

Jacek Rozmus

Ponowoczesność a "odkrywanie świata" w prozie Stanisława Czycza

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 1, 93-111

2002

Artykuł został 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.

Jacek Rozmus

Ponowoczesność a "odkrywanie świata" w prozie Stanisława Czycza

Stanisław Czycz prozaik pojawił się w momencie opublikowania na łamach "Twórczości" *Anda*¹. Utwór ten, eksponujący obok wątków biograficznych autora, kulisy życia literackiego tuż po połowie lat pięćdziesiątych spowodował, że zwrócono uwagę na młodego wtedy pisarza oraz wprawił w zakłopotanie krytyków nie tylko ze względów obyczajowych, lecz także z powodu formy, utrudniającej klasyfikację gatunkową. Zyskał natomiast uznanie Jarosława Iwaszkiewicza, decydującego przecież o zawartości swego czasopisma, który *Anda* nazwał opowiadaniem, zaś o bohaterach tej prozy napisał: "Możemy się od nich nauczyć – chociażby zachłyśnięcia się światem, światłem, śmiercią i tajemną władzą nad słowami"².

Obszerne recenzje ukazały się dopiero po wydaniu *Ajola*³, którego *And* otwierał. Sposób prowadzenia narracji w *Ajolu* zaintrygował Helenę Zaworską, zawsze potem przychylną pisarzowi, który właśnie określił swoją metodę wypowiedzi literackiej:

gdyby tę książkę chcieć nazwać powieścią lub opowiadaniem, gdyby w ogóle mieć pewność, że trzeba nazywać ją prozą. Można te określenia gatunkowe utrzymać lub z nich zrezygnować, dla tej materii językowej, jaką prezentuje Czycz, jest to sprawa bez znaczenia. Pominięte tu bowiem zostały znane konwencje prozatorskie, a także i znane antykonwencje. Właściwie nie tyle pominięte, ile zlekceważone, dowolnie – z punktu widzenia samych konwencji – ze sobą pomieszane, bez troski o ich odrębne i często nawzajem sprzeczne reguły⁴.

¹ S. Czycz, *And*, "Twórczość" 1961, nr 3, s. 11–44.

² "Twórczość" 1961, nr 3, s. 127.

³ S. Czycz, *Ajol*, Kraków 1967.

⁴ H. Zaworska, "...A wszystko jest rozpadanie", "Twórczość" 1968, nr 2, s. 116. J. Pieszczachowicz stwierdził natomiast: "Od struktury składniowej tej prozy chcielibyśmy jednak abstrahować, choć

Zapoczątkowane w *Andzie* rozważania o istocie literatury rozwinął *Ajil*, również umieszczony w *Ajolu*. Wyłożona w nim metoda zapisywania świata uwzględniała, oprócz autoanalizy, wnikliwe przyglądanie się przedmiotom oraz konstruowanie onirycznych pejzaży. Ekscentryczny prozaik potrafi je wywodzić z kobiecych włosów, uzupełniać detalami panoramy prowincjonalnego miasta. Ludzkie ciało opisuje ze znanstwem anatoma, preparuje go; drastyczne często operacje i brutalne widowiska przypominają parateatralne działania awangard malarskich. Epatowanie szczegółami anatomicznymi sprawia, że drastyczne staje się groteskowe, ciała biorące udział w tej grze transformują w przedmioty, można więc mieć “parę ruchomych manekinów mobile nazwa tego rodzaju rzeźb parę lub tysiąc obojętne tych samych co od rana pod niebem czy dachem”⁵. Strach przed pułapką literackiej formy wiąże się tu z nieufnością wobec odczłowieczających rytuałów świata pozaliterackiego. Opis mieszczący się w literackiej normie odbiera autentyczność inicjującemu go przeżywaniu, konwencjonalne gesty mogą być przejawem braku umiejętności nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, któremu dodatkowo *Ajil* narzuca rolę czytelnika. Przedstawianie świata, polegające na wpisywaniu go w gotowe do zaakceptowania literackie warianty, często przynosi efekt “kupy papieru i preparowań”⁶. Zamiast rekonstruowania zastanych wariantów świata Czycz przeprowadził ich demontaż, a rozwojowi warsztatu pisarskiego niewątpliwie sprzyjały doświadczenia zdobyte podczas przerwanych w 1969 roku studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uwagi o malarstwie, ale też o sztuce słowa w *Ajolu* wymieniają autorzy *Listów*, natomiast “o Akademii gdzie byłem”⁷ najczęściej mówi się w *Ajilu*. Czycz studiował malarstwo na prawach wolnego słuchacza w pracowni profesora Adama Marczyńskiego, który w latach trzydziestych należał do grona eksperymentujących artystów Grupy Krakowskiej, reaktywowanej w 1957 roku. Przed wojną nieformalnym przywódcą grupy, mocno oddziałującym na kolegów, był Henryk Wiciński, poeta, rzeźbiarz, uprawiający także rysunek atramentem, którym “kreślił cieniutką kreską kontury przedmiotów abstrakcyjno-geometrycznych, uproszczonych i zmechanizowanych postaci”⁸. Podczas okupacji malował konstruktywistyczne *Pejzaże*

i *Martwe natury*. Bliskie literackim kreacjom Czycza wydają się też akty Wicińskiego, które “kształtowane na zasadzie redukcji, bywały pozbawione głów i ramion, zamieniały się, jak w metafizycznym malarstwie Giorgia de Chirico, na torsy i kikuty”⁹. Kreacje Czycza, spowodowane nieufnym, ale też wnikliwym przyglądaniem się realiom zastanej rzeczywistości, wymagały zabiegów analityka, najpierw

ogromny wysiłek autora w tej mierze zasługiwałby na odrębną analizę” (“Współczesność” 1968, nr 2, s. 10).

⁵ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 126.

⁶ Ibidem, s. 25.

⁷ Ibidem, s. 98.

⁸ T. Dorowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989, s. 344.

⁹ Ibidem.

demon-tującego wszystko, co oferował świat zarówno realny, jak i – pozostający z nim

w ścisłych relacjach – literacki, potem z kolei badającego rozmontowane fragmenty pod względem ich artystycznej przydatności. Sam przeprowadzał selekcję, on też decydował o technice i kolejności składania zapamiętanych czy w trakcie selekcji dodatkowo rejestrowanych zdarzeń, które co prędzej należało objaśnić, zasłyszanych, ale też słyszanych właśnie bądź dopiero projektowanych dialogów, domagających się natychmiastowych komentarzy. Pozyskane i od razu literacko przetwarzane, zatem możliwe do ogarnięcia fragmenty obydwu światów, inaczej teraz zestawione nabierały nowych znaczeń, prowokowały nieoczekiwane napięcia, narastające lub łagodzone strumieniami odległych na pozór skojarzeń. Należy zatem sądzić, że był to wtedy jedyny, zdaniem pisarza, wiarygodny i możliwy sposób wyrażenia emocji, jakie budzi konieczność nieustannego określania się w różnorodności oferowanej przez dwudziestowieczną cywilizację. Trzeba też pamiętać, że wśród ofert znalazły się dwa totalitaryzmy i towarzyszące im ludobójstwo, Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, z udziałem między innymi Picassa, ale również niepokoje zimnej wojny, niosące widmo nuklearnej apokalipsy.

Poszukiwania pozwalającej się określić metody ułatwiła wyniesiona ze studiów znajomość zagadnień współczesnego malarstwa; nie bez znaczenia wydaje się fakt, że poetę uczył patrzeć kubizujący przed wojną malarz, na początku lat sześćdziesiątych układający swoje kompozycje z kawałków drewna i kory, montujący je również z blaszanych elementów tak, by pozostawały ruchome.

Niewykluczone, że Czycz swoją metodę zapisywania zawdzięczał również ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, określanemu jako taszyzm. Malarstwo takie pokrewne było amerykańskiemu *action painting*, którego założenia najlepiej oddaje twórczość Wilhelma de Kooniga z końca lat pięćdziesiątych:

najistotniejszy problem stanowił zanotowany w obrazie ślad gestu jako dokumentu aktu twórczego i równocześnie jako grafologiczny zapis, w którym zakodowane zostały cechy indywidualności twórczej artysty¹⁰.

Taszyzm, mający swe początki również w automatyzmie surrealistycznym, uprawiał Hans Hartung. Niedoszły absolwent malarstwa znał jego twórczość¹¹, Hartung zaś nazywał ją "nowym językiem ludzkim, znacznie bardziej bezpośrednim niż dawniejsze malarstwo"¹².

Na gruncie polskim kwestię użycia "surowej, pierwotnej materii języka"¹³ postawił w swoim teatrze Tadeusz Kantor na początku lat sześćdziesiątych, kiedy

¹⁰ B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu*, Warszawa 1989, s. 96.

¹¹ Zob. *W literaturę uchwyceni. (Rozmowa z Bronisławem Kurdzielem)*, [w:] Stanisław Czycz *mistrz cierpienia*, zebrał K. Lisowski, Kraków 1997, s. 186.

¹² C. Blok, *Geschichte der abstrakten Kunst 1900–1960*, Köln 1975, s. 86. Cyt. za: B. Kowalska, *Od impresjonizmu...*, op. cit., s. 105.

¹³ K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 131.

podczas prób *W małym dworku* rodziła się koncepcja Teatru Informel. Uzyskanie takiej materii językowej było możliwe w sytuacji uwalniania emocji aktorów uruchomionych w artystycznej grze:

gdy stany emocjonalne dochodzą do gorączkowej ekscytacji, gdy słowa nachodzą na słowa, gdy się mieszają, zacierają, wypadają z klasycznej składni¹⁴.

Czycz, korzystając z możliwości zastanych zasobów języka, dysponował nimi w akcie literackiej sztuki cały czas manifestując swą obecność kreatora, którego wiarygodne istnienie, oprócz zapisywanej biografii, potwierdzać ma zapisywanie okoliczności aktu artystycznej kreacji, związane z nim wątpliwości, podjęte, zrealizowane bądź porzucone zamiary. Wrażenie nieustannej obecności twórcy w świecie, który właśnie kreuje, aktywnie przy tym uczestnicząc w świecie realnym, autor *Ajila* osiąga odnosząc się do zdarzeń, które inspirowały utwory opublikowane wcześniej. Ważne, a więc domagające się literackiej obróbki jest także to, co absorbuje uwagę podczas pisania.

po jakiejś godzinie kontemplowania przyszło mi na myśl ale jeszcze żaden zamiar że gdyby tak z tej historyjki jakieś wzruszające opowiadanie była ładna i zakończenie ciekawe zacząłem się cofać w jej początek i środek i dalej a może nawet scenariusz filmowy cofałem się dla sprawdzenia czy ładna i rzeczywiście i spostrzegłem że wszędzie się w tym cofaniu rozrzewniał i jeszcze te sarny taka dodatkowa ozdoba gdy już i tak byłem ozdobiony, w całej mojej znowu zieloności, której tym razem nie starałem się nawet tłumić raczej ją podsycalem i jakby rozświeciły się naraz wszystkie dławione dotąd wiosny wszystkie moje przemykane w nich oczy jakby się we mnie otwarły co za iluminacje a był dopiero początek dopiero się zapowiadało początek powiedzmy tej jasności do której się zbliżałem rozlśnił jeszcze drogoceńniej stałem powiedzmy na jej brzegu, złotym brzegu; długo w gwiazdzistą orkiestrę nocy, zapamiętaj tę frazę jest udana [...] i wracałem do domu w nastroju jakimś modlitewnym i długo siedziałem potem przy oknie zapatrzony powiedzmy zasluchany w gwiazdzistą orkiestrę nocy, zapamiętałem, tę frazę, a potem zasnąłem spokojnie i różowo, a to już się skończyło, – Marzenie Miłosne co sobie raz coś takie zanotowałem usiłując zresztą zrymować lecz bezskutecznie.

(*Ajol*, s. 88–89)

Dzięki *Ajilowi* można więc śledzić sytuację, w jakiej powstawał znany z literackich czasopism, umieszczony w *Tlach* liryk *Marzenie miłosne*¹⁵. Jednocześnie *Ajil* ujawnia projekt innego, niezrealizowanego utworu, co pozwala interpretować wspomniane wiersze. W rozwijającej się tym sposobem sytuacji intertekstualnego wywodu referowane zostają także wydarzenia, które zainspirowały wydany siedem lat przed *Ajolem* drugi tomik poezji *Berenais*¹⁶. Czwarta część umieszczonego w

¹⁴ Ibidem. Jest to fragment wypowiedzi T. Kantora.

¹⁵ S. Czycz, *Marzenie miłosne, Tła*, Kraków 1957, s. 58. Także "Zebra" 1957, nr 8, s. 8, "Współczesność" 1958, nr 22, s. 4.

¹⁶ S. Czycz, *Berenais*, Warszawa 1960.

nim poe-matu *Słowa do napisu na zegarze słonecznym* zawiera wspomniany w cytowanym fragmencie *Ajila* motyw saren, dostrzeżonych podczas spaceru z dziewczyną, gdy

w gwoździeckim krajobrazie, "na skraju lasu"¹⁷, pod wieczór prześwietlonym różowym światłem widnokregu, dojrzywało młodzieńcze pragnienie miłości:

godzina która pada –
która pada złotawym brzęczeniem na poruszone wargi
napelnij rozwidlenia i sploty tętnic otwarłem
godzina która w wargach przyklekły sarny
pulsującą sieć otwarłem te południki na świat

(*Berenais*, s. 24)

Formuła pisarska Czycza otwarta jest nie tylko na przeszłość, pozwalającą przy okazji penetrować jego literackie światy. Uwzględniła równocześnie świat aktualny. Umożliwia orientowanie się w spartańsko urządzonym wnętrzu mieszkania przy ulicy Krupniczej, gdzie powstawały pewne partie *Ajola*. Orientuje także czas w taki sposób, by ten, który uświadamia bicie wawelskiego zegara zestroił się z czasem aranżowanej właśnie narracji. *Ajol* powstawał na Gwoźdźcu i w Krakowie. Część "krakowską", oprócz referowanych realiów, jak istotnie dochodzący na Krupniczą dźwięk z wieży zegarowej, plaża pod Wawelem, zamykanie na noc bram kamienic, jazda tramwajem, identyfikować pozwala zastosowanie czasu teraźniejszego. Ale o Czyczowym pojmowaniu czasu będzie jeszcze mowa; *Ajil* natomiast przyniósł nowatorskie, jak na czasy, w których powstał, rozważania o istocie literatury. Nie bez powodu nazwałem je wywodem intertekstualnym. Czycz bowiem wyraźnie szukał sposobu pokonywania barier między przeżytym i już artystycznie przetworzonym, a właśnie zapisywanym, więc z ontologicznego punktu widzenia przeżywanym, lecz jednocześnie poddawanych artystycznej obróbce. Jego poszukiwania wyraźnie "skupiają się bądź to na ontologii samego tekstu literackiego, bądź to na ontologii projektowanego świata"¹⁸. Nie popełnię więc nadużycia, jeśli według tego jakiego sformułował Brian McHale uznaję, że *Ajil* jest utworem, którego "dominanta ma charakter *ontologiczny*"¹⁹. Podobnie rzecz się miała z *Andem*, co świadczy nie tyle o postmodernistycznym rodowodzie autora, ile o zapisanej przez niego świadomości literatury raczej niespotykanej w polskiej nowej prozie połowy lat sześćdziesiątych XX w.:

uświadomiłem sobie, to że mnie powiększał się świat, i wszechświat, istoty jakieś są o ile ja chciałem, nie ma rośliny nie ma rzeki jeżeli nie przeszła przeze mnie, i barwy i dźwięki i kształty i rasy i ilości i epoki i formy i przeze mnie przechodził nie kończący się

¹⁷ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 88.

¹⁸ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 350.

¹⁹ *Ibidem*, s. 349.

orszak powstawań i śmierci każde oczy każde pochylenie i rozszerzałem lub pomniejszałem do innych niż gdyby były odczuwane granic

(*Ajol*, s. 98)

Skoro jednak wszystko, co zostaje zapisane, obrasta w fikcję, natomiast akt pisania wiąże się z reprodukowaniem form od dawna istniejących, pisarz i powoływana przezeń do istnienia rzeczywistość literacka oraz prezentowany w niej człowiek tracą wiarygodność. Jak zatem ją odzyskać?

Gwarancję referencjalności zapewnić mają sztuce słowa zdarzenia realnie przeżyte, zatem również świadomie aranżowane – do takich zaliczyć wypada akty twórcze. Nie chodzi tu jednak o próbę naśladowania realnego świata. Czyż bowiem już w *Andzie* zauważył, “że literacka *mimesis* jest w praktyce tym, co ludzie uznają za literackie naśladowanie; rzeczywistość – tym, co uważają za rzeczywistość”²⁰. Pisarzowi ten rodzaj umowy z potencjalnym czytelnikiem nie odpowiada, chociaż literacki wariant atrakcyjnego w istocie krajobrazu okolic Gwoźdźca, różowiejącego w świetle zachodzącego słońca, zakochana para na skraju lasu obserwująca sarny, niebezpiecznie ociera się o sielankowy kicz, bywa też jak “inne w stylu pastorałe dekoracyjki”²¹. Sielankowy obrazek ma tu jednak referować odwieczne, bo zawsze dalekie od oczekiwanego spełnienia, człowiecze marzenia o szczęściu. Pierwiastek somatyczny nasycający marzenia erotyzmem wpisany zostaje w ową gwoździecką arkadię na prawach ekrfazy²² obrazu Jacka Malczewskiego *Spłoszony koń*:

widzę dziwy z cyckami jak dzwony gołe biegną przez rzędny szybko brzozowy lasek
i klepią się po wypiętych zadach, lasek może być i sosnowy czy inne w stylu pastorałe
dekoracyjki lecz najlepiej białe brzózki różowo oświetlone wiosną

(*Ajol*, s. 94)

Ale erotyczne tęsknoty pobudzają także muchy, które na kuchennym piecu, na “blasze nie całkiem ostygłej, o słońca zachodzie, chędożyły się co moment”²³.

Czym więc ma być literatura? Nieustannym otwieraniem się, jak w przytoczonym fragmencie *Berenais*, na świat, umiejętnością doznawania go zarówno w realiach, jak w reprezentujących realny świat artystycznych wariantach. Literackie sposoby reprezentowania świata, a więc takie, którym tradycja nadała status fikcyjny, referować mają z jednej strony potwierdzone w realnym świecie rozczarowania, z drugiej natomiast naturalną potrzebę spełnienia w nim niekoniecznie tylko miłosnych marzeń czy zaspokojenia erotycznych potrzeb. Okazuje się zatem, że realne doświadczenia, potwierdzone w biografii pisarza, przedstawiane są w sytuacji poszukiwania ich literackich, fikcyjnych odpowiedników. Nabierają wtedy zna-

²⁰ R. Nycz, *Tekstowy świat*, Kraków 2000, s. 104.

²¹ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 94.

²² Por. uwagi o ekrfazie obrazu Carpaccia w wierszu Miłosza *Nic więcej*, [w:] R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 97.

²³ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 124.

czeń, prowokują do interpretowania. Z kolei to, co jest fikcjonalne, ma szansę odzyskać pierwotne sensory, utracone skutkiem wielokrotnych powtórzeń, które sprzyjają formowaniu się kulturowych stereotypów. Odzyskiwanie sensów reprezentowanych pierwotnie następuje w aktach konfrontowania wszystkiego, co tradycyjnie funkcjonuje jako literackie, czyli zyskało kulturowo potwierdzony status fikcjonalny, z tym, co przedstawia się jako referencjalne, mające swe odniesienia w realnym świecie²⁴. Czyż zdaje sobie sprawę, że porządek świata sugerowany w literackich reprezentacjach potwierdza jedynie bezradność człowieka – artysty, sam świat przejawia się natomiast w niemożliwej do uporządkowania różnorodności. Szansę określenia się w nim, paradoksalnie, daje właśnie literatura. Ale jak zagwarantować czytelnikowi, że umowna, bo przecież literacka forma, wokół której dodatkowo narosły kulturowe stereotypy, istotnie odnosi się do realnego świata? Szansą może być tutaj rozwijanie narracji na prawach wywodu, w którym interpretowane są własne, realnie istniejące, bo opublikowane utwory, inspirowane wydarzeniami potwierdzonymi w biografii autora. One również, o czym była mowa, poddane zostają interpretacji. Ten sposób pisania gwarantuje czystą literaturę; oczyszcza zarazem pisarza z zarzutu, że uprawiana przezeń fikcja zakłada wmówienie fałszywego przekonania o możliwości naśladowania życiowych realiów, których referencjalność gwarantować ma literatura. Szanse wywołania dźwięku wspomnianego zegara w trakcie lektury są żadne; z kolei sytuacja, gdy nocą pisarskiej pracy akompaniuje bijący zegar, słyszany w dodatku z wawelskiej wieży, wmawia czytelnikowi porządek świata gwarantowany tekstami kultury, zamyka możliwości interpretacji w granicach stereotypowych opinii

o artystach, którym sprzyja *genius loci*. Pisarz zyskuje wiarygodność, jako spadkobierca Wyspiańskiego, tekst powstający pod Wawelem doprasza się literackiej rangi, bo koresponduje z utworami na miarę *Akropolis* czy *Wyzwolenia*. Co zrobić, gdy w mieszkaniu rzeczywiście słychać ten zegar i pracuje się ze świadomością, że efekt zmagania z zapisywanym światem zawsze sprowadza się do literatury? Należy zapisywać świat w sposób dający szansę odkrywania, nie naśladowania tego, co powszechnie uchodzi za rzeczywiste czy też status rzeczywistego zyskało na mocy literackich reprezentacji. Bicie zegara jest tu jednym z odkryć, pozwalającym przybyszowi z prowincji orientować się w nowych, miejskich warunkach. Odkrywanie dokonuje się w akcie zapisywania. Aranżowana sytuacja pozwala referować zło samopoczucie, bezsenność, trudności z zaadaptowaniem się w obcym miejscu. Świadczy o tym sposób prezentowania wawelskiego zegara, mającego potwierdzać mityczny czas utrwalony w zabytkowej architekturze, historycznie określony bądź literacko zorganizowany w utworach pozwalających interpretować miasto w kategoriach kultury. Trzeba dodać, że czas, który odmierza ten zegar, reguluje zarazem rytm życia ludzi spotykanych na ulicach. Ale nie jest to czas przybysza z prowincji. Dlatego zbędne jest precyzowanie, na której z kościelnych wież, specyficznych do-

²⁴ Por. uwagi Ryszarda Nycza o relacjach między intertekstualnością a *mimesis*, ujmowanej jako literacka reprezentacja (*Tekstowy świat*, op. cit., s. 105–106).

minant starego Krakowa, bije zegar. Tydzień daje się uporządkować na podstawie obserwacji – w niedzielę ludzie zachowują się inaczej niż w dni powszednie. Obserwowane codzienne rytuały i odświętna celebra pogłębiają tylko poczucie wyobcowania. Czas upływa w rytmie wschodów i zachodów słońca, pozwalającego też stwierdzić, że godziny, które wybija zegar, mijają koło południa lub nocą.

Słyszę w nocy czasem bicie zegara z wieży jakiegoś kościoła
słyszałem przed chwilą
jest więc parę minut po czwartej.
Wtorek, wieczór, czy środa.
Jest widno, dzień, pogodny.
Ciemno, godzina pierwsza, słyszałem
Jasno, godzina jakaś południowa.
Tak gdzieś dziewiąta wieczorem.
Jaśniej, godzina trzecia
Godzina może ósma.
Godzina.
Przed chwilą syk zapalki, dym z papierosa
dym z papierosa wznosi się wąsko i prosto, a wyżej
w skrętach

(*Ajol*, s. 121–122)

Czyż resztę życia spędził w Krakowie. Nigdy jednak nie podjął stałej pracy. Dorywcze zajęcia i pisanie nie wymagały dostrojenia się do miejskich rytmów. Unikał także miejsc sprzyjających utrwalaniu powszechnie znanego, osadzonego w tradycji wizerunku Krakowa²⁵, historycznie dowiedzionego, założonego w literaturze, interpretującej miasto poprzez eksponowanie architektury, rzeźby i malarstwa²⁶, jako ośrodek sztuki, piastowską i jagiellońską stolicę. Wizerunek taki, sprzyjający kształtowaniu się pejzażu kulturowego, jest efektem prezentowania historii w czasoprzestrzennej perspektywie literatury. Czas historyczny regulowany jest wtedy zgodnie z zasadami konstruowania literackich modeli temporalnych. Konsekwencje literackiego wariantu historii oraz jego antropologiczną charakterystykę przedstawił Kazimierz Wyka:

Tego rodzaju konstrukcja historii staje się jednoznaczna z mitem, zawieszonym w niezmiennym i uświęconym czasie. Historia przeradza się w tożsamość²⁷.

²⁵ Jeśli wierzyć wspomnieniom Bogusława Żurakowskiego, Czyż nigdy nie zwiedził Wawelu ani kościoła Mariackiego, co wydaje się paradoksalne, zważywszy odległość tych miejsc od Krupniczej. Zob. *Stanisław Czyż mistrz cierpienia*, op. cit., s. 240–241.

²⁶ Nie chodzi tu wyłącznie o sugerowaną twórczość Wyspiańskiego. Literackie interpretacje Krakowa mają tradycję sięgającą romantyzmu. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Tradycja symboliki Wawelu w polskim piśmiennictwie*, [w:] teże, *Wawel – Akropolis*, Kraków 1980, s. 16–25.

²⁷ K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Warszawa 1979, s. 175.

Artystyczne identyfikowanie się w *Ajolu* przebiega w aktach dekonstruowania stereotypów kultury, które – jakkolwiek znajdują potwierdzenie w realiach powszechnie uchodzących za swoistą krakowską rzeczywistość i status referencyjny zapewnia im sugerowana tu literatura – nie referują aktualnego świata pisarza. Podobnie rzecz się przedstawia, jeżeli z perspektywy literatury dawniejszej rozpatrywać sugerowany porządek wschodów i zachodów słońca. Można go jedynie odnotować, podobnie jak uderzenia zegara. Organizowanie tekstu z wykorzystaniem znanych choćby z wiersza Kochanowskiego rytmiczno-brzmieniowych walorów języka, sprowadzałoby się jednak do rekonstruowania wmawiającej świat literackiej formy. Czyczowa forma, wszak chodzi mu o literaturę, nie zakłada sygnalizowanego w niej modelowego ujęcia czasu w *Chłopach*²⁸. Konstruowanie jej przebiega wbrew czasowi regulowanemu przez astronomów i zegarmistrzów. Akt pisania porządkuje wszystko, co zostało przeżyte, czy też ma się w nim przedstawiać jako właśnie przeżywane, ignorując czas gwarantowany dynamiką realnych zdarzeń. Potwierdza zarazem autora tu i teraz, w czasie aktualnego świata. Zakłóca jednak pracę mechanizmu zegarowego, potwierdzoną zjawiskiem akustycznym, ponieważ zjawisko referowane zachodzi w warunkach innych niż wspomniany pejzaż kulturowy, w nowej, intencjonalnej rzeczywistości, gdzie czas mierzy się aktywnością pisarza. Rzeczywistość ta nie zakłada odmierzania czasu przedstawionego świata w rytmie obrotów Ziemi wokół Słońca. Temporalne porządki reguluje tu sposób przedstawiania zdarzeń, jakie rejestrują zmysły. Jest noc i bije zegar, potem jest dzień, być może środek tygodnia, zegar jak zwykle wybija godzinę, jest wieczór, dnieje – notując te zjawiska można zapalić papierosa, ale uwzględnienie tej czynności przerywa projektowanie zegarowego czasu w poprzednim, wyodrębnionym graficznie, zrytmizowanym fragmencie tekstu. Orientowanie się w tym czasie ułatwia Słońce. Referowanie jego wschodów i zachodów także zostaje przerwane. Nadeszła pora, by zgodnie z intencjami pisarza jego czasoprzestrzenną konstrukcję uzupełniło "żółte słońce w czerwonym tle" z opisywanego pudełka zapalek. Oba słoneczne detale mają status referencyjny. Zastąpienie gwiazdy wpływającej na cykle organicznych przemian jej wydrukowanym na pudełku wizerunkiem nie narusza konstruowanej formy, choć

w realnym świecie zamiana taka groziłaby kosmiczną katastrofą. Pozwoliłem sobie na żart, ale upoważnia mnie do niego groteskowy spektakl o nuklearnej apokalipsie, w którym rozlatują się bohaterowie *Laora*. Kompozycja *Ajola*, sprawiająca wrażenie chaotycznie notowanych wątpliwości, związanych z wydolnością literatury jako aparatu przydatnego w poszukiwaniu prawdy o świecie, okazuje się konstrukcją perfidnie przemyślaną. Spostrzeżenie to pozwala kontynuować wariacje Reymontowskie: krakowski pisarz nie stawia własnej, zatem niepowtarzalnej egzystencji w perspektywie literackiej reprezentacji, której kompozycja naśladować ma odwieczny rytm natury. Powieść Reymonta w przedstawionych kolejach człowieczego losu

²⁸ Ów model określił Wyka jako "intencjonalnie zamierzoną przez twórcę [...] kompozycję czasową o charakterze linearno-następczym". Ibidem, s. 196.

odkrywać ma porządek universum. Jej struktura zatwierdza fikcyjny status przedstawionych zdarzeń. W prozie Czycza czasowa płaszczyzna zdarzeń została wyabstrahowana zarówno z czasu środowiska miejskiego²⁹, jak prowincjonalnego, zwłaszcza, że to drugie funkcjonowało w trudnej do zastąpienia literackim ekwiwalentem przestrzeni, w obszarze pomiędzy małym miasteczkiem a otaczającymi go wsiami. Zresztą eksperyment *Ajola*, zakładający także interpretację *Listów*, autentycznej korespondencji z poetką Barbarą Sadowską, a zakończony utworem dramatycznym *Laor*, służy wyraźnie innemu celowi niż naśladowanie świata w procesie wpisywania się w formy tradycyjnie uznane za literackie. Debiutancki tom prozy ma być formą zapisywania się w świecie, przy założeniu, że i ten pozaliteracki istnieje za sprawą języka, co zostało powiedziane w *Ajilu*: “jak się dobrze przyjrzeć to wszędzie metafory, i może wszystko jest kupa metafor, ale metafor czego, i byłyby to metafory metafor”³⁰. Celem pisarza jest rozwiązywanie metafor, w których przedstawia się świat. Odkrywanie świata wiąże się z odkrywaniem siebie w akcie pisania. Zapisywanie tego, co uważane jest za rzeczywiste, odsłania to, co powszechnie uchodzi za literackie. Akt pisania polegać ma na ciągłym niedotrzymywaniu umowy zakładającej autonomię dwu rzeczywistości: realnej i literackiej. Dla Czycza konstruowanie fikcji jest formą doznawania świata. Konstruowanie *Ajola* dało w efekcie formę zapisu mentalności postmodernistycznej, zakładającej sposób poznania, który scharakteryzowała Patricia Waugh:

Jeśli nasza wiedza o świecie jest teraz pojmowana jako zapośredniczona przez język, to literacka fikcja (światy skonstruowane wyłącznie z języka) staje się użytecznym modelem do poznawania konstrukcji samej “rzeczywistości”³¹.

Realny świat demaskuje rzeczywistość literatury, ona z kolei pozwala stwierdzić, że ten przedstawia się jako “rzeczywistość kulturowo zinterpretowana a współ-kształtowana przez pojęciowojęzykowe formy organizacji doświadczenia”³².

Pisarz w rzeczywistości swojego świata zatrzymuje realny bieg wydarzeń. Ich dynamika zależy teraz od projektowanej perspektywy czasoprzestrzennej, w której będą się prezentować. Zapisywanie przebiega jednak w czasie nieuchronnie mijającym wraz z uderzeniem zegara; ten czas uzmysławia ruch Ziemi po orbicie. Projektowanie wspomnianej perspektywy otwiera w owym czasie obszary wyeksploatowane, gdzie nic więcej już się nie zdarzy, pozwala eksplorować przeszłość, a przywołane z niej wydarzenia zaczynają być powtórnie przeżywane w akcie zapisywania, absorbującym przeznaczony pisarzowi czas przyszły. Teraźniejszość w literackiej perspektywie jest momentem intensywnego doznawania świata, kiedy wszystko, co należy do przeszłości, dzieje się teraz, było lub jest przewidywane, “idzie

²⁹ Pojęcia: czasowa płaszczyzna zdarzeń i czas środowiska stosują za Wyką. Ibidem, s. 179.

³⁰ S. Czycz, *Ajola*, op. cit., s. 115.

³¹ P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice Self-Conscious Fiction*, London 1984. Cyt. za R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 175.

³² R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 104.

przeze mnie"³³, jak napisał Czycz w wierszu *Jeszcze*, znanym z przekomponowanego cyklu *Punickie nasturcje*, należącym do *Berenais*.

Sytuacja prowokowana w *Ajolu*, gdzie zapisywanie jest formą przeżywania wciąż od nowa tego, co zostało dokonane, dążeniem do otwierania form skończonych i w czasie zamkniętych, wiąże się z gwałtownym ingerowaniem w zastane struktury semantyczne, narusza gwarantujące je zasady organizacji języka uchodzącego za literacki. Gwałtowne ingerencje wywołują erupcję sensów uwalnianych w ciągach skojarzeń. Konsekwencje doznawania świata w akcie intensywnego przeżycia, symp-tomatycznego dla świadomości postmodernistycznej, analizował Mike Featherstone:

Intensywność ta prowadzi do rozpadu więzi między elementami znaczącymi oraz do rozdrobnienia czasu na ciąg wiecznych "teraz", co można obserwować w przypadkach schizofrenii, a także percepcji podczas rekonwalescencji. To również wydawałoby się przykładem estetyki rządzonej przez metaforę³⁴.

Ujawniła je także forma *Ajola*.

Prowadzona przeze mnie obserwacja fragmentu Czyczowej twórczości pozwala stwierdzić, że już pierwszy tom jego prozy dawał świadectwo ukształtowanej osobowości artystycznej. Ukazywał pisarza doskonale zdającego sobie sprawę z właściwości materiału, jakim przyszło mu dysponować. Sposób traktowania materii językowej, zwłaszcza w powieściach, daje się określić w kategoriach Riffaterre'a, ponieważ najwyraźniej jest to "język widziany nie jako gramatyka i słownik, lecz magazyn społecznych mitów. Są one reprezentowane przez tematy, obiegowe frazy i opisowe systemy (stereotypowe sieci metonimii wokół danego leksykalnego jądra)"³⁵.

Przeciwno takiemu socjolektowi pisarz stosuje własny język, idiolekt, którego rolą nie jest bynajmniej naśladowanie mowy, lecz dekonstruowanie zmitologizowanych wariantów świata funkcjonujących za sprawą powszechnie zachowywanych norm językowych.

Możliwie wiarygodną, choć nigdy do końca pewną, charakterystykę osobowości artystycznej Czycz warto uzupełnić kontynuując przerwany wątek biograficzny. Kontynuowanie tego wątku uzasadnia zresztą fakt, że jest on mocno eksponowany także w powołanych do istnienia enklawach autora *Nie wierz nikomu*. Istnieje jednak pewne ryzyko, ponieważ osobowość tego artysty słowa w znacznym stopniu podlegała dyktaturze choroby. Ale nie prowadzę tu obserwacji klinicznej. Trzeba jednak wiedzieć, że pisarz istotnie był rekonwalescentem. Jego twarz utrwaliła przebyte operacje. Nawroty coraz głębszej depresji okrutnie wyostrzyły zmysły. Psychika okazywała się instrumentem niezmiernie delikatnym. Życie dostarczało materiału, także muzycznego. Powtórne przeżywanie go w akcie pisania miało zaspokoić czy-

³³ S. Czycz, *Wybór wierszy*, Kraków 1979, s. 118.

³⁴ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. R. Czaplinski i J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 319.

³⁵ M. Riffaterre, *Intertekstual Representation*, cyt. za R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 107.

sto ludzką potrzebę odnalezienia sensu bytowania w świecie, zarządzanym przez człowieka tak, by ów sens zagubić. Gwarancją powojennego ładu, sprzyjającego odbudowie europejskiej wspólnoty, mają być w szalonym tempie modernizowane arsenały nuklearne, pochłaniające jej potencjał intelektualny i gospodarczy. Wobec doświadczeń Wietnamu oraz późniejszych konfliktów, angażujących gabinety dyplomatyczne i narody wystawiające armie, wiersz *Adieu* zamykający *Tła* trudno uznać jedynie za liryczną kronikę nastrojów okresu zimnej wojny. Dzisiaj w polu rażenia ładunku goryczy i bezradności sprzed pół wieku znaleźliby się nie tylko przedstawiciele Organizacji Narodów Zjednoczonych:

zjednoczeni panowie
podają sobie
nie odstrzelone jeszcze dłonie
nie odstrzelone uśmiechy

jednocześnie

ideologie
słowa
litery
drukowane gąsienicami czołgów

[...]

ależ grzebiec w tym panowie dalej uszczęśliwiajcie
(*Tła*, s. 75)

Człowiecza egzystencja podlega woli polityków, propaganda projektuje ją na użytek obłądnych ideologii, ta z kolei wykorzystuje język, szuka poparcia w dziedziectwie kultury. Żałoba po śmierci dyktatora przybiera formę medialnej celebry:

ale heca, umarł Stalin, Wódz i Nauczyciel i Natchnienie i Słońce Narodów, i w radiu od rana *Alegretto* z *Siódmej symfonii* Beethovena i *Marsz żałobny* Chopina czy i cała ta *Sonata b-moll* i nie wiem bo radio mi grało coraz słabiej i inne podobne muzyki i o którejś godzinie przed południem czy w południe zakłady pracy miały przerwać pracę³⁶.

Repertuar, mający rangę światowej klasyki, zostaje zdegradowany. Zaczyna pełnić funkcję umownego, okolicznościowego “muzaka”. Beethovenowski spór z Bo-giem i światem odgrywa rolę nie większą, niż popularne, znane z radia melodie, beznamiętny podkład dźwiękowy codziennie wykonywanych czynności. Wtedy nie słucha się muzyki, tylko słyhać ją “coraz słabiej”. Zresztą propagandzie nie chodzi o muzykę, liczy się wykorzystanie powszechnego mniemania o kompozycjach dawnych mistrzów. Potężne brzmienia symfonii z założenia mają wyrażać patos, oczywisty wydaje się smutek sonat, wykonanie wspomnianego *Marsza* potwierdza powagę uroczystości, ponadto każdy wie, że grana jest muzyka poważna.

³⁶ S. Czycz, *Nie wierz nikomu*, Kraków 1987, s. 204.

Repertuar znany Czyczowi z czasów krzeszowickich wykraczał poza klasycystyczny i romantyczny kanon. Nastoletni meloman poszerzył go, kiedy w pałacu Potockich profesor Maria Gogólska prowadziła zajęcia popularyzujące muzykę. Zakazanych przez stalinowską cenzurę, reprezentujących "szkodliwy i wrogi burżuazyjny formalizm"³⁷ Strawińskiego oraz Weberna poza oficjalnym programem grali Włodzimierz Obidowicz i Adam Harasiewicz, przyszli laureaci Konkursu Chopinowskiego. Oni też wprowadzali zainteresowanych w zagadnienia współczesnej muzyki. Reakcja na radiową indoktrynację muzyczną jest więc uzasadniona, zwłaszcza w kontekście poglądów Strawińskiego:

Propagowanie muzyki wszelkimi środkami jest samo w sobie rzeczą znakomitą. Ale rozpowszechnianie jej bez umiaru i bezmyślne podsuwanie jej publiczności, nie przygotowanej do jej słuchania, naraża tę publiczność na straszliwy przesyt.

[...] Radio wprowadza dziś muzykę do domu o każdej porze dnia i nocy. Zwalnia słuchacza od wszelkiego innego wysiłku poza przekręceniem gałki. Otóż zamilowania muzycznego nie można nabyć ani rozwinąć bez ćwiczeń. W muzyce, jak we wszystkim, beczynność wiedzie stopniowo do zastygania i do atrofii władz umysłowych. Tak pojmowana muzyka staje się czymś oglupiającym, co zamiast pobudzać umysł, paraliżuje go i otepia³⁸.

Rosyjski kompozytor stwierdził ponadto, że "popularna opinia, jakoby muzyka mogła ze swej istoty wyrażać emocje"³⁹, mija się z prawdą.

Wszelkie propagandy w swych socjotechnicznych operacjach z reguły manipulują formami powszechnie akceptowanymi. Zakładają tradycyjne, łatwe do przewidzenia reakcje, preferują zachowania społecznie tolerowane. Odwoływanie się do ogólnych wyobrażeń, popularnych opinii, norm, także estetycznych, których przestrzeganie ma gwarantować ład na wszystkich poziomach egzystencji, nie jest wyłącznie specyfiką propagandy okresu stalinizmu. Media oraz reklama, grająca także rolę elementu znaczącego w pejzażu, wmawiają rozmaite warianty świata, starają się sprostać człowieczym oczekiwaniom, zakładają spełnienie najbardziej ukrytych pragnień tu i teraz, w rzeczywistości kreowanych obszarów szczęśliwych. Korzystają

z gotowych form, również muzycznych. Bywają narzędziem w rękach doktrynerów rozmaitych orientacji. Lansują ich, ustalają kryteria mody politycznych sezonów. Ale kreowanie możliwych w powszechnym mniemaniu wariantów świata zakłada bierną postawę mieszkańców takich utopii. Nawet inwencja zależy tu od woli kreatorów, ponieważ zamierzoną wartością, która ma funkcjonować w manipulowanej społeczności oraz utrwać się jako podstawowa, jest przeciętność. Wtedy wmówienie staje się oczywistością, a człowiek łatwym do sterowania obiektem w zaprojek-

³⁷ Ibidem, s. 55.

³⁸ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Kraków 1980, s. 78.

³⁹ A. Waugh, *Muzyka klasyczna. Nowy sposób słuchania*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 1997, s. 17.

towanym dla niego czasie i zaaranżowanej przestrzeni. Czyż w sterowanym obiekcie pragnie na nowo odkryć człowieka, którego sytuację we współczesnym świecie scharakteryzował Umberto Eco:

człowiek przeciętny nie potrafi się obronić przed systemem form przyjętych, dostarczanych mu z zewnątrz, nie będących wynikiem jego indywidualnej eksploracji rzeczywistości. Choroby społeczne tego typu, jak konformizm czy poddawanie się cudzemu kierownictwu, instynkt stadny i uleganie masie, stanowią owoc biernego odbioru standardowych myśli i sądów, które identyfikuje się z dobrą formą zarówno w moralności, jak i w polityce, w dietetyce, jak i w modzie, w sferze gustów estetycznych i w dziedzinie zasad pedagogiki⁴⁰.

Ludzie posługujący się “dobrymi formami” jak zestawem narzędzi ułatwiających orientowanie się w realiach danego im świata, uzupełnili galerie postaci melomana z Krzeszowic w *Nie wierz nikomu*. Sugestywnie wyłaniają się z dialogu prowadzonego przez reprezentujących społeczność chłoporobotniczą pracowników Bazy Remontowo-Produkcyjnej. Niczym więcej, jak formą, jest ów zakład. Generalnego remontu wymaga wszak siedziba tego przedsiębiorstwa ulokowanego w przed-wojennej fabryczce mydła. Nie wiadomo, do jakiej produkcji należy zaadaptować zdewastowaną halę, zresztą nikt nie dostarczył pięcioosobowej załodze narzędzi

i materiałów. Stolarz, cieśla, murarz, elektrotechnik, którym przydzielono jeszcze robotnika niewykwalifikowanego, spędzają czas na rozmowach. Najdłuższą w powieści partię dialogową rozpoczyna tradycyjnie stawiana kwestia żydowska i można odnieść wrażenie, że dyskusja z udziałem typowych reprezentantów wspomnianej grupy sprowadza się do sceny rodzajowej, a język, łatwa do zidentyfikowania gwara z okolic Krakowa, ma tylko potwierdzać prawdopodobieństwo obyczajowego przed-stawienia. Manifestowana tu awersja do Żydów stała się jednym z propagandowych standardów Rzeczypospolitej lat trzydziestych, potrzebnym dla utrwalania katolickiego, jednoznacznego z narodowym, bezwzględnie polskim charakterem budowanego państwa. Czas zdarzeń uwzględnionych w powieści, łącznie z opisywaną rozmową, lokalizować wypada około roku 1953, kiedy znów buduje się państwo, tym razem według doktryny realnego socjalizmu. Ale w człowieku przeciętnym zamożność zawsze budzi podziw i zawiść. Wspólnota narodowa wyklucza tę drugą. Zawiść wzbudzają obcy. Dla ogółu społeczeństwa obcymi są jednak zawsze stanowiący mniejszość zamożni. Przedwojenna grupa zamożnych Żydów spełniała oba warunki: choć w większości zasymilowani, uchodzili za obcych i w dodatku byli zamożni:

robotnika tom Żyda jeszcze nie widział,
– no tak, panie

⁴⁰ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1994, s. 157.

- tylko dyrektory czy sklepikorze czy fabrykanty jak ty tu co te mydło... czy dom miol w mieście do wynajmowania miyszkań, albo adwokat czy pieron wjy jaki jeszcze śpekulant,
- albo aptykorz...
- tak... Żyd się za robote nie chyci...

(*Nie wierz nikomu*, s. 110)

Czym więc jest *Nie wierz nikomu*? Utwór ma cechy metapowieści historiograficznej⁴¹, bez wątpienia też "charakteryzuje się skrajną autorefleksyjnością"⁴², na co zwracałem uwagę omawiając poprzednio wątek biograficzny. Historia obejmuje tu okres okupacji, czasy stalinowskie, ale sięga też międzywojnia, czego dowodzi przytoczony dialog. Postawiona w nim kwestia żydowska na początku XXI wieku za sprawą mediów urosła do rangi jednego z najistotniejszych problemów trzeciej już Rzeczypospolitej. W sezonie ujawniania kolejnych, tragicznych dla Żydów, a dla Polaków kłopotliwych epizodów holocaustu, w sytuacji symulowania, także w mediach, przedwojennej koncepcji państwa narodowego i katolickiego, ostatnia powieść Czycza nabiera wartości wciąż oczekiwanego literackiego dokumentu najnowszej historii:

- to tak, panie... przed wojnom na każdym kroku Żyd, teraz tyż... i w rządzie tyż same Żydy... a przecież Polska to naród katolicki a nie żydoski czy kociorski czy innej psi wiary żeby nami rządziły Filistyny... i bezbożniki i psiawiercy...

(*Nie wierz nikomu*, s. 110)

Trudno jednak zakładać że poglądy przedstawione w dialogu są wynikiem auten-tycznych refleksji rozmówców. Stawia się w nim znane tezy, jak choćby o karze za zabójstwo Chrystusa, którą miał być holocaust. Ale odpowiedź na pytanie, czy w związku z tym Niemcy powinni zabić wszystkich Żydów, jest jednoznaczna: "– e, nie, panie... bo jak tak można zabijać... nie powinni żadnego"⁴³.

Z niedowierzaniem i oburzeniem przyjęty zostaje fakt, że syn Marii był Żydem, bo "jakby mówił po żydosku toby nik nic nie zrozumiał, a wszyscy wiemy przecie dokładnie co mówił"⁴⁴; emocje towarzyszą ustalaniu miejsca narodzin Syna Bożego: "w Betlejem, panie, w żadnym, kurwa Palestynie, to pon tego nie wjysz?"⁴⁵. Sporym uproszczeniem byłoby jednak stwierdzenie, że dialog prowadzą pewni swych przekonań katolicy – narodowcy. Nie ma w tych ludziach nienawiści, jest za

⁴¹ Powieść tego typu wyodrębniła i scharakteryzowała Linda Hutcheon. Zdaniem kanadyjskiej badaczki w metapowieści historiograficznej "autonomia sztuki jest zachowana; metafikcyjna autorefleksja nawet ją podkreśla, ale w obrębie tej pozornie zwróconej ku sobie intertekstualności, poprzez ironiczne inwersje dodano parodii nowy wymiar: krytyczną relację sztuki do "świata" dyskursu – a poza tym do społeczeństwa i polityki". Też, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm...* op. cit., s. 397.

⁴² Ibidem, s. 378.

⁴³ S. Czycz, *Nie wierz nikomu*, op. cit., s. 111.

⁴⁴ Ibidem, s. 112.

⁴⁵ Ibidem, s. 111.

to bezradność wobec zastanego świata, w którym wszelkie argumenty daje się podważyć, każdą rację można udowodnić. Ewangelia sprowadzona do powszechnie znanych prawd, podawana w seriach “dobrych form”, przestała być gwarancją etycznego ładu i raczej utrudnia orientację w rzeczywistości przełożonej na fakty historyczne

i prawa ekonomii. Pozostał jedynie nawyk pójścia do świątyni w terminie przewidzianym porządkiem roku liturgicznego i rutynowe duszpasterstwo nie zadające sobie trudu wyjaśniania prawd objawionych prorokom i ewangelistom:

- a to nie chodźcie do kościoła?
- chodziłem i chodzę... a co to ma do rzeczy?
- ksiądz nieroz na kazaniu mówił o tym... czy to jes w ewangelii...
- no, może... nie pamiętam... bo kto by to wszystko spamiętał... co te księża gadajom... czasem, panie, tak pieprzą że się kupy nie czymo...

(Nie wierz nikomu, s. 113)

Tym razem dyskutowana jest ofiara Abrahama. Jej sens pozostaje niezrozumiały dla rozprawiających o ewangelicznej zbrodni, ale już nie tak oczywistej karze wymierzonej przez najnowszą historię. Boga jednoznacznie kojarzą z dobrem, ale Bóg–dobro w świadomości chłoporobotniczej załogi funkcjonuje poza rzeczywistością teologów, ci bowiem reprezentują coraz mniej zrozumiały świat. Z dialogu wynika, że Bóg, którego istotę wyraża dobro, “nie jest z tego świata”. Kara, którą On mógłby wymierzyć, nie mieści się w kategoriach na ludzki sposób pojmowanej sprawiedliwości, ale też nie będzie sprzeczna z etyką założoną w Dekalogu. Wiara w absolutne dobro demaskuje każdą doktrynę propagującą ład gwarantowany zbrodnią, utrwalany nienawiścią:

- e... Pan Bóg takich rzeczy nie kazuje... Pan Bóg mówi: nie zabijaj... tak jest nawet w przykazaniu

(Nie wierz nikomu, s. 112)

Śledząc ów dialog trzeba mieć na uwadze, że prowadzą go świadkowie zbrodni popełnianych na skałę, jakiej ludzkość do tej pory nie znała. Mimo to biblijna historia, w której Bóg polecił Abrahamowi zabić Izaaka, jest dla nich nie do przyjęcia, podobnie jak sugestia, że z woli Stwórcy dokonano ludobójstwa i urządzono powojenną Europę. Są pewni, że “nie Pan Bóg kazał... i nie z jego wyroku my teraz pod Ruskimi...”⁴⁶.

Pozostaje teraz rozstrzygnąć kwestię zasadniczą, bo przecież nie chodzi tu o potwierdzenie powszechnego przekonania o polskim antysemityzmie, lecz o to, czy naprawdę jest on autentyczny. Jeżeli u jego podstaw miałyby tkwić przekonania religijne, to z dialogu wynika, że nawet naiwna, więc autentyczna wiara, wyklucza wszelką, tym bardziej świadomie założoną formę represjonowania innych nacji.

⁴⁶ Ibidem, s. 115.

Nienawiść i represje są sprzeczne z nauką Chrystusa, z czego zresztą osoby przez Czycza przedstawione zdają sobie sprawę, chociaż najwyraźniej nie są to "uczeni w piśmie". Bezinteresowny katolicyzm nie gwarantuje jednak interesów Kościoła i państwa, funkcjonujących w realnym świecie, ponieważ tylko z założenia naiwni uznać mogą absolutne dobro i naród zorganizowany według ewangelicznego ładu za referencyjne. Lecz naiwność założona świadczy o braku wiary w autentyczną religijność społeczności, która zgodnie z nauką Kościoła deklaruje się po stronie Boga, który z miłości do świata stał się człowiekiem głoszącym dobro. Współczesny antysemityzm jest więc pochodną założonej naiwności i tak samo jak ona powinien być uznany za efekt symulacji⁴⁷. Próba odkrywania Boga w oficjalnie popularyzowanym, jako polski, wariantie katolicyzmu, skazana jest na niepowodzenie. Hierarchowie wszak nie zakładają odkrywania Stwórcy w jego stworzeniu⁴⁸. Pragną dostosować Kościół–instytucję do świata, w jakim przyszło mu funkcjonować. W jakim świecie żyją społeczności końca wieku, w którym Apokalipsa nabrała cech realności; o roli, jaką odegra w nim człowiek, decyduje się na podstawie naukowych eksploracji, a ludzkie potrzeby reguluje rynek bądź wmawiają zależne odeń obłudne doktryny? Przytoczę odpowiedź, jakiej udzielił Jean Baudrillard:

w świecie do końca poznanym i skatalogowanym, a potem *sztucznie wskrzeszonym na podobieństwo rzeczywistości*, w świecie symulowania, halucynacyjnej prawdy, szantazowania realnością, morderstwa każdej formy symbolicznej i jej historycznej, historycznej retrospekcji⁴⁹.

Założony ład okazuje się paranoją, ale Czycz zakładał odnalezienie w nim człowieka. Stąd wzięła się konieczność wypracowania własnej i przez to wiarygodnej formuły pisarskiej, do perfekcji doprowadzonej właśnie w *Nie wierz nikomu*. Daleki jestem od dowodzenia, że ostatnia książka, napisana w krakowskiej samotni, jest pierwszą w Polsce historiograficzną metapowieścią. Dodam tylko, że charakterystyka takiej prozy, zaproponowana przez Lindę Hutcheon, w pełni przystaje do rzeczywistości zastrzeżonej dla miłosnych pragnień odkrywanych wśród łąk i na leśnych polanach, kwaterujących na Gwoźdźcu niemieckich żołnierzy oraz załogi Bazy:

Historiograficzna metapowieść zdaje się chętnie czerpać z wszelkich znaczących praktyk, które można uznać za obowiązujące w społeczeństwie. Chce zakwestionować owe dyskursy, ale i wykorzystać wszystko to, co w nich wartościowe⁵⁰.

Reakcję na porażające nonsensem dwudziestowieczne realia utrwała zatem doprowadzona do absurdu forma wypowiedzi literackiej. Dekonstruowanie arkadyj-

⁴⁷ Zob. U. Ranke-Heinemann, *Nie i amen*, przeł. K. Toeplitz, Gdynia 1994, s. 135–150.

⁴⁸ Por. J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 91–92.

⁴⁹ J. Baudrillard, *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm...*, op. ci., s. 184.

⁵⁰ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść...*, op. cit., s. 393.

skiego mitu uzmysławia jego mentalną potrzebę; ów mit rekonstruowany wyraża natomiast naiwne przekonanie o możliwości jego spełnienia w realiach zarówno sprzyjającej rekonstruowaniu krainy dzieciństwa, jak w potwierdzającej pragnienie Arkadii rzeczywistości zdefiniowanej przez historię, skazującą na polityczne nonsensy czy socjologiczne i kulturowe uzależnienia.

Autor *Nie wierz nikomu* okazuje się pisarzem, którego twórczości nie sposób uznać za symptomatyczną dla okresu zamkniętego historycznoliterackimi cezurami⁵¹. Te bowiem sprawiają wrażenie dat znaczących dla uzależnionej od ideologicznych koniunktur polityki kulturalnej, jaką uprawia się w Polsce od zakończenia ostatniej wojny.

Opisane tu zjawiska, swoiste dla Czyczowego pisarstwa, wydają się charakterystyczne dla prozy polskiej przełomu XX i XXI w. Sugerowaną tezę potwierdzają diagnozy, jakie Przemysław Czapliński z Piotrem Śliwińskim postawili tej prozie w swoim *Przewodniku*⁵². Wymienione w nim “czasoprzestrzenie spełnione: rodzinna Wisła Pilcha, Prawiek Olgi Tokarczuk, podolskie Kuromięki Boleckiej, Beskid Niski Stasiuka”⁵³, obszary geograficznie zdefiniowane, pozwalające zachować tożsamość, alternatywne wobec rzeczywistości symulowanych, założonych na podstawie wariantów świata zatwierdzonych przez konserwującą “dobre formy” literaturę, znajdujących się wszędzie, zatem nigdzie, korespondują z Krzeszowicami Czyczka.

Topografia prowincjonalnego miasta oraz jego okolic, obszarów mentalnie wyeksploatowanych w czasie dzieciństwa i dorastania, zyskała swój literacki odpowiednik w tomach opowiadań *Nim zajdzie księżyc* i *Nie wiem, co ci powiedzieć*⁵⁴. Wcześniej realia rodzinnego Gwoźdźca referował *And*, zapowiadając, “że kreacja doświadczenia inicjacyjnego, która ma objąć biografię autora”⁵⁵, stanie się głównym celem, do którego zmierzać będą utwory następne. W *Ajolu* jest to inicjacja literacka, bohater *Nie wierz nikomu* po raz pierwszy zaznał miłości, zdobył doświadczenia erotyczne, wkroczył w dorosłość. Odkrywanie miłości wiąże się w ostatniej książce z poznaniem tajemnic muzyki; dorosłość wyrażona została między innymi świadomością uczestniczenia w historii i narastającą nieufnością wobec jej oficjalnych wariantów utrwalanych za sprawą narodowej mitologii, wmawianych przez propagandę według zapotrzebowań politycznych sezonów.

Do krzeszowicko-gwoździeckiej Arkadii autor *Nad rzeką, której nie ma* zawsze odnosił się z “dystansem prawdziwie epickim”⁵⁶, na co zwrócił uwagę Jerzy Pilch.

⁵¹ Por. P. Czapliński, *Wszelka osobność*, [w:] *Stanisław Czycz mistrz cierpienia*, op. cit., s. 286–287, gdzie krytyk ujął artystyczny światopogląd Czyczka jako zjawisko swoiste dla generacji “Współczesności”. Według mnie jest to spore uproszczenie.

⁵² P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000.

⁵³ *Ibidem*, s. 259.

⁵⁴ S. Czycz, *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968; tenże, *Nie wiem, co ci powiedzieć*, Kraków 1983.

⁵⁵ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska...*, op. cit., s. 261.

⁵⁶ J. Pilch, “*Chciałem po prostu*”, [w:] *Stanisław Czycz mistrz cierpienia*, op. cit., s. 234.

Efekt eksplorowania obszarów spełnionego czasu jest Sorrento. Projektowanie Krzeszowic odbywa poprzez miasto wymienione w tytule szlagieru z lat młodości. Marzenia o włoskim mieście, wpisywane w realia rodzimej prowincji, podszyte są zatem ironią, ale tęsknota za utraconym czasem Sorrento budzi również nostalgię. Wyartykułowanie nostalgii zestrojonej z ironią gwarantuje literatura, ów epicki dystans. Pokonywanie go znaczą kolejne tomy. Zarówno w pierwszym, jak ostatnim droga kończy się i zaczyna w Sorrento.

Post-modernity and 'discovery of the world' in Stanisław Czycz's prose

Abstract

Stanisław Czycz, a little known Polish writer, made his debut in prose in 1961 with a short story entitled *And*. The fear of a trap into a literary form is combined with distrust towards dehumanising rituals of the non-literary world. Considerations about the true nature of literature and the status of the man in the civilisation of the 20th century initiated in *And* were developed by Czycz in a prose volume entitled *Ajol* (1967). An original narrative technique is caused by distrustful and yet penetrating examination of the world. It assumes deconstructing of everything that is offered by the real world and the literary world, which is inextricably connected with it. Deconstructed fragments of both worlds are examined in relation to their artistic usefulness. The reader witnesses the selection of those fragments, and thus the writer manifests his presence in the created literary reality. Received fragments of both worlds, which are transposed in a literary way, acquire new meanings, provoke unexpected tensions, growing or softened by streams of apparently distant associations.

The presence of the writer-creator is confirmed in *Ajol* by recorded circumstances of the act of artistic creation, associated doubts, undertaken, realised or abandoned intentions. What is also important and what requires literary analysis is what attracts attention while writing. Czycz clearly searched for a way to overcome barriers between the experienced and artistically transformed and the just-being-recorded; so from the ontological point of view right now being experienced and at the same time artistically transformed. Based on the propositions formulated by Brian McHale, it can be concluded that *Ajol* is a work whose dominant characteristic is of ontological nature. It testifies not so much to the post-modernist origin of Czycz as to the awareness of literature which is rare in Polish prose of the mid sixties recorded by him.