

Stanisław Balbus

W rozbitym lustrze opowieści

Dwie składające się na ten tom opowieści - "**Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze**" oraz "**Jak w rozbitym lustrze**" - nie tworzą bynajmniej artystycznej całości. Więcej je dzieli niż łączy - tak pod względem formalnym, gatunkowo-stylistycznym, jak i tematycznym. Są to, mówiąc prościej, dwa utwory "zupełnie o czym innym", opowiedziane całkiem inaczej, przez dwu odmiennie ukształtowanych narratorów, będących zarazem, jak zwykle dzieje się w prozie Tadeusza Nowaka, głównymi bohaterami. Łączy je przede wszystkim to, że obydwa pochodzą z ostatniego dziesięciolecia życia autora. Powstawały w latach 80., w znacznej mierze równolegle, chwilami nawet dosłownie równocześnie: tego samego dnia potrafił autor nieraz napisać niezależnie jakieś partie jednego i drugiego, co przy odrębności zamysłu i wykonania obydwa może wydawać się nieprawdopodobne. Ale tak faktycznie było. Żaden z nich nie był dotąd (nawet we fragmentach) publikowany; chociaż dokładniej mówiąc: kończący obecną wersję opowieści "**Jak w rozbitym lustrze**", zagadkowy zbiór prześmiewczych pastiszów socrealistycznych wierszy ogłosił Nowak w konspiracyjnym miesięczniku krakowskim "Arka" w 1984 roku. Czytelnik otrzymuje zatem obecnie pośmiertne pierwodruki obydwa tekstów; dość co prawda spóźnione, gdyż od śmierci autora mija w sierpniu bieżącego roku osiem lat.

Rozmiarami obydwa zbliżają się do pierwszej Nowakowej próby posłużenia się większą formą epicką, "**Obcoplemiennej ballady**", wydanej w roku 1963, w rok po prozatorskim debiucie, którym jest zbiór opowiadań "**Przebudzenia**"; można by je zatem określić jako "małe powieści"; wygodniej mi tu będzie stosować mniej obowiązujące określenie "opowieść". I to, zdawałoby się, wszystko, co te utwory artystycznie spokrewnia (nie licząc zbliżonych czasów akcji). Różnice między nimi rzucają się natomiast w oczy.

Opowieść "**Jak w rozbitym lustrze**", zamieszczona w tym tomie jako druga w kolejności, to szydercza groteska, gdzie narrator-bohater - pochodzący z biednej robotniczej małomiasteczkowej rodziny student, polityczny karierowicz i nałogowy donosiciel - poprzez absurdalnie nieprawdopodobną, prymitywną naiwność i zadufanie - sam siebie kompromituje, dzięki czemu otrzymujemy ostrą i zupełnie jednoznaczną satyrę polityczną. Narrator jest stworzoną przez autora gadającą kukielką jarmarczną, figurką z szopki politycznej. Dystans - i związana z nim ocena przedstawionej rzeczywistości - zostaje zatem osiągnięty, zdawałoby się, niezbyt wymyślnie: za pomocą satyrycznej karykatury i jednoznacznej szyderczej ironii. Wszystko to pośrednio, lecz wyraźnie, nawiązuje do tak bliskiej Nowakowi ludowej tradycji prześmiewczej gawędy (do której

bezpośrednio sięgnął w "**Półbaśniach**", 1976), jasełkowych przedstawień i kolędowych szopek, co prawda nigdy dotąd - ani w poezji sprzed "**Psalmów**" (np. z tomików "**Jasełkowe niebiosy**", 1957, czy "**Kolędy stręczyciela**", 1962), ani nawet w późnej prozie (np. w powieściach "**Prorok**", 1977, i "**Wniebogłosy**", 1982) - nie wykorzystywanej tak jednoznacznie i w takim przejawieniu. Na to w każdym razie w pierwszej chwili tutaj wygląda.

Opowieść druga, "**Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze**", zawiera wprawdzie także pewne elementy - chwilami z lekka nawet do tamtej podobnej - ludowej groteski, budowanej na zasadzie karykaturalnego wyolbrzymienia zjawisk realistycznych (zwłaszcza cała końcowa partia o powszechności donosów czy pewne epizody obyczajowe, np. podkradanie przez uczniów "świętych" jabłek z ogrodu seminarium duchownego). Ale to tylko inkrustacje. Tonacja zasadnicza jest gruntownie odmienna. Cała ta opowieść to w zasadzie poemat prozą, na poły symboliczno-wizyjny, na poły liryczno-wspomnieniowy, gdzie realizm i fantasmagoria tracą wyraźne granice w obrębie subiektywnej przestrzeni pamięci i wyobraźni, a momenty groteskowej deformacji służą - zgoła odwrotnie niż w tamtym utworze - utrzymaniu wrażenia niejednoznaczności przedstawianego świata i zwiększeniu jego znaczeniowej pojemności.

Mówiąc, że utwory te łączy czas powstania, mam jednak na myśli nie tylko zewnętrzne okoliczności chronologiczne, lecz także i to, że czas ów - lata 80. - niejako na pisarzu je wymusił i wycisnął na nich piętno, choć na każdym z nich w inny sposób i na żadnym nie bezpośrednio, nie naocznie, a jak gdyby podskórnie tylko, ale przez to właśnie tym bardziej dotkliwie. Nie stanowią one świadectw okresu swego powstawania, zapisów ówczesnej, tak dramatycznej, rzeczywistości polskiej po wprowadzeniu stanu wojennego. Akcje obydwu rozgrywają się o parę dziesięcioleci wcześniej, nieco przed wojną i - głównie - wkrótce po niej, w okresie nie chcianych narodzin i początków rzeczywistości społeczno-politycznej, która w aktualnym czasie autora właśnie przeżywała ostateczny kryzys i niebawem miała się rozpaść, przebiegu czego nikt wtedy nie mógł oczywiście przewidzieć, ale czego nieuchronność dla wielu nie pozostawiała wątpliwości; przeczuwał ten rozpad z absolutną pewnością i Nowak, ale "wyobrażał sobie" to na dwa sprzeczne sposoby równocześnie: jako niemal apokaliptyczną katastrofę i jako żalną degrengoladę. Widać to zresztą w trzech nieco wcześniejszych cyklach poetyckich: "Pacierzach diabelskich" i "Pacierzach azjatyckich" oraz "Paciorkach diabelskich" (z tomu wierszy "Pacierz i paciorki", 1986), gdzie wizje te i te przeczucia zostały zbiegunowane jako, by tak rzec, dwie alternatywy "końca świata" - słowami T.S. Eliota mówiąc: z hukiem lub ze skomleniem.

Nieco podobna polaryzacja artystycznych wizji i nastrojów występuje i w obu opowieściach zamieszczonych w tomie niniejszym, chociaż na pierwszy rzut oka sytuowanie ich (zwłaszcza "Jak w rozbitym lustrze") w kręgu

jakiegokolwiek historycznego katastrofizmu może wydawać się interpretacyjnym nadużyciem. Niemniej jednak przynajmniej w pobliżu tego kręgu mieszczą się głębokie motywacje zamysłu obu utworów: sięgnąć do początków tego, co przez blisko pół wieku utarło się w społecznej świadomości jako "historyczna oczywistość" - chciana czy nie chciana, ale faktyczna i nie do przewyciężenia, a która oto, jak widać było coraz wyraźniej, sama gnije od środka, w różnych swoich punktach coraz bardziej się demaskuje i mimo pozorów coraz groźniejszej siły - od wewnątrz się rozpada; sięgnąć zatem do zawiązków "aktualnego świata", aby z aktualnej perspektywy wysledzić obecne w nim od zarania ziarna nieuchronnej autodestrukcji. I w jednej, i w drugiej opowieści dokonuje się ta "historiozoficzna analiza" w sferze nie tyle politycznej (acz, zwłaszcza w "pamiętniku donosiciela", realne uwarunkowania polityczne szczególnie eksponuje), lecz psychospołecznej, widzianej w dodatku nader wąsko: poprzez pryzmat odkształceń, czy wręcz aberracji, psychiki jednostkowej, przede wszystkim zaś wrażliwości i wyobraźni bohaterów, traktowanej jako bezpośredni i decydujący, chociaż oczywiście nie samodzielny i nie samoistny, czynnik modelujący ich biografie zewnętrzne. W ten sposób każda opowieść prezentuje jednostkowy "cały świat" jej głównego bohatera, widziany co prawda "jak w rozbitym lustrze", ale będący - w takim właśnie rozprysnięciu - adekwatnym wykładnikiem historycznych sensów świata obiektywnego wyłaniających się w perspektywie autobiograficznej. W jakiej mierze i na jakich poziomach obie te - bardzo przecież odmienne - perspektywy autobiograficzne bohaterów sprowadzają się do doświadczeń biograficznych samego autora - to sprawa dalsza i trudna tu do wyczerpującego omówienia. Ale sprawa niezmiernie istotna - i nie do pominięcia.

Dosłownie rzecz biorąc - w ogóle się do takiej autorskiej perspektywy nie sprowadzają. Na pierwszy rzut oka autorska perspektywa wydaje się ze świata obu tekstów starannie wyeliminowana. Wyłącznymi gospodarzami opowieści czyni wszak autor ich bohaterów, pierwszoosobowych narratorów, obdarzonych wąską, a nawet jaskrawo zawężoną, świadomością swojego czasu, uwięzionych w nim i pozbawionych możliwości jego obiektywizującej oceny. Zaś ich własne czasy biograficzne z czasem biografii autora nie całkiem się pokrywają. Jest to przesunięcie niewielkie, ale wygląda na całkiem świadome i celowe. Obaj są od autora starsi, wprawdzie niewiele, może o trzy, pięć lat, o tyle jednak, aby ich losy mogły zawrzeć pewne momenty historycznych doświadczeń jemu samemu raczej słabo dostępne - w jednym wypadku w przedwojenną naukę wiejskiego chłopca w prowincjonalnym gimnazjum (Nowak rozpoczął ją w roku 1945) i potem jego czynny udział w zbrojnym ruchu oporu przeciwko komunizmowi w latach 1945-1947, w drugim pierwsze, chłopięce wtajemniczenia w lewicowe ruchy robotnicze lat 30. W konstrukcji obu tych - całkowicie odmiennych życiorysów literackich Nowak posłużył się wprawdzie pewnymi (dość nawet

licznymi) elementami własnych życiowych doświadczeń (i na równi z tym - materiałem biograficznym bohaterów swych wcześniejszych utworów), ale scalił je w odrębnych ramach indywidualnych losów i osobowości.

Można to, myślę, uznać za pewien sposób sprawdzenia dwu realnych wersji biografii uczestników własnej formacji historycznej, dość bliskich mu i pokoleniowo, i socjalnie, ale z nim i pod jednym, i pod drugim względem niezupełnie tożsamy. Pisarz szuka niejako po latach w obrębie swego "prawie pokolenia" podobieństw i różnic, pokrewieństw i obcości, bada jakby granice własnej tożsamości i rozpiętość dystansu względem zaprezentowanych ("odtworzonych") postaci, próbuje więc także ustalić przestrzeń współodpowiedzialności za kształt odtwarzanego literacko obszaru świata, wyraziście w obu opowieściach zakorzenionego w konkretnym wycinku historii, aczkolwiek i w jednym, i w drugim (a w każdym inaczej) wykraczającego poza konwencje i metody realistyczne.

Można przy tym zauważyć, jak jawnie (acz bez jakichkolwiek ułatwień w rodzaju technik autotematycznych) zмага się z narzucającym mu się niejako samoczynnie materiałem autobiograficznym, a także z materiałem literacko już niegdyś przez siebie oswojonym, walcząc o utrzymanie założonego zamysłu zdystansowania się wobec bohaterów; jak spoza rysów i sylwetek "sztucznie" przez niego kreowanych postaci raz po raz przebija jego własna twarz, jego "ja" z wyraźnym piętnem lirycznym, a przynajmniej "ją" dawniejszych bohaterów-narratorów opowiadań i powieści obejmujących jeszcze świat mitycznej wiejskiej wspólnoty - bohaterów "[W puchu alleluja](#)" (1965), "[Takiego większego wesela](#)" (1966), "[A jak królem, a jak katem będziesz](#)" (1967), "[Diablów](#)" (1971), jeszcze nawet "[Dwunastu](#)" (1974).

Postaci obydwu bohaterów omawianych tu opowieści - mimo ogromnych między nimi różnic, mimo założonego artystycznie prymitywizmu psychologicznego i schematyczności jednego z nich - przenikają głębokie i bardzo dramatyczne wewnętrzne antynomie, nie znane ich literackim poprzednikom i nie mające nic albo prawie nic wspólnego z tak zwaną prawdą psychologiczną, ale będące wypadkową prawdy procesu twórczego i dramatu ich autora, podejmującego wysiłek zobaczenia siebie jako kogoś z gruntu innego ("siebie w innym") i odwrotnie: osobistego przeżycia losów tego innego ("innego w sobie"), nawet kogoś z założenia tak odrażającego, jak ów Jacek-donosiciel z opowieści "[Jak w rozbitym lustrze](#)". On bowiem także (jako narrator) bywa (czy gdzieś w głębi jeszcze jest) poetą-mitotwórcą, a w każdym razie jest niewątpliwie odrażającym ośmieszonym - bo wyrodnym - krewnym bohaterów Nowakowych mitotwórczych powieści i opowiadań.

Dzieje się poniekąd tak, jakby autor, skonstruowawszy w prześmiewczym zamysle groteskową postać i skazawszy ją z góry na pośmiewisko, odkrył nieoczekiwanie w trakcie procesu jej tekstowego urzeczywistniania, jak wiele ma ona w głębi wspólnego z nim samym, jakby poraziła go nagła świadomość: To przecież mógłbym być ja sam! To przecież - tak niewiele brakowało! - mógłby być "ktoś z nas"! - i wreszcie, już w przekształconym

sensie tej hipotetycznej tożsamości: To przecież faktycznie jest "ktoś z nas"!... W budowie świata przedstawionego, w samej konstrukcji narracji tego oczywiście wprost nie widać, czasami tylko można to usłyszeć w tonacji stylistycznej, w jej zewnętrznym wystroju językowym, w - tak dla Nowaka symptomatycznej i łatwo rozpoznawalnej - retoryce poetyckiej. Ale widać dość wyraźnie, jak sama ta konstrukcja załamuje się, jak autor - zupełnie już świadomie i jawnie - owo "naturalne", "samorzutne" jej załamanie podtrzymuje, potęguje i znaczeniowo przekształca, i artystycznie ukierunkowuje.

Przytoczony - jakby przez nadrzędnego "redaktora utworu" - duży wybór Jackowych donosów, przejmujących na pewien czas funkcję pamiętnikarskiej narracji, adresowanych do "towarzyszy zbrojnych" z Urzędu Bezpieczeństwa - zaczyna w miarę lektury stopniowo przypominać najpierw wybór z osobistego, coraz to bardziej lirycznego dziennika, potem już zupełnie liryczne, intymne niemal wyznania lub egzaltowane hymny; wszystko to posiada zaś jasno ujawnioną podstawę w odkrytych przez narratora listach ojca, partyjnego działacza, i chyba ubeka, kierowanych - jako korespondencyjne solilokwia - do samego siebie. I w takim kontekście "liryczne donosy" bohatera mimowolnie zaczynamy czytać niemal jako wymyślną parodię tak znamienych lirycznych partii wcześniejszej prozy Nowaka, jako zupełnie świadome (choć niezupełnie jednoznaczne) zbliżenie się autora do granic autoparodii. A w trafności takiej interpretacji podtrzymuje czytelnika (nieco tylko zakamuflowany przez brak wyszczególnienia nazwisk) fakt, iż w kończącym opowieść pliku pastiszowych parodii socrealistycznych wierszy kilku konkretnych i znanych poetów krakowskich z początku lat 50. Nowak nie pomija i parodii własnych ówczesnych wierszy.

O rzeczywistej wymowie światopoglądowej decyduje więc - i to w wypadku obu niniejszych utworów - dystans między niejawnym, utajonym poza tekstem autorem, twórcą i dawcą utworu, a jawnym narratorem, twórcą i dawcą zawartej w nim opowieści. Dystans taki w każdym z nich przedstawia się jednak z gruntu inaczej. W "[Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze](#)" budowany jest właściwie techniką zupełnie odwrotną niż w pamiętniku Jacka-donosiciela. Na dużej początkowej przestrzeni tekstu tworzy Nowak bardzo typową dla swej dotychczasowej prozy pierwszoosobową narrację o znamionach formy autobiograficznej, to jest taką, w której dystans autorski wobec narratora zostaje artystycznie stłumiony, zatarty, i jeśli nawet czytelnik dostrzeże oczywiste realne różnice między nim a autorem (tak się dzieje np. w "[Obcoplemiennej balladzie](#)", gdzie pierwszoosobowy narrator należy do pokolenia Nowakowego ojca), to zobowiązany jest przyjąć opowieść jako "przytoczoną z dobrą wiarą", "rzetelnie"; autor wcale nie musi się z narratorem w pełni ("faktycznie") utożsamiać, ale bierze za jego opowiadanie "pełną odpowiedzialność" i podkreśla, że w pełni nad jego materialem panuje (tak się dzieje np. chociażby w "[A jak królem, a jak katem będziesz](#)").

Tutaj w miarę rozwijania się opowieści widać coraz to wyraźniej, aż w

pewnym momencie staje się to wręcz drastycznie oczywiste, że rekonstruujący uporczywie swój miniony świat narrator przestaje nad nim panować; im skrzętniej zbiera w całość jego fragmenty, tym bardziej całość ta mu się rozsypuje, im bardziej mobilizuje własną pamięć, tym większe znajduje w niej luki, im więcej zagląda w głąb siebie, tym bardziej przestaje samego siebie rozumieć. Spoza jednolitego narratorskiego "ja" (zrazu zdecydowanie bliskiego autorowi) coraz częściej i coraz natrętniej zaczyna wyłaniać się jakieś "nie-ja", a nawet kilka obcych sobie "ja", jakieś "persony", nad którymi "właściwy", "pierwotny" narrator zdaje się już nie mieć pełni władzy, chociaż owe "persony" nie ujawniają się nigdy samodzielnie i - formalnie rzecz biorąc - cały czas przejawiają się poprzez jego głos, w obrębie tej samej pierwszoosobowej narracji.

Nie możemy jednak mieć pewności, że nawiedzony wizjoner, opowiadający o upiorze zamordowanego przez młodocianą matkę niemowlęcia, sprawujący nad jego mogiłą magiczne obrządk i kierujący do niego pełne przerażenia modlitewne monologi; że chwacki partyzant, z rzeczową swadą relacjonujący przebieg zbrojnych akcji dywersyjnych; albo że niezbyt rozgarnięty uczeń niższych klas gimnazjum, zahukany mieszkaniem przykatedralnej bursy dla wiejskich chłopców; albo że dziarski i zmyślny wiejski podrostek, którego ideałem staje się "prawie arystokratyczny" przyjaciel (syn samego leśniczego!) sposobiący się do zawodu oficera kawalerii (późniejszy dowódca oddziału partyzanckiego) - to cały czas jest to jedna i ta sama osoba, ta sama osobowość narracyjna w różnych fazach swojej dojrzałości, zwłaszcza, że ciągłość i spójność czasowa narracji jest tutaj radykalnie pozrywana i "persony" te pojawiają się niespodziewanie, wymiennie i przemiennie, w różnych momentach opowieści.

Autor ostentacyjnie (niekiedy jakby celowo "sztucznie", bo wyraźnie wbrew naturalnym mechanizmom pamięci opowiadającego całość bohatera) rwie jedność i ciągłość czasową akcji, rozbija "realną" czasoprzestrzeń przedstawianego świata: stale powracające nagłe przeskoki od międzywojennych lat dzieciństwa i wczesnej młodości bohatera do jego udziału w powojennych antykomunistycznych akcjach partyzanckich, przy niemal zupełnym pominięciu okresu wojny i okupacji; niespodziewane, przemiennie, nakładania w toku pozornie jednolitej narracji obu tych płaszczyzn czasowych; podobne nakładanie się lub wzajemne płynne przenikanie czasoprzestrzeni snów i snów na jawie, zatartych, rozwiewających się wspomnień i magiczno-mitologicznych, archetypicznych nieomal reminiscencji, fantasmagorii i utrzymanych w rzeczowej tonacji relacji realistycznych. Wszystko to sprawia, że ów opowiadany świat w odczuciu czytelnika traci nie tylko jednoznaczność, ale i tożsamość; co więcej - czytelnik nie może się oprzeć wrażeniu, że tak się rzecz musi przedstawiać również w odczuciu narratora, a zapewne także i stojącego za nim, ale przecież odrębnego autora-kreatora, tworzącego - a raczej odtwarzającego z pamięci (czy tylko swej własnej?) - świat, którego (łącznie z powołanym do

życia i przejmującym jego funkcje narratorem) sam nie jest w stanie do końca zrozumieć ani przejrzeć utrwalic. Pojemność znaczeniowa przedstawionej przestrzeni epickiej zostaje w ten sposób co prawda powiększona tak dalece, iż w jej obrębie rozplývają się obostrzenia konwencji realizmu; ale wieloznaczności i migotliwości świata przedstawionego, trudności scalenia rozprysniętych obrazów pamięci powodują zatarcie granicy między różnymi, niezbieżnymi wymiarami rzeczywistości, między wspomnieniem a fantastyczną wizją, między światem wewnętrznym a zewnętrznym, snem a jawą, własną przeszłością a własnym wyobrażeniem tej przeszłości, między "ja" a fantazmatem "ja".

Uwidaczniający się w tych pęknięciach dystans między nie przedstawionym autorem a samoprezentującym się na rozmaite sposoby narratorem jest miarą płonności wysiłku wkładanego w obiektywną rekonstrukcję własnej przeszłości i daremności prób rozliczenia się z niej przed sobą dzisiejszym; im bowiem ten wysiłek intensywniejszy, im szerzej obejmujący wyłaniające się niespodziewanie obszary dawnego własnego świata, tym bardziej niejasne rozeznanie, co było i jak było naprawdę; i ile w tym wszystkim było własnego "ja"; gdzie ono się rozproszyło, pogubiło, zmistyfikowało; i jak teraz te tak bardzo różne obszary i płaszczyzny jego istnienia scalić we własny, aktualny psychologicznie świat, a zarazem świat jakiejś integralnej wspólnoty, jakiej istnienie zaświadczały, o której przetrwanie z uporem podejmowały walkę najbardziej dojrzałe utwory Nowaka z lat 60. i 70., i wierszem, i prozą, a którego ośrodek odkrył i najpełniej ukazał kształtowany przez lat kilkanaście, w latach 1964-1977, cykl 127 "[Psalmów](#)".

Mówiąc najprościej - dystans ów polega tutaj na tym, iż Nowak z lat 80. spogląda nie tyle na dawny świat swojego dzieciństwa i młodości, na swoją Wieś, stanowiącą realną podstawę i pożywkę tworzonego uporczywie przez lat ponad trzydzieści poetyckiego mitu, ale na siebie dawnego - bohatera i twórcę tego mitu, na strzępy produkcji dotychczasowych swoich zabiegów i starań twórczych. Spogląda nie tyle stosując całkowicie inną niż dotychczas metodę twórczą (bo metody w sensie artystyczno-technicznym stosuje w zasadzie podobne), ale z innego niż dotychczas punktu patrzy na rzeczywistość historyczną, będącą przedmiotem jego artystycznej rekonstrukcji; z punktu widzenia zdeteminowanego silniej niż kiedykolwiek dotąd warunkami realnej rzeczywistości historycznej, w której podjął pisanie tego oto konkretnego utworu, z której perspektywy dawny swój świat "jeszcze słyszy, widzi jeszcze". Coraz trudniej. Rzeczywistość aktualna, w której ów punkt jest usytuowany, nie została w utworze - w żadnym z dwóch utworów - w żadnym stopniu oznaczona. Narrator nic oczywiście o niej nie wie, nie snuje najmniejszych przypuszczeń, nie przewiduje żadnego "potem" wykraczającego poza czas opowieści. Daje ona natomiast o sobie znać w decyzjach kompozycyjnych autora, w dezintegracji struktury czasoprzestrzeni epickiej, w rozproszeniu wśród jej rozczepionych fragmentów "ja" narratora "autorskiego", który przejmując formalnie autorskie kompetencje gospodarza

opowieści - sam sobie bezustannie się wymyka, gubi wątki opowieści i traci poczucie własnej tożsamości.

To w odniesieniu do utworu "Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze". W przypadku pamiętnikarskiej opowieści donosiciela "Jak w rozbitym lustrze" - bohater tożsamość już utracił; niemal gruntownie stracił osobowość, "ja" wewnętrzne, siebie jako osobę - zanim jeszcze zaczął snuć swą opowieść. Kiedy ją rozpoczyna, zatem gdy w ogóle wstępuje na scenę, jest już, jak napisałem wyżej, tylko gadającą kukielką, zdeprawowaną - a właściwie unicestwioną jako osoba - przez totalitarną ideologię. Przez totalitarny mit - który wypiera i zastępuje mit sakralny, archetypiczny, tworzony przez Nowaka uporczywie z materiału realnej rzeczywistości społeczno-historycznej we wcześniejszych utworach - od opowiadania "Podróż do miejsca urodzenia" (1962) po powieść "Prorok" (1977), od zbioru wierszy "Psalmy na użytek domowy" (1959) po "Pacierze i paciorki" (1988).

Obecności aktualnego i realnego autorskiego punktu widzenia, czyli aktualnej pozycji światopoglądowej autora, trzeba się więc w obu opowieściach jedynie domyślać (co w "Jeszcze ich słyszę..." jest w ogóle możliwe dopiero na tle zaburzonej kompozycji utworu i wobec konstatacji rozbicia tożsamości jego narratora, zaś w "Jak w rozbitym lustrze" - wobec jego tożsamości niemal w pełni zmistyfikowanej i martwej) w obsesyjnej ekspozycji wątków, których w dotychczasowej prozie albo zupełnie zabrakło i ten ich brak można było tam odczuć, gdy utwory te traktowało się jako swoiście realistyczne obrazy historyczno-obyczajowe ("Takie większe wesele", 1966), albo pojawiły się dość sporadycznie i zostały zbyt gładko zmitologizowane, jeśli nie zmistyfikowane ("Diabły", 1971), albo wreszcie pojawiły się późno, na przełomie lat 70. i 80. ("Prorok", "Wniebogłosy") i nie mogły zostać należycie rozwinięte (w dużym stopniu z powodu zewnętrznych ograniczeń cenzury politycznej, ale nie tylko, istniała przecież i autocenzura).

Należy do nich motyw socjalnego zwyrodnienia zmitologizowanego bohatera chłopskiego w warunkach jego realnego "społecznego awansu", a więc wątek degeneracji mitu; i dalej - wątek prawdziwego obrazu narodzin "ustroju sprawiedliwości społecznej"; wątek społecznego zakłamania oraz psychospołecznej degrengolady, skonkretyzowany w obu utworach obsesyjnie jako motyw powszechnej praktyki, a właściwie liturgii donosów, i wreszcie centralny artystyczny problem całej twórczości Nowaka: ugruntowany w ludowej tradycji obrzędowej magiczny symbolizm, przybierający w opowieści "Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze" nowy, niejako autorewizjonistyczny, wymiar: upiór zamordowanego niemowlęcia staje się najpierw symbolem wszechogarniającego strachu nieznanych wewnętrznych upiórów podświadomości bohatera, a także jego strachu przed fizycznym bólem i śmiercią, potem konkretniej: przed terrorem zbrojnym, a wreszcie, pod sam koniec utworu - symbolicznym narzędziem tego terroru na usługach komunistycznych "najeźdźców" i kolaborantów; zostaje więc (jako głęboki archetypiczny symbol tradycji ludowej, pierwotna własność zmitologizowanej

Wsi) ukradziony, sprofanowany przez wroga i zwrócony przeciwko Wspólnocie.

Aby wszakże wszystko to zauważyć i należycie ocenić, należy rozpatrzyć te dwa niewielkie utwory w szerszym kontekście (przynajmniej prozatorskiej) twórczości Nowaka, a w każdym razie mieć w ogólnych zarysach w pamięci niektóre jej charakterystyczne wątki. I właśnie, jak sądzę, oba teksty ten kontekst uobecniają; wywołują z przeszłości Nowakowe obrazy, sceny, postaci, problemy, poddając je swego rodzaju sprawdzianom, ocenom, weryfikacjom, dopełnieniom, przewartościowaniom - nie posuwając się jednak do jawnych międzytekstowych dialogów, choć i dość wyraźne autoaluzje do wcześniejszych utworów, a przynajmniej jawne reminiscencje z nich - łatwo tutaj wskazać, a nawet w paru wypadkach wskazać je trzeba.

Nowak zaczął pisać pierwszą opowieść ("**Jeszcze ich słyszę...**") w roku 1981; odkładał pracę na parę tygodni, miesiący nawet, powracał do niej i pisał po kilkanaście godzin dziennie przez tydzień, dwa, znowu przerywał; utwór "chodził za nim" do końca jego życia i właściwie nigdy nie został ukończony. Nowak przeważnie nie poprawiał swoich tekstów metodą skreśleń i dopisków; przepisywał całość, z której jeszcze był niezadowolony, zmieniając jej kształt aż do pożądanego skutku. Ten przepisywał wielokrotnie. Wersja, która się zachowała i która jest tu publikowana, to wersja ostatnia, ale nie ostateczna. I nadal otwarta, w istocie urwana, chociaż tworzy jednak pewną artystyczną całość. Całość otwartą i rozbitą. Całość dającą identyczne niemal świadectwo niemożności znaczeniowego ujęcia współczesnego świata w zamknięte formy, jak to, co niegdyś pokazał - i poetycko nazwał - Tadeusz Różewicz w "Poemacie otwartym": "To się złożyć nie może".

Niezwykły tym razem trud procesu twórczego, koszt zmagania się artysty ze światem, gdzie stawką jest wyjawienie sensu tego świata - wyraża tutaj nie tylko, celowa artystycznie, rozbita kompozycja utworu "**Jeszcze ich słyszę...**"; daje mu także świadectwo i nie ukończona postać, w jakiej do nas dociera: to się złożyć nie mogło, "nie chciało". Nowakowe zmagania z formą trwały około dziesięciu lat. Jest to i zdumiewające, i niezwykle znaczące, jeśli wziąć pod uwagę, że zazwyczaj twórca ów pracował bardzo intensywnie, po kilkanaście godzin dzień w dzień, ale i krótkimi okresami, szybko. Najsłynniejszą swoją powieść, "**A jak królem, a jak katem będziesz**", o której sam mówił, że "męczył się z nią najdłużej", napisał w ciągu niespełna dwóch lat; nad blisko czterystustronicowymi "**Wniebogłosami**" pracował około czterech miesięcy.

Zamysł utworu ("**Jeszcze ich słyszę...**") zrodził się jeszcze wcześniej - na około rok przed wprowadzeniem stanu wojennego. I był to zrazu zamysł formy groteskowej, o zabarwieniu szyderczo-satyrycznym. Jedną z pierwszych (nie zachowanych) prób była kilkunastostronicowym fragmentem dotyczącym wczesnego dzieciństwa bohatera. Gromada wiejskich dzieci prowadzi tam zbiorowe zabawy w społeczeństwo dorosłych i sprawiedliwe urządzenie ładu świata. Niczym we "Władcy much" Goldinga (tyle że z groteskowym "nie na serio") dziecięca zabawa ujawnia różne koszmary

zbiorowego życia dorosłych: walkę o władzę, hipokryzję, kłamstwa, a wszystko to dlatego, że cały ów "sprawiedliwy ład", jak się zaczyna okazywać, opiera się na donosie. Donosy stają się wszechwładne... Jak łatwo teraz stwierdzić, groteskową "fantazją na temat donosów" (ale już nie w dziecięcej zabawie) kończy się też obecna wersja "**Jeszcze ich słyszę...**" Fragment ten dość wyraźnie odstaje od tonacji całej opowieści, nawet uwzględniając jej kompozycyjny synkretyzm, i prawdopodobnie pochodzi właśnie z którejś z wczesnych jej wersji. Szybko bowiem Nowak porzucił zamiar napisania całego utworu w formie i tonacji groteskowej. Uznał widocznie, że forma ta nie uniesie pełni znaczeniowego ciężaru zaplanowanej opowieści, która - jak też się stało rzeczywiście - dotyczyć miała głównie początków komunistycznego terroru na wsi polskiej, a być może objąć i późniejsze procesy kolektywizacji. Koncepcja artystyczna uległa więc zmianie.

Tymczasem pierwotny groteskowy zamiar postanowił pisarz zrealizować w odrębnym utworze, o nieco mniejszych ambicjach. I tak zaczął powstawać najpierw notatnik, potem dziennik, a potem jeszcze pamiętnik donosiciela (pierwotnie zresztą pisarz takie utworowi nadawał kolejno tytuły; najpóźniejsza wersja tekstu nosi nagłówek "Towarzysze Zbrojni", ale i tego tytułu nie był do końca pewny; tytuł "**Jak w rozbitym lustrze**" został wprowadzony, w porozumieniu ze mną, przez żonę autora, Zofię, za sugestią - zamieszczoną w tej publikacji - autorskiej adnotacji wstępnej). Opowieść tę zaczął Nowak pisać pod koniec 1983 roku; przeznaczył ją od razu dla jednego z wydawnictw konspiracyjnych, ale praca się przedłużała, w styczniu 1987 na końcu maszynopisu postawił ("na odczepne", jak twierdził) datę ukończenia, lecz i tej wersji w istocie nie chciał uznać za ostateczną, odłożył jej publikację na nieokreślone "potem". Potem zaś przyszedł Czerwiec 89 i Nowak zdecydował, że całą rzecz należałoby napisać od nowa. Dwa lata później zmarł.

Bezpośrednia inspiracja tego utworu była zupełnie przypadkowa i na pierwszy rzut oka może dziwna, ale takie "przypadkowe inspiracje bezpośrednie" zdarzały się pisarzowi nie raz. Tak było na przykład z "**Wniebogłosami**", które zaczął pisać po lekturze antologii Stanisława Nyrkowskiego "Karnawał dziadowski". Teraz, gdzieś na samym początku stanu wojennego, przeczytał w konspiracyjnym wydaniu "Zapiski oficera Krasnej Armii" Sergiusza Piaseckiego. Bardzo go ta książka bawiła i stale do niej wracał. Jacek K. (wzorowany skądinąd na postaci autentycznej) jest literackim bratem przyrodnim jej bohatera.

Faktyczne inspiracje były jednak głębsze. Ich źródła tkwiły - o czym już wspominałem - w twórczości samego Nowaka. W istocie - w całej tej twórczości, mającej tu podlec swoistej rewizji. Ale bardziej bezpośrednio - w dwóch ostatnich powieściach: "**Prorok**" oraz "**Wniebogłosy**". Pierwsza dotyczy głównie (ale nie tylko) "pamiętnika donosiciela", druga - "Jeszcze ich słyszę..." Z "Wniebogłosów" wywodzi się przede wszystkim wątek zbrojnego ruchu oporu przeciwko narzucanej na wsi władzy komunistycznej; z

"Proroka" - problem "chłopskiej deklasacji", wyobcowania wiejskiego bohatera - urodzonego jeszcze w powieści **"Diabły"** "proroka", spodziewanego zwiastuna odrodzenia wiejskiej wspólnoty plemiennej w nadchodzącym "ustroju sprawiedliwości społecznej" - tutaj faktycznie jednak tracącego z tą wspólnotą więź i ulegającego wewnętrznej degeneracji po "awansie społecznym" w dużym mieście; przekształcającego się wskutek tego "awansu" w wykorzenionego społecznie i kulturowo, tracącego osobową tożsamość - cwaniaka z przedmieścia.

Degrengolada wywodzącego się z małomiasteczkowego środowiska robotniczego bohatera "pamiętnika donosiciela" posuwa się o parę kroków dalej; dalej o całą światopoglądową przestrzeń jego rzeczywistego autora. Jacek-donosiciel staje się symboliczną groteskową figurą całego kształtującego się w systemie totalitarnym "nowego społeczeństwa", które traci narodową, kulturową, socjalną i duchową tożsamość, przekształca się w zbiór marionetek, kierujących się i w życiu społecznym, i w osobistym - prymitywną parodią mitologii zbiorowych, mitem zdegradowanym - mitologią totalitarną i związanymi z nią rytuałami "nowej liturgii", gdzie modlitwę, spowiedź i rozgrzeszenie zastępuje donos, stanowiący tutaj rdzeń kontaktów międzyludzkich. Tylko forma spotęgowanej groteski jest w stanie taką informację artystycznie wyrazić i utrzymać. Groteskowym "teoretycznym ujęciem całościowym" zasad ładu społecznego w takiej rzeczywistości jest u Nowaka wyodrębniony w osobny rozdział "Traktat o czapkach" żony bohatera, Hanki, będący jawną parodią (tym razem bynajmniej nie deprecjonującą wzoru) "Traktatu o manekinach" Brunona Schulza, ulubionego pisarza Nowaka.

Groteskową kanwę zawdzięcza jednak ta opowieść również **"Wniebogłosom"**, gdzie główny bohater, urodzony i wychowany w rodzinie wędrownych "zawodowych" żebraków, od początku i z samej natury rzeczy jest wykorzeniony. Nie należy do żadnej stabilnej wspólnoty, nie ma miejsca i domu. Jego dom jest ruchomy, niczyj, "od pokoleń chodzi na żebrzy". I właśnie ten bohater na przestrzeni akcji powieści dochodzi do tej zamkniętej plemiennej wiejskiej wspólnoty, wrasta w nią, paradoksalnie, wskutek wojny i poprzez udział w okupacyjnej partyzantce, aby następnie wskutek zaprowadzania po wojnie "ustroju sprawiedliwości społecznej" więź ta została mu odebrana. Jest to utrata dramatyczna i wzniosła, przychodząca jako historyczne fatum całkowicie z zewnątrz. Groteska zmienia się w tragedię.

I te właśnie aspekty książki podejmuje opowieść **"Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze"**. Nowak, co wydaje się nie ulegać wątpliwości, zapragnął je opracować raz jeszcze od innej społecznej perspektywy. I inaczej zbudować uogólnienia, eksponując na pierwszym planie skrytą działalność demona "konieczności dziejowej", który niszczy uniwersalny "porządek planetarny" (to wyrażenie z jego wiersza-pacierza), odzwierciedlający się w głębokich mitologicznych strukturach kulturowych. Zapewne miała to być

duża powieść o ostatecznej zagładzie ostatków kultury mitologicznej. O tragedii dezintegracji takich całościowych struktur i niemożności realnego podtrzymywania ich przy życiu. Toteż myślę, że właśnie taka, jaka się zachowała - niegotowa, kaleka postać tego utworu jest sama przez się artystycznie znacząca. Tak w każdym razie proponuję ją czytać...

Jest rzeczą, jak sądzę, bardzo istotną, że w czasie, kiedy Nowak zmagał się z jej formą, pisał równocześnie swoje "Pacierze diabelskie" i "Pacierze azjatyckie", cykle wierszy, które razem złożyły się niemalże na historiozoficzno-symboliczny, groteskowy i zarazem tragiczny poemat o demonach historii; historii pojmowanej - po heglowsku i po marksistowsku - jako realizacja wyspekulowanej racjonalnie "konieczności dziejowej". I w takim jej wyobrażeniu przez pisarza osądzonej...

Te dwie niewielkie opowieści, z których w dodatku jedna pozostała wyraźnie nie ukończona i nie zakończona, druga zaś - ostatecznie nie wykończona, rzucają niewątpliwie nowe światło na całą twórczość autora "[Psalmów](#)".

Styczeń 1999 r.

Komentarze dotyczące mojej witryny można wpisywać w [Mojej księdze gości](#)
