

***Pejzaż doczekany* Stanisława Swena Czachorowskiego – próba edycji genetycznej**

The Scene Brought Unto Us by Stanisław Swen Czachorowski –
the genetic approach

Agnieszka Milewska

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: agnieszka.milewska2@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-4841-1277

Abstract

In *The World, a Moment on Trial (Próba chwili świata)* Stanisław Swen Czachorowski reaches back to the pre-war literary tradition, to the formula of a love story, and endeavours to capture the experience of a moment, an impression. The same volume contains *The Scene Brought Unto Us (Pejzaż doczekany)* – a stylized short form in which the author employs well-known means of expression, exaggerating and taking them to extremes.

Tracing the changes introduced in successive versions of the text highlights the significance of seemingly minor stylistic decisions that turn out to be crucial for the consistency of its composition. The genetic approach allows for a diligent, close reading of this intricate literary undertaking, dense with symbols and meaning.

Keywords

Stanisław Czachorowski, genetic criticism, Polish prose, short story

1. Status materiału

Poniższy artykuł skupia się wokół niepublikowanego dotychczas opowiadania Stanisława Swena Czachorowskiego *Pejzaż doczekany*. Proza artysty, wyjątkowo słabo

reprezentowana w publikacjach, wydaje się stanowić zupełnie odrębne i mało dotychczas zbadane ogniwo polskiej literatury powojennej. Czachorowski, znany głównie z poezji, pozostawił po sobie zbiór maszynopisów i rękopisów, w których tomy opowiadań zdecydowanie dominują objętościowo nad zbiorami wierszy. Sytuacja wygląda zupełnie odwrotnie na rynku wydawniczym. Krótkie opowiadanie z tomu *Próba chwili świata* może stanowić reprezentatywny dla tych materiałów wyimek.

Charakter prozy Czachorowskiego, silnie naznaczonej zarówno szerokimi zainteresowaniami artystycznymi, aktorskim wykształceniem, jak i lirycznym warsztatem, jest osobny wobec twórczości jego rówieśników. Czachorowski, obok Mirona Białoszewskiego, wypracował gatunki mowy inspirowane niedającymi się powtórzyć znakami czasoprzestrzennymi miasta, w specyficie, jaką naznaczona była wojenna i powojenna Warszawa. W zniszczonym świecie została zanegowana materialność miasta, które zeszło do świata gruzów i umarłych. Czachorowski szuka trwałych punktów na obrzeżach kultury, niejako poza mapą. Makabryczne niekiedy, drugorzędne bogactwa śmietnika musiały zastąpić pierwowzór – sztukę tworzoną, zbieraną i kontemplowaną w międzywojennym salonie. Opowiadania i wiersze Czachorowskiego są więc pełne odbić w krzywym zwierciadle, truchel i resztek obarczonych nagłym ciężarem znaczeń.

Zarówno poezja, jak i proza przytłaczają intertekstami o źródłach zanurzonych nie tyle w literaturze wszystkich wieków, ile we wszystkich wiekach w ogóle. I choć Czachorowskiemu zarzucano powierzchowną erudycję na pokaz, nie sposób odmówić mu sprawnego poruszania się w obrębie tradycji literackiej. Klasyczne tropy i style nie są dla niego jedynie barwnym kostiumem, w który ubierał współczesność. Podobnie jak Miłosz, sięgał do antycznego źródła, by szukać odpowiedzi na najbardziej podstawowe pytania o sens i moc sztuki. W swojej metafizyce posuwał się do gestów totalnych: wynosił podmiejskie potańcówki do kosmicznego porządku, greckich bogów sprowadzał za ladę dusznych sklepików. Wszystko po to, by stworzyć żywą opowieść o człowieku wpisanym, czy raczej wciąż wpisywanym, w wyższy porządek wszechświata. W tym ciągłym powtarzaniu gestu, odnawianiu rytuału upatrywał, zdaje się, moc literatury.

Pozostawione przez poetę archiwalia znajdują się w dużej części w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Są to zarówno rękopisy, maszynopisy, korespondencja, jak i fotografie artysty, przechowywane w formie, w jakiej trafiły do muzeum w 1998 roku. Wśród materiałów przekazanych Muzeum są rękopisy, z których znaczna część nigdy nie została opublikowana. Niektóre z tekstów reprezentowane są przez kilka źródeł o różnym statusie – rękopisy, maszynopisy z odręcznymi poprawkami, nieliczne czystopisy. Jeśli przyjąć intuicyjne odczytywanie pozostawionych przez autora notatek, zostały zaznaczone teksty gotowe, przeznaczone do druku maszynopisy: autor opatrzył je kilkukrotnie notatką – „gotowe”, „gotowe do druku” i swoim inicjałem, powracającym później w tych materiałach, których forma wydaje się najbardziej przejrzysta. Można więc przyjąć, że tym symbolem zostały opatrzone ostateczne wersje tekstu, zaakceptowane przez autora jako gotowe. Ich wydanie wydaje się w związku z tym najprostsze.

Opisywane w niniejszym tekście materiały w przeważającej większości mają taki właśnie charakter. Prezentowane poniżej opowiadanie pochodzi ze zbioru, co do którego domyślać można się woli autora jego wydania. Ostateczny kształt cyklu zaplanowany przez autora można zrekonstruować na podstawie pozostawionej notatki ze spisem treści. Wielu z opowiadań cyklu, które zostały opatrzone przez autora symbolem sugerującym ich skończoną formę, nie udało się znaleźć w dostępnych materiałach (przynajmniej pod tytułami widniejącymi w spisie).

Opracowane przeze mnie opowiadanie wybrałam mimo braku wspomianej sygnatury. Tekst pojawia się za to w dwóch, niezależnych od siebie miejscach. Został umieszczony w zbiorze opowiadań *Poruszacze* datowanym na 1955 rok – tam maszynopis nie nosi żadnych odręcznych zmian, nie ma też jednak tytułu ani numeru rozdziału. Cały zbiór pozbawiony jest spisu treści, stąd można powątpiewać w jego przynależność do niego – być może znalazł się w teczce omyłkowo. Drugi raz znajdujemy go w teczce z maszynopisem zbioru *Próba chwili świata* z 1956 roku. Tutaj dysponujemy już odręcznym spisem treści, zawierającym numery (zmieniane dwukrotnie) i tytuły rozdziałów. Pod numerem 10, poprawionym następnie na 13, widnieje *Pejzaż doczekany* z odręcznym dopiskiem *Lorca* – tym samym czerwonym tuszem na samym tekście opowiadania Czachorowski zmienił motto, wybierając cytaty z Federica Garcíi Lorki w miejsce Hermanna Karla Hessego. Na podstawie pozostawionych notatek można przypuszczać, że praca nad obydwooma zbiorami przebiegała równolegle i *Poruszacze* były z *Próbką chwili świata* połączoną ze sobą, większą całością. Stąd być może poszczególne ich części wędrowały między zbiorami.

Maszynopis ze zbioru *Próbką chwili świata* jest w swojej pierwotnej formie tożsamy z tym z *Poruszaczy*. Nosi jednak dwie warstwy późniejszych, odręcznych poprawek – czerwonym tuszem i ołówkiem. Na podstawie ich wzajemnych relacji widać, że ostatnią warstwę stanowią te naniesione ołówkiem. Tylko przypuszczalnie można je datować na końcówkę lat sześćdziesiątych, na tym konkretnym opowiadaniu Czachorowski nie zaznaczył bowiem daty. W obrębie tego samego tomu pojawiają się jednak odręczne poprawki ołówkiem wraz z adnotacją: „16 III 1968 r.”. Odautorskie zmiany naniesione na tekście są szacunkowo równoległe w czasie z decyzjami o zatwierdzeniu niektórych rozdziałów i odrzuceniu w całości innych. Tekst opowiadania nie został ostatecznie wykreślony. Można więc zakładać, że autor uznał ten rozdział za potencjalnie akceptowalny: być może wymagający dalszej redakcji, nie odrzucił go jednak zupełnie.

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, jaki status ma prezentowany materiał i jak – w świetle badań genetycznych – możemy go traktować. W tym przypadku możemy mówić o trzech dostępnych warstwach tekstu – mamy do czynienia z maszynopisem, na którym zostały naniesione dwukrotnie autorskie, odręczne poprawki. Do dyspozycji mamy więc trzy etapy pracy nad tekstem, nie ma tu jednak ani wersji brulionowej, ani ostatecznej, czyli takiej, którą uznać można za spójny, przejrzysty czystopis przygotowany przez autora do druku.

Dokonując transkrypcji tekstu w jego trzech kolejnych odsłonach, postanowiłam zachować wszystkie, nie dokonując krytycznego wyboru wersji ostatecznej. Nie zostały do nich wprowadzone przez mnie znaczące zmiany w zakresie interpunkcji ani ortografii. Jedyna zmiana obejmuje błąd literowy wynikający w jasny sposób z sąsiedztwa liter „m” i „ż” na klawiaturze maszyny do pisania. Wszędzie tam, gdzie pisownia mija się ze współczesną ortografią, nie wprowadzając jednak żadnej niejasności co do sensu – pozostawiłam zapis oryginalny. Żadna z prezentowanych wersji tekstu nie jest ostateczną (w tradycyjnym pojmowaniu: najdoskonalszą, przygotowaną do druku), choć na podstawie dostępnych w tym momencie materiałów trzeba założyć, że jedna z nich jest wersją ostatnią. Korzystając z dorobku edytorstwa genetycznego, chciałam pokazać tekst w jego zachodzących przemianach i na dalszy plan odsunąć pytanie o jakościową przewagę któregoś z następujących po sobie wariantów. Każda zmiana, rozpatrywana w kontekście konkretnego zdania i całego tekstu, jest świadectwem zmagania autora z materią języka. Zmiany stanowią też serię obarczonych znaczeniem wyborów, mogą być one kluczowe dla interpretacji tekstu, w którym – jak w żywym organizmie – wszystkie elementy są ze sobą ściśle, funkcjonalnie połączone. To tym przemianom przyjrzyć się więc w interpretacji.

Transkrypcje zostały umieszczone w kolejności chronologicznej – od najwcześniejszej do chronologicznie ostatniej. Zmiany, które autor nanosił w kolejnych czytaniach, wyróżniłam na poniższej transkrypcji. I tak – zmiany, które zostały wprowadzone w pierwszym czytaniu – zaznaczyłam w tekście drugim. W trzeciej wersji zaznaczone zostały te zmiany, które zaszyły w drugiej redakcji, poprawki uprzednie występują już jako tekst ciągły.

2. Metoda genetyczna – kilka wstępnych uwag

Metoda genetyczna, która zostanie użyta w tej pracy, nie jest ani jedyną, ani nawet dominującą strategią we współczesnym edytorstwie. Mimo to zdaje się najlepiej odpowiadać na wyzwania, z jakich współczesna humanistyka musi już zdawać sobie sprawę. Jej rozwój i główne założenia opisał między innymi Pierre-Marc De Biasi.

Analiza procesu powstawania dzieła literackiego oraz jego interpretacja, uwzględniająca brudnopis i dokumenty robocze, od trzydziestu lat nosi nazwę „genetyki tekstów” albo „krytyki genetycznej” [...]. To nowe podejście do rękopisów nie byłoby możliwe bez intensywnej pracy teoretycznej polegającej na powrocie do tekstu oraz bez nowych narzędzi, które w latach 1960–1975 wprowadził strukturalizm, niechętny filologii traktowanej jako historia literatury¹.

Milowe kamienie dwudziestowiecznej teorii literatury – osiągnięcia rosyjskiego formalizmu, Nowej Krytyki i francuskiego strukturalizmu – nie mogły (a przynaj-

¹ Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. Filip Kwiatek, Maria Prussak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2015, s. 9.

mniej nie powinny) pozostać bez wpływu na edytorskie strategie. Nowe miejsce, jakie w świetle tych teorii przyznano autorowi, pozwoliło nie tylko badać tekst (w miejsce dawnego dzieła) w oderwaniu od biografii i domyślanych intencji artysty, ale też na otwarte podejście do tekstu, w pewnym sensie zeświecczonego. Z mitologicznej arki zawierającej gotową, zamkniętą i skończoną treść, czekającą jedynie na odkrycie, stał się wyrazicielem treści poddających się interpretacji:

Uwolniony od obsesyjnego poszukiwania „idei utworu”, od iluzji „analizy symbolicznej” i od interpretacji psychobiograficznych, nowy „tekst” – pełen młodości, nadziei i energii – korzystał przez piętnaście lat z wszelkich osiągnięć nauk humanistycznych i społecznych. Pozostawiał za sobą lata formalizmu [...], przewartościowany jako całość samowystarczalna [...] i wyposażony w status wzorca [...], który go legitymizował jako przedmiot badań naukowych².

Pozwolił też ten przedmiot – definiowany jako tekst (a więc efekt pewnego procesu, ale i proces zamknięty jedynie w pewnym momencie swojego procesu przemian) lub komunikat (wynik przekształcenia intencji nadawczych autora na treść językową daną niejako odbiorcy do swobodnej interpretacji) badać narzędziami zaczerpniętymi z arsenału nauk ścisłych. Pragnienie obiektywizacji badań literaturoznawczych, jakkolwiek złudne i wypełnione przez formalizm jedynie częściowo, odnowiło literaturoznawstwo, w rezultacie również praktyki edytorskie. De Biasi słusznie zwraca jednak uwagę na szczyt, jaki strukturalizm i pokrewne mu szkoły osiągnęły – także w edytorstwie, by później stać się sztucznym ograniczeniem.

„Tekst” – zredukowany do pomocniczej roli przykładu albo „przypadku” – w ciągu piętnastu lat został sprowadzony do stanu analogonu formalnego³.

W tej wydawałoby się patowej już nie tylko dla literaturoznawstwa, ale i samej literatury sytuacji zrodziła się potrzeba, by materię literacką odzyskać na nowo. Obiecujące wydało się spojrzenie na same źródła – żywe, otwarte rękopisy.

W takim horyzoncie intelektualnym, w którym „przyjemność tekstu” stawała się coraz bardziej abstrakcyjna, pomysł, by odkryć na nowo rękopisy, został przez kilku młodych strukturalistów przyjęty jako obietnica odzyskania kontaktu z istotą dzieła. Zamiar ten polegał na obserwowaniu pełnego i tętniącego życiem procesu pisania w momencie jego narodzin, rozwoju, przemian, stopniowego kształtowania dzieła. Stawką była prawdziwa przygoda intelektualna, która wносиła świeże tchnienie do zasad formalistycznych, jak również poszerzyła je o olbrzymie pole badań, nowych zarówno ze względu na przedmiot, jak i na metodę oraz teorię⁴.

Tym nowym przedmiotem miały być więc wszystkie materiały świadczące o kolejnych etapach rozwoju tekstu. Nie tylko rękopisy, maszynopisy, ale też autorskie notatki z pierwszych etapów pracy, czy w końcu księgozbiór, inspiracje i pokrewieństwa,

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 10.

⁴ Ibidem.

słowem cały wszechświat przekształceń i pokrewieństw, jakie tekst wytwarzał, nim osiągnął formę znaną szerokiemu kręgowi czytelników.

Krytyka genetyczna jednocześnie odkryła niezbadany obszar bezkresnego kontynentu ineditów [...], wprowadziła własną metodę badań i narzędzi krytycznej oceny (aby za pomocą rękopisów ocenić hipotezy interpretacyjne sformułowane na podstawie tekstu, odkryć nowe hipotezy), a zwłaszcza zintensyfikowała teorię odnoszącą się do nowego przedmiotu badań rozwijającego się w czasie – pisania literackiego jako procesu, dzieła jako genezy⁵.

To właśnie ten proces edycja genetyczna próbuje czytelnikowi unaocznić. Odrzucając sformułowania takie jak ostateczna wersja, odmiana tekstu, tekst kompletny, niekompletny, ukończony, zwraca chętnie uwagę na niejasność statusu wszystkich materiałów źródłowych. Niejasność, a raczej równorzędność, czy, precyzyjniej, równoległość. Dopiero ich zestawienie i wzajemne naświetlenie pozwalają ukazać pracę nad koncepcją dzieła i jego przemiany, które – z punktu widzenia tekstu – zawsze są kierunkowe i celowe: piszący dokonuje przesunięć w obrębie konkretnej osi (na przykład synonimów) dla uzyskania konkretnego efektu (możliwie najbardziej precyzyjnego wyboru odpowiedniego z szeregu wyrazów).

Podsumowując,

[k]rytyka genetyczna zamierza od nowa poznawać teksty w świetle ich rękopisów, pytać już nie o autora, ale o piszącego, nie o efekt pisania, ale o samo pisanie, nie o strukturę, ale o proces, nie o dzieło, ale o jego genezę⁶.

* * *

Pocałowałem ją w kolana. Roześmiała się jasnym śmiechem. Ale w tej chwili załamała się sztaba i oboje spadliśmy w otchłań...

Hesse

X PEJZAŻ DOCZEKANY

Blondynka poszukiwała ręki kochanka. Nagle stał się bardzo przystojny. I zniecka nie tylko normalnie, lecz nieprzeciętnie męski

Dla kobiety, która ma oddać się bez pożądania, bez żadnych uczuć, prócz chytrności, taki zniecka strzał może być niebezpieczny. Ten był.

⁵ Ibidem, s. 11.

⁶ Ibidem, s. 15.

Oto stał przed nią mężczyzna, któremu miała czynić łaskę. A oto stał przed nią okaz tak ciekawy, jakiego dotąd nie znała.

I nie on przeżywał najwyższe szczyty, gdy wreszcie padli i zaczęli tarzać się w trawach.

Aż zdała sobie sprawę, że pierwszy raz czuła w miłości tyle, aż tyle... A potem wciąż w czasie nieskończonym pojęła, że ten traktowany zrazu jako najmniej istotny z epizodów jej życia, stał się już w pierwszej godzinie, być może główną tego życia tętnicą.

A kiedy po trzech godzinach zamknął się w swej powszednie tak zmieniającej go skorupie ubrania, chwyciła rękę zdumionego i całując ją rzekła:

– Posłuchaj mnie. To co ja dzisiaj miałam rzekomo ci dać, co było tobie takim trudem by zdobyć, a co po pięciu latach dopiero dziś wyjeżdżając jako łaskę ci obiecałam, dane nie było łaską...

Ja otrzymałam znacznie więcej, niż ty odemnie marzyłeś...

Milczał. Mówiła dalej:

– Cofa się moja karta. Słuchaj uważnie i powiedz tak lub nie... Ja nie wyjeżdżam. Zostaję tu. Lecz nie tam, gdzie dotychczas. Tylko z tobą. Na zawsze... Znając ciebie lat sześć, widziałam w tobie jałową nudną piłę zababraną w formułkach po szelki... A znając ciebie przez godzinę,

stanąłem przy boku jedyne go człowieka, którego kocham... Jedyne go mężczyzny, którego pożądam... Jedyne go...

Urwała. Gdy podniósł na nią oczy i chciał coś odpowiedzieć, zaczęła biec. Pogonił ją. Śmiała się. Dobięła autostrady i pierwszy po niej jej krok stał się z jej kroków ostatnim.

Nim dobiegł, wytworny cadillac pierzchł. Pusto. I ona. Ta sama ona... To ona, cichutka, bardzo cichutko będąca tu, z czerwoną smużką przy skroni... Lecz nie będąca, daleko...

A jeszcze minutę temu kłamała:

– Zostaję... Tu... ty... Tobie...

Nagle przerwał myślenie. Postanowił. Zostawił ciało. Zerwał się... Począł biec...

– Och zdążyć, zdążyć nim upłynie cokolwiek czasu. Zdążyć. Musi. Może. Być. Musi. Może...

I w pędzie przeżywał już tę chwilę, tę wielką chwilę, która zaraz nastąpi, po jednym, jedynym zgięciu kciuka...

– Jaki ten asfalt gładki... O rany. A ta limuzyna...

Zaraz. Czy to był kolor czerwonym czy szary?...

– Patrz, leży... W złotych szmatkach... Jednocześnie przed chwilą umarła. Jednocześnie przed chwilą zakochana. W złotym jedwabiku... Ładna... I mogą jej ukraść dwa pierścionki, i zegarek, na którym czas... Niech ukradną... Zgubiła pantofelek. Łódeczka z wężowej skóry w cieniu pośmiertnej rzeki... Sambation... Nie, nie Sambation i nie Leta...

Na assyryjskie strony przez morze tron z kijami.....

* * *

Pocałowałem ją w kolana. Roześmiała się jasnym śmiechem. Ale w tej chwili załamała się sztaba i oboje spadliśmy w otchłań...

—————Hesse

... umarłego będziesz mogła
pieścić niezmiennie w twoim łóżu.
Pięknego i wyrafinowanego.
Bez obawy że przestanie cię
kochać...

————— - Lorca -

X PEJZAŻ DOCZEKANY

Blondynka poszukała ręki kochanka. Nagle stał Nago okazał się bardzo przystojnym. I zniemacka nie tylko normalnie, lecz nieprzeciętnie nieoczekiwanie męski

Dla kobiety niej, która mapostanowiła oddać się bez pożądania, bez żadnych uczuć, prócz chytrności, taki zniemacka strzał może być mógł stać się niebezpieczny. Ten był I też stał się

Oto stał przed nią mężczyznaten, któremu miała ezymieświadczyć łaskę. A oto stał przed nią okaz tak ciekawy, jakiego dotąd nie знаła.

I nie on przeżywałsięgał najwyższe szczyty, gdy wreszeie złączeni padli i zaczęli tarzać się w trawach padli w trawę.

Aż Od razu zdała sobie sprawę, że pierwszy raz czuła w miłości tyle, aż tyle... A potem wciąż w czasie nieskończonym pojęła, że ten traktowany zrazu jako najmniej istotny z epizodów jej życia, stał się już w pierwszej godzinie pierwszych minutach, być może główną tego życia tętnicą.

A kiedy po trzech czasu godzinach zamknął się w swej powszednie tak zmieniającej go skorupie ubrania, chwyciła rękę zdumionego i całując ją rzekła:

– Posłuchaj mnie. To co ja dzisiaj miałam rzekomo ci dać, co było tobie takim trudem by zdobyć, a co po pięciu latach dopiero dziś wyjeżdżając jako łaskę ei obiecałam, po latach obiecaną miałeś wreszcie otrzymać, dane nie było łaską...

Ja To ja od ciebie otrzymałam znacznie więcej, niż ty odemnie marzyłeś...

Milczał. Mówiła dalej:

– Cofnęła się moja karta. SPołuchaj uważnie i odpowiedz mi tak lub nie... Ja nie wyjeżdżam. Zostaję tu. Lecz nie tam, gdzie dotychczas. Tylko z tobą. Na zawsze... Znając ciebie lat sześć, widziałam w tobie jałową nudną piłę zababraną w formułkach po szelki... A znając ciebie przez godzinę, stanąłem przy boku jedyne go człowieka, którego kocham... Jedyne go mężczyzny, którego pożądam... Jedyne go...

Urwała. Gdy podniósł na nią oczy i chciał coś odpowiedzieć, zaczęła biec. Pogonił ją. Śmiała się. Dobięła autostrady i pierwszy po niej jej krok stał się z jej kroków ostatnim.

Nim dobiegł, wytorny cadillac pierzchł. Pusto. I ona. Ta sama ona... To ona, cichutka, bardzo cichutko będąca tu, z czerwoną smużką przy skroni... Lecz nie będąca, daleko...

A jeszcze minutę temu kłamała:

– Zostaję... Tu... ty... Tobie...

Nagle przerwał myślenie. Postanowił. Zostawił ciało. Zerwał się... Począł biec...

– Och zdążyć, zdążyć nim upłynie cokolwiek czasu. Zdążyć. Musi. Może. Być. Musi. Może...

I w pędzie przeżywał już tę chwilę, tę wielką chwilę, która zaraz nastąpi, po jednym, jedynym zgięciu kciuka...

– Jaki ten asfalt gładki... O rany. A ta limuzyna...

Zaraz. Czy to był kolor czerwonym czy szary?...

– Patrz, leży... W złotych szmatkach... Jednocześnie przed chwilą umarła. Jednocześnie przed chwilą zakochana. W złotym jedwabiku... Ładna... I mogą jej ukraść dwa pierścionki, i zegarek, na którym czas... Niech ukradną... Zgubiła pantofelek. Łódeczka z węzowej skóry w cieniu pośmiertnej rzeki... Sambation... Nie, nie Sambation i nie Leta...

Na assyryjskie strony przez morze tron z kijami.....

* * *

... umarłego będziesz mogła
 pieścić niezmiennie w twoim łóżu.
 Pięknego i wyrafinowanego.
 Bez obawy że przestanie cię
 kochać...
 - Lorca -

?

X. PEJZAŻ DOCZEKANY

Poszukała ręki kochanka. Nago okazał się bardzo przystojnym. I nieooczekiwanie**bardziej** męskim.

Dla niej, która postanowiła oddać mu się bez pożądania, bez żadnych uczuć, prócz chytrności, taki zniecka strzał mógł stać się niebezpieczny. I też stał się.

~~Oto stał~~Gdy stanął przed nią ten, któremu ~~miała~~**chciała** świadczyć łaskę. ~~A oto stał przed nią~~ zobaczyła mężczyznę, jakiego dotąd nie знаła.

I nie on sięgał najwyższe szczyty, gdy złączeni padli w trawę.

Od razu zdała sobie sprawę, że pierwszy raz czuła w miłości aż tyle... A potem wciąż w czasie nieskończonym pojęła, że ów zakwalifikowany zrazu jako najmniej istotny z epizodów jej życia, stał się już w pierwszych minutach być może główną jego tętnicą.

A kiedy po trzech czasu godzinach **siał** koło niej ~~zamknął się~~ w owej powszedniej tak zmieniającej go skorupie ubrania chwyciła rękę zdumionego i tuląc do ust powiedziała

– Posłuchaj mnie. To co ja dzisiaj miałam rzekomo ci dać, co było tobie takim trudem by zdobyć, a co po pięciu latach dopiero dziś wyjeżdżając jako łaskę po latach obiecaną miałeś wreszcie otrzymać dane nie było łaską...

To ~~ja od ciebie otrzymałam~~ **ty mnie dałeś** znacznie więcej, niż ty odemnie marzyłeś...

Milczał. Mówiła dalej:

– Cofnęła się moja karta. ~~Posłuchaj~~ więc uważnie i odpowiedz mi tak lub nie... Ja ~~nie wyjeżdżam~~ **miałam wszystko, nie wyjadę**. Zostaję tu. Lecz nie tam gdzie dotychczas. Tylko tu z tobą. Na zawsze... Znając ciebie lat sześć, widziałam w tobie jałową nudną piłę zababraną w formułkach po szelki... ~~A znając ciebie przez godzinę,~~ ~~stanąłem przy boku jedyne~~ **człowieka, którego** ~~Dziś~~ **przeczułam tego kogo** kocham... ~~Jedyne~~ **m** ~~Mężczyzny,~~ **którego** ~~pożadam...~~ **Jedyne**...

Urwała. Gdy **wreszcie** podniósł ~~na nią~~ **oczy** i ~~chciał~~ **usiłował** coś odpowiedzieć, zaczęła biec. Pogonił ją. **Ś** ~~Za~~ **śmiała się**. Dobięła autostrady ~~na której~~ **pierwszy** po niej jej krok stał się z jej kroków ostatnim.

Nim dobiegł, wytorny cadillac dawno pierzchł. Pusto. Hedynie ona. Ta sama ona...
~~To ona,~~ tylko bardzo cichutka, bardzo cichutko będąca tu, z czerwoną smużką przy skroni...
~~Łecz nie będąca,~~ Leżąca tu, bardzo, nazbyt daleko...

~~A~~ Choć jeszcze przed minutę ~~temu~~ kłamała:

– Zostaję... Tu... ty... Tobie...

~~I~~ Nagle ~~przerwał myślenie~~ zatrzymał się. Postanowił. Zostawił ciało. Zerwał się...
 Począł biec...

– ~~Z~~ Och zdążyć, zdążyć nim upłynie cokolwiek czasu. Zoch żeby zdążyć. Musi. Może.
 Być. Musi. Może...

~~I~~ w W pędzie przeżywał już tę chwilę, tę wielką chwilę, która zaraz nastąpi, po
 jednym, jedynym zgięciu kciuka...

– Jaki ~~ten~~ asfalt jest gładki... ~~Θ~~ rany. ~~A ta limuzyna...~~ A ten cadilack...
 Zaraz. ~~Czy to b~~ Był ~~koło~~ czerwonym czy szary?...

– Spójrz jak Patrz, ~~leży~~... W złotych szmatkach... Jednocześnie przed chwilą
 umarła. Jednocześnie przed chwilą zakochana. W złotym jedwabiku... Ładna... I mogą jej
 ukraść dwa pierścionki, i zegarek, na którym czas... Niech ukradną... Popatrz. Zgubiła
 pantofelek. Jak ~~Ł~~ ódeczka z węzowej skóry w cieniu pośmiertnej rzeki... Sambation... Nie,
 nie Sambation i nie Leta...

To ~~z~~ Na assyryjskiej strony przez morze trefiony tron z kijami.....

3. Interpretacja

Uwagi ogólne

Zaprezentowane opowiadanie w wielu aspektach jest charakterystyczne i dla samego tomu *Próba chwili świata*, i dla twórczości Czachorowskiego w ogóle. Na pozór mamy tu do czynienia z krótką scenką rodzajową. Kobieta i mężczyzna spotykają się, by odkryć nagle łączące ich uczucie. Na podstawie fabuły możemy przypuszczać, że znają się od lat, mężczyzna darzył kobietę zainteresowaniem również od dłuższego czasu, jednak uczucie to pozostawało nieodwzajemnione. Bohaterka czuła do niego nawet pogardę, na co wskazują fragmenty jej chaotycznej wypowiedzi. Nagle, w zderzeniu z fizycznością mężczyzny, odkrywa zupełnie nowe jego oblicze. Jej afekt dopełnia się w miłosnym akcie, po którym proponuje bohaterowi wspólne życie. Emotywny monolog urywa się, gdy bohaterka podrywa się rozbawiona do biegu. Chwilę później ginie

potrącona przez samochód, a bohater pozostaje sam w nagle opustoszałym pejzażu. Wi-
dzi odjeżdżający samochód i ciało kobiety, które zaczyna rozpadać się na serię obrazów:

W złotawych szmatkach... Jednocześnie przed chwilą umarła. Jednocześnie przed chwilą za-
kochana. W złotym jedwabiku... Ładna... I mogą jej ukraść dwa pierścionki, i zegarek, na którym
czas... Niech ukradną... Zgubiła pantofelek.

Krytycy literatury słusznie zauważyli, że proza, w przeciwieństwie do poezji, znacz-
nie dłużej pozostawała pod wpływem socrealizmu. Wynikało to po części z samej natury
tej formy, rozwijającej się wolniej, wolniej ulegającej wpływom, rzadko będącej sferą
dominacji młodych, eksperymentujących debiutantów. Z drugiej zaś strony również
przedwojenna polska proza, częściej niż poezja, sięgała po realizm. Symbolizm i psycho-
logizm, słabo reprezentowane w polskiej prozie przedwojennej, w prozie lat pięćdzie-
siątych i sześćdziesiątych były często naiwne, uproszczone i sprowadzały się raczej do
płaskich rozterek młodych bohaterów, poszukujących swojego miejsca w świecie.

W swoich poszukiwaniach Czachorowski stworzył obrazowanie pokrewne nieco
Leopoldowi Buczkowskiemu, którego liryczny żywioł nie raz przekraczał prozatorskie
ramy gatunkowe. Co znamienne, wielu krytyków w „rozliryzowaniu” Czachorowskie-
go upatrywało słabość stylu. Jacek Wegner, komentując *Pejzaż Gnojnej Góry*, mówił
nawet o „eksplodującej poetyckości”, która przewycięża niedostatki prozy⁷. Zupełnie
inaczej niż w przypadku Buczkowskiego, którego warsztat poetycki uznali krytycy za
zbawienny, chroniący go przed socrealistycznymi wpływami, dla Czachorowskiego –
przynajmniej w opinii niektórych krytyków – okazał się on zgubny.

Mamy tu do czynienia z narratorem trzecioosobowym, co mogłoby sugerować jego
realistyczne proveniencje. Ale to tylko pozór obiektywizmu. W rzeczywistości narra-
tor nie wie więcej niż widzą i myślą bohaterowie, zgodnie z typologią Franza Stanzla
plasując się po stronie narracji personalnej, nie – czego oczekivalibyśmy w prozie
realistycznej – auktorialnej. Jest obserwatorem, który wodzi wzrokiem za bohaterami,
przenosząc uwagę na tego, któremu oddaje głos. Zauważa to, co zauważyli bohatero-
wie, dokonując skrajnej, personalnej subiektywizacji świata. To obserwator – beha-
wiorysta, którego chaotyczna i bezładna narracja biegnie torem nieuporządkowanych
spostrzeżeń bohaterów.

Nawet dialogi zostały wprowadzone w taki sposób, jakbyśmy słyszeli je uszami
oszołomionego, bezpośredniego słuchacza. Urywają się, są ematywne i momentami
wybrzmiewają w nich tylko te najcięższe, najsilniej nacechowane słowa: „Tu... ty...
Tobie...”.

Sięgając po tradycje powieści młodopolskiej, Czachorowski posuwa się w tym
eksperymentcie formalnym do granic groteski. Nie jest to jednak groteska burząca
autentyczność przeżyć i doświadczeń. Wręcz przeciwnie – w przerysowanej formie
tym mocniej wybija to, co wobec stylizacji pozostaje niewzruszone. Wyraźnie poszu-

⁷ Por. Jacek Wegner, *Proza w poezję wpisana*, „Więź” 1969, nr 11/12, s. 270–273.

kuje takiej formy wyrazu, która odda impresjonistyczny charakter codzienności. To prawdziwa *Próba chwili świata*. Tej jednej, na pozór zupełnie przypadkowej i krótkiej, jak spotkanie dwójki bohaterów, ale i tej ostatecznej, wpisanej w kosmiczny porządek wieczności. W końcu bezimienni bohaterowie przenoszą się z trawnika na brzeg wiecznej rzeki.

Ostatni akapit to błyskawiczne oddalenie się od realistycznego tu i teraz w stronę bliżej niezidentyfikowanej wieczności. Obraz pojedynczych artefaktów, które spadają z ciała bohaterki, odsyła czytelnika i samego bohatera w stronę dwóch symbolicznych rzek: Sambationu i Lete. Lete to Hades, śmierć, ale i rytuał zapomnienia. Sambation w literaturze rabinicznej miała być rzeką, za którą zostało wygnane Dziesięć Zaginionych Plemion Izraela po upadku starożytnego Królestwa Izraela. Płynęła tylko przez 6 dni w tygodniu, z wyłączeniem Szabatu i tylko wówczas możliwe było przekroczenie jej rwącego nurtu. Byłoby to jednak złamaniem zasad judaizmu, które zabraniają podróży w ten dzień. Znow – to tajemnica, której przekroczenie jest ostateczne, a świat na drugim brzegu – niedostępny zwykłym śmiertelnikom. Oba tropy zostają jednak odrzucone: wspomniana pośmiertna rzeka nie jest ani Sambationem, ani Letą. Tradycje antyczne i judaistyczne okazują się odległe, odłączone od rzeczywistości bohaterów. Powrót ku korzeniom kultury okazuje się niełatwy, jeśli nie niemożliwy.

Nie sposób pominąć charakterystycznej dla epoki fascynacji brzydota, śmiercią, rozkładem. Ale to już nie *Kwiaty zła* Charles'a Baudelaire'a, w których rozkładające się ciała są toczone przez obojętne robaki. Barokowy opis ubrań bohaterki, które stają się złotawymi szatkami, przywodzi na myśl raczej poezję Stanisława Grochowiaka. Ciało zostaje poddane symbolicznej sekcji – rozebrane z rekwizytów, pozostawione nagie, ze smużką krwi przy skroni.

Trzy zmiany

a) motto

Pierwsza z omawianych przeze mnie zmian dotyczy części w pewnym stopniu zewnętrznej wobec samego tekstu – motta. Cytat umieszczany na początku utworu stanowi zawsze jeden z kontekstów interpretacji. Jego związek z treścią może być mniej lub bardziej jawny, pewne jest jednak, że to hiperłącze ma wprowadzać dodatkowy sens.

Pierwotne motto do opowiadania pochodzi z *Wilka stepowego* Hermanna Karla Hessego:

Pocałowałem ją w kolana. Roześmiała się jasnym śmiechem. Ale w tej chwili załamała się sztaba i oboje spadliśmy w otchłań...⁸

⁸ Por. Hermann Karl Hesse, *Wilk stepowy*, przeł. Gabriela Mycielska, Warszawa: Porozumienie Wydawców 2001, s. 162.

Fragment to jedna z ostatnich scen książki, rozgrywających się w magicznym teatrze, do którego główny bohater – Harry Haller – zostaje wprowadzony przez Herminę i jej kochanka Pabla. Oniryczne sceny, jakie rozgrywają się od tego czasu, mają, jak mówi Hermina, nauczyć Harry’ego śmiać się. Stanowią jednak serię niepokojących obrazów, w których główny bohater rozpada się na wiele osobowości, spotyka swoje własne, rozbite ja, i dokonuje – w tej zainscenizowanej, bezpiecznej przestrzeni – wielu przekroczeń. Fragment, z którego zaczerpnięte jest motto, rozpoczyna się symbolicznym przejściem – bohater przeżywa „małe, pozorne samobójstwo”. Zdejmuje maskę, symbolicznie zabijając w sobie tytułowego wilka. Po tym akcie, przez przedziwną poczekalnię trafia do świata, w którym toczy się wojna. Wojna, a raczej nieokiełznany żywioł przemocy i zabijania. Chaotyczny opis przejeżdżających samochodów i ostrzeliwujących je ludzi przerywa pojawienie się szkolnego kolegi – Gustawa. W tym momencie powoli na naszych oczach zaczynają nawarstwiać się sensory. Harry wraz z Gustawem strzela do przejeżdżających samochodów, jednocześnie budując narracyjny sens wydarzeń. Już wkrótce usłyszymy, że mężczyźni zapobiegają przeludnieniu świata, przeciwstawiają się dominacji maszyn i na nowo humanizują morderstwo, wprowadzając je z porządku ucywilizowanej konieczności.

Gdy jedno z aut zjeżdża na pobocze, znajdują w nim martwego szofera, rannego staruszka i jego młodą sekretarkę – Dorę. Dziewczyna jest początkowo przerażona i obrzydzona przemocą bohaterów. Przekonana przez nich ukrywa się wraz z nimi na drzewie i obserwuje kolejne morderstwa aż do przełomowego momentu zawahania. Dochodzi do niego, gdy Harry i Gustaw stają naprzeciw mężczyźnie, który – nieświadomy ich obecności – spokojnie je posilek. Jego niewinność, brak wiedzy o własnym położeniu paraliżuje bohaterów. Żaden z nich nie chce i nie może go zastrzelić. Porzuciwszy zamiar, postanawiają wyruszyć do widzianego z oddali miasta. Gdy przechodzą przez barierkę drogi, dochodzi do kulminującego momentu napięcia, jakie narasta między Harrym, wyraźnie zainteresowaną dziewczyną, a naiwną i nieco pozbawioną głębi młodą bohaterką. I tu nie dochodzi do żadnego spełnienia – tuż po pólotycznym geście bohatera spada w przepaść, z której trafi znów – sam – do poczekalni obiecującej liczne doświadczenia i możliwe przemiany.

Dokonując zmian redakcyjnych, Czachorowski zdecydował się na zmianę motto. W kolejnych wersjach w tekst wprowadza czytelnika cytata z Federica Garcíi Lorki:

...umarłego będziesz mogła
pieścić niezmiennie w twoim łóżu.
Pięknego i wyrafinowanego.
Bez obawy że przestanie cię
kochać...⁹

⁹ Por. Federico Garcíi Lorka, *Miłość Don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie*, „Dialog” 1957, t. 2, nr 3, s. 76–86.

Fragment został zaczerpnięty z dramatu *Miłość Don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie*. Polskie tłumaczenie autorstwa Tadeusza Jakubowicza i Alicji Leonhard ukazało się w miesięczniku „Dialog” z 1957 roku, 7 lutego 1963 roku miała miejsce premiera spektaklu Teatru Telewizji w reżyserii Aleksandra Bardinięgo na jego podstawie. Wysoce prawdopodobne, że Czachorowski zapoznał się z tekstem z jednego z tych źródeł.

Sam dramat opowiada historię podstarzałego Don Perlimplina i jego małżeństwa z młodą Belisą. Gdy akcja zawiązuje się, żadna ze stron nie szuka miłości: Don Perlimplin potrzebuje opiekunki, Belisę matka zapewnia, że pieniądze bogatego męża ułatwią jej życie i przysporzą adoratorów. Gdy dochodzi do nocy poślubnej, Belisa zdradza swojego męża z pięcioma kochankami. Perlimplin, dowiedziawszy się o zdradzie, oświadcza, że pojął prawdziwą istotę miłości. Wkrótce Belisa zaczyna otrzymywać miłosne listy, w których autorze zakochuje się. Gdy idzie na umówioną w ogrodzie schadzke, spotyka męża, który ostrzega ją, że zamierza stoczyć pojedynek z konkurentem. Wkrótce konkurent pada śmiertelnie raniony, okazuje się wówczas, że był nim sam Perlimplin. To w tym momencie wypowiada słowa, które posłużyły Czachorowskiemu za motto. Belisa uświadamia sobie miłość do swego męża, ale jest już zbyt późno – męczyzna umiera, ich uczucie nigdy nie zaznaje spełnienia.

Bez trudu można zauważyć kilka pokrewieństw między obydwojma cytatami. Pomijając tak oczywiste, jak przynależność do dwudziestowiecznej europejskiej literatury, warto zauważyć, że każdy z tekstów – zarówno Hessego, jak i Lorki, stanowi sam w sobie eksperyment formalny. Lorca, przedstawiciel *Pokolenia 27*, które wprowadziło do hiszpańskiej literatury surrealizm, symbolizm i futurizm, sięga po kostium klasycznego romansu, posuwając się w sztamkowej fabule aż do farsy. Nie zaprzecza to jednak wcale głębokiej i niepokojącej tragiczności ostatnich odsłon dramatu, choć postaci, między którymi rozgrywa się scena, są właściwie pozbawione psychologicznego, trzeciego wymiaru. Hesse rozbił z kolei narrację swego najbardziej znanego dzieła, zupełnie pozbawiając czytelnika złudzenia obiektywizmu.

W omawianych scenach rzuca się w oczy wykorzystanie klasycznego tropu związku Erosa z Tanatosem. Powiązanie erotyki i śmierci stanowi też wspólną płaszczyznę z tekstem opowiadania Czachorowskiego. W ujęciu psychoanalitycznym w obrębie tych dwóch pojęć – popędów – realizują się wszystkie działania człowieka. Popęd życia – witalność, siła, młodość, uosabiany w tekście Lorki przez Belisę, u Hessego przez przerażoną śmiercią Dorę, zderza się z popędem śmierci – w obu przypadkach związanego z postacią mężczyzny zadającego śmierć w konsekwencji swoich spójnych i zdeteminowanych racjonalnie działań. Harry zabija i siebie, i przypadkowych pasażerów samochodów z tą samą skutecznością podyktowaną racjonalnym wnioskowaniem, co Perlimplin siebie. Ale w tym zderzeniu dwóch popędów rodzi się nowa, trzecia jakość: erotyzm samej śmierci. To akt morderstwa wiąże kochanków, jednocześnie odsłaniając niemożliwość spełnienia. Z jednej strony więc akt erotyczny zostaje zupełnie wycofany, z drugiej – w swojej niespełnionej potencjalności – uwieczniony.

Ewidentny jest też oniryzm obu obrazów. W dramacie Lorki ostatnia scena rozgrywa się w ogrodzie, nocą. Ta klasyczna sceneria romantycznych aktów potęguje ekspre-

sjonistyczny charakter, można wręcz mówić o psychologizacji pejzażu przepojonego światłem księżycy. Choć w tekście Hessego nie znajdziemy szczegółowych informacji dotyczących samego miejsca zdarzeń, w szerszym planie jest to właściwie atopia¹⁰. Fantasmagoryjna przestrzeń teatru, złudzenia, groteskowego korowodu sennych zjaw, która przez swoją niezwykłość, nieswoistość uniemożliwia zachowanie typowe, wytwarza zadziwienie i wyrzuca bohatera poza kryteria własnej podmiotowości. Może być też uznana za emanację psyche głównego bohatera, choćby przez powracający motyw zwielokrotnienia jego osoby czy przez przywoływanie postaci-duchów z jego przeszłości (szkolny kolega Gustaw).

I u Czachorowskiego bohaterka umiera, gdy tylko zazna miłosnego spełnienia. Dora boi się i brzydzi głównego bohatera, którego poznaje jako mordercę. Belisa pogardza swoim mężem aż do ostatnich scen dramatu. Podobnie bohaterka Czachorowskiego czuje niechęć do mężczyzny, a gdy tylko niechęć ta zostaje przełamana – umiera. Na czym więc polega różnica między wybranymi mottami?

Warto zauważyć, że sam cytat wędrował pomiędzy różnymi rozdziałami zbioru. *Próby chwili świata*, w jednej z propozycji tytułów *Próby śmierci naszej*, krąży wokół tematu śmierci, sprowadzając ją do aktu ciągłej przemiany, wpisanego w życie. Cytat z *Wilka stepowego* nie zniknął z tomu całkowicie, został przypisany do innego opowiadania. Jednak dla *Pejzażu doczekanego* ważne było bezpośrednie powiązanie przyczynowo-skutkowe miłości i śmierci. Już nie tylko jej bezpośrednie sąsiedztwo, ale wzajemne przenikanie, zawłaszczenie. Stąd cytat z Lorki zamykający niespełnioną miłość w obietnicy wiecznej wierności mógł wydać się Czachorowskiemu bardziej odpowiedni.

b) „Blondynka”

Drugą z omawianych przeze mnie zmian, zachodzącą również pomiędzy pierwszą a drugą wersją tekstu, jest usunięcie pierwszego wyrazu opowiadania. W maszynopisie tekst otwiera zdanie „Blondynka poszukała ręki kochanka”.

Następnie podmiot zdania został usunięty i taką formę zachował również po kolejnej redakcji. Ostatecznie zdanie brzmi następująco: „Poszukała ręki kochanka”.

Ta zmiana wydaje mi się szczególnie ważna z kilku powodów. Przede wszystkim dotyczy pierwszego zdania, a nawet pierwszego wyrazu całego opowiadania. To od niego w znacznej mierze zależy, jaki nastrój będzie miał cały tekst. Zastosowana przez Czachorowskiego bardziej eliptyczna forma nadaje zdaniu lekkości i czyni je bardziej rytmicznym. Rozpoczęcie całego opowiadania od wyrażonego rzeczownikiem podmiotu, na dodatek określającego jego fizyczność, dawało efekt chłodnego reportażu albo było przerysowane. Domyślnym podmiotem zdania po zmianie jest po prostu kobieta – wskazuje na to rodzaj, w jakim występuje orzeczenie.

¹⁰ Por. Zuzanna Dziuban, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, w: *Czas przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2008.

Szczególne, że dzięki tej zmianie udało się Czachorowskiemu uzyskać efekt znacznie bardziej spójny. Oto po usunięciu słowa „Blondynka” nie pozostaje w tekście ani jeden rzeczownik odnoszący się do bohaterki. Konsekwentnie na płęć – jedyną cechę pozostałą bohaterce – wskazywać będą już tylko czasowniki w rodzaju żeńskim i zamki osobowe. Nie poznamy ani imienia bohaterki, ani jej wyglądu.

Podobnie drugi bohater – choć zostanie przedstawiony *explicit* jako mężczyzna (ale tylko w wewnętrznym, pośrednim monologu bohaterki) – nie ma imienia ani żadnych zewnętrznych, obiektywnych cech. Pozbawieni wieku, koloru włosów i oczu stają się tylko kobietą i mężczyzną, kochankami połączonymi bardzo krótkim uczuciem. Wszystko, czego dowiemy się o bohaterach, zostanie nam przedstawione z perspektywy drugiego z nich.

Pisarz konsekwentnie buduje w ten sposób subiektywny, fragmentaryczny obraz, tak daleki od wymogów socrealizmu. Anatomiczny czy społeczny opis postaci zastępuje wewnętrzną, psychologiczną impresją, wyraźnie powiązaną z aktualnym uczuciem bohatera. W tekście opowiadania wprost wyrażona jest przemiana, jakiej – w miarę rozwoju wydarzeń – ulega obraz mężczyzny w oczach bohaterki.

Ta zmiana może też mieć inną konsekwencję. Oto w tym przedziwnym romansie, zakończonym alegoryczną sceną mitologicznych rzek, mamy już nie „blondynkę”, a „ją”. Kobietę, figurę kobiecości nawet – uniwersalny obraz pozbawiony jednostkowych cech. Bardziej alegorię niż jednostkę. Byłby to zabieg charakterystyczny dla twórczości Czachorowskiego, który w postaciach złodziejaszków, zmęczonych staruszek i tęskniących za lepszym losem panien odnajdywał postaci bogów ze wszystkich panteonów świata. Już nie blondynka, powiązana bezpowrotnie ze wszystkimi konotacjami tego opisu, a ona, opisana tylko swoim działaniem i psychologicznym pejzażem rzeczywistości, staje się pełnoprawną siłą działania.

c) Strony assyryjskie

Czytelnik nazbyt przywiązany do młodopolskiej stylizacji tej sceny rodzajowej może w ostatnim jej akapicie poczuć się wyraźnie zagubiony. Obraz porzuconego na ziemi przez potraconą kobietę bucika otwiera serię skojarzeń z rejestrów wymykających się narracji realistycznej czy choćby psychologicznej. Przywołane zostają dwie mitologiczne rzeki: Sambation i Lete. To do pierwszej z nich nawiązuje ostatnie zdanie opowiadania, którego brzmienie nieznacznie zmienia się pomiędzy drugą a trzecią wersją tekstu. Początkowo brzmiało ono „Na assyryjskiej stronie przez morze tron z kijami.....”, by przyjąć następnie formę: „To z assyryjskiej strony przez morze trefiony tron z kijami.....”.

Wróćmy na początku do samej rzeki Sambation. Jak zostało już wcześniej powiedziane, ta mityczna rzeka miała ukryć Dziesięć Zaginionych Plemion Izraela. Po trwającym trzy lata oblężeniu Samarii pokonane plemiona uciekały przed wysiedleniami lub niewolą Asyryjczyków i przebyły wody Sambationu. W Biblii nie znajdujemy żadnych informacji o dalszych dziejach tych plemion, stąd w tradycji zarówno żydowskiej, jak i chrześcijańskiej zaczęło powstawać wiele legend wyjaśniających ich losy.

Nawiązują do niej m.in. *Aleksandreida* opowiadająca półlegendarne losy Aleksandra Wielkiego. Do tego mitu odwoływał się również Szabetaj Cewi, którego jedną z misji miało być sprowadzenie wygnanych plemion do Ziemi Świętej.

W tym kontekście zamiana dwóch przyimków może wydawać się nieznacząca. Gdy weźmiemy jednak pod uwagę wektor tej zmiany, okaże się, że może ona zupełnie odwrócić sens zakończenia. „Na assyryjskie strony” odnosiłoby się bowiem prawdopodobnie do powrotu zza mitycznej rzeki na ziemię podbite i okupowane przez Asyryjczyków. W pierwszej wersji mamy zapowiedź odzyskania ojczyzny, połączenie z własnymi korzeniami. I przeciwnie: „z assyryjskiej strony” wskazywałoby na wygnanie. W drugim wariancie opowiadanie kończy więc zapowiedź wypędzenia, oddzielenia od kolebki tradycji.

Efekt wzmacnia jeszcze druga zmiana, jaką wprowadził autor do zdania. Tron w tym wariancie zyskał dodatkowe określenie: „trefiony”. W pierwszej chwili może się mylnie skojarzyć z układaniem loków. Choć to jak najbardziej prawdziwe znaczenie zaczerpnięte ze staropolskiego słownika, można przypuszczać, przez sąsiedztwo symboli, że Czachorowski odwołuje się tu do tradycji talmudycznej. Tref, coś trefionego, to coś nieczystego, niezgodnego z nakazami tradycji. W księdze wyjścia mowa jest o jedzeniu, które przez swoje skażenie nie może spełniać wymogu koszerności, jest תרפוּת, trefem. Trefiony tron to tron nieczysty, zhańbiony, ale też być może rozdarty, poszarpany. Jeśli połączyć to z interpretacją wskazującą na wygnanie – otrzymujemy obraz bohatera tragicznego, którego przemoc i historia pozostawiły w próżni, bez domu i – choćby symbolicznego – schronienia w tradycji. To interpretacja szczególnie żywa w obliczu wciąż wówczas obecnych w sztuce rozrachunków z tradycją antyczną.

Kontekstem, o którym warto w tym miejscu wspomnieć, jest wydana w 1957 roku książka Kalmana Segala *Nad dziwną rzeką Sambation*. Ten urodzony w Sanoku polsko-żydowski pisarz stworzył reportażową opowieść o życiu małego miasta po zagładzie Żydów. Z jednej strony podkreśla pustkę, jaka powstała – wskazuje na dojmujące poczucie wręcz fizycznego braku, nieobecności. Zwraca też jednak uwagę na antysemityzm wciąż żywy wśród mieszkańców miasta. Sambation pełni tu rolę symbolicznej granicy nie do przekroczenia. Samo ukazanie się książki wskazuje na chwilową zmianę polityki wobec tematyki żydowskiej. Na fali odwilży temat Zagłady zaczął pojawiać się również w literaturze. Jeśli wierzyć datom podawanym przez autora, Czachorowski nie mógł poznać książki przed napisaniem opowiadania. Wskazuje jednak na jego zainteresowanie kulturą żydowską, którego ślady odnajdziemy też w innych jego utworach.

* * *

Czym jest *Pejzaż doczekany*? Jedną z *Prób*. I to co najmniej w dwóch znaczeniach. Jest próbą teoretycznoliteracką – przekroczenia konwencji, stworzenia nowej literackiej jakości, bliższej światu, który próbuje opisać. To osobny przykład stosunkowo wczesnej powojennej prozy poetyckiej, na której podobnie udane realizacje trzeba będzie jeszcze poczekać. Czachorowski w tym krótkim opowiadaniu testuje wytrzyma-

łość formy. Pozwala sobie na przekroczenia, które w powojennej rzeczywistości mogły stanowić rozpaczliwą próbę ponownego wpisania rzeczywistości w porządek narracji. Dopiero przetestowana, nadwyreżona literatura mogła dać oparcie doświadczeniu, które budzi sprzeciw wobec prostych opowieści. Anegdotyczna opowieść o rozłamie, jaki poetyckie opisy okupowanej Warszawy miał wywołać między Stanisławem Swenem Czachorowskim a Mironem Białoszewskim, doskonale pokazuje sytuację i literatury, i literatów. Dla obu autorów warunkiem istnienia było wypracowanie takiej drogi twórczej, która nie zakłamuje rzeczywistości. Która jest adekwatna i odpowiedzialna, powściągliwa, a jednocześnie obdarzona mocą niezbędną do przepracowania traum. I choć wczesne utwory obu poetów łączyło bardzo wiele, wiara w tradycję i jej ciągłość zaważyła – jak się zdaje – na ostatecznym kształcie teksów Czachorowskiego, stając się jednocześnie – w swojej przesyconej poetyckością formie – ciałem obcym wobec estetyki Białoszewskiego.

Ale *Pejzaż* to również próba metafizyczna, w sensie odnoszącym się do tytułu zbioru. To zbiór scen, szkiców z pojedynczych i wiecznych chwil świata, w których Czachorowski mierzy się z powojenną rzeczywistością obciążoną śmiercią i zwątpieniem w siłę literatury. To w końcu próbowanie świata jako takiego. Badanie jego trwałości, historycznej ciągłości i możliwości utrzymania sensu.

References

- Biasi Pierre-Marc de, *Genetyka tekstów*, przeł. Filip Kwiatek, Maria Prussak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2015.
- Dziuban Zuzanna, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, w: *Czas przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2008, s. 303–309.
- Hesse Hermann Karl, *Wilk stepowy*, przeł. Gabriela Mycielska, Warszawa: Porozumienie Wydawców 2001.
- Lorka Federico García, *Miłość Don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie*, „Dialog” 1957, t. 2, nr 3, s. 76–86.
- Wegner Jacek, *Proza w poezję wpisana*, „Więź” 1969, nr 11/12, s. 269–273.