycznym? Co oznacza tak pojęta archeologia miejsc? Otóż terytorium, o którym mowa, zarazem geograficzne i mentalne, odpowiada w pełni definicji Michela Foucault, który (w odróżnieniu od „utopii”), wprowadził bardzo operatywny termin „heterotopii” dla oznaczenia miejsc przeciwstawnych (choć na ogół komplementarnych) w stosunku do naszych doświadczeń. Chodzi tu więc o miejsca *sensu stricto* rzeczywiste, geograficznie określone, o elementy przestrzeni istniejącej jakby po drugiej stronie naszego lustra optycznego. Elementy te – występujące w swym kontekście realnym, a nawet fizycznie sprawdzalnym – poddane są równocześnie zabiegom transformacyjnym wprawiającym w ruch – prócz rutynowych przedrzczeń stylizacyjnych – złożoną maszynię kontrowersji, negacji, odwracania sensów itp.²³ W myśl tej zasady pisarz stwarza sobie coś w rodzaju własnego krajobrazu topograficznego umieszczonego i w przestrzeni fizycznej, i umysłowej. Wydaje się, że złamanie, zmącenie, wreszcie – przetworzenie zakorzenionego od dawna w polskiej literaturze stereotypu przyrody kresowej nie jest jedynie pokazywaniem języka tradycji, lecz jest twórczym rozpoznaniem atawistycznego niemalże kompleksu. Przy czym, w tej postawie odnaleźć można więcej intelektualnej inwencji i przekory niż rojeń o utożsamieniu. Jacek Woźniakowski próbował zdefiniować na czym polega entuzjastyczny, sentymentalny czy też romantyczny stosunek pisarzy do przyrody. Stwierdzał w konkluzji:

²² Tamże, s. 184.

²³ Por. M. Foucault *Des espaces autres [O innych przestrzeniach]*, „Revue Architecture-Mouvement-Continuite”, październik 1984.

[...] linia podziału, która przebiega przez wszystkie klasy (tzn. postawy wobec natury), ma po jednej stronie rzeczowość oraz badawczą i sprawozdawczą dokładność – po drugiej stronie dziedzinę różnych symbolizowań, idealizowań, albo puszczonej na wolę fantazji.²⁴

Tak się złożyło, że w omawianych przeze mnie tekstach zwycięża na ogół ta druga tendencja. A jednak, proza ostatnich piętnastu lat skierowana w stronę litevskich pejzaży, odżegnuje się od „infantylnego antropocentryzmu”, by użyć sformułowania Roberta Lenobla²⁵. Wszystkie te powieści znamionują pewien proces rodzenia się nowych jakości estetycznych w oparciu o stare wzorce i schematy. W procesie tym na centralne miejsce, na przekór wzniosłym eskapizmom i złudnym marzeniom, wysuwa się sztuka dystansu i surowego, wyzwalającego spojrzenia.

Marek Tomaszewski

Dekonstrukcja „Przyjaciół” Mickiewicza

Po lekturze prac dekonstrukcjonistów chciałbym jeszcze raz wrócić do moich niezawodnych baranów – czyli do bajki *Przyjaciele* Mickiewicza¹. Pamiętamy, że promything (morał wstępny) utworu to zdanie asertoryczne ogólnoprzeczące:

„Nie masz teraz prawdziwej przyjaźni na świecie”.

Ale już w drugim wersie czytamy:

„Ostatni znam jej przykład w Oszmiańskim powiecie”.

Tym samym zdanie pierwsze zostało sfalsyfikowane: jeśli istnieje choćby jeden przykład prawdziwej przyjaźni – nie jest prawdą, że „nie masz teraz prawdziwej przyjaźni na świecie”. Przyjaźń Leszka i Mieszka została wprawdzie opowiedziana w czasie przeszłym, ale

²⁴ J. Woźniakowski *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, s. 27–35.

²⁵ R. Lenoble *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*, Paryż 1963, s. 40.

¹ Zob. H. Markiewicz *Interpretacja morału i moral interpretacji*, „Przegląd Kulturalny” 1962 nr 1; tenże *Twórcza zdrada „Przyjaciół” Mickiewicza*, „Teksty” 1981 nr 6. (Przedruk w tomie: *Zabawy literackie*, Kraków 1992.)