

Jakub Zdzisław Lichański

Muzy i armaty : ("Powrót do życia, "Zegar słoneczny", "Opowiadania. Antyk i Renesans" Jana Parandowskiego)

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 37, 101-118

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JAKUB ZDZISŁAW LICHAŃSKI

MUZY I ARMATY*

(*Powrót do życia, Zegar słoneczny, Opowiadania. Antyk i Renesans*
Jana Parandowskiego)

Niebo w płomieniach pozostawiło nas z szeregiem pytań; powieść ta „wymagała” zatem dalszego ciągu. Po kilkunastu latach przerwy *Powrót do życia* stał się swoistą odpowiedzią na otwartą historią Teofila i Aliny problemy.

1

Akcja *Powrotu do życia* rozgrywa się w ciągu kilku miesięcy lat 1944 – 1945.

Bohater, malarz Andrzej Jawień, przybywa do majątku państwa Niemyskich w Kozłowie z obozu koncentracyjnego. W pałacu ukrywa się już kilka osób: zajmują się one pracą konspiracyjną – nauczaniem oraz współpracą z działającym w okolicy oddziałem partyzanckim, w którym jest m.in. Teofil Grodzicki. Jawień spotyka tu młodą kobietę, Irenę Sosnowską, wdowę (jak się okaże) po lotniku polskim, który walczył w Anglii. Między tą parą nawiązuje się romans. Andrzej postanawia przełamać swój dotychczasowy beczczyn (o ile nie liczyć pracy w szkole) i maluje portret Ireny. Ale niespodziewana rewizja w pałacu staje się przyczyną tragedii. Jeden z oficerów niemieckich niszczy obraz, a próbującego go ocalić Jawienia – ciężko rani.

Malarz wraca do zdrowia w szpitalu partyzanckim; w tym czasie (jest już rok 1945) zaczyna się wielka ofensywa wojsk radzieckich. Dla bohaterów powieści koszmar okupacyjny poczyna zasnuwać się mgłą.

Powieść kończy piękny obraz:

Wszystko już było rozstrzygnięte i postanowione, był zapisany w górze dzień wybawienia ale mrówki ludzkie nic o nim nie wiedząc szukały swej drogi do życia po

*Niniejsze studium jest kontynuacją rozważań na temat prozy beletrystycznej Jana Parandowskiego. Poprzednie uwagi poświęcone *Niebu w płomieniach* zamieszczone zostały w t. XXXVI „Prac Polonistycznych”.

omacku, od jednej grudki ziemi do drugiej. Wśród tego mrowia, tak samo nieświadomy i ufny, Andrzej Jawień wędrował ze swoją żoną Ireną, która niosła w sobie nowe życie¹.

Mimo aluzji do *Nieba w płomieniach* – *Powrót do życia* nie jest prostą kontynuacją poprzedniej powieści; jej dalszym ciągiem. Związki jednak między tymi książkami są bardzo mocne, acz nie w planie fabularnym. Bohaterowie obu powieści Parandowskiego są sobie bliscy: obaj bowiem szukają siebie samych – pragną się określić w świecie, który niespodziewanie stał się obcy.

Utrata wiary – symboliczne przejście do nowego życia – jest jednak czymś innym, niż utrata wiary w sens życia. Jawień, były więzień Oświęcimia – stracił wszystko, nawet poczucie własnej ludzkiej godności: podeptano ją i zmiażdżono w świecie za drutami. Czy jest zatem możliwy powrót do życia? Odwołując się do antycznej paraleli, można powiedzieć, że Jawień zstąpił do piekieł; problematyczne jednak wydaje się, czy owo zstąpienie dało mu samopoznanie i siłę do dalszego życia; przypomnijmy tu bowiem słowa Gojawiczyńskiej wypowiedziane w zakończeniu *Kraty*: „czuła, iż jest okaleczona, zniweczona, ograbiona z wiary. Prawdopodobnie wróci do żywych [...] ale to, co przeżyła pozostanie w niej zawsze, nie da się zapomnieć to miejsce odumarłe i straszne”.

Autor stara się jednak przekonać nas, że tak właśnie nie jest; bohater *Powrotu do życia*, jak Eneasz (czy raczej – Pielgrzym z *Boskiej Komedii*) przechodzi przez swoje piekło, aby wygrać.

Rozwińmy tę myśl.

Jawień trafia do majątku Niemyskich jako człowiek kompletnie rozbity i fizycznie, i psychicznie:

Jawień budził się przed świtem, targany tajemnym mechanizmem tamtych czasów. Czuł każdą minutę odrywającą się od nieruchomej ciemności i z zamarłym sercem czekał brzasku. Jeszcze miesiąc temu, nawet nie – parę tygodni – była to chwila, kiedy piekło otwierało swe wrota [...]. Bułat poruszał się na swoim posłaniu i podniósłszy głowę, spotykał spojrzenie malarza – niewysłowione, przejmujące spojrzenie, nie obmyte jeszcze ze śmiertelnego lęku, z upodlenia i nędzy, które oto rozjaśniała dziecinnie czysta wdzięczność².

¹ J. Parandowski, *Powrót do życia*, Poznań 1961, s. 207, 11, 168.

² *Ibidem*.

Tu, w Kozłowie, zaczyna odzyskiwać siły: perypetie w jakich uczestniczy – praca w szkole, kontakty z partyzantami, spotkania i dyskusje z współtowarzyszami niedoli, przede wszystkim jednak przyjaźń a potem miłość łączące go z Ireną – wszystko to przemienia bohatera. Ostatnią próbą, jaką mu los wyznaczył, było zetknięcie się z oficerem niemieckim, który niszczy jego obraz; lecz sam akt zniszczenia był tylko już bezsilnym gestem świadczącym o słabości:

Ten portret był wielkim dziełem sztuki, a Niemiec żył w przekonaniu, że dwunożne istoty, które zamieszkują ten kraj, nie są zdolne do tworzenia dzieł sztuki. Niszcząc płótno Jawienia wyraził mu hołd na swój sposób. Przyjął to jako obelgę, jak wyzwanie, i odpowiedział z całą pasją dzikiego człowieka³.

Lecz zniszczenie portretu Ireny ma także głębsze znaczenie. Uwalnia to bohatera od przetransponowania stosunku do drugiego człowieka w stosunek do modelu artystycznego (warto tu dodać, że jest to jakby polemika z Wildem. Przecież gdyby Dorian Gray zniszczył portret – ocalałby!). Najważniejszy jest bowiem związek ludzi ze sobą i nie może on zostać przemieniony w motyw estetyczny. Przypomnieć też warto Meyrinka, który powiedział w *Zielonej twarzy*, że „cenny jest talent, nie obraz. Obraz może być najwyżej kosztowny”.

Gdy ginie obraz – Irena staje się bliższą malarzowi. Pozorna tragedia pogłębia tylko uczucie łączące dwoje ludzi. Podczas swej rekonwalescencji Jawień w pełni uświadamia sobie własne uczucie do „byłego modela”. Malarz jest zatem jakby symbolem człowieka, którego przeciwieństwa losu nie załamują i nie niszczą. Ale dlatego, że znajduje siłę i ostoję u innych.

Dotykamy tu, w moim mniemaniu, bardzo istotnego punktu.

Oto, gdy mamy określić siebie samych, poznać siebie – pozostajemy w samotności: wydaje się, że wszystko kręci się wokół nas. Teofil w *Niebie w płomieniach*, co autor podkreśla wielokrotnie (zwłaszcza w rozdziale czwartym! i potem, w dwudziestym piątym), jest sam. „Teofil dojrzał pośród słów, pojęć, abstrakcji, pośród dni samotnych i nocy udęczonej, był to jego » czas pustyni <<”⁴. Bo i wędrówka po drogach samoznania jest zawsze samotna: nikt nie może nam pomóc.

³*Ibidem*.

⁴J. P a r a n d o w s k i, *Niebo w płomieniach*, [w:] J. P a r a n d o w s k i, *Pisma wybrane*, Warszawa 1955, s. 201.

„Dziś sam sobie zdany, sam siebie tworzę” – jak powiada L. Staff w *Mistrzu Twardowskim*. Inaczej jest jednak, gdy mamy odzyskać na powrót życie, a raczej; poczuć znów jego smak i sens. Wtedy nie możemy być sami; musimy być z innymi. Jawień odzyskuje na nowo siły do życia dzięki innym, którzy go nie odtrącają, którzy go, do pewnego stopnia, zmuszają do życia.

A zatem łączą się te dwie powieści: ukazują one nas samych w dwu różnych, jakże ważnych, fazach istnienia:

- na jego progę, gdy musimy określić siebie samych wobec innych, wobec całego ogromu Uniwersum;
- w chwili kryzysu, gdy wyobcowani, wyrzuceni poza nawias społeczności, pragniemy wrócić, odnaleźć się wśród innych, odnaleźć swoje miejsce.

Mówiąc poetycko: dwa razy musimy odnajdować swe miejsce w perpetuum mobile wszechrzeczy odpowiadając na dwa pytania:

- kim jestem,
- co robię wśród innych, po co jestem wśród innych?

Scena kończąca *Powrót do życia* ma piękną wymowę symboliczną. Oto, wśród ruin i zgliszcz, gdy wszystko pełne jeszcze jest niepokoju i trudów tworzenia – budzi się nadzieja – nowe życie. Jakby słyszało się echo słów Publiusza Maro z słynnej, czwartej *Eklogi*:

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo. redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.
[.]
At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu,
errantis hederas pussim cum baccare tellus
mixtaque ridenti colocasia fundet acantho...

Nadchodzi ostatni kres, wyznaczony ongiś Kumejskim prorocstwem. Wielki na nowo rodzi się wieków rząd. Wraca na ziemię Dziewica; znów nadchodzą rządy Saturna i nowe pokolenie zstępuje na ziemię z bezkresnych przestworzy. [...] Chłopczyku! ziemia nietknięta niczyją ręką, przyniesie Tobie pierwszy dar: zakwitnie pelzający bluszcz, rozpuści się wonny nard, a błonia porosną złotą akcją i barwnym lotusem...⁵

⁵Tłumaczenie tego fragmentu według M. P o p ł a w s k i e g o.

2

Powieść Parandowskiego, której jako motto przypisują cytowane słowa Marona, jest zatem przypowieścią o losie ludzkim, który przedziwnie splata tragizm i radość. Lecz tonem dominującym jest wiara w siłę człowieka, w jego geniusz, który pokona, który jest zdolny pokonać, przeciwności losu.

Powiedziałbym, że obie powieści autora *Mitologii* przywodzą na myśl ... *Odyseję* Homerową: tak bowiem jak w greckim eposie i tu mamy historię pojedynczego człowieka, który pragnie odnaleźć swoją Itakę. Dla Teofila jest nią fundament, na którym można oprzeć światopogląd; dla Anrzeja – inni ludzie, którym jest potrzebny, a przede wszystkim jego żona, Irena.

Lecz związek z antykiem jest tu silny jeszcze i dzięki jednej cesze pisarskiej: oto tragizm i patos *Powrotu do życia* przypomina tragizm i patos Ksenofonta; jest równie spokojny i pełen godności. I pełen niezachwianej wiary w siłę człowieka!

Powiadam „tragizm”. Czymże on jest?

To – jak powiada Max Scheler – „zniszczenie jakiejś wartości, zniszczenie czegoś w człowieku – jakiegoś planu, woli, siły, jakiegoś dobra czy wiary. Ale nie samo zniszczenie jeszcze, lecz działanie, którego celem jest zniszczenie wartości pozytywnych”⁶.

Tak pojętego tragizmu nie ma u Parandowskiego. W *Powrocie do życia* mamy dramatyczne wydarzenia, ale nie ma wydarzenia, które, wedle przytoczonego rozumienia, można by nazwać – tragicznym. Ani Andrzej, ani Irena, acz przeżyli tragedie osobiste, nie są postaciami tragicznymi. Nie ulega bowiem zniszczeniu w nich coś bardzo istotnego: miłość i wiara w człowieka, czyli owe schelerowskie „wartości pozytywne”. Wspomnieć tu trzeba, że podobny ton odnajdujemy w tomie bezpośrednio związanych z wojną wspomnień pisarza – *Wrześnieowa noc*. Są beznamiętną, prostą narracją, pozornym spokojem przypominają *Medaliony* Nałkowskiej.

⁶M. Scheler. *O zjawisku tragiczności*, [w:] *A r y s t o t e l e s, D. H u m e, M. S c h e l e r, O t r a g e d i i i t r a g i z m i e*, tłum. różnych. Kraków 1976, s. 60.

Codziennosc dnia okupacyjnego — jednocześnie formy przeciwstawienia się ogarniajacemu czlowieka zniecheceniu, walka o utrzymanie, o niestracenie godnosc czlowieczej — te treści wypelniaja karty zbioru opowiadań autora *Dwu wiosen*. Tom ten mógłby znakomicie stanowić część *Powrotu do życia*. Byłby uzupełnieniem, dopełnieniem przez dorzucenie kilku szczegółów, obrazu lat pogardy skreślonych na kartach powieści.

W obrazie wojny, jaki kreślił Parandowski uderza — spokój. Nie jest to beznamiętny opis; pod pozornym „chłodnym ładem” kryje się potężna, wewnętrzna siła. Autor nie daje jej dojść do głosu, jak choćby w opowiadaniu *Treblinka, ville d'eaux*. Wizja Żyda francuskiego, który nie pozwala się ratować z transportu idącego do obozu zagłady (bowiem Niemcy zapewnili jego i jego ziomków, że wywożeni są do... kurortu) wstrząsa właśnie lakonicznością opisu. Jak opisy, równie oszczędne, które skreślił ateńczyk Tukidydes, kilkadziesiąt stuleci wcześniej.

Pisarz unika świadomie w obrazach wojny scen brutalnych (jedyną chyba są sceny w *Powrocie do życia*, gdy Jawień obserwuje jak oddział partyzancki odbija więźniów, których miano rozstrzelać; scena ta zresztą zbudowana jest za pomocą efektownego chwytu retorycznego polegającego na gwałtownym odwróceniu sytuacji dramatycznej — ci, którzy mieli zabijać — giną, ci, co mieli być zabici — ocaleli). Wynika to stąd, że w przekonaniu pisarza, pokój, a nie wojna, jest przyrodzonym stanem człowieka (pięknie pisze o tym autor *Dwu wiosen* w komentarzu do homeryckiej *Odysei*)⁷.

Sądzę, że nie bez znaczenia był tu także fakt, że istotniejsze było dla pisarza ukazanie, jak w czasach pogardy można było zachować swe człowieczeństwo walcząc o odrobinę ładu i harmonii w świecie, który „wypadł z kolein”.

Jest coś bardzo szlachetnego w powieści Parandowskiego. Stanowi ona najlepszy przykład tezy orzekającej, że sztuka winna nie być wyrażaniem „ja” artysty, lecz tworzeniem przedmiotów pięknych. Ich sens humanistyczny polega na tym, że przekazują nam wzorce osobowości i sytuacje modelowe. Takimi dziełami są *Powrót do życia*, *Niebo w płomieniach*, *Dysk olimpijski*.

⁷ Por. J. Parandowski, *Homer*. [w:] *Homer. Odyseja*. tłum. wyd. 4, Warszawa 1964, s. 33, 34.

Spójrzmy zatem z tej perspektywy na omawianą książkę Parandowskiego: bowiem przed muzami muszą się cofnąć armaty. A choć ich głos zagłuszy czasem głosy córek Mnemosyne, to zwycięstwo zostanie przy mieszkankach Helikonu.

3

Sięgnijmy teraz po *Zegar słoneczny*, przeuroczą książkę, która jest jedną z piękniejszych opowieści o dzieciństwie i młodości.

Trudno jest ująć jakąś zwieszłą, lapidarną uwagę myśli, które cisną się do głowy po przeczytaniu tego tomu. Pozornie błahy drobiazg będący jakby obszernymi, beletryzowanymi wyimkami z pamiętnika: ot wspomnienia z dawnych lat. A jednak:

Altamira, wzywana w gorące usta dziecka, dawno mi jest znajoma i widzę jej orszak bizonów w jasnej czerwieni i żółtych smugach, jakby na nich dotąd nie zgasły zorze zachodniego magdaleńskiego dnia. I widzę nad stojącymi dęba końmi cień bawołu z okiem, które wyrzyna się z czarnej skały, i rozrzucone po ścianie wizerunki rąk ludzkich, odwróconych dłoni, jedne o palcach krótkich i tłustych, inne o palcach długich i kościstych, tajemnicze dłonie – klątwa czy modlitwa, znak czy hasło – nieodgadniona myśl ze świtu wszelkiej myśli ludzkiej⁸.

Tak niespodziewanie, w beztróskie dzieciństwo, wkroczyła prehistoria: horyzont, zamknięty wpiernw ścianami dziecinnego pokoju nagle poszerzył się i na jego krańcach znalazło się najpierw tylko słowo-nazwa, samo brzmiące jak baśń: Altamira. Z biegiem czasu słowo to nabrało nowych znaczeń, wypełniło się treścią, przestało fascynować tylko samym dźwiękiem.

I takie zadziwienia spotykają nas wciąż przy lekturze tego małego tomiku.

Nie będę go streszczał: nie byłoby to celowe, bowiem każdy z drobiazgów dotyczy jakiegoś niewielkiego zdarzenia. Lecz zdarzenie to, wbrew pozorom, staje się jakby symbolem czegoś, wskazuje na ważniejsze sprawy. Ot, choćby jak w historii o fonografie (*Fonograf*), czy o „debiucie pisarskim” Parandowskiego (*Róża i pióro*) lub o przekrocze-

⁸J. Parandowski, *Zegar słoneczny*, wyd. 6, Warszawa 1974, s. 19.

niu progu dojrzałości – maturze (*Tableau*). Zakończenie tego ostatniego opowiadania jest godne przytoczenia:

W głowie się nie mogło pomieścić, że wszyscy śpią, gdy oto świta taki nowy, niezwykle dzień. Lecz miasto spało uparcie. Uśmierzyło nas w końcu i już w milczeniu zatrzymaliśmy się przed wystawą księgarni, gdzie brzask, barwy mleka rozcieńczonego wodą, z pomocą latarni narożnej wyjawiał nasze tableau, obstawione książkami. Patrzyliśmy na nie przez szybę jak w głąb akwariów i wiśniowa krata, wisząca nad naszymi głowami, wydawała się rozłożystym krzewem koralowym. Rybie, stężale oczy naszych fotografii, uśmiechy przyklejone do ust, które dziwnie były odęte, cofnęły to gimnazjalne wczoraj poza jakąś ostrą granicę – aż ciarki szły po krzyżach⁹.

Uchwycony tu został świetnie moment zdziwienia, przeżycia przez młodych chłopców faktu, że oto stali się nagle dorosłymi, przeszłość pozostawała w ciągu kilku godzin za nimi; wydarzyło się coś doniosłego – lecz oni przede wszystkim to świętują. Ale, o czym przypomina Parandowski w innym opowiadaniu: *Powrót bajek*, wejście w świat dorosłych, to zarazem rozbitcie starych przyjaźni, to często – pozostanie samemu:

Widzę was, jak tą samą drogą, ulicami, skwerem i pod wysokim parkanem gimnazjalnego boiska, w pogodę i słotę, między zwałami śniegu lub pod kwitnącymi kasztanami – idziemy przez osiem lat, podnosząc się coraz wyżej nad ziemię (on zawsze niższy o głowę), osnuci nie milknącą rozmową idziemy razem aż po ten kres, na którym rzucimy czapki i wkładamy kapelusze, i powiewając nimi wybiegamy w wielką mgłę, obiecując sobie spotkać się na brzegu nowego życia. Lecz mgła gęstnieje w czarny tuman dymów, ogień z niego biją i grzmoty, świat zapada w zamęt wojny, staramy się go przekrzyknąć wołamy do siebie – i rozdziela nas cisza¹⁰.

Słoneczny zegar dzieciństwa: beztroskiej (najczęściej) młodości pozostaje już tylko w naszej pamięci z biegiem lat zasnuwa go mgła. Tak przecież też jest i z naszymi wspomnieniami – odchodzą od nas stając się czymś odległym: twarze kolegów i przyjaciół z dawnych lat, jak na starych fotografiach, żółkną i blakną. Pozostaje tylko – „Zegar słoneczny”. Możemy go, jak Parandowski, czyścić i pielęgnować, aby zawsze odmierzał nam niezmienny rytm natury; bowiem tradycja jest nie tylko spadek po antycznych, ale i nasze dzieciństwo.

Jak powiadają znawcy tych zagadnień: „przeszłości nie można utracić, chociaż nie możemy się do niej ograniczać, gdyż jeżeli ją

⁹*Ibidem*, s. 166.

¹⁰*Ibidem*, s. 106.

stracimy, nie zyskamy nic, a tylko zastąpimy ją czymś innym¹¹. Zatem przeszłość jest nam potrzebna: to pamięć, dzięki niej możemy wybierać i działać. „W istocie – pisze James P. Mackey – wydaje się czymś znacznie lepszym uświadamianie sobie owego wpływu przeszłości na nas i przyjmowanie go za pośrednictwem tych, którzy zachowują dawne postawy w teraźniejszości; tylko wtedy bowiem, możemy w pełni ocenić te postawy i przystosować je lepiej do naszych obecnych potrzeb albo też przeciwnie, odrzucić je całkowicie, jeżeli uważamy je za zupełnie nieodpowiednie¹². Wybór nasz musi być jednak świadomy i dlatego poprzedzać go musi każdorazowo poznanie.

Lektura *Zegara słonecznego* przypomina zatem nie tylko o wielkim znaczeniu żywej tradycji w naszym życiu: ukazuje nam oto Parandowski potęgę drobiazgow, które składają się na nasz los.

Życie nasze (rozwijając przytoczone wcześniej uwagi Mackeya) jest przecież splotem wszystkiego, co nam się przytrafiło. Jeśli zaś umiemy przetworzyć nasze najdawniejsze doświadczenia, wykorzystać je dla kształtowania naszej osobowości, wtedy nic z naszego życia nie ginie, nie marnuje się. Każde przeżycie staje się podłożem poznania świata w jakimś drobnym wymiarze – nasze życie staje się przez to bogatsze i pełniejsze. Nie ma w nim martwych skamielin, punktów, do których nie sięgniemy myślą. Cała nasza przeszłość jest dla nas samych fundamentem, na którym budujemy swą osobowość. Im fundament ów czynimy solidniejszym, tym mocniejszy gmach będziemy mogli wznieść.

Powróćmy do *Zegara słonecznego*. Harjan nazywa to dzieło „w klasycznym sensie słowa – komedią¹³. Zwraca uwagę na niezwykłość języka, na jego barwność, celność, precyzję; jest oczarowany książką. Lecz zatrzymajmy się chwilę nad słowem „komedia”. W arystotelesowskim znaczeniu tego terminu – to „naśladowcze przedstawienie charakterów niższych, ale nie w całej rozciągłości złego, tylko w zakresie szpetnego, którego częścią jest śmieszność. Bo śmieszność polega zarówno na jakiejś ułomności, jak na brzydocie, lecz nie bolesnej i nie

¹¹J. P. M a c k e y. *Tradycja i zmiana w Kościele*, tłum. M. Wierzbicka. Warszawa 1974, s. 260.

¹²*Ibidem*. s. 224.

¹³G. H a r j a n. *Jan Parandowski*, New York 1971, s. 119–125.

szkodliwej [...]”¹⁴. Cechą komedii jest – uzupełnijmy – pogoda i pomyślnie (dla bohaterów) rozwiązanie perypetii.

Dlaczego zatem *Zegar słoneczny* jest komedią?

Bohaterowie historii opowiedzianych w *Zegarze...* są reprezentantami stylu niskiego (są to najczęściej dzieci lub podrastająca młodzież). Ich przygody nie niosą w sobie nic „szpetnego”, natomiast wiele w nich humoru i radości. Mówiąc krótko – komizm jest jedną z podstawowych cech omawianego zbioru nowel¹⁵. Perypetie bohaterów, z ich perspektywy bardzo ważne, oglądane z innej (tzn. autora i czytelników) nabierają komicznego charakteru; jest to wynik zmiany perspektywy czasowej oglądu tych samych wydarzeń.

Lecz zarazem, jak wszystkie komedie, *Zegar...*, gdy kończymy go czytać, pozostawia w nas, poza uśmiechem szczerej radości, jakiś osad zadumy nad przemijającym czasem, nad zmianami perspektywy oglądanych wydarzeń.

Oczarowanie Harjana nie jest bezzasadne. *Zegar...* jest książką napisaną przez pogodnego stoika i bardzo bliski jest postawie doskonale nam znanej¹⁶

Patrzaj, jako śnieg po górach się bieli,
Wiatry z północy wstają,
Jeziora się ścinają,
Żórawie, czując zimę, precz lecieli.
Nam nie lza, jedno patrzeć też swej rzeczy:
Niechaj drew do komina,
Na stół przynoszą wina,
Ostatek niechaj Bóg ma na swej pieczy!

¹⁴A r y s t o t e l e s, *Poetyka 1449a–1449b*, tłum. T. Sinko, [w:] *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*. Wstęp i tłum. T. Sinko, Lwów b.r., s. 9). Zamiast terminu „gorszych” użytego przez tłumacza wprowadziłem termin „niższych” bardziej zresztą zgodny z retoryczną tradycją trzech stylów; na ten temat por. np. M. K o r o l k o, *Słownik pojęć i terminów retorycznych*, [w:] M. K o r o l k o, *Andrzej Frycz Modrzewski*, Warszawa 1978, s. 211–235.

¹⁵O komizmie por. np. H. B e r g s o n: *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedmowa S. Morawski, Kraków 1977. Jest tam podana także bogata literatura przedmiotu.

¹⁶J. K o c h a n o w s k i, *Pieśń I*, 14 (w. 1–12) [w:] J. K o c h a n o w s k i, *Dziela polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski, t. I–II, wyd. 6, Warszawa 1969. Teksty J. Kochanowskiego cytowane według tej edycji.

Przypadków dalszych żaden z nas nie zgadnie:
 I próżno myśleć o tym,
 Co z nami będzie potym;
 W godzinie wszystko Bóg wywróci snadnie.

Zbieżność postaw pisarzy nie jest przypadkowa. To antyk dał im tę pogodę w spojrzeniu na świat, życie, na siebie samych.

Zegar... to niezwykła książka. Mało jest w literaturze (nie tylko polskiej) takich książek. W niej najlepiej uwidaczniają się specyficzne cechy prozy beletrystycznej Parandowskiego. Najważniejszą z nich jest świadome unikanie emocjonalizmu i subiektywizmu w przedstawianiu wydarzeń; pisarza cechuje natomiast dążenie do maksymalnej, ascetycznej prawie precyzji estetycznej. Te drobne teksty, podobnie jak powieści, nasycone są przede wszystkim faktami; stają się przez to kalejdoskopem obrazów dawno minionego czasu. Brak w nich natomiast moralizatorstwa; eksponowanie problemów (nawet w takim żarcie jak *Gil*) wynika z rygorysty, który nadaje narracji charakter wywodu. Tu tkwi często też źródło swoistego komizmu tych drobiazgów, ascetyczny, surowy, faktograficzny opis zostaje „zderzony” z wymową czy raczej sensem tegoż opisu, który rozsadza ramy (pozornie!) sztywnego wywodu, aby dać upust nieskrępowanej wesołości (jak w cytowanym choćby fragmencie z opowiadania *Tableau*). W tych cechach tkwi niezaprzeczalny urok prozy Parandowskiego.

Sięgnijmy jeszcze raz po tom zawierający pozornie tylko wspomnienia z dzieciństwa. Obok *Nieba w płomieniach*, *Powrotu do życia* stawiamy na półce *Zegar słoneczny*: uzupełnia on znakomicie obie powieści. Lecz można o nim powiedzieć coś więcej: jest mały i łatwo mieści się w kieszeni. Ale ma ostre brzegi i łatwo się skaleczyć. Nic bowiem tak nie rani, ani nic tak nie tkwi w pamięci jak rany zadane właśnie przez drobiazgi. Lecz coś więcej jeszcze odnajdujemy na kartach *Zegara słonecznego* — źródło stałości naszego życia, źródło, którym jest tradycja. Tradycja dla Parandowskiego to przecież nie tylko antyk; to także przeszłość własnego narodu i własna, czyli — dzieciństwo, młodość. Dla nas samych jest to a tradycja nawet czy nie ważniejsza; przecież ona kształtowała naszą osobowość, odcisnęła w nas, nieuświadomiane często i nieznanne nam, jakies znaki. Zegar słoneczny to także, mimo niepozornych rozmiarów książki, próba sięgnięcia w nas samych, w przeszłość naszego życia. Zarazem — ukazuje na czym można oprzeć

stopy, gdy wciąż płynąca heraklitowa rzeka, wydaje się, że porywa nam spod nóg trwałe oparcie.

Sięgnięcie w przeszłość kultury (po sięgnięciu w przeszłość samego siebie) dokonane zostaje przez Parandowskiego w tomie wydawałoby się o mniejszym znaczeniu – mam tu na myśli *Opowiadania. Antyk i Renesans*. Zawiera on kilkanaście portretów różnych postaci mniej lub bardziej znanych (wśród nich spotykamy M. T. Cyncerona, Horacego, Kopernika, Janicjusza, Kochanowskiego, Górnickiego, Szekspira). Opowiadania te ukazują nam innego pisarza; pisarza który, po żmudnej pracy w bibliotece, przygotowuje tekst literacki. Nie czujemy w nim jednak duszącego swobodniejszą myśl czadu erudycji. Zarazem, jak w *Zegarze słonecznym*, autor *Dwu wiosen* ukazuje nam żywość i znaczenie tradycji. Gdy pisze choćby o kulturze egejskiej zwraca uwagę na następujący, wydawałoby się oczywisty, fakt¹⁷:

Te wszystkie okrucy widywał z pewnością Homer, który żył w jednym z miast Azji Mniejszej. Przyćmiony blask tych szczątków ożywał w jego oczach obrazy dawnej legendy i tworząc swych bohaterów dał im rynsztunek z brązu, nieznanym w jego oczach. Ten wielki człowiek wiązał świt helleński z zachodem prastarej, podbitej rasy.

W tych trzech zdaniach zawiera się skrót potężnej literatury z zakresu archeologii Grecji doby kultury egejskiej oraz historii literatury archaicznej Grecji. Lecz nie chodzi tu o kapitalną umiejętność zawarcia tej olbrzymiej wiedzy w krótkich, lapidarnych zdaniach, lecz o rzecz istotniejszą. Związły portret Homera ograniczający się do słów „Homer”, „w jego oczach”, „ten wielki człowiek”, który ukazuje zarazem na czym polega wielkość poezji (nie tylko śpiewaka z Chios) jednocześnie przedstawia jak należy „wiązać” przeszłość z terażniejszością, jak przerzucać „błękitne mosty” (jak powiedział Irzykowski) ponad nieustannie płynącą rzeką czasu.

A ileż żmudnych badań wymagało opowiadanie *Z dworu Zygmunta Augusta*? Wszystkie podane fakty (może poza postacią Kościenia), są prawdziwe i zgodne z naszą wiedzą o epoce. Pod piórem Parandowskiego ożywają dwaj wielcy pisarze tamtego stulecia, ci, którzy ukształtowali klasyczną polszczyznę: Górnicki i Kochanowski. Kończąca opowiada-

¹⁷J. Parandowski, *Opowiadania. Antyk i Renesans*. Warszawa 1956. s. 21.

nie scena — opis powstania fraszki *O śnie* jest piękną poetycką interpretacją tego literackiego brylantu. Opowiadanie to pozwala na pokazanie fragmentu techniki pisarskiej autora *Dwu wiosen*. Są w nim przytaczane wypowiedzi m.in. Kochanowskiego. Toż to nieprawda, bo przecież nie wiemy, co Kochanowski mógł powiedzieć na jakiś temat, np. po wysłuchaniu sielanek recytowanych (przy dźwiękach lutni) przez Stanisława Porębskiego. Pisarz włożył w usta Jana z Czarnolasu słowa¹⁸

— Porębski złoty! — zawołał, gdy ten umilkł. — Jeśli co ważne jest moje świadectwo, to ja trzymam o twoich skotopaskach, że by się do nich mógł Teokryt przyznać.

Poza słówkiem „to” jest to dokładnie fraszka samego mistrza Jana¹⁹

Jeśli co ważne jest świadectwo moje,
 Porębski złoty, *Skotopaski* twoje
 W tej wadze u mnie, żeby się mógł do nich
 Teokryt przyznać, tak jak trzymam o nich.

Podobny zabieg (przytoczenia wypowiedzi autorskich z dzieł z epoki) zastosował pisarz kilka razy w opowiadaniu. Tym bardziej widać, że nie jest to czysta fantazja, tylko próba rzetelnej rekonstrukcji. Wspominana wcześniej szczególna predylekcja Parandowskiego do konkretnych fotografii prawie, znajduje potwierdzenie i w takich drobiazgach.

Ważne jest jednak w tych opowiadaniach przede wszystkim to, na co zwrócił uwagę sam pisarz mówiąc o Homerze, mianowicie — konieczność sięgania w przeszłość, do tradycji, abyśmy żyli świadomi własnego dziedzictwa.

Oba tomy zestawione zostały nie przez przypadek: jeden sięga w dzieciństwo jednostki, drugi — w „dzieciństwo i młodość” kultury; oba ukazują nam, że w przeszłości można i trzeba szukać trwałego oparcia dla naszej teraźniejszości i przyszłości.

Tradycja zatem — że po raz ostatni przywołamy sąd Mackeya — nie tyle cofa ku przeszłości, ile wzbogaca teraźniejszość i broni się przed wygaśnięciem, jakie w przeciwnym razie byłoby naturalnym następstwem przemijania czasu. Przynosi ona pewną stałość tam, gdzie inaczej istniałoby tylko oszalałające zjawisko ruchu. Dostarcza stałego podłoża, które jest konieczne dla wszelkiej zmiany [...]. Ponieważ jednak ciągłość tradycji

¹⁸ *Ibidem*, s. 184.

¹⁹ J. Kochanowski, *Fraszka II*, 57 (*Do Stanisława Porębskiego*).

czyni przeszłość aktualną w teraźniejszości i ponieważ ta sama ciągłość zachowa teraźniejszość dla przyszłości, zbliżamy się do spokoju życia wiecznego tak bardzo, jak tylko jest to możliwe na tym świecie. Jest to jedyne źródło stałości w nieustannym przepływie historii²⁰.

ZAKOŃCZENIE

W rozważaniach nad twórczością beletrystyczną Jana Parandowskiego główny nacisk położyłem na dwa problemy:

- odnajdywania siebie samego przez bohatera (the quester Hero – jak by powiedział Mann – bohater poszukujący),
- stosunku do tradycji.

Jednakże, trochę na uboczu, pozostała kwestia, z badawczego punktu widzenia równie interesująca, a mianowicie odpowiedź na pytanie: dlaczego pisarz t a k w ł a ś n i e (tzn. w sposób charakterystyczny tylko dla autora *Dwu wiosen*) to wszystko (to, co jest treścią książek) opisał? Pytanie, tylko na pierwszy rzut oka, jest banalne. Chodzi mi bowiem o odpowiedź na pozornie proste pytanie: jakie efekty, za pomocą tej właśnie (czyli – charakterystycznej tylko dla niego) techniki pisarskiej, osiąga Parandowski?

Jak już przedstawiłem – cechami pisarstwa autora *Nieba w płomieniach* są:

- nasywanie tekstu literackiego faktami realnymi, zamiłowanie do (bez mała) faktografii,
- swoiście „behawiorystyczny” opis bohaterów,
- unikanie ostrych emocjonalnych napięć (w warstwie literalnej tekstu, mówiąc prościej: w słownictwie, w składni; napięcia owe ujawniają się p r z e d czytelnikiem, gdy ten, w konkretyzacji, dochodzi do zrozumienia, iż bohater przeżywa stan silnego napięcia emocjonalnego. Przywołując terminologię retoryczną można powiedzieć, że nacisk kładzie pisarz na e t h o s czyli p r e z e n t o w a n i e c h a r a k t e r u p o s t a c i, c z y w y d a r z e ń, a n i e n a p a t h o s, c z y l i u k a z a n i e n a m i ę t n o ś c i. Owe namiętności o d c z y t u j e m y, w y d o b y w a m y raczej spoza pozornie surowego opisu. Styl Parandow-

²⁰J. P. M a c k e y, *op.cit.*, s. 266 – 267.

skiego zbliża się w ten sposób do zalecanego przez Dionizjusza z Halikarnasu – układu surowego²¹.

Nie dziwi zatem, stwierdzony wcześniej fakt, że opisy u Parandowskiego są pozornie beznamienne, spokojne, sprawozdawcze. Tajemnica tego piarstwa tkwi, jak sądzę, właśnie w sposobie narracji. Trzy przymiotniki, którymi ją określiłem dotyczą *d o b o r u s ł ó w*, *s p o s o b u k s z t a ł t o w a n i a* s k ł a d n i tekstów literackich. Parandowski kładzie nacisk na to, aby czytelnik (czy słuchacz) u w a ż n i e poznawał tekst, aby go dokładnie rozumiał. Co nie oznacza: aby rozumiał słowa, ale aby rozumiał sens całego zdania, periodu, tekstu. Już dość dawno stwierdzono, że naturalną jednostką wyrażania jest zdanie²² i pisarz kładzie nacisk na jego odpowiednią konstrukcję.

Rozpatrzmy dwa przykłady; oto pierwszy²³:

- (i) Ciężka,
ruda skała twardo osiadła na krajobrazie Aten.
- (ii) Zjawia się na końcu każdej drogi
i zawsze jej najpierw szukają nasze oczy.
- (iii) Przygniotła sam środek kłębka,
z którego wysnuwają się ulice Aten.

Te trzy zdania otwierające rozdział *Stolica niebieska z Dwu wiosen* są dobrym przykładem tego, cośmy o technice piarskiej powieściopisarza powiedzieli. Wszystkie te zdania mają charakter czysto opisowy,

²¹Na temat postawy, która charakteryzuje piarstwo Parandowskiego (postawa „hamowanego wewnętrznego żaru”), pisał (bez wskazywania na naszego piarsza) Bolesław Miciński; por. B. M i c i ń s k i, *Notatki o „natchnieniu”* (1939), [w:] B. M i c i ń s k i, *Pisma*. Kraków 1969, s. 87–92. Zagadnienia retoryczne: ethos, pathos oraz problemy tzw. układu surowego, por. A r i s t o t e l e s, *Ars rhetorica*. Ed. by R. Kassel. Berlin 1976, I 2, 1356 a 1–20 (w jęz. polskim brak jest tłumaczenia pierwszych dwu ksiąg *Retoryki* Stagiryty) oraz D i o n i z j u s z z H a l i k a r n a s u, *O zestawianiu wyrazów*, [w:] *Trzy stylistyki greckie*, oprac. i tłum. W. Madyda, Ossolineum 1953, s. 236–246 (rozd. XXII). Por. także J. M a r t i n, *Antike Rhetorik*. München 1974, s. 158–166.

²²Fakt ten, podnoszony już...w dobie antyku (Arystoteles, Pseudo-Demetriusz z Faleronu, Dionizjusz z Halikarnasu, potem także Kwintyliani i inni), w wieku uzasadniali przede wszystkim F. Boas, a potem E. Sapir (por. tegoż *Language*, New York 1921, passim). Por. także J. F i s i a k, *Wstęp do współczesnych teorii lingwistycznych*, Warszawa 1978, s. 67 i inn.

²³J. P a r a n d o w s k i, *Dwie wiosny*, wyd. 2, Lwów 1939, s. 29.

sprawozdawczy. Skała Akropolu ma faktycznie lekko rudawy odcień (zwłaszcza, gdy podchodzimy do niej od strony Bramy Hadryana lub teatru Dionizosa) i, podobnie jak Likabeth, jest wzgórzem bardzo mocno „wybijającym się” nawet w dzisiejszym, zurbanizowanym krajobrazie Aten. Przymiotniki „ciężka”, „ruda” oraz przysłówki „twardo” określają dobitnie wygląd wzgórza w panoramie miasta. Zwrócić tu warto uwagę na amplifikację: pisarz mówiąc „ciężka...skała” wzmacnia tę charakterystykę dodając „twardo osiadła”. Następne zdania uzupełniają tylko poprzednie i rozwijają jego myśl. Warto tu zauważyć, że pisarz posłużył się zewnętrznymi wskaźnikami nawiązania²⁴ w celu uzyskania dużej spójności tekstu. Zwracam tylko uwagę na następujący fakt:

– w zdaniu (ii) rozwija pisarz fragment zdania (i): „skała twardo osiadła na krajobrazie Aten”; bowiem, skoro „twardo osiadła”, to „jej najpierw szukają nasze oczy”,

– w zdaniu (iii) rozwija pisarz epitet „ciężka” powiadając: „przygniotła...” etc.

Oto drugi przykład ciekawego zabiegu dokonanego w zdaniu otwierającym esej *Pod zamkniętymi drzwiami czasu*²⁵:

- 1 – Na ulicy,
- 2 – w parku czy w innym miejscu,
- 3 – gdzie mijają mnie ludzie,
- 4 – owinięci w milczenie,
- 5 – ze wzruszeniem uświadamiam sobie,
- 6 – że oto przelatuje koło mnie rój myśli,
- 7 – może błahych,
- 8 – może opromienionych dobrocią,
- 9 – może szerniałych od zła,
- 10 – może lotnych jak sokół,
- 11 – może przyziemnych jak wróbel skaczący dokoła okruszyny chleba –
- 12 – te wszystkie zwoje mózgowie pod sklepieniem czaszki przędą swój świat z wrażeń.

²⁴Termin za: Z. K l e m e n s i e w i c z: *Zarys składni polskiej*, wyd. 4, Warszawa 1963, s. 117–118.

²⁵J. P a r a n d o w s k i: *Pod zamkniętymi drzwiami czasu*, Warszawa 1975, s. 5. Przykłady zostały wybrane przypadkowo (tylko ze względu na ich poglądowość; ale choćby i cytowane wcześniej fragmenty z *Nieba w płomieniach*, *Zegara słonecznego* i podobnie).

- 13 – wspomnień,
- 14 – wyobraźni,
- 15 – trosk i smutków,
- 16 – radości i nadziei
- 17 – i każda z osób znikających za zakrętem ulicy lub w alei drzew odplywa ode mnie jak statek-widmo,
- 18 – unosząc swoją tajemnicę.

Budowa tego zdania jest (mimo wielości elementów) bardzo prosta. Uderzającą cechą jest tu posłużenie się przez pisarza dwukrotnie tym samym chwytem (amplifikacja) w różny sposób; wpiery jest to przeciwstawienie sobie pojęć (człony 8 i 9, 10 i 11), potem – przeciwstawienie z jednoczesnym stopniowaniem (człony 15,16). Zwracam też uwagę na umiejętność wyzyskania anafory w modalnych członach (człony od 7 do 11). Podkreśla w ten sposób pisarz, że ów „rój myśli” m o ż e jest taki, jak opisuje; zachowuje zatem, nawet tu, obiektywizm. Słowo „może” pozwala cały ten fragment uznać za prawdopodobny tylko.

Pozornie (możemy powiedzieć) autor nie uzyskuje nic tym opisem. Sądzę, że jest to błędny osąd. Zdanie to (ściśle: period) ukazuje nam poprzez swą sprawozdawczość, protokolarność nawet, naszą sytuację wobec drugiego. Jest to łańcuszek anafor – „może”. Stajemy zatem bezradni wśród metafor, obrazów – i nic nie wiemy. Przypatrując się tylko innym, obserwując ich (i siebie) m o ż e m y wiedzę na temat drugiego człowieka zdobyć. Składnia omawianego periodu i obrazy przywołane przez pisarza dzięki swej prostocie i naoczności tym ostrzej wybijają tezę – oto drugi jest dla mnie zawsze t a j e m n i c a. Zwracam jeszcze uwagę na jeden fakt; oto sposób argumentacji tezy końcowej jest bardzo prosty – pisarz operuje przykładem w dowodzeniu tezy. W ten sposób zresztą ukazany został charakterystyczny dla Parandowskiego zabieg, mianowicie kształtowanie opisu tak, że zbliża się raczej do wyводу; w wypowiedzi kładzie nacisk (na co zwracałem uwagę) na ethos a nie na pathos.

W ten sposób, rozpatrywanie struktury gramatycznej prowadzi nas znów do spraw znaczenia tekstu. Sądzę, że oto też chodziło pisarzowi: by uczynić składnię tak prostą, aby nie utrudniała wejścia w to, czego jest ona tylko znakiem.

Wprowadzając nas w świat słów, pragnie Parandowski ponownie

wprowadzić nas w świat rzeczy. Albowiem, jak powiedział przed ponad dwu tysiącami lat Stagiryta²⁶:

Słowa są symbolicznymi znakami wrażeń doznawanych w duszy, a dźwięki pisane są znakami dźwięków mówionych. Jako pisane a także mówione nie są dla wszystkich ludzi te same. Ale to, czego przede wszystkim są znakami, wrażeń doznawanych w duszy, jest takie samo dla wszystkich; a więc i to, do czego są te wrażenia podobne, mianowicie rzeczy, są również takie same.

Te słowa Arystotelesa najdobitniej świadczą, że Parandowski w swej technice pisarskiej wzorował się na antycznych. Pragnął przecież znaki wrażeń, jakich doznajemy w duszy uczynić tak prostymi, by nimi nie przysłonić świata, który nas otacza.

²⁶Arystoteles, *Hermeneutyka 16 a 1* (tłum. polskie według wydania: Arystoteles; *Kategorie i Hermeneutyka z dodatkiem Isagogi Porfiriusza*, przełożył wstęp i przyp. K. Leśniak, Warszawa 1975.