

GŁÓWNE TENDENCJE ARTYSTYCZNE W TWÓRCZOŚCI
JANA PARANDOWSKIEGO *

ZADUMA NAD ŚWIATEM

Książkę Parandowskiego zamykamy z poczuciem, że dzięki niej wzbogacił się i pogłębił nasz stosunek poznawczy do świata; ostatnia strona pozostaje w nas jednak nadal otwarta — prowokuje myśli i refleksje.

Dlaczego?

Dzieje się to dzięki temu, że w utworze dającym nawet najbardziej epicką wizję przyczynowej konstrukcji świata nic się nie utrwała ani nie zamyka. Żadna z książek nie daje nam systemu intelektualnych koncepcji, przekonywującej linii rozumowania ani filozoficznych prób ostatecznych rozwiązań, ale też żadna nie zostawia nas ze znakiem zapytania; każda natomiast otwiera nowe horyzonty myśli i rozszerza granice dotychczasowego zasięgu naszych spojrzeń. I co dziwniejsze urok i zasadniczy ton refleksji pozostaje zawsze ten sam bez względu na rodzaj utworu — powieść, essay, czy nowela. Jest to ton wielkiego spokoju, który jednak nie przeszkadza nam w dramatycznym przeżywaniu różnorodnej, bogatej problematyki, dotyczącej zarówno wielkich spraw czasu i historii — jak też prostych i ludzkich jak miłość, młodzieńcze gorycze zwątpień lub dziecięca chłonność świata.

Każdą ze spraw każe nam autor przeżywać inaczej. Najbardziej ulubioną jednak formą rozważania ludzi, rzeczy i problemów jest imaginacyjna wędrówka myśli przez stulecia — znany z dawien dawna w literaturze typ fantastyki intelektualnej¹.

* Od Redakcji: praca napisana w r. 1954 nie uwzględnia późniejszej twórczości J. Parandowskiego.

¹ Na imaginacyjną wędrówkę przez stulecia jako znany z dawien dawna w literaturze typ fantastyki intelektualnej pierwszy zwrócił uwagę Ryszard Matuszewski w recenzji *Godziny Śródziemnomorskiej*.

W literaturze znany z dawien dawna, a tutaj odczuwany jako coś niezwykle nowego — a nawet — tak znamienna dla Parandowskiego wędrówka w czasie nie sprawia na nas wrażenia nużącej powtarzalności, chociaż w większości utworów się odbywa bądź jako nić organizująca jedność i całość cyklu², bądź jako zasada kompozycyjna jedyna³ czy współobecna z innymi⁴. Czasami stanowi też motyw centralny⁵ lub tylko drobny i uboczny⁶.

W żadnym z przytoczonych wypadków nie jest przez nas odczuwana jako środek sztucznie wprowadzony dla wydobycia problemu — gdyż zawsze znajduje w tekście swe uzasadnienie i za każdym razem różnie jest przeprowadzona.

Spójrzmy — w dialogu *Między lampą a świtem*, otwierającym całość zbioru *Godziny Śródziemnomorskiej*, motywację wędrówki, obecnej w utworze jako jedyna zasada kompozycyjna, stanowi zarówno osoba numizmatyka prowadzącego rozmowę, jak też bezpośrednio zbiór oglądanych przez niego i poetę monet.

Wskutek wyliczania ich przy pokazywaniu według okresów historii uporządkowanych chronologicznie obejmujemy myślą czas od starożytności poprzez Merowingów i Piastów do Mieszka Starego, co przygotowuje nas w pewnym stopniu do późniejszych wypowiedzi uczonego. Mówi o drobnym miedziaku rzymskim z czasów Nerona. Miedziak ten jako pieniądz a nawet numizmat nie przedstawia żadnej wartości, mimo że zachował się od zniszczeń. Sens jego obecny nie pokrywa się ze znaczeniem, jakie miał w rzeczywistości kiedyś żywej, a dziś już nie istniejącej. Dla badacza pełni on rolę znaku symbolizującego niezmienną funkcję pieniądza oraz całość rzeczywistości, w skład której wchodził.

Pozwala to na przeprowadzenie wędrówki zarówno w przestrzeni jak w czasie, mającej na celu oddanie roli pieniądza w świecie stosunków ludzkich oraz niezmienną metod postępowania polityków i władców.

Granice wędrówki to starożytność i wiek XX, w ramach tych

² *Trzy znaki zodiaku, Zegar słoneczny, Godzina Śródziemnomorska.*

³ *Między lampą a świtem, Słup miłowy, Roscher, Spotkanie wśród gwiazd, Rozmowa z cieniem.*

⁴ *Rodecki, Rozmyślenia kwietniowe.*

⁵ *Pokój wigilijny.*

⁶ *Pokłon trzech króli, Niebo w płomieniach — patrz kronika Albina.*

brak jest zachowania chronologicznego następstwa, a nawet niektóre jej etapy zostały opuszczone. W początkowym fragmencie wypowiedzi droga miedziaka przebiega poprzez dłonie ludzi imperium rzymskiego:

*„To biegło, toczyło się, wirowało. Przywarły do niego ludzkie łzy i uśmiechy, dawało ono chleb, bochenek przypominający owoc ślazu, zapakowało pustą zachciankę chłopca, żołnierzowi opłaciło godzinę miłości w jakimś miasteczku kresowym, na szlaku legionów, gdzie miłość była tania a pieniądź rzadki”.*⁷

Dopiero gdy dokładnie zostało określone jego pochodzenie, dalsze losy monety opiera uczoney o wypadki i daty historyczne — z ostatnich lat panowania Nerona i następnych a coraz słabszych władców. Wtrącenie się poety powoduje przerwanie ciągłego biegu zdarzeń i przejście do roli tego samego krążka metalu na ziemiach słowiańskich, gdzie „dusze naszych zgrzebnych przodków pochylają się z ciekawością nad chwałą Śródziemnego Morza”.

Dopiero po dokonaniu tego przeglądu możliwe są głośne refleksje numizmatyka — na temat miedziaka, który

„był szelągami w Rzymie, gdzie dopiero srebro coś znaczyło, był kwotą nie do pogardzenia w zapadłej wsi i może majątkiem w naszych stronach. Tak czy owak był symbolem bogactwa, przewagi, władzy. W nim zamknięta jest część tej siły, która rządzi światem, która daje miłość i budzi nienawiść, która ociera łzy i wkłada do ręki broń bratobójczą”.

Po raz drugi do początkowego etapu wędrówki 69 r. po śmierci Nerona wracamy przy powtórnym przeglądaniu monet. Odczytywane na nich napisy, jak „Rzym się budzi, Rzym się odradza, Rzym zwycięża” „Zgoda wojsk”, „Zwycięstwo” — ukazują niezmiennosc taktyki politycznej sił rządzących a jednocześnie ich nietrwałość i przemijanie — co jest tak łatwe do odcyfrowania dla czytelnika pamiętającego jeszcze podobne w swej wymowie „Victoria” i „Zwycięstwo Niemiec na wszystkich frontach”.

Wejście żony przerywające na pozór te refleksje jest w istocie dalszym konsekwentnym przeprowadzeniem zasady wędrówki filozoficznej w jej ostatnim etapie — XX wieku.

⁷ *Godzina Śródziemnomorska, Między lampą a światem.*

Celowo dobrane szczegóły charakterystyki zewnętrznej, podkreślające cenę modnego, pełnego prostoty stroju, to że „gardzi numizmatyką, lecz kocha pieniądze i umie ich używać”, oraz uwagi o sposobie jej bycia utwierdzają nas w myśli o nadal tym samym znaczeniu i roli pogardzanego miedziaka, który i dziś nie przestał być pożądanym wszystkich od żebraka do męża stanu.

Po odejściu żony nie udaje się nawiązać przerwanej rozmowy — poeta odchodzi, a uczony pozostawiony sam sobie idzie na przelaj wieków.

„Otwierają się przed nim pałace i zamki kute w granitach; właściciele zajazdów przy wielkich gościńcach zapraszają go, by wstąpił pod ich zczerniałe sosręby; kobiety u studni, odwieczne kobiety u studni, matki pokoleń zatrzymują go uśmiechem; nawet groby uchylają przed nim swej tajemnicy. jakby jego spojrzenie miało poufność i wierność księżycą”.

A dzisiaj „ci sami ludzie, mężowie stanu i wojownicy” wydają mu się banalni i prędko przykrzy mu się „obserwowanie ich gestów i słuchanie słów, które kiedyś może będą nieopłaconym komentarzem ich czynów”.

Podobnie jak poprzednio zestawia autor fragment odległej w czasie przeszłości z rzeczywistością obecną, dzięki czemu wykazuje tożsamość ludzi spotykanych na terenach minionej historii i dzisiaj tłumacząc charakter zainteresowań pasją poznawczą uczonego, która pozwala w szczupłych granicach czasu *Między lampą a świtem* zamknąć tom dotychczasowych dziejów.

Skrawek nocy i drobny miedziak wystarczy, by „wieki dzwoniły nam w palcach”, słup milowy wyznacza drogę wśród stuleci, kamiennym szeptem mówią stare inskrypcje łacińskie o losach długowiecznych potęg — a inne martwe przedmioty, jak niemiecki leksykon greckiej i rzymskiej mitologii, odrzucone przez Fidiasza bębny kolumn, choinka, krucyfiks, fryz partenonu, popielisko starej latarni morskiej mają swoje szczególne znaczenie — mówią czasem więcej niż dane jest powiedzieć ludziom, którym służą jako spokojne tło ich życia i czynności.

Nie zawsze jednak motywację wędrowni w czasie stanowi podobny do wymienionych martwy przedmiot — czasami uspra-

dliwia ją mądrość i wiedza ludzi przeprowadzających ją w rozmowie, dzieląca ich przestrzeń czasu lub perspektywa wieczności w dialogach zmarłych. Charakterystyczne, że we wszystkich tych wypadkach droga poprzez czas odbywa się na płaszczyźnie rozmowy, myśli, refleksji lub relacji, co zwiększa jej prawdopodobieństwo i realistycznie motywuje. Tam natomiast, gdzie wędrówka w czasie stanowi przede wszystkim zasadę organizującą całość cyklu — poszczególne jej etapy realizowane są bezpośrednio w akcji chronologicznie uporządkowanych utworów. Ale i tu nie brak uzasadnienia — bądź w przedmowie podkreślającej „więzy między naszym wiekiem a każdym z tych czterdziestu, w którym tacy sami ludzie, na tej samej ziemi rodzili się i mijali pod nieśmiertelnymi gwiazdami”⁸, bądź w pozycjach otwierających zbiory jako powołanie się na relacje uczonego, który „zna drogę stuleci”, czy mimowolne działanie przelotnych momentów budzących w pamięci obrazy do nich zbliżone.

Podobnie jak niewiele potrzeba dla rozpoczęcia wędrówki w czasie, tak i do jej przeprowadzenia wystarczy godzina poobiedniej dyskusji, chwili zmierzchu czy moment uwagi poświęcony inskrypcji słupa milowego. Zawsze czas rzeczywistej akcji jest niewspółmiernie mały wobec granic czasu objętego myślą, relacją czy wspomnieniem. Nawet *Dwie wiosny*, podczas których „oddychamy olbrzymim powietrzem czasu”, to właściwie szereg drobnych, lirycznych momentów.

Analogiczną sprzeczność obserwujemy w samych funkcjach imaginacyjnej wędrówki przez stulecia mimo niezmiennego akcentowania przez nią ogólnoludzkiego charakteru problematyki i podkreślania, że jest zawsze dla wszystkich żywa i aktualna. Wykazując bowiem nieuchronność i nieodwracalność łańcucha przemian oraz nadrzędne działanie czasu, służy jednocześnie zatarciu jego granic, sugeruje ciągłość minionych spraw, z jaką dalej w nas żyją i powracają w stałym procesie odradzania się życia.

Posłuchajmy zresztą relacji *Słupa milowego*, który stanowił niegdyś nierozdzieloną część rzeczywistości przeszłej, a jednocześnie ma swój przypadkowy udział w chwili obecnej. W stosunku

⁸ *Trzy znaki zodiaku.*

do tej minionej przeszłości symbolizuje dziś o wiele więcej niż to, co się w nim zawierało, gdy do niej należał. Jest śladem, na podstawie którego autor konstruuje żywą rzeczywistość spraw minionych. Celem konstrukcji jest wykazanie przemijalności i powtarzalności zjawisk życia, stąd chronologiczne uporządkowanie etapów wędrówki.

Początek jej stanowi schyłek złotego okresu cesarstwa i panowania Marka Aureliusza. Życie ówczesne ukazane jest w krótkich wycinkach zdarzeń na *via Postumia*. Nie są one ani wielkie, ani znane nam z jakiegokolwiek podręcznika historii. Autor celowo wybiera fakty przeciętne, typowe — jak codzienna droga chłopów z jarzynami i zbożem, pośpiech gońców cesarskich, ciągly napływ ludzi do miasta w nadziei chleba lub zysku.

Podobnie jak początek tak i dalsze fragmenty nie są określone ścisłą datą. Czas nie stanowi tu systemu liczbowego, upływanie jego wyznaczają tylko zmiany zjawisk w nim zachodzących. Nie wiemy także, jak długo trwają, ważne jest ich uleganie bezwzględnemu prawu przemijania. Dlatego relacji o germańskich plemionach nie otwiera żadna data. Całkowitą odrębność nowego życia podkreśla charakteryzowanie obrazu za pomocą przeczenia w stosunku do poprzedniego, jak też zmiana roli słupa milowego, który w oczach płowowłosych i jasnookich kobiet jest magicznym kamieniem życiodajnej siły.

Zmienny charakter udziału kamienia w otaczającej go ciągle na nowo żywej rzeczywistości to jeszcze jeden sposób podkreślania, że nic się nie może oprzeć nadrzędnemu działaniu czasu. Bezwrotnie przestał być słupem milowym odkąd nie było drogi „trochę później”, gdy na tym samym miejscu zakwitło znowu osiadłe życie, pełni funkcję kamienia granicznego.

Tymczasem Akwileja odżyła Średniowieczem. Podobnie jak za cesarstwa płonęły nad nią gwiazdy świątyń, chłopci „znów pędzili muły i osły z jarzynami do miasta”, podobnie jak kiedyś filozofowie, tak teraz mnisi „wędrawali po twardej ścieżce wyrzeczenia i zapału”. Nad głazem z nikłych krzewów zdążył urosnąć gaj „nowe sioła wyrosły w okolicy”, gdy wskutek źle odczytanej inskrypcji został uznany za kamień grobowy świętego Aurelego. Znalazł się pod ołtarzem wybudowanej nad nim kaplicy.

Minęło i to — „drzewa rozerwały posadzkę a ściany zaczęły się walić”⁹, zagrzebany pod gruzami leżał długi wieki w niepamięci.

Wydobyty dostał się na dziedziniec muzeum ze względu na zachowane na nim inskrypcje. Dla przeciętnego przechodnia nie przedstawia specjalnej wartości, dopiero wzrok autora odkrywa w nim może ostatnie jego znaczenie — znaku.

Wbrew bezwzględnemu prawu przemijania, którego świadkiem słup milowy przy *via Postumia* wiodącej do Akwilei z nadpadańskiej Cremony i opustoszałe szczątki stadionu Olimpij, „w dziejach ludzkich nigdy nie ma całkowitej zagłady. Zawsze pozostają bodaj drobne włókienka, które się wprzędą nieznacznie w pasmo nowych dni”¹⁰. A nawet więcej — ta sama imaginacyjna wędrówka przez stulecia pozwala stwierdzić, że wszystko, cokolwiek przeminęło na „naszej nietrwałej ziemi”, jest mimo różnorodności form w swojej istocie niezmiennie i tożsame.

Analogiczne metody postępowania stosowali politycy starożytni i stosują dzisiejsi mężowie stanu, zawsze „im gorzej się dzieje tym wspanialsze i bardziej pokrępowane slogany wybijają na tych krążkach metalu” pełniących nieustanną i niezmienną rolę pieniądza. Tak samo choć w różnych epokach umieszczony wygląda powszedni dzień życia na drodze wiodącej do Akwilei. Tak samo jak dziś, już po wiele razy w ciągu wieków matki płakały na grobach swych dzieci, młodzi składali wyznania miłości i podobne figle płatane były przez miejskich łobuzów. Ta sama pełnia sprowadza ludzi z krańców świata na Olimpiady, które rozpoczęły „swój drugi żywot, aby powtórzyć w nim wszystkie dawne cnoty i błędy” (*Dysk olimpijski*). Już przed tysiącem lat młodzi poeci przeżywali kłopoty równe tym, które są udziałem współczesnych ludzi pióra. Nawet drobne słowo „malista” pozostało od trzech tysięcy lat bez żadnej zmiany wyrażając nadal żywe potwierdzenie, a każdy Grek zaprzeczy dziś lekkim uniesieniem głowy do góry — „osobliwym gestem wyróżniającym bohaterów homeryckich” (*Dwie wiosny*).

Ta sama wędrówka służy wyrażeniu dwóch różnych praw — przemijania i powtarzalności, stąd konieczność posługiwania się

⁹ *Godzina Śródziemnomorska, Słup milowy.*

¹⁰ *Dwie wiosny.*

minioną przeszłością jako terenem ich oddziaływania. Ale zbliżeniu przeszłości towarzyszy jednocześnie mocne odczucie bieżącego dziś. To nie przypadek, że tak często w utworach, gdzie zasadą kompozycyjną jest droga w niezmiernych obszarach czasu, akcja odbywa się współcześnie.

To właśnie teraz, w tej chwili toczy się rozmowa poety z uczo-
nym nad kasetą starych monet, a dzięki temu, że rzecz dzieje się
obecnie, możemy być świadkami przechadzki po muzeach i ulicach
Rzymu, a później rozmowy o Rodeckim, terazniejsze też są roz-
ważania wigilijne, *Rozmyślenia kwietniowe*, a nawet *Rozmowa
z cieniem*. Czas terazniejszy nadaje przedstawionym sprawom nie
tylko lotność lirycznego momentu — ale dramatyzuje je, sprawia,
że śledząc scenę po scenie, etap po etapie rozmowy mamy do czy-
nienia z tokiem coraz to nowej terażniejszości.

Ten sam czas terażniejszy sugeruje nam jednak o wiele
więcej — mianowicie — opanowanie żywiołu przemijania. Przed-
wszystkim o tyle, że to co minione, co niegdyś istotnie się do-
konało, nie wydaje się niepowrotne. Ma się takie wrażenie, jakby
było tylko nieobecne, można je jednak znowu ku sobie przy-
wołać i do pewnego stopnia ożywić.

Sugestia tego rodzaju najbardziej znamienita jest dla *Dwóch
wiosen* — a więc dla utworu, którego główną pożywką jest wspo-
mnienie sprawiające, że o wszystkich wypadkach mówi się w za-
sadzie w formie przeszłej. Skąd tak intensywne odczucie teraż-
niejszości jakby podwójnej — odnoszącej się do bieżącego teraz,
w którym żyje podmiot liryczny, oraz do przeszłości przywołanej
i ożywionej.

Odczucie tak silne, że wydaje się, jakbyśmy mieli przed sobą
notatki pamiętnika — prawie odbitki fotograficzne bieżących
wzruszeń i przeżyć, a zupełnie umyka naszym spostrzeżeniom
jeszcze jedna płaszczyzna czasu terażniejszego, na której odbywa
się sam proces wspominania.

Dzieje się to dzięki specyficznej technice relacji. Autor bardzo
rzadko daje znać o nadmienionym już procesie wspominania, jak
np. posługiwanie się mapą dla łatwiejszego odbudowania spraw
leżących w pamięci czy trudności w odnalezieniu właściwej ko-
lejności wydarzeń. Najczęściej podaje je wprost bez narrator-

skiego komentarza i ramy, co sprawia, że dystans czasowy się zmniejsza — czasami, nawet zupełnie zanika, a wypadki z przeszłości chwytamy jak gdyby w fazie ich terażniejszości z punktu widzenia tej samej fazy czasowej, w której się rozgrywają. Sprzyja temu także szczegółowość i żywość scen i sytuacji, plastyczność i powolne rozwijanie opisów oraz ukazanie całej rzeczywistości utworu w aspekcie podmiotu lirycznego.

Czujna jego obecność (całość relacji podana w 1 os. lp.) sprawia, że motywy opisu nie kończą się na swych obiektywnych cechach, ale występują stale w jakiejś, nie zawsze łatwej do określenia atmosferze uczuciowo-wzruszeniowej.

Klimat wzruszenia sugeruje nam wielkie zatopienie się podmiotu lirycznego w chwili terażniejszej, a dzięki drobnym szczegółom przeszłości pozostałym w krajobrazie zaciera wszelkie perspektywy na przeszłość, „nagłym łukiem łączy się ów czas, co odszedł, z tym dniem, co biegnie” (*Dwie wiosny*). Jesteśmy dzięki temu nie tylko bezpośrednimi świadkami wzruszenia, ale widzimy: młodego zawodnika olimpijskiego — „Ze skrobaczką od nagłego bezruchu zawieszoną w powietrzu, stoi, jakby się wsłuchiwał w tętno swej młodej krwi płynącej w żyłach natężonych jeszcze niedawną walką”, widzimy drogę krzyżową Demeter, która „doszedłszy do Eleuzis przysiadła na skraju drogi, pod drzewem oliwnym przy „Dziewiczej Krynicy”, bogactwo wysiłku Fidiasza dźwigającego powolnie posąg Dzeusa, a w migotliwym powietrzu Sycylii staje przed nami Empedokles „cały szkarłatny od długiej purpury opadającej do kostek”.

We wszystkich tych wypadkach czas występuje jako zjawisko podrzędne, umożliwiające nam wędrówkę po jakby zawsze terażniejszej rzeczywistości. — „Co za rozkosz brać w siebie, czuć w sobie cały ów świat zamierzchły”.

Ale jednocześnie autor radosnego westchnienia stwierdza, że „pomiędzy mną a jego czasem cienie już się nazbyt wydłużyły”. Wskutek tego nie może się udać w przeszłość jako współterażniejszy świadek zdarzeń, lecz ogląda je z punktu widzenia swojego teraz. Mówi o nich w wielkich skrótach; opis nie rozwija się powolnie i stopniowo — z punktu widzenia jego terażniejszości — ale podany jest syntetycznie, zawiera się często w jednym zdaniu.

Co sprawia, że fakty, zdarzenia, przemiany widzimy w wielkim dystansie czasowym, pozostając w czasie teraźniejszym samego opowiadania. I to dziwniejsze — wszystko wydaje się równie dawne i odległe mimo wyraźnie nieraz zaznaczonego następstwa — nie odczuwamy różnicy w odległości dzielącej nas od cywilizacji egejskiej, rozkwitu Aten, a tak samo odległa jest Mistra — miasto dźwignięte w XIV stuleciu „nagłym postanowieniem rycerza Wilhelma z Villehardonin”.

Niezmiennosc dystansu czasowego, z jakim autor traktuje przedstawione sprawy (są obok partie — brak dystansu), podkreśla nam ich niepowrotnosc a jednocześnie nadrzędne działanie czasu, któremu wszystko i zawsze ulega.

Przewycięża go tylko człowiek — autor wspomnienia stale przekraczający myślą granice teraźniejszości ulega złudzeniu, „jakby to wszystko, czego już nie ma, dopiero teraz przemijało”. A obserwując zmiany pozostaje ten sam, mimo że objęty tytułem czas utworu to okres *Dwóch wiosen* przynoszący mu wielką różnorodność zdarzeń i wzruszeń. W przeświadczeniu tym utrzymuje nas nie tylko jednolity ton emocjonalny utworu — sprawiający, że umyka naszej uwadze granica między jedną wiosną a drugą, ale też ukazanie przedmiotu lirycznego w przeżyciach chwili (mało działania — stany i refleksje) a nie w powolnym ich rozwoju i narastaniu w obszernych i wyraźnie zaznaczonych ramach czasowych. Stąd człowiek tu obecny — to człowiek w pewnym sensie zastany przez nas taki, a nie stający się właśnie.

To specyficzne odczuwanie czasu jako wartości podrzędnej w stosunku do człowieka, który nie czuje się przez jego wpływ zagrożony, staje się źródłem odbywającej się w wielu utworach wędrówki przez stulecia. Wykazywana zaś przez nią powtarzalność i tożsamość zjawisk znajduje odpowiednik w niezmiennym pozostawaniu w czasie samego człowieka.

Mimo to motyw czasu nie wyczerpuje się i nie rozstrzyga już tutaj, ale powraca w dalszej twórczości coraz bardziej wieloznaczny nawet w samych tytułach: *Trzy znaki zodiaku*, *Godzina Śródziemnomorska*, *Zegar słoneczny*. Przynosi też krańcowo przeciwstawne doświadczenie czasu, który przestaje być czymś zależnym tylko od psychiki podmiotu poznającego, staje się

natomiast wartością obiektywną, niezależną od człowieka tworzącego; a nawet jest przyczyną ciągłych i niepowrotnych jego przemian. Jedyńm środkiem odzyskania minionych dni staje się dzieło literackie. Pozwala bowiem „pisarzowi” przebywać „w dwóch czasach jednocześnie, w tym, który sam tworzy, i w tym, któremu podlega patrząc na wskazówki zegara, świt i zmierzch, odmianę pór roku”¹¹.

Czszami tylko obydwia te czasy synchronizują się odmierzone wspólnym rytmem *Zegara słonecznego*. Dzieje się to w niewielu momentach, kiedy narrator daje relacje z bieżących przeżyć, jak podpatrywanie trudnej sztuki czytania Piotrusia, czy niespokojne nadśłuchiwanie, „co znaczy cisza w pokoju dzieci”.¹²

Krótkotrwałe i przelotne, stają się przyczyną wspomnień powodujących z kolei równoległość dwóch czasów. Tę podwójną jak gdyby obecność w czasie sugeruje nam autor w sposób dla każdego z czasów odmienny. I tak fakty, zdarzenia i przeżycia małego Dunka oglądamy niby ciągle mu towarzyszący świadkowie. Sprzyja temu wielka naoczność i żywość przedstawianych spraw i zdarzeń podawanych w drobnych często scenach zestawionych na zasadzie następstwa czasowego bądź ich łączności z ośrodkiem tematycznym poszczególnych wspomnień. Ta sama naoczność i scenicznosc nie tylko dramatyzuje opowiadania, ale też usuwa dystans czasowy dzielący nas od zdarzeń i współczesnia je wbrew temu, że zasadniczy tok relacji w większości opowiadań utrzymany jest w czasie przeszłym.

Sugestię terażniejszoci narzuca nam autor specyficzną techniką opowiadania dziecięcych przeżyć. Polega ona na stałym utrzymaniu aspektu chłpięcego w spojrzeniu na przeżycia Dunka, który jest nie tylko głównym bohaterem opowiadań, ale też dzięki jednoczesnemu użyciu formy 1 os. lp. ich narratorem. Wrażeniu „współczesności” sprzyja przede wszystkim umiejętne operowanie formą relacji. Charakterystyczne, że zaledwie jedno opowiadanie *Dziadek malowany* jest utrzymane jednolicie w czasie terażniejszym — w pozostałych przeważa natomiast czas przeszły. Czemu więc przypisać, że czytelnik nadal jest traktowany jako widz dziejących się teraz wydarzeń.

¹¹ *Alchemia słowa*.

¹² *Zegar słoneczny, Szalas Robinsona*.

Sugestię tę osiąga autor najczęściej dzięki temu, że relacja dotyczy zawsze akcji, działania i zmieniających się ciągle sytuacji. Dlatego też, chociaż dokonana jest w formie czasu przeszłego, podaje nam jednak naocznie jak gdyby bieżący rozwój zdarzeń. Wrażenie to wzmacnia jeszcze powolne ich rozwijanie — są to na ogół drobne czynności szczegółowo relacjonowane, jak układanie książek szkolnych przez Grzegorza, sposób pisania buchaltera w biurze fabryki wódek Baczewskiego czy zapalanie świeczek na choince. Często pomocą przy wywoływaniu tego rodzaju złudzenia są też zwroty podkreślające bieżący właśnie moment — np. „Przymuszony do grzecznego siedzenia przy stole, dopiero teraz zauważyłem, że mam przed sobą okno suteryny, przez które widać było pokój z biurkami, szafami, półkami na książki i papiery”¹³ czy też określenia pośrednio wskazujące obecny czas akcji — np. „Nachylam się i zaglądam do jego zeszytu. Pod datą jutrzejszego dnia wyznaczone przedmioty biegą równą linijką w zachwycająco kształtnych literach. Najpierw zakochałem się w jego piśmie¹⁴ — lub „To zdanie obiegło wczoraj nasz stolik w restauracji pani Dobkowa, zdumiona i zachwycona, klasnęła w dłonie, a nawet pan Adolcio podniósł powieki, obsypane żółtymi krupkami jak kasza jagłana i przeskanował z niedowierzaniem: »...za — na — pole...«

A jednak — mimo tak żywego sugerowania teraźniejszości i ukazywania elementów świata w zasięgu spojrzeń młodych oczu Dunka — czytelnik patrzy na reprezentowaną tu rzeczywistość inaczej niż on i z obcego mu dystansu.

Dlaczego?

Dzieje się tak dzięki temu, że autor narzuca nam jednocześnie inny kąt widzenia przedstawionych spraw — a mianowicie sposób patrzenia związany z chwilą samego procesu wspomnienia. To właśnie staje się przyczyną podwójnego aspektu w oglądaniu zdarzeń, chociaż pochodzi on od tego samego narratora (stałe użycie formy 1 os. lp.), oraz sprawia, że czytelnik podobnie jak narrator obecny jest nie tylko w czasie wspomnianym, ale i w czasie tworzenia. A obecność w nim, chociaż o wiele dyskretniejszymi

¹³ *Zegar słoneczny, Róża i pióro.*

¹⁴ *Zegar słoneczny, Powrót bajek.*

środkami osiągnąca, jest równie żywa jak udział w dzieciństwie. Zaznacza ją autor różnie — od drobnych wtrąceń i uwag nie rozbijających iluzji dzieciństwa aż po obszerny komentarz, dzięki któremu fakty ukazane w aspekcie Dunka nabierają nowych, poprzednio im nie przysługujących znaczeń.

W zależności od sposobów sugerowania „czasu dorosłego” różna jest intensywność i rodzaj naszego w nim uczestniczenia. Charakterystyczne jednak, że już pierwsze opowiadanie *Gil* „czas dorosły” wprowadza nie tylko jako aspekt powtórnego spojrzenia narratora, ale jako chwilę właśnie teraz trwającą, podczas której: „Piotruś siedzi nad elementarzem, wpatrzony w trzy litery, z których każdą po kolei nawołuje i wzywa”. Bieżący moment staje się nawet motywacją wspomnień, które wywołuje dzięki zasadzie podobieństwa rządzącej skojarzeniami narratora obserwującego swego małego synka. Posłuchajmy:

„Słuchając głosu Piotrusia, patrząc na jego zmrużone oczy, gdy podgląda oporne litery i triumfalny blask źrenic, gdy oto złożyły się nagle w żywe stworzenie — widzę siebie w jego wieku u brzegu wielkiego stołu w jadalni, widzę swój palec wbity w stronicę książki, skąd patrzę na mnie również trzy znaki. Matka stoi nade mną i każdy z tych znaków nazywa po kolei: „gie” — „i” — „el”. Łącząc je razem mówię: „Gieil”. Matka zżyma się, gniewa, jestem bliski płaczu. Zostaję w końcu sam — ze swoim „gieilem”. Co to może być? Mam siedzieć póki nie rozwiążę zagadki”.

Dzięki otwarciu całego cyklu opowiadań nawiązaniem do czasu ich tworzenia — wiemy bowiem, że narrator jest pisarzem — odnosimy doń napotykaną często komentarze i uwagi odautorskie z dalszych utworów, choćby tak drobne jak zapewnienie o wystrzeganiu się „w ciągu życia trosk wuja Stefana” czy nawiasowa uwaga o Piotrusiu, który słuchając o mieszkaniu *Dziadka Malowanego* aż klaszcze w ręce: „A to mu było dobrze! Ja bym też chciał tak mieszkać”. Od tych drobnych jakby mimochodem rzuconych uwag na marginesie zdarzeń, ludzi i przedmiotów nie wolne jest żadne z opowiadań, nawet tak jednolicie utrzymane w aspekcie dziecięcym jak *Dziadek Malowany*, *Niebieskie rachunki* lub *Złota nić*. Ale nie zawsze obecność w czasie tworzenia jest tak dyskretnie zaznaczona i zaledwie przeczuwana przez nas — przeciwnie — narrator nieraz bardzo żywo narzuca nam to „dziś” będące datą wspomnienia i powtórnego przeżywania opowiada-

nych zdarzeń. Podkreśla je nawet w komentarzach mających na celu jedynie rozszerzenie i interpretację przytaczanych faktów bez względu na to, czy to będzie zachowanie się Lola podczas odwiedzin matki Dunka — „Dziś jestem pewny, że to zaniedbanie w stroju, rzecz dla niego szczególnie drażliwa, było powodem obojętności, z jaką swój warsztat oddał na pastwę oczu, a ponieważ rąk”, czy wrażenia towarzyszące czytaniu ogłoszenia w „Gazecie Wieczornej” umieszczonego tam przez przypadkowego towarzysza lektury na jednej z ogrodowych ławek.

Ale gdy we wspomnianych komentarzach „dziś” tworzenia dotyczy raczej aspektu czy sposobu odczuwania dawnych spraw związanego z dojrzałym wiekiem narratora i jest dość nieokreślone, nawet w fragmentach dotyczących tak dlań istotnych problemów jak pisanie, są też wypadki, kiedy to „dzisiaj” występuje jako teraz właśnie trwający konkretnie określony moment, podobnie jak ten, który otwiera całość zbioru. Konkretność i aktualny charakter danej chwili uzyskuje autor poprzez sceniczne prawie zarysowanie sytuacji. Zajrzyjmy do opowiadania *Szalas Robinsona...*

„cisza w pokoju dzieci. Nad nią płynie głos panny Stasi, zbyt równy, jak na jej temperament, i przez to trochę senny. Nie mógłbym pochwycić ani słowa, ale w tym gładkim szmerze od razu zgaduję znajomą wyspę i gospodarnego rozbitka. Gdy za chwilę Bulka wybiega z pokoju, zatrzymuję ją i pytam:

— Który to raz czytacie Robinsona?

— Dwunasty, tatusiu.

— Nie, trzynasty — poprawia Zbyszek, który zjawia się na głosy naszej rozmowy.

Zaczynają się sprzeczać... Rację ma Zbyszek: a więc trzynasty raz. Powtarza mi tę wiadomość parokrotnie, już zły, że go słucham z roz-targnieniem patrząc przez okno.

Cóż tam jest do oglądania? Nic — i to właśnie wprawia mnie w zadumę. Patrę na kawałek kamiennej, jałowej przestrzeni, leżącej w dole między szarymi murami, a potem na oczy mojego chłopca, niebieskie w cienu długich rzęs, i powtarzam za nim bezmyślnie:

— Tak, tak. Trzynasty. Oczywiście trzynasty.

I wracam do swego pokoju, ale on mi towarzyszy — nieobecny. Biegnie przede mną i rozsuwa jakby z mgły utkaną kurtynę. Jesteśmy w teatrze mojego dzieciństwa”.

Bieżąca chwila tak żywo sugerowana służy za pretekst do przejścia w terażniejszość czasu wspomnianego — od którego

jednak wyraźnie się odbija, podobnie jak w pozostałych opowiadaniach aspekt dorosłego narratora odcina się od iluzji dzieciństwa.

Dlaczego – gdy w *Dwóch wiosnach* obydwie płaszczyzny czasu teraźniejszego były ze sobą ściśle zespolone jednolitą atmosferą wzruszeniową i obecnością podmiotu lirycznego – tutaj obecność tego samego narratora stwarza dystans między obydwoma czasami? Przyczyna leży w sposobie potraktowania i wyzyskania elementu czasowego w utworze. Stanowi on tutaj w stosunku do pozostałych jego elementów wartość nadrzędną – czego odpowiednikiem nie tylko rola chronologii organizującej całość cyklu, ale przede wszystkim charakterystyczne dla rzeczywistości opowiadań ukazanie „narastania człowieka w dziecku”¹⁵. Proces wzrastania odbywa się w czasie, którego nieuchronne działanie sprowadza tak wielkie przemiany w narratorze, że różnice między jego aspektem z wieku wspomnianego a dojrzałego stwarzają pozory prawie zupełnej odrębności osób. Wspomnienie samego siebie przeprowadzone zgodnie z zasadą kontaktu zdarzeń w czasie określonym poprzez okoliczności lub dokładne daty cofa opowiadane „wczoraj poza jakąś ostrą granicę”, sugerując uleganie nawet samego człowieka przemijaniu, chociaż ujmuje on siebie w teraźniejszości pod aspektem przeszłego swego uposażenia psychicznego.

Tak więc krańcowo przeciwstawne doświadczenia stają się źródłem znamiennej wędrówki myśli w czasie, pozwalającej na ukazanie różnorodnych prawd o człowieku i życiu od pogodnych uśmiechów dzieciństwa do wielkich i równie sobie przeciwnych praw przemijania i powtarzalności świata.

Prosta i na pozór niezłożona sprawa czasu, który przywykliśmy traktować jedynie jako opiekywną formę naszego istnienia, pod spojrzeniem pisarza nabiera nowych a często sprzecznych znaczeń i wartości – jednak autor nie tylko czas, ale każdą prawdę zdaje się pojmować w liczbie mnogiej, a własne przeżywanie świata narzuca nam znamienym i pełnym uroku sposobem sugerowania myśli, problemów, refleksji a nawet wiedzy drogą kontrastów, przeciwieństw i sprzeczności.

¹⁵ F. Araszkiewicz recenzja: *Zegar słoneczny*.

Oto pochyleni nad ruinami Rzymu Cezar i Cicero podczas *Spotkania wśród gwiazd* rozstrzygają aktualne do dziś — można by powiedzieć wieczne sprawy potęgi politycznej, państwa, władzy, narodu i jego historii. Charakterystyczne, że rozstrzygają to ludzie chociaż sobie współcześni tak jednak odrębni charakterem, kolejami życia — a stąd też spojrzeniem na przytoczone tu sprawy. Zarówno Cezar — „człowiek rzeczywistości i czynu”, jak i Cicero „człowiek marzenia i słowa” — wypowiadają sądy o takich samych walorach prawdopodobieństwa — chociaż wzajem sobie przeczące. Zdawałoby się, że nic nie zakłóca równowagi klasycznego dialogu, role rozmówców są równorzędne — wypowiedzi jednak pełne i rozbudowane, zmierzające tylko do rozszerzenia i wyczerpania tematu. Równowaga przeciwności jest jednak tylko pozorna — autor sugeruje nam przewagę Cicerona — on właśnie jest głównym reżyserem rozmowy. Jemu zawdzięcza dialog rozpoczęcie nowych myśli, a dzięki temu swój kierunek — on też jest autorem sądów ogólnych i stwierdzeń wywołujących sprzeciw Imperatora — oraz zgodnie ze swą rolą reżysera ostatecznie kończy i zamyka spotkanie na Mlecznej Drodze. Znaczenie przewagi Cicerona, chociaż tak dyskretnymi środkami sugerowane, jest tym większe, że autor ukazuje nam obie postaci w perspektywie wieczności pozwalającej także na uchylenie się spod uroku starego Rzymu, a dzięki temu na bezstronność i spokojny tok dialogu.

Przewaga człowieka „marzenia i słowa” nad Cezarem — „człowiekiem hartu i woli..”, najlepszym żołnierzem w całym wojsku”, podobnie jak samo zestawienie postaci — polityka i myśliciela nie jest tu przypadkowa. W wielokrotnych bowiem zestawieniach postaci na zasadzie kontrastu reprezentujących odrębne wartości, myśli i postawy wobec świata — bardzo często napotykamy postać uczonego — myśliciela, uczonego — poety.

Przeciwstawia im autor różnych ludzi — czasami takich jak „Ptolomeusz trzeci tego imienia król Egiptu”, któremu „atramentowe szczęście poety i uczonego Eratostenesa wydaje się tak biedne, że aż się wzruszył”.

Czasami obok zdolnego historyka religii staje szczupła postać niezauważonej przezeń Ariadny — „która jedna mogła mu dać

szczęście i spokój”, gdzie indziej znów wejście żony będącej „żywym wcieleniem ostatniej mody płoszy bezpowrotnie samotną rozmowę poety i numizmatyka — przeciwstawiając urodę świata materialnego poezji i urokom życia umysłowego. I tak jak w „każdym uczonym tkwi coś z Fausta”, choćby był jak profesor Kalina „w wieku, kiedy to różne części stroju odzyskują wrodzoną złośliwość i korzystają z roztargnienia, pośpiechu i niezręczności człowieka, aby mu dokuczyć”¹⁶ — tak każdy z nich, nawet Rodecki porównywany przez byłego ucznia do starej szafy zapachanej niesamowitą graciarnią, pełną kurzu, tabaki i molów, reprezentuje wartości trwale jak myśli wielkiego Eratostenesa, „co przeniesiona przez pustkowia średnich wieków dotarła do Krzysztofa Kolumba”.

Ale nie zawsze przy realizowaniu problematyki korzysta autor z pomocy uczonych, nieraz tak prostej i nieporadnej jak działanie profesora Rojka, na którego „pochylone plecy, na wielką łysinę w okolu siwych włosów, na wąsy jakby przysypane popiołem, na całą niezgrabność starego odludka”, każe nam patrzeć z życzliwym wzruszeniem.

Przeciwieństwa bowiem między tym, co trwale, a tym, co przemijające, niekoniecznie układają się w kontrasty między uczonym a resztą świata — z równym powodzeniem reprezentują je chłopcy, których trudno by odróżnić w gromadzie rówieśników na stadionie starej Olimpii. Złożenie problemów agonistyki greckiej i sportu w ogóle na barki Sotiona i Ikkosa, młodych zawodników pentatlonu, pozwala autorowi na bardziej dynamiczne ich rozwiązywanie, toteż nie poprzestaje na samym tylko zestawieniu postaci, które nawet w *Dniu królewskim* wymaga odautorskiego komentarza, ale doprowadza je do dramatycznej walki o zwycięstwo.

Charakterystyczne — że jak poprzednio sympatią autora cieszyli się uczeni, tak teraz zupełnie wyraźnie daje się to zauważyć w stosunku do Sotiona. Już przy samym wprowadzeniu go na stronicę — gdy jeszcze nic o nim nie wiemy, mówi, że „to ten, który jest radością boiska, towarzyszem i przyjacielem wszystkich... z każdej porażki wychodzi bogatszy o jakieś jutro, które

¹⁶ Niebo w płomieniach.

go uczyni lepszym”¹⁷. I rzeczywiście Sotion już tego samego dnia, w którym przybył, zdobywa ogólną sympatię towarzyszy i hellanodika prowadzącego ćwiczenia. W ciągu następnych dni „rozwija się nieustannie”, autor zaś ustawia jego postać w samym centrum gimnazjonu, który „w swym nieustannym ruchu... przybrał kształt kosmosu. Pośrodku znajdowało się jądro, gromada najtęższych zawodników, orbita Sotiona”. I dopiero wtedy, gdy czytelnik jest całkowicie przekonany o jego wartości, wprowadzony zostaje na stadion nowy zawodnik — Ikkos. Podobnie jak Sotion pochodzi z Tarentu, ale też nic więcej ich nie łączy — nawet pierwszy moment spotkania podkreśla leżące między nimi różnice.

Dokonana uprzednio prezentacja Sotiona wzmaga siłę kontrastu narzucając nam odrębny stosunek emocjonalny do postaci; całkowita odrębność Ikkosa drażni towarzyszy, a w czytelniku budzi nieufność, która zmienia się w pogardliwą pobłażliwość odkąd „nawet hellanodikowie wywoływali go wśród najsłabszych”. Dopiero niespodziewany „rzut Fayllosa” zmienia kontrast w dramatyczną rywalizację. Ikkos staje się przeciwnikiem, „który wart jest zachodu”. Toteż dialog w Pletrionie oddaje walkę równoważnych sobie sił, a odsłaniając obu zawodników — ustawia ich „jakby po dwóch stronach przepaści”. W otwartym starciu przeciwnictw bezsporne zwycięstwo odnosi Sotion. Znamienne jednak, że do ostatnich słów dialogu nie jesteśmy tego pewni, autor bowiem wszystkie okoliczności i elementy rozmowy wykorzystuje dla jak największego zdynamizowania problematyki.

Służy temu konstrukcja zbiorowej sceny dramatycznej — dialog stanowiący jej tekst główny jest rozwijany na drodze sporu przeprowadzonego za pomocą pytań i odpowiedzi. Tekst poboczny mimo rozbudowania nie tylko nie osłabia dynamiki, ale ją wzmaga poprzez relacje o mimice i zachowaniu się oraz reakcjach psychicznych postaci. Dzięki niemu jasny jest dla nas ostateczny sens sporu — ale milczenie Ikkosa i wymowa jego porzuconego ręcznika, który „zawsze złożony z tak drażniącą dokładnością, tak równy w swym czworoboku, nie zagiętym ani jedną fałdą leżał teraz zmięty, połamany w bruzdy i zmarszczki, istna ruina spo-

¹⁷ *Dysk olimpijski.*

koju i ladu", zawiesza ostateczne rozwiązanie spraw w niedomówieniu.

Rozstrzyga się ono w dniu pentatlonu; nie darmo nazywa go autor dniem Sotiona. Młody efeb „przez zwykle ludzkie złudzenie znalazł się dziś w centrum wszechświata”, mimo to nie traci z oczu Ikkosa, co pozwala autorowi na jeszcze jedno zestawienie postaci, które dokończony po krótkiej sprzeczce bez wiedzy i bezpośredniego udziału obu zawodników traci charakter dynamicznego starcia, nabierając cech prawie lirycznego kontrastu. Wpływa na to umiejętne wykorzystanie krajobrazu towarzyszącego drodze obu Tarentyjczyków oraz relacja o ich przeżyciach psychicznych. Charakterystyczne, że zarówno Ikkos niosący „w sobie gorycz” jak i pogodny nastrój Sotiona napawa czytelnika niepokojem, tym większym iż od decydującej rozmowy w pletrionie traktujemy obu chłopców jako reprezentantów dwóch obcych światów. Stąd też ostatnia walka na stadionie olimpijskim nabiera dla czytelnika znaczeń wykraczających poza dosłowny sens zmagania — klęska Sotiona staje się zmierzchem całej epoki.

Nie znaczy to jednak — żebyśmy w postaci Sotiona czy Ikkosa widzieli tylko umowne wykładniki założeń problemowych autora — mimo uproszczonego rysunku psychologicznego postaci te narzucają się nam swą sugestywną konkretnością jako dwie odrębne indywidualności.

Reprezentacja problematyki bowiem nie pozbawia postaci cech indywidualnych, ale często staje się właśnie źródłem ich niepowtarzalności — stąd Oskar Wilde kroczy „niebezpieczną i uroczą drogą całkowitej odrębności (Król życia), współtowarzyszy drażni „życie osobne” Ikkosa, a nawet brat Maxa von Trotta — jest „bardzo do niego podobny, a tak różny jak się to tylko u braci zdarza”.

Różnorodna odrębność postaci ułatwia ich kontrastowe zestawienie, gdyż pojedynczy bohater, choćby tak pochłonięty problemem jak Teofil Grodzicki, rzadko wystarcza do pełnej jego realizacji. Nic więc dziwnego, że i „problem Teofila”¹⁸ rozwija au-

¹⁸ Problem Teofila był przedmiotem licznych recenzji, charakterystyczne, że bardzo różnie interpretowano wymowę ideową utworu dopatrując się nawet akcentów sceptycznych i agnostycyzmu, który dopiero w przed-

tor drogą wielokrotnych kontrastowych zestawień postaci w dialogach i starciach. Ale mimo iż stanowią 1/4 całości utworu (w tekście jest ich 13 prócz tego 3 tylko wspomniane) i wraz z lekturą mają decydujące znaczenie w rozwoju problemu — nie na nich spoczywa główny walor dramatyzmu rozstrzyganych spraw. Osiąga go autor w monologu wewnętrznym Teofila, gdzie sprawę istnienia Boga waży między przeciwstawnymi sobie racjami rozumowymi a instynktownym, uczuciowym przywiązaniem do wiary. Samotna droga Teofila do domu przez las wśród burzy, a potem milcząca scena spotkania z matką, która na widok syna „nieświadomie, dziedzicznym odruchem obrony przed siłą nieczystą uczyniła znak krzyża”, ma bardziej dramatyczną wymowę niż z najżarliwszą pasją prowadzona dyskusja między Grodzickim a synem, czy profesorem Kaliną.

Bezwiedny ruch matczynej ręki odsłania nam też jeszcze jedną płaszczyznę, na której problem Teofila rozgrywa się w kategoriach, w jakie „przez chrzest został wciągnięty poza swą wiedzę i wolą”. Ona jedna bowiem świadomie docenia znaczenie łaski, o którą zabiega w żarliwych modlitwach w Milatynie przed cudownym Chrystusem czy podczas niezliczonych mszy odprawianych w intencji Teofila, równie żarliwie przeczącego znaczeniu swego imienia.

Dzięki rozłożeniu problematyki także na dziedzinę łaski sprzeczej z założeniami teoretycznych dyskusji i lektur budujących nowy pogląd na świat Teofila — ostateczne rozwiązanie pomijające działanie łaski nie rozstrzyga definitywnie problemu. Wbrew temu, że

„Teofil objuczony wielkością i chwałą ludzkiego geniuszu... ani się spostrzegł, jak pewnego dnia usnął w drodze, z sercem spokojnym i **ufnym**, przekonany, że cień, który go osłania, pada od potężnego gmachu, a nie od stosu kamieni zgromadzonych do budowy fundamentów”

i sprawę Boga rozstrzygnął przez zaprzeczenie Jego istnieniu — pamiętamy o chłopcu, że

„raz na zawsze jest przesądzony układ jego duszy, żadne wstrząśnienia i przewroty nie zatrą jej planu, tak jak w rumowiskach umarłych

mowie do powojennego wydania „ustąpił miejsca fideizmowi wypierającemu się akcentów własnej dawnej twórczości”.

miast, po których przeszły burze wieków, z wciśniętych w ziemię zarysów rozpoznaje się kształt nie istniejącego kościoła”.

Sugerowanie problematyki nie zawsze odbywa się drogą dramatycznych kontrastów na terenie stosunków międzyludzkich czy psychiki Teofila, konflikt między dziedziną łask nadprzyrodzonych a wartościami czysto ludzkimi oddaje autor czasami w lirycznym kontraście, który obok walorów myśli narzuca nam także emocjonalną postawę wobec jego znaczeń. Charakterystyczne, że wykorzystuje w tym celu nieraz momenty najmniej oczekiwane — jak chwila przechodzenia Grodzickich obok Namiestnictwa i kościoła Karmelitów, podczas której metaforyczne potraktowanie obu budowli oraz wprowadzenia udziwnionego motywu wozu straży pożarnej nadaje całemu obrazowi sens daleko wybiegający poza dosłowny zakres jego tematu.

Kontrasty bowiem będące znamieniem techniki literackiej Parandowskiego, a dotyczące nawet najzwyklejszych zjawisk rzeczywistości jak „łopata, ta sama łopata, którą się widzi w rękach ogrodnika... która sklepia mogiłę nad człowiekiem a po wielu latach znów tę mogiłę rozrzuca” służą pełniejszemu, wnikliwemu widzeniu prawd świata. Ale to nie wszystko. Te same kontrasty służą dramatycznemu ich przeżywaniu. Przy czym dramatyczność tę osiąga autor nie tylko w kontrastach doprowadzających do bezpośredniego starcia dwóch światów reprezentowanych przez postaci takie jak Conrad i Korsarz, ale też w kontrastach prawie lirycznych polegających na zestawieniu obrazów, które dopiero dzięki temu zyskują przeciwne sobie znaczenia i zabarwienia emocjonalne — (jak dzień i noc, na granicy których spotkali się Trzej Królowie w drodze do Betlejem, dogorywanie w piwnicy choinki — tajemniczego drzewa życia, padanie niewolników „od pragnienia tuż pod szumiącymi lukami akweduktów”. Król życia wyrzucony poza obręb świata między ścianą ciasnej celi).

Narastanie szeregu kontrastów w utworze staje się przyczyną dramatycznego ciężenia ku zakończeniu — ale i zakończenie wskutek pojmowania każdej prawdy w liczbie mnogiej nie jest jej ostatecznym rozstrzygnięciem — zamyka się natomiast w niedomówieniach, które łagodząc dynamikę kontrastów pozostawiają miejsce refleksji, czego przykładem pojednawczy uśmiech Korsarza

rza towarzyszący ostatniej jego wypowiedzi — „Będę pana sądził, będę świadczył przeciw panu — i za panem... i zwaśnieni czy pogodzeni trwać będziemy przy sobie w niezmaconej pogodzie Południa”.

Nie zawsze jednak niedomówienia stają się przyczyną wygasania dynamiki, w wypadkach gdy problematyka jest sugerowana liryczną metodą kontrastu¹⁹, występują jako element sprężający dynamikę utworu w końcowej poincie. Pointa bowiem pozwala na wprowadzenie motywów, które nie tylko wzbogacają wymowę utworu, ale też dramatycznie ją akcentują. Siłę akcentu wzmacnia jeszcze towarzyszący im moment zaskoczenia czytelnika — motywy te są zwykle dość nieoczekiwane — a najczęściej kontrastowe w stosunku do poprzedzającej je całości. Stąd też wprowadzają zakłócenia w jednolitym tonie emocjonalnym utworu, będące jeszcze jednym elementem jego sugestywnego oddziaływania. Ale pointa nawet tak silnie wyodrębniona i zaakcentowana jak we wspomnieniu o Roscherze, które tylko dzięki niej zdobywa ogólniejszy i ważki wyraz, nie zamyka utworu a pozostawia go otwartym. Wzmianka narratora informująca, że rodacy W. H. Roschera weszli do jego domu jesienią 1944 roku, aby go spalić i „dokonali dzieła zniszczenia z tą samą dokładnością i z takim samym uporem, jakie towarzyszą ich narodowi we wszelkiej pracy”, a potem komentarz o dalszych losach biblioteki celowo zaczerpnięty z cudzej relacji, która uwalnia go od wzruszenia towarzyszącego naocznemu widzeniu przytaczanych faktów, nie zawiera żadnej bezpośredniej oceny. Nasuwa ją jedynie dramatyczna wymowa nierozstrzygniętego kontrastu.

Nierozstrzyganie ostateczne kontrastów staje się przyczyną niedomówień i point wyznaczających ogólny typ zakończeń otwartych. Te same kontrasty powodują też występowanie licznych niedopowiedzeń wewnątrz utworów, które nawet dialogom we właściwym im bezpośrednim rozwiązaniu problematyki nadają ton dyskretnej powściągliwości²⁰.

¹⁹ Mówiąc o „lirycznych i dramatycznych“ kontrastach biorę pod uwagę ich cechy dominujące, bez zamiaru ustawienia ich w systematycznie uporządkowane kategorie.

²⁰ Jako przykład mogą służyć dialogi *Godziny Śródziemnomorskiej*.

Wielka powściągliwość i pośredniość sugerowania problematyki doprowadza wreszcie do najbardziej naturalnego jej traktowania jako konsekwencji wynikających z toku opowiadanych wydarzeń — znamiennego dla cyklu *Zegara słonecznego*.

Charakterystyczne, że gdy poprzednio wędrówka przez stulecia, a nieraz i metoda kontrastu pozwalały na szersze potraktowanie zagadnień problemowych i wyznaczenie pewnych sugestii rozwiązań — tak tutaj ogranicza się autor jedynie do ich postawienia. Na więcej zresztą nie pozwala także drobny rozmiar opowiadań i dziecięcy aspekt relacji.

Mały Dunek milczący wobec łez „Malowanego dziadka” nie umie się jeszcze zdobyć na samodzielny komentarz do widoku bezdomnych ludzi śpiących na parkowych ławkach. Pomaga mu w tym babka przytaczając ewangeliczny cytat — Mówi się... mówi się tak: „Lisy mają swoje jamy i ptaki niebieskie swoje gniazda, a Syn Człowieczy nie ma gdzieby głowę skłonił”.

W większości wypadków komentarza tego udziela dorosły narrator, dzięki któremu postaci „Niebieskich rachunków” przestają zapełniać tylko kolekcję popularnych we Lwowie wariatów, a w zestawieniu z parą „zażywnych, rumianych i sytych mieszczuchów, która szła trzymając się pod ręce i kołysząc na krótkich nogach jak żywe wahadło równowagi świata”, nabierają dramatycznych i ogólnych znaczeń.

Podwójny aspekt narracji staje się przyczyną kontrastów wzbogacających wymowę opowiadań — „dorosły” komentarz dziecięcych wydarzeń odbija od ich pogody powagą a nieraz i gorączką narzucanych myśli (*Lolo*). Kontrasty te poprzez towarzyszące im niedomówienia doprowadzają do znamiennego typu zakończeń otwartych, ale czasami doprowadzają doń także same zdarzenia, jak słuchanie za pomocą fonografu błogosławieństwa zmarłej babki, nad której „ostatnim słowem zawirowały jakieś szumy, rzekłbys — skrzydła bijące powietrze, a potem coś zamknęło się z hukiem — drzwi albo wieko”.

Specyficzne akcentowanie zakończeń, które nawet w opowiadaniach nabierają cech lirycznej pointy, staje się jednocześnie środkiem przemawiającym za doniosłością i ważnością sugerowanych prawd. O nadrzędności problematyki świadczy jednak

przede wszystkim ulubiona metoda jej realizowania — mianowicie wędrówka filozoficzna przez stulecia, która za cenę dowolnego wiązania ludzi i faktów zachowuje wierność wobec problemu.

Znamienna dla Parandowskiego wierność wobec problemu znajdująca wyraz nawet w metaforyce, która rodzicom Teofila każe spać „snem rybaków pod Górą Oliwną” oraz związany z nią duży ładunek intelektualny utworów nie oznacza, aby były abstrakcyjne. Autor bowiem nie podaje problemów jako tez i myśli, które się wysuwa na czoło i uczy — ale sugeruje je bezpośrednio daną wizją rzeczywistości, której charakter i środki realizacji służą poetyckiemu widzeniu świata. Toteż wartość tej rzeczywistości nie polega na zawartej w niej wiedzy ogólnej, dotyczącej choćby agonistyki greckiej, ale na sugerowaniu głębszej znajomości spraw, ludzi i rzeczy. Znajomość ta polega na umiejętności dostrzegania prawd świata w najzwyklejszych i najbardziej drobnych jego zjawiskach, jak miedziak, popielisko starej latarni morskiej, ustępowanie dnia i nocy, gest przeżegnania czy lzy Ignasia — Zosia — ciebie — nie — kocha.

Otoczanie najpospolitszych zjawisk życia czujną myślą i refleksją nadaje im często odcień liryzmu, dzięki któremu nawet lekcje profesora Rojka nabierają poetyckiego uroku. Liryzm ten pogłębia też wielokrotne traktowanie narratora jako podmiotu przeżywającego opowiadane zdarzenia oraz posługiwanie się znamieną dla liryki metodą kontrastu w realizowaniu rzeczywistości poetyckiej. Przeplatanie się rzeczy przemijających z trwałymi, różne odczuwanie czasu, przeciwieństwa w ujęciach postaci, konflikty nawet na terenie ludzkiego wnętrza, niezliczone kontrasty wśród otaczających człowieka zjawisk i przedmiotów sprawiają, że świat utworów Parandowskiego to świat dramatyczny pełen sprzeczności, konfliktów, przeciwieństw.

Dramatyczne widzenie świata potwierdza też sposób realizowania fabuły — wielka naoczność ukazywanych zdarzeń, sceniczność sytuacji i dialogów, a nawet ukształtowanie językowe utworów, które potoczność nie gardzącą prozaizmami miesza z niezwykłością poetyckiej metaforyki.

Dramatyczne widzenie rzeczywistości i związana z tym dy-

namika utworów nie odbiera im jednak tonu wielkiego spokoju, ale dzięki charakterowi problematyki, która obraca się w kręgu wartości bezwzględnie stałych, pozwala na pogodną zadumę nad światem.

W KRĘGU KULTURY ŁACIŃSKIEJ

Zaduma nad światem — zasadnicza postawa twórcza Parandowskiego — zawdzięcza swój pogodny spokój wobec dramatycznych konfliktów życia oparciu o wartości bezwzględne trwałe. Znajduje je autor w kręgu kultury łacińskiej. Nie znaczy to jednak, aby ostatnie słowa miały się wiązać z pojęciami geograficznymi i wyznaczać zawodne granice kulturze zachodniej na mapie świata.

Kręgiem tym objęty jest przede wszystkim obszar prawd, pojęć, problemów, które biorąc początek w starożytnej mądrości i sztuce stały się naturalnym i wspólnym dla wszystkich źródłem myśli i piękna. Stąd też o czerpaniu z tego źródła nie świadczy tylko dosłowna przestrzeń, w której się rozgrywa fabuła utworów, jak Kreta, Olimpia, Ateny czy Rzym, ani ich czas sięgający po drugi znak Zodiaku lub datę Olimpiady; przeczą temu swą wymową opowiadania o małym Janickim czy Koperniku tak bardzo odległe czasem i przestrzenią od *Modlitwy Arystydesa* i *Domu na Palatynie*, niezawodnym natomiast świadectwem jest charakter problematyki oraz związany z nią zakres tematów.

Czytelnika uderza najbardziej jej wielka różnorodność i bliskie współzycie z przeszłością, które budzi w nas przekonanie o ważności wszystkiego, co kiedykolwiek zaprzętało umysł ludzki. To samo współzycie z przeszłością ułatwia też wielokrotną wędrówkę przez stulecia pozwalającą na traktowanie spraw w szerokich perspektywach czasu i historii, a jednocześnie ukazanie ciągłości ich rozwoju. Jakże często przekonujemy się przy tym, że sprawy, którymi żyjemy, zyskały swą aktualność u starożytnych, Rzymian i Greków.

Obcowanie z kulturą grecko-łacińską nadające większości utworów wspólny ton, dla którego sam autor nie widzi „bardziej odpowiedniego imienia, jak godzina śródziemnomorska”, zaznacza się w nich bardzo różnie. Czasami ogranicza je autor do kło-

potów z „Grekiem” podczas zbierania fotografii dla wspólnego *tableau*, szukania w słowniku greckim imion bohatera chłopięcej epepei lub pozwala dzięki niemu na przytoczenie fragmentu z Tacyta i wzmiankę o innych autorach starożytnych w rozmowie dr Kosa z Teofilem, to znów dostarcza tytułów pierwszym wierszom Oskara Wilde’a.

Przykład starego „Greka” nie jest tu mimowolny — w utworach Parandowskiego wielokrotnie powraca typ człowieka opętanego czarem kultury starożytnej, nie zawsze też jest to nieustępliwy dziwak pachnący kurzem i naftaliną jak prof. Rojek — nauczyciel Teofila czy Rodecki z biblioteki uniwersytetu lwowskiego. Szeregu ich nie zamyka też historyk religii Max von Trott, który nie tylko nie odpowiada powyższym wyobrażeniom, ale budzi w nas niepokój i zastanawia swym tragicznym losem. Wśród nich bowiem spotykamy nieraz postaci autentyczne i powszechnie znane, jak Tadeusz Zieliński czy Stanisław Witkowski, a najczęściej samego narratora gawęd, wspomnień, rozważań.

Znamienny dzięki swej powtarzalności typ tego rodzaju postaci pełni w utworach zazwyczaj funkcję motywacyjną — realistycznie uzasadnia ich tematykę. Obecność archeologa, filologa lub numizmatyka pozwala na wprowadzenie motywów ze świata antycznego — są to martwe przedmioty, jak zbiór monet rzymskich, stare inskrypcje łacińskie, słup milowy, opuszczony nagrobek, kolekcje waz greckich, czasami zręcznie zaobserwowane szczegóły krajobrazu, jak „gromada siwych oliwek”, rozwalone mury cerkwi, pokruszone rumowisko kamieni obok świątyni Dzeusa lub kwiaty rumianku w teatrze Dionizosa. Motywy te, mimo iż często prezentują główny temat utworów lub są przedmiotem dokładnego opisu, nie odgrywają samodzielnej roli (*Pochwała waz greckich* jest raczej wyjątkiem) — inskrypcje łacińskie dopiero pod spojrzeniem profesora Danielskiego stają się wymownymi świadkami minionych epok, podobnie też krajobraz Olimpii, Aten czy Sycylii służy narratorowi jako pretekst i tło ogólniejszych rozważań daleko wybiegających poza jego horyzont; nie zawsze też motywy te są koniecznym usprawiedliwieniem zamierzonego tematu. Wielka znajomość świata antycznego i przemyślenie jego wartości umożliwiają realizowanie tematów w bezpośredniej wizji rzeczywistości umieszczonej w jego czasie i prze-

strzeni²¹ lub dialogach takich postaci jak Cezar, Cicero czy Horacy.

Różnorodny sposób realizowania tematyki odpowiada wielości i różnorodności spraw, wokół których się obraca, wystarczy wspomnieć — problem państwa i władzy, agonistykę grecką, sprawę poezji, czy tajemnice Złotych Myken.

Charakterystyczne, że nawet przy najdrobniejszych sprawach powraca akcentowanie ich nieustannej aktualności lub ciągłości rozwoju pozwalającej na tak rozległe tytuły zbiorów *Godzina śródziemnomorska*, *Trzy znaki Zodiaku*.

Ciągle też powraca podkreślanie bezpośredniego, prawie osobistego stosunku wobec danych spraw i przedmiotów, który znajduje wyraz w znamienym pytaniu —

„Czymże więc jestem — spóźniony pielgrzym na świętej drodze? Jestem jak jeden z tych starych murów, na którym narosły wieki złomami kolumn antycznych, obwodem średniowiecznych cegieł, strzelistością wieżyczek gotyckich, otwarciem szerokich okien renesansu, barokowym wygięciem gzymsów, rokokową fantazją ornamentów... Chyba ja sam jeden na tym słonecznym obszarze myślę i pamiętam...”

Żywa świadomość własnego doznawania świata dyktuje nie tylko pojedyncze tego rodzaju zwroty, których na stronicach i innych utworów można by znaleźć więcej, ale przede wszystkim wyznacza im często essay jako gatunek literacki.

Wśród pozycji Parandowskiego spotykamy essay nieustannie — pozwala bowiem na wielką dowolność tematów oraz zakłada świadome nastawienie subiektywne autora, który dzięki temu może podawać czytelnikowi myśli i problemy jako swoje własne, osobiste przeżycia. Subiektywizm nie pozwala na ostateczne i wyczerpujące rozstrzygnięcie spraw, stąd też autor podsuwa czytelnikowi pewne sugestie wymagające dalszych nad nimi refleksji, co jednocześnie przedłuża działanie utworu. Ciężenie do trwałego oddziaływania (przeciwstawnie do felietonu obliczonego na doraźną chwilę) zobowiązuje essay do wielostronnego przemyślenia tematu i realizowania go w sposób najbardziej precyzyjny i zwięzły.

²¹ *Dysk olimpijski, Wieniec olimpijski, Modlitwa Arystydesa, Wesele grecki Dzień królewski, Dom na Palatynie, Uczta Lukullusa, Horacy w Atenach, W kamieniotomach.*

Sięgnijmy po przykłady — wystarczy otworzyć *Godzinę śródziemnomorską* na karcie tytułowej *Wieczoru wigilijnego*, *Roschera* czy *Rozważań kwietniowych*. Mimo iż łączy je szereg cech wspólnych, jak zasada wędrówki przez stulecia, właściwe gatunkowi ukazanie spraw w przeżyciu „podmiotu lirycznego”, konstrukcja wypowiedzi ujawniająca jego istnienie (— 1 os. l. p.) oraz specyficzne zabarwienie emocjonalne różnią się między sobą dość znacznie. Decyduje o tym nie tyle różnorodność tematów, ile przede wszystkim odrębność założeń kompozycyjnych. Przy ostatnim z wymienionych przykładów określa je już sam tytuł — *Rozmyślania kwietniowe*. Swój pogląd na miłość poetycką ujawnia wypowiadający się „podmiot liryczny” za pomocą schematu rozmyślania. Stanowi go dobieranie racji — przykładów poszczególnych poetów do wysnucia wniosku o koncepcji i charakterze miłości poetyckiej w ogóle.

Rozpoczyna się od relacji o stałym przyzwyczajeniu do zatrzymywania się myślą nad dwoma kwietniowymi rocznicami dotyczącymi Archilocha i Petrarcki; relacja ta motywuje rozmyślanie, a jednocześnie podaje jego przedmiot, który rozwija autor w wędrówce przez stulecia opieranej bądź na autentycznych datach, jak 6 kwiecień 648 a. Chr., 6 kwiecień 1327 r., 6 kwiecień 1348 r., bądź nazwiskach poszczególnych poetów. Zbieżność dat, wzmianka o zaćmieniu słońca, analogiczne przeżywanie uczuć przez Archilocha i Petrarke a wreszcie przykłady Mickiewicza, Flauberta, Baudelaire'a doprowadzają do wniosku, że wszyscy poeci „kultury zachodniej” wspólnie kształtowali pojęcie miłości poetyckiej.

Większą swobodę kompozycyjną spotykamy w „*Roscherze*” — pozwala na to sama koncepcja utworu pomyślanego jako wspomnienie — zobowiązująca tylko do jedności ośrodka tematycznego. Rozpoczyna się podobnie jak *Rozmyślania kwietniowe* od podania okoliczności zewnętrznych, które dzięki związanym z nimi skojarzeniom stają się przyczyną wspomnień. Polegają one na powtórnym przeżywaniu zdarzeń w ich normalnym, chronologicznym układzie. Jednocześnie pozwalają rządzić skojarzeniom, stąd „*Roscher*” motyw tematyczny i tytułowy utworu powraca w znaczeniu zeszytów *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, w znaczeniu wydawnictwa a wreszcie jako

synonim bogatego świata mitologii zawartego między granicznymi imionami Aba i Zyrratel. Wieloznaczność motywu staje się przyczyną rozłożenia wędrówki w czasie na trzy różne płaszczyzny — los zeszytów leksykonu z biblioteki narratora — etapy badań nad mitologią, wpływy i błędy XIX i XX w. oraz rozważania z Japończykiem na temat politeizmu. Liryzm utworu wzmacnia obok samej jego koncepcji (wspomnienie) przyjęcie za główny ośrodek tematyczny tomów leksykonu będących własnością „autora”, których zmienne koleje pozwalają na wymowną pointę zakończenia.

Liryzm ten o wiele wyraźniej występuje w pierwszym z wymienionych utworów — mianowicie w *Pokoju wigilijnym* oddającym nastrój, przeżycia i myśli przedwieczerza.

Zasadą, która łączy poszczególne etapy myśli i odczuwań, jest spojrzenie obiegające wewnątrz pokoju. Rozpoczyna się od zobrazowania stanu wewnętrznego podmiotu po powrocie z kościoła. Spojrzenie zatrzymuje się na choince, co staje się pretekstem do wędrówki filozoficznej przez stulecia. Z choinki przenosi się na wiszący obok krucyfiks. Dzięki czemu ta sama myśl wędruje znówu przez stulecia z symbolem zbawienia. Wzrok zatrzymany na półkach z książkami — oddanie emocjonalnego do nich stosunku, podobnie też widok kilku zielonych gałązek w wazonie — to myśl o żonie oraz wspomnienie baśni Andersena.

Całość dzięki tego rodzaju zasadzie konstrukcyjnej i metodzie relacji już nie przekonuje czytelnika jak *Rozmyślenia kwietniowe*, ale narzucając mu nastrój i wzruszenie wymaga, aby sam dalej myślał nad tym, co mu podsuwa.

Nie zawsze jednak właściwy gatunkowi subiektywizm doprowadza do tak intensywnego liryzmu utworów, nie tracą one nic ze swej sugestywności nawet przy bardziej ekonomicznym operowaniu wzruszeniem — wystarczy wspomnieć choćby kilka tytułów zawartych w zbiorze *Szkiców*, jak *Nad Cezarem*, *Olimpijskie prace i dni*, *Homeryckie boje*, *Dwaj historycy* czy *Lionardo da Vinci*.

Przyjrzyjmy się mu bliżej: Tytuł poprzestający na samym nazwisku postaci, która nieraz dawała temat uczyonym rozprawom i przyczynkom, każe się i teraz spodziewać podobnej próby. Tymczasem już pierwsze zdanie utworu wybawia nas z błędu — autor

mówi po prostu o sobie — „na dźwięk tego imienia otacza mnie rój wspomnień, przeżyć, rozmyślań i widzę, że nie wiele jest postaci w dziejach, które by tak często mnie nawiedzały”.

Zgodnie też z tym wyznaniem całość utworu zbudowana jest na zasadzie wspomnień, postać tytułowa powraca przy wspomnianiu głośnej kradzieży *Mony Lizy*, oglądaniu rękopisów w Mediolańskiej Abrosianie i *Ostatniej Wieczery* w refektarzu Sta Maria delle Grazie jako przedmiot towarzyszących im rozważań.

Wielka swoboda rozważań (rozwijanie motywu spotkania z Michałem Aniołem, dwukrotne też powracanie do rękopisów) pozwala na wielostronne ukazanie sylwetki Lionarda *l'uomo universale*, zarysowanie życia umysłowego Włoch jako tła jego wystąpień oraz przytoczenie sądów ludzi mu współczesnych. Charakterystyczne, że świadomy subiektywizm całości (interpretacja uśmiechu *Giocondy*, podkreślanie odrębności własnego sądu od powszechnej opinii Micheleta, autopsja przeżyć) wykorzystuje autor jako środek zwiększający zaufanie czytelnika w obiektywną wartość sugerowanych mu przekonań. Inaczej się dzieje w es-sayu o Anatolu France — autor ani jednym zwrotem czy dygresją nie daje znać o sobie, obywa się bez używania formy pierwszej osoby l. p., zastępując ją l. os. l. mn. właściwą dla prac naukowych, a i ta nawet jest mu potrzebna tylko dwukrotnie. Cały utwór tak szczelnie wypełnia postać Anatola France, że zdawałoby się dla nikogo nie starczy miejsca w bezosobowej, spokojnej relacji o jednej z najbardziej reprezentatywnych postaci literatury francuskiej. A jednak nie tylko brak erudycyjnych przypisów odcina tę rozprawę od naukowej rozprawy z jej dążeniem do obiektywnego ukazania prawdy. Przyczyną jest tu samo rozwinięcie tematu wynikłe przede wszystkim z odczytania właściwego tylko Parandowskiemu — wystarczy wspomnieć charakterystykę stylu, którego cechą „wytworne zuchwałstwo umiarkowania”, podkreślanie bliskiego, nieustannego współżycia z kulturą grecko-lacińską, czy uwagę poświęconą fragmentowi *Ogródu Epikura*, „w którym cienie Pól Elizejskich rozmawiają o duszy i każdy z nich daje wykład swych czasów lub swego systemu, tak że przepływa przez nas strumień przemijania i sprzeczności...” i oto obok „wszechobecnego” zdawało by się Anatola France zaznacza się dyskretna obecność samego autora.

Przytoczone tu nieliczne przykłady essayów Parandowskiego świadczących o świadomości własnego przeżywania świata są jednocześnie dowodem wielkiej swobody, z jaką autor obraca się w świecie myśli (charakter i różnorodność problematyki). Mówią też o umiejętności wypowiedzania rzeczy najbardziej ważnych w sposób swobodny i lekki, a za każdym razem niepowtarzalny, mimo ograniczeń stawianych ramami tego samego gatunku (*Wieczór wigilijny* obok *Anatola France*) czy podobnych założeń kompozycyjnych (*Lionardo da Vinci*, *Roscher*). Skłonność do bezpośredniego podawania myśli znajdująca wyraz w przewadze prozy niepowieściowej, pozwalającej na precyzyjny komentarz intelektualny, dygresje i wypowiedzi w 1 os. l. p. — duży ładunek intelektualny utworów związany z charakterem problematyki przy jednoczesnym dramatycznym widzeniu świata wyznaczają obok esayu specyficzną pozycję dialogom w twórczości Parandowskiego.

Już *Antinous w aksamitnym berecie*, przy którym według słów autora uchylił się mu „pierwszy rąbek tajemnicy, czym jest sztuka pisarska”²², operuje dialogiem ostro odcinającym się na tle „efektownego krasomówna” całości. Jest to urywek z przesłuchania Oskara Wilde’a, pełni też tylko rolę ilustracji jego umiejętności rozmowy, której dialog sądowy zawdzięcza cały swój dynamizm i polot.

Ten sam fragment powraca po raz drugi w *Królu życia* jako część całej rozprawy sądowej, w ciągu której Oskar Wilde przechodzi gwałtownie z postawy oskarżyciela do roli oskarżonego. Wmontowany w jej tekst główny, zyskuje na zwiezłości dzięki zmianom w dosłownym brzmieniu zdań, np. zamiast dawnego: Sędzia — czy sądzi pan, że pańskie poglądy przyczyniały się do podniesienia moralności u młodzieży. Wilde — w dziełach swoich usiłowałem jedynie dawać dzieła sztuki. Czytamy —

— A czy Mr Wilde sądzi, że jego własne dzieła przyczyniły się do podniesienia moralności.

— Usiłowałem tworzyć jedynie dzieła sztuki.

Wyraz fragmentu obecnego już w poprzednim utworze jak i całości tekstu głównego zmienia przede wszystkim rozbudowany tekst poboczny, który słowom postaci usiłuje dać tło ich „na-

²² *Szkice, Moje początki literackie.*

turalnego środowiska: głosu, mimiki, gestu" (*Alchemia słowa*) oraz zarysowuje dalsze tło dialogu, dzięki czemu nabiera on charakteru zbiorowej sceny dramatycznej odbywającej się w sali głównego sądu karnego.

Znaczenie dialogu nie polega jednak na szerokim jego rozbudowaniu (obejmuje trzy kolejne rozprawy). To, że autor czyni go momentem kulminacyjnym powieści, podczas którego doprowadza do najbardziej dramatycznego starcia przeciwstawnych sobie środowiska a postaci, reprezentującej obce mu wartości i odrębny stosunek do życia, jest nie tylko jeszcze jednym argumentem przemawiającym za dramatycznym widzeniem świata, ale świadczy o znamienym dla Parandowskiego docenianiu walorów „słowa mówionego”. Dlatego tak często czytelnik traktowany jest jako widz i słuchacz rozmowy, która w utworach powieściowych przyjmuje na siebie ładunek intelektualny problematyki, już nie sugeruje czytelnikowi prawd, ale przekonuje o nich lub narzuca wprost w bezpośredniej wypowiedzi.

Podobną rolę pełni też dialog Ikkosa z Sotionem, chociaż nie stanowi równie kulminacyjnego momentu w rozwoju akcji jak rozmowa radcy królewskiego Mr. Carsona z Wilde'm. Poświęcony ogólnym sprawom agonistyki greckiej nie traci jednak nic ze swej dramatyczności ani też z naturalnej swobody zwykłej potocznej rozmowy na miarę młodych, pełnych zapału zawodników pentatlonu. Czytelnika nie razi nawet rozbudowanie jej do przeciętnych rozmiarów poszczególnych rozdziałów książki, traktowany podobnie jak podczas rozprawy sądowej *Króla życia*, staje się widzem i słuchaczem jednocześnie. Pozwala na to (wspominana już poprzednio) konstrukcja zbiorowej sceny dramatycznej, przy czym tekst poboczny umożliwia nie tylko jednorazowe objęcie spojrzeniem grupy chłopców, ale też obserwowanie ruchów postaci, ich gestów, wyrazu twarzy i oczu. Główną uwagę pochłania zachowanie się Ikkosa, który siedząc „jak mógł najwygodniej, właśnie rozwinął z liści figowych swoją porcję i zaczął jeść”.

On bowiem rozpoczyna rozmowę i potem dalej ją prowadzi budząc ostry sprzeciw wśród otaczających go towarzyszy wobec wyrażanych przezeń poglądów. Dzięki temu też rozmowa nabiera charakteru burzliwej sprzeczki, przewagę nad całą grupą

ma najbardziej ze wszystkich opanowany Ikkos, znajduje zawsze na zasypujące go zewsząd pytania i zarzuty, spokojną odpowiedź, ale z chwilą podjęcia tematu przez Sotiona traci ją bezpowrotnie. Młody efeb, na którym wzrok czytelnika zatrzymuje się nieporównanie dłużej niż na Ikkosie, wnosi nie tylko ład w nieprzewidziany tok sprzeczki, ale też uogólnia jej sens i wymowę. Ale nawet pod jego przewagą rozmowa nie traci swego swobodnego charakteru, czego dowodem jest nieoczekiwane zakończenie spowodowane nagłym rzeniem koni. „Wtargnęło gdzieś z bliska, zwierzęta musiały stać tuż pod gimnazjonem. W jednej chwili wszyscy byli nogach. Chłopcy pobledli”.

Traktowanie czytelnika jako widza pozwala na sugerowanie ostatecznego rozstrzygnięcia sporu poprzez zwrócenie uwagi na milczące zachowanie się Ikkosa, który

„wstał i wyszedł ze swej wnęki. Ręcznik, który mu okrywał plecy, rzucił na ławkę... i zaczął chodzić wzdłuż przeciwnego muru. Równym krokiem towarzyszył szept piasku. Odzywał się jak miara czasu, beużyteczna rachuba chwil, które rozplywały się w pogodnej ciszy”.

Wypełnienie chwil milczenia „szepciem piasku” nie jest tu przypadkowe, czytelnik bowiem przez cały czas trwania dialogu jest obserwatorem, ale też słuchaczem — służą temu uwagi odautorskie o tonie głosu, częste stosowanie takich środków ekspresji jak równoważniki zdań, zapytania czy wykrzyknienia nadające mu rytmikę właściwą wypowiedziom mówionym oraz pewien ładunek emocjonalny, a przede wszystkim sama budowa zdań — prostych i krótkich, najczęściej bez uwydatnienia stosunków myślowej łączności i zależności między poszczególnymi skończonymi zdadaniami kontekstu.

Posłuchajmy jakiegokolwiek fragmentu:

- Ale Ikkos żył dziś w bezchmurnym eterze:
- Grylos u was na Panatenajach dają zwycięzcom dzbany z oliwą. Można to sprzedać i ma się za to trochę pieniędzy. Ale jeżeli weźmiesz wieniec Olimpii, to powiedz: ile prawo Solona każe ci wypłacić ze skarbu?
- Pięćset drachm — odparł Ateńczyk.
- A widzisz, to będziesz zamożny.
- Nigdy o tym nie myślałem.
- Być może. Ale ja myślę o takich drobnostkach.
- A nie zapomnij zająć kiedyś do Argos. U nas można wygrać piękne rzeczy z brązu — zawołał Dendis.

— A u nas puchar srebrny!

— Słyszałem o ciepłym płaszczu w Pelene!

Zewsząd sypały się podobne okrzyki, Ikkos wyciągnął ręce, jakby zgarniał to, co mu rzucono.

— No dalej, dalej. A ty mi nic nie dasz, Ksenofoncie?

— Dlaczego ja? — przestraszył się.

— Jesteś synem sławnego Tessalosa. Co robił twój ojciec przez pół życia? Czy nie jeździł po wszystkich igrzyskach? Czy nie zebrał paruset nagród?

Chłopiec okrutnie poczerwieniał i rozglądał się żalonym spojrzeniem.

Jak widzimy, dialog w pletrionie nie traci nic ze swobody i żywości, która cechowała dotychczasowe rozmowy zawodników, mimo iż niezbędny dla wydobycia na jaw prawdy i podania jej „ośniewającego wyjaśnienia” umysłem nieporadnym „wobec spraw utajonych w głębi przeczuć i podświadomych odruchów” nadaje głównym postaciom ogólne znaczenie, a mającej nastąpić Olimpiadzie wagę przełomu w dziejach agonistyki greckiej.

Tę samą dbałość o zachowanie miary potocznej rozmowy, uwarunkowanej konkretną sytuacją, obserwujemy w następnej pozycji powieściowej Parandowskiego, mianowicie w *Niebie w płomieniach*.

Znaczenie dialogu wyraźnie wzrasta — to już nie pojedyncza choćby bardzo rozbudowana rozmowa, a szereg rozmów — dyskusji, w których uczestnicy Teofil oraz wiele osób z jego otoczenia, jak dr Kos z ks. Grozdem czy Grodzicki z prof. Kaliną. Nie wszystkie też są przytoczone w całości, czasami dochodzą do nas tylko ich strzępki, nawet dialog pod Wysokim Zamkiem, pozwalający na zadanie decydującego pytania: Grodzicki czy wierzysz w Boga? — które najbardziej zaważy nad rozwojem dalszej akcji, jest kontynuacją pierwszego zebrania i to przerwana nagłym pojawieniem się katechety. Jesteśmy natomiast świadkami jego rozmowy z dr Kosem, ze wszystkich przytoczonych w utworze najbardziej zasługującej na miano dyskusji. Ale mimo ważności tematu (dotyczy obiektywnej wartości religii) i rozwijania go drogą naukowych argumentów zakładających dużą znajomość teologii nie odczuwamy jej jako sztucznej wstawki w ogólnym toku powieści. Zapobiega temu odczuciu zarówno niezwykłość okoliczności wywołujących rozmowę, jak też dane indywi-

dualne postaci, swoboda w zachowaniu się dr Kosa, a wreszcie nieoczekiwane zakończenie spowodowane jego pośpiechem.

Podobną dbałość o jak najbardziej naturalne umotywowanie tego rodzaju rozmów obserwujemy także i w pozostałych wypadkach, oprócz wspólnej wszystkim przyczyny tkwiącej w przeżywanym przez Teofila problemie wiary (nie ma dialogu, który by pośrednio bodaj nie był przezeń spowodowany) autor dla każdego znajduje konkretne umotywowanie; przeciwko nieustannie toczącym się dialogom czytelnik nie buntuje się także dzięki ich wielkiej różnorodności w charakterze, przebiegu i okolicznościach, które im towarzyszą. Wystarczy jako przykład rozpiętość w sposobach przeprowadzania rozmów, w których uczestniczy Teofil — od erudycyjnych dialogów z profesorem Kaliną i dr Kosem, ograniczających rolę chłopca do umiejętności żarliwego słuchania, po dramatyczny w swej wymowie, mimo iż spokojnie prowadzony, dialog z ojcem zakończony oddaniem medalika.

Znamienne, że podobnie jak w dialogach Oskara Wilde'a czy Sotona tekst poboczny występuje jako środek wzmagający dramatyczność oszczędnych wypowiedzi — tym razem już nie tylko przez zarysowanie wnętrza (*Król życia*) lub tła (*Dysk olimpijski*) oraz sposobu zachowania się postaci, ale poprzez sugerowanie nastroju i symbolicznej prawie wymowy gestów. Sprzyja temu prowadzenie rozmowy o zmierzchu, w ciemności, a później przy nikłym świetle latarni, które „wtargnęło z ulicy”. Oświetlenie to udziwnia całą scenę oraz jest przyczyną drobnych okoliczności, które rozgoryczony ojciec pojmuje symbolicznie — obraz syna co „przez smugę zielonawego światła wyglądał jak w szklanym dzwonie opuszczonym na dno morza” traktuje jako „przestroagę, że dzieli go od Teofila obcy i wrogi żywioł”. W chwilę później „odwróciwszy się nie znalazł syna na tym samym miejscu. Stał na rozdrożu światła i mroku, w środku krzyża, którym cień ramy okiennej rozpinał się na podłodze. Bezwiednie Grodzicki podszedł do chłopca, aby go zdjąć z tej symbolicznej przestrzeni”.

Tekst poboczny rozszerzający w ten sposób dosłowne znaczenie tekstu głównego, staje się przyczyną pełniejszego oddziaływania dialogów, które zyskując w powieści główną rolę w realizowaniu problematyki jednocześnie nie topią utworu w abstrakcji. Szerokie wykorzystanie tekstu pobocznego — w dialogu drama-

tycznym (*Król życia*), czy wieloosobowym mającym cechy swobodnej rozmowy (*Dysk olimpijski*) a nawet dyskusyjnym (*Niebo w płomieniach*), umożliwiające jak najpełniejsze oddziaływanie, pozwala na całkowite usamodzielnienie go i podniesienie do rangi gatunku.

Dowodem *Godzina śródziemnomorska*. Zawarte w zbiorze dialogi mają bardziej zdecydowany charakter niż występujące w utworach powieściowych, dzięki czemu dadzą się wyróżnić trzy odrębne typy — dramatyczny, swobodny, klasyczny — będący zresztą dość wyraźnym odpowiednikiem wymienionych uprzednio. Znamienne, że nawet dialog klasyczny służący jedynie do rozwinięcia tematu najczęściej z zakresu polityki lub filozofii i ograniczający konstrukcję pozadialogową do nazw osób biorących w nim udział (*Spotkanie wśród gwiazd*) ulega przekształceniom zmierzającym w kierunku udramatyzowania. Dokonuje się to za pomocą rozbudowania tekstu pobocznego — gdy dialog Cezara z Ciceronem toczy się w beczasowej pustce wśród gwiazd, to *Rozmowa z cieniem* ma nakreślone tło i sytuację, a *Pokłon Trzech Króli* odbywa się w konkretnym czasie i przestrzeni określonych przez szeroko rozbudowany tekst poboczny nadający całości konstrukcję sceny dramatycznej.

Pokłon Trzech Króli — nie traci jednak żadnej z cech właściwych dialogowi klasycznemu — operuje tematem ważnym i ogólnym, odbija piętno indywidualne rozmówców, a będąc wynikiem przemyślenia odznacza się dbałością o precyzyjny dobór środków artystycznych. Rozmawiają Trzej Królowie w drodze do Betlejem. Charakterystyczne, że autor ani razu nie nazywa ich po imieniu, ale określa przez omówienie występujące w roli stałego epitetu — dotyczy on ich wyglądu zewnętrznego, dzięki czemu czytelnik występuje w roli obserwatora monarchów, z których „pierwszy miał na głowie biały zawój, spięty wielkim diamentem, drugi tiarę wysadzaną rubinami, trzeci obręcz złotą dookoła skroni”.

W aspekcie widza utrzymany jest też dalszy tekst poboczny wmontowany w tok rozmowy, a określający mimikę, zachowanie się rozmówców i otaczających ich niewolników oraz zmiany zachodzące w krajobrazie, jak zachód słońca — „czerwony krąg wisiał nad zrębowiskiem gór, jak nad rozwartą paszczą smoka, który go zwolna pożerał”, ciemności, a wreszcie niebo rozbłysło

gwiazdami. Do spotkania nad Jordanem i rozmowy między monarchami doprowadził wspólny cel drogi oraz głęboki związek polegający na wezwaniu ich do złożenia hołdu Narodzonemu, co uzasadnia sam temat dialogu. Dzięki temu, że jest trzech rozmówców, różnie układa się ich stosunek do przedmiotu rozmowy. Przeważa jednak zgrupowanie przeciwstawne: król znad Nilu i Eufratu a król Gangesu. Już samo to wyliczenie pozwala na wyznaczenie głównego reżysera rozmowy — króla w białym zawoju. Ilościowo jego repliki nie przeważają, raczej przeciwnie — są bardziej oszczędne od innych, ale jemu przypadają w udziale najważniejsze sformułowania i czuwanie podczas snu pozostałych.

Rozmowę charakteryzuje specyficzna w stosunku do poprzednio wymienionych atmosfera — uroczysta powaga i podniosły nastrój. Wpływa na to charakter rozmówców, sytuacja i chwila, w jakiej się znajdują oraz sam temat dialogu. Rozwijają się on równomiernie, tematy wypływają przyczynowo jeden z drugiego. Starcia łagodzi jednakowe u wszystkich przeświadczenie, że właściwie żaden z nich nie jest w stanie rozwiązać postawionych tu zagadek — stąd też niedomówienia oddające nastrój oczekiwania.

Ciekawe jest zakończenie dialogu, na pozór nie ma nic wspólnego z jego tematem. Dotyczy działania praktycznego. Musimy jednak pamiętać, że są to przygotowania do drogi wiodącej ku Betlejem kierowanej gwiazdą-przewodniczką. „Gdzież jest ta, która nam towarzyszy? pytali królowie przetrząsając zarośla gwiazdne... Spójrzcie w górę, nasza gwiazda stoi w znaku Panny, trzymającej w dłoni kłos pszenicy. W języku gwiazd mówimy, że weszła w dom chleba”.

Podkreślana już wielokrotnie dbałość o naturalne motywowanie dialogów oraz nadanie im cech codziennej rozmowy obok umiejętności rozważania najpoważniejszych spraw w sposób precyzyjny a jednocześnie swobodny i lekki, czego dowodem *essaye*, sprawiają, że najbardziej znamieny dla zbioru nie jest dialog klasyczny czy dramatyczny, ale przede wszystkim typ dialogu swobodnego. Dzieli on niektóre ze swobód potocznej rozmowy — może być wielotematowy, ale jednocześnie obowiązuje go jednolitość polegająca na logicznym związku poruszanych tematów, dopuszcza do głosu dowolną ilość osób, nie wymaga przemyśle-

nia, często powstaje spontanicznie w bieżącej chwili, co staje się przyczyną lekkiego, na pozór powierzchownego traktowania nawet najpoważniejszych tematów, bez zamiaru ich pogłębiania.

Wymienione tu swobody nie oznaczają jednak łatwości w konstruowaniu tego rodzaju dialogu, przeciwnie — trudności są większe niż przy typach omawianych uprzednio. Mieszczą w sobie jednak o wiele więcej możliwości indywidualnego zróżnicowania. Świadczy o tym rozpiętość charakteru między dwoma zaliczanymi tutaj utworami — *Między lampą a świtem* i *Rodecki*.

Pierwszy z nich wmontowany jest jako motyw centralny we fragmentach pamiętnika. Składa się on z dwóch odrębnych notatek datowanych dniem 13 marca.

Notatka pierwsza odnosi się do sytuacji, w jakiej znajduje się właśnie piszący ją autor. Równoczesność jej powstawania z zachodzącymi wokół okolicznościami sugeruje użycie czasu teraźniejszego. Rola notatki polega na przygotowaniu dokładnego tła i sytuacji dialogu oraz przedstawieniu osób mających brać w nim udział. Dialog ten mieści się w drugiej części utworu. Dzięki temu, że notatka o nim pochodzi od uczestnika rozmowy, jest on przepuszczony przez filtr opowiadania.

Autor pamiętnika cytuje w całości tylko własne repliki, a wypowiedzi partnera omija, opowiada lub dosłownie przytacza. Jemu też przypada rola właściwego twórcy rozmowy. Wypowiedzi jego przeważają — ulegają szerokiej rozbudowie, gdyż przede wszystkim na ich płaszczyźnie jest przeprowadzony problem. Znajduje to swoje uzasadnienie w temacie jak i charakterze archeologa, który sam mówi o sobie, że rozgadał się, „jak tylko potrafi człowiek przyzwyczajony do samotności. Świat bowiem jest tak urządony, że numizmatyk rzadko może liczyć na cierpliwych i chętnych słuchaczy”.

Ze względu na to rola poety jest bardzo ograniczona. Na przestrzeni 14 stron dialogu wypowiada zaledwie kilka zdań, które prowokują długie repliki Zygmunta. Rola jego nie jest zupełnie bierna, chociaż podporządkowuje się narzuconemu tematowi. Umiejętnością słuchania prowokuje cudze repliki i sformułowania, przyczynia się do powstania nowych myśli, które przyjmuje atmosferą żywego podniecenia. To stanowi też o dynamiczności rozmowy, o którą trudno przy zgodnym nastawieniu do

tematu, wynikającym ze zbieżności intelektualnej rozmówców. Rozmowa jest nieoczekiwana, doprowadza do niej styczeńność za ledwie chwilowa. Stąd też jak bywa czasami przy potocznej, zwykłej rozmowie, mówi numizmatyk — „zaczęła się ona trochę głupio: od tego wariata Kręskiego, który zachwalał poecie mój zbiór medali”. Wkrótce jednak dzięki oglądaniu monet przybiera niespodziewanie inny obrót, wchodzi na tor konsekwentnie utrzymywany przez archeologa.

W celu utrzymania jej jednolitości odwraca uwagę poety od medali skłaniając go ku szkatułce monet. Podniecony uważnym milczeniem, intuicją i polotem jego oszczędnych wypowiedzi rozwija samodzielnie temat. Ożywia się i zapala, rzuca nowe myśli, tymczasem w momencie największego nasilenia wchodzi żona. Pochłonięci dotychczas samym tematem rozmowy, nie mieliśmy czasu przyjrzeć się rozmówcom — tekst pozadialogowy mówi zresztą niewiele o ich zachowaniu się i wyglądzie — dopiero spojrzenie archeologa na żonę trwa dłużej, pozwala objąć całą sylwetkę „od fryzury przynoszącej zaszczyt Wacławowi z placu Napoleona, do buczków, jak mi się zdaje od Leszczyńskiego”.

Wejście żony zmienia charakter rozmowy, przerywa dotychczasowy temat, ale nie podejmuje nowego — wypowiada ona za ledwie kilka uwag dotyczących poety i męża, za chwilę jednak wychodzi. Nie udaje się już powrócić do przerwane go toku myśli — odchodzi też i poeta. Rozmowa podobnie jak niespodziewanie się zaczęła, tak niespodziewanie się urywa — brak zakończenia jest tylko pozorny. Stanowi ona bowiem całość zamkniętą i sensowną — właśnie dzięki postaci żony, która pozwala na całkowite przeprowadzenie zasady kompozycyjnej utworu. Dalszy ciąg notatki — to monologowa wypowiedź autocharakteryzująca numizmatyka. Oprawienie dialogu w ramy intymnych, pamiętnikowych notatek nie ogranicza jednak dynamicznej dramatyczności uwarunkowanej zarówno samym rozwijaniem tematu jak umiejętnym zarysowaniem tła i sytuacji, nie pozbawia też cech pozwalających na utrzymanie go w skali zwyczajnej rozmowy — nadaje natomiast całości dyskretny odcień liryzmu (użycie formy 1 os. l. p., niedomówienia, kontrasty)²³.

²³ O wiele sugestywniejsze wrażenie całkowicie swobodnej, nieuporządkowanej niczym rozmowy daje Rodecki, stając się jednocześnie dowodem

Zabieg kompozycyjny polegający na traktowaniu uczestnika dialogu jako podmiotu lirycznego a jednocześnie autora notatek, zaopatrzenie ich w przypisek wydawcy powierzający „kolegom bezimiennego numizmatyka... troskę o wykrycie jego nazwiska”²⁴ oraz swoisty koloryt całości (erudycja, obcowanie z kulturą antyczną) służą zaznaczeniu przede wszystkim obecności samego autora.

To zaznaczanie własnej obecności nawet w dialogu, a więc w gatunku uniemożliwiającym bezpośrednią ingerencję autora, jest jeszcze jednym dowodem refleksyjnej postawy Parandowskiego, który na wszystko patrzy przez pryzmat własnych przeżyć i rzadko kiedy eliminuje z utworów to, co mówi o jego własnym, subiektywnym widzeniu świata.

Tego rodzaju postawa twórcza czyni dlań znamienny jeszcze jeden typ prozy — a mianowicie gawędę, która łatwo przechodzi

niezwykłej precyzji sztuki pisarskiej autora. Występuje on tutaj jako wszechwiedzący obserwator, stąd szerokie rozbudowanie konstrukcji pozadialogowej — rysuje tło i sytuację, przedstawia i charakteryzuje postaci. Są to prof. Danielski, Bartnicki i jego żona, panna Genowefa oraz dr Samson. Udział osób w rozmowie jest nierównomierny, zgodny zresztą z ich danymi indywidualnymi. „Reżyserem” rozmowy jest prof. Danielski — stąd rodzaj tematu i jego poziom intelektualny. Związana ściśle z kontekstem sytuacyjnym — w Galerii Lapidaria dotyczy kształtu liter inskrypcji łacińskich, w Cortile belwederskim — zauważonego tam nagrobka, u Bartnickich podczas obiadu mówi się o zwiedzaniu Rzymu, następuje jeszcze jedna zmiana tła, gdyż towarzystwo przenosi się na taras — wchodząc tam za panną Genowefą słyszymy fragment nawiązujący jakby do momentu domyślanej dyskusji, dotyczy starego łacinnika Rodeckiego.

Trzykrotnej zmianie tła i tematu odpowiada różnorodność samego nastawienia do przedmiotu rozmowy — obserwujemy poważne rozwijanie spraw historii politycznych mocarstw, ożywienie i ogólne zainteresowanie ludzkimi losami Rodeckiego, zażenowanie i kłopotliwe milczenie towarzyszące wyjaśnieniu przyczyn, dlaczego go dotąd nie zaproszono, wreszcie niepokój i podniecenie na telefoniczną wiadomość o zniknięciu staruszka.

Zachowanie cech właściwych rozmowie codziennej — wielość tematów, kilku rozmówców, ścisły związek z sytuacją pozadialogową, kilkakrotna zmiana tła, swobodny i nieoczekiwany przebieg a wreszcie zakończenie zmierzające do działania praktycznego obok konsekwentnej zasady kompozycyjnej dają utwór o znamionach skończonej całości.

²⁴ *Godzina Śródziemnomorska, Między lampą a świtem*. Notatka ta zaznaczona kursywą, podobnie jak przedmowa zbioru, pozwala się domyślać w niej wypowiedzi samego Parandowskiego.

w narrację na wpeł osobistą, liryczną niemal — czego przykładem *Dwie wiosny*. Charakterystyczne, że tematy gawęd Parandowskiego obracają się w dwóch kręgach — „starej ziemi helleńskiej” i sztuki pisarskiej określanej przezeń metaforycznie jako *Alchemia słowa* — a więc zgodnie z założeniami gatunku — wśród spraw i rzeczy, z którymi łączy narratora bliski i prawie emocjonalny stosunek²⁵.

Darujmy jednak rozpatrywanie cech gatunkowych — pochylmy się nad *Alchemią słowa* jak podczas pierwszego czytania. Oszalał nas przede wszystkim obszar doświadczeń Parandowskiego — w pamięci pozostaje powódź nazwisk, zdawałoby się wszystkich pisarzy świata, zadziwia ich wielka znajomość wykraczająca poza zwyczajną lekturę, a dotycząca nieraz rzeczy tak drobnych, jak ulubiona pora dnia czy kolor tapety w pracowni, zaskakujące ukazanie niespodziewanych aspektów pracy pisarza — jak rola własnego pokoju — ale cały ten rozgwar wrażeń ucisza refleksja nad doniosłością sztuki pisarskiej i myśl o słowie, które jest potęgą — „Utrwalone w piśmie, zdobywa nie dającą się obliczyć ani przewidzieć władzę nad myślą i wyobraźnią ludzi, panując nad czasem i przestrzenią” (*Alchemia słowa*). Gdybyśmy też zgodnie z tezą autora, że „istnieje różnica między pisarzem, którego wezwała idea, a tym, którego powołało słowo”, mieli go zaliczyć do jednego z typów pamiętając, że — „pierwszy albo wybiera pióro spośród innych możliwych narzędzi działania, albo jeśli jest ono dlań jedynym, odkłada je z chwilą, gdy swoją misję wypełni. Dla drugiego zaś twórczość kończy się najczęściej z życiem” — na pewno zaliczylibyśmy go do tych, których cechuje

²⁵ Bezpośredni stosunek do przedmiotu uwalnia gawędę od dyscypliny obowiązującej essay, pozwala na realizowanie tematu drogą swobodnego kojarzenia wyobrażeń, stąd dygresje i przewaga materiału zdarzeniowego lub przykładowo-szczegółowego nad ogólnymi refleksjami; zasadą organizującą jest jedynie aspekt narratora, któremu zależy przede wszystkim na zasugerowaniu słuchaczowi lub czytelnikowi własnego widzenia danych spraw. Utwory zamieszczone w *Dwóch wiosnach* i *Alchemii słowa* zaliczam do gawęd, operując się na argumentach ich techniki budowania i założeń kompozycyjnych. Przy czym byłby to typ gawędy liczącej nie tyle na słuchacza ile na czytelnika, stąd możliwość operowania poważnym tematem.

„zdolność odczuwania, ile siły jest w słowie i jak można uczynić ją sobie posłuszną”.

Mówi już o tym sama tematyka utworów, w której niezwykle często obserwujemy nawrót do świata stwarzanego przez słowo — literatura staje się dla Parandowskiego terenem równie osobistych i twórczych przeżyć jak obcowanie z kulturą antyczną — wystarczy wspomnieć *essaye*.

Essaye te, mimo iż dotyczą twórczości pisarzy tak różnorodnych jak Remarque, Anatol France czy Apulejusz, mają pewien rys wspólny — każdy z nich bez względu na to czy rozważania owija Parandowski wokół jednego utworu, czy opiera o biografie danego autora, sprowadza się do poszukiwania cech znamienych pisarza jako artysty słowa. Szuka ich w jego „głębokim, ludzkim rozumieniu świata, w trosce o wybór środków, którymi najpełniej można osiągnąć zamierzony efekt estetyczny, uczuciowy, intelektualny — wreszcie, a może przede wszystkim we własnym stylu”.

Pojmowanie i przeżywanie obcej twórczości przede wszystkim jako sztuki pisarskiej wyraża się nie tylko w żarliwym rozpatrywaniu prozy Remarque czy Flauberta, ale też w tłumaczeniach, że nie są one dla Parandowskiego czymś obojętnym — świadczą o tym wyznania samego autora, w których przypisuje im nie małą rolę w rozwoju własnej sztuki pisarskiej.

Przeżywa ją autor nierównie intensywniej niż najdoskonalsze osiągnięcia obcego pióra — powstaniu *Dysku olimpijskiego* poświęca — *Olimpijskie prace i dni w Moich początkach literackich* mówi o „wielkiej oszałamiającej przygodzie narodzin pisarskich”, a i w innych utworach rzadko ustrzega się aluzji bezpośrednio jej dotyczących — jak „ściganie myślą cienia Sotiona” podczas rozmowy z Japończykiem na kartach *Roschera* czy powierzanie kłopotów literackich małego Dunka słowom jednobrzmiącym z tekstem wyznań odautorskich w *Moich początkach...*

Przeżywaniu własnej sztuki pisarskiej towarzyszy świadomość wielkiej jej odpowiedzialności i doniosłości, którą wyraża Horacy podczas dialogu z Piotrem w znamienych słowach — „Poeta jest pionem świata. Jego zadaniem jest wychowywać dusze do wdzięku, do polotu, do wielkości. Może to uczynić uśmiechem, melodią, myślą”. Troska o właściwe jej rozumienie i oddziaływanie jest

też przyczyną, że rzadko która książka Parandowskiego ukazuje się bez przedmowy. Daje w niej autor obszerny komentarz do podstawowych spraw (*Dwie wiosny*), określa zasady łączenia danych utworów w zbiory pod właśnie takim — wspólnym tytułem (*Godzina śródziemnomorska, Trzy znaki zodiaku, Odwiedziny i spotkania*), podsuwa czytelnikowi właściwą interpretację dzieła — przypomina mu nawet zdania, „które powinny być zauważone” — jak to z przedmowy do *Nieba w płomieniach*:

„I ani się spodziewał, jak pewnego dnia usnął w drodze, z sercem spokojnym i ufny, przekonany, że cień, który go osłania, pada od potężnego gmachu, a nie od stosu kamieni, zgromadzonych do budowy fundamentów” — opatrzone zapewnieniem — „Teofil Grodzicki, o ile go znam, otrząśnie się z tego snu”.

Czasami nawet tłumaczy ukazanie się danego zbioru tą „drobną nadwyżką próżności ponad zwykłą miarę”, która sprawia, że autor stara się przypomnieć czytelnikom wszystko, „co zaprzętało jego myśli, co było przedmiotem jego trudu choćby przez krótki czas”.

Tę drobną nadwyżkę próżności nie trudno wytłumaczyć, usprawiedliwia ją sam charakter twórczości — tak często na wprost osobisty, budzi przekonanie, jak gdyby autor uważał, że o tym tylko mówić warto co może sam podziwiać lub przeżywać.

Świadome przeżywanie własnej i obcej sztuki pisarskiej, poczucie wielkiej odpowiedzialności swego powołania, szkoła przekładu a nade wszystko miłość słowa, której niezliczone przykłady dał autor w *Alchemii słowa*, stają się kamieniem węgielnym jego poetyki.

Jest to poetyka podnosząca autonomiczną, emocjonalno-przeżyciową wartość samego słowa. Posłuchajmy wyznań autora.

„Pełny pożytek dały mi moje studia klasyczne... stały się szkołą sztuki słowa. Niemal dał mi przekład *Dafnisa i Chloe*, znacznie więcej ponowna lektura wszystkich wybitnych dzieł antyku. To nie zrównana szkoła. Nigdzie, jak tu, nie poznaje się wartości ukrytych w słowie, w jego aspekcie dźwiękowym, znaczeniowym i emocjonalnym. U starożytnych najmniejszy szczegół był wart rozważy i trudu. Nie mniej zawdzięczam Francuzom, którzy jedyni z nowożytnych, poza humanistami quattrocenta, idą ku swej wybornej sztuce przez miłość słowa i rzetelną o nim wiedzę.

Kto nie kocha języka, w którym tworzy, nigdy nie będzie artystą, a nawet dobrym pisarzem. Wiem z własnego doświadczenia, że do tej

miłości trzeba dojrzeć. Poznałem jej wszystkie radości dopiero w latach męskich, kiedy oprócz naszych wielkich pisarzy, od w. XVI począwszy, przeżywałem nieraz głębokim wzruszeniem zarówno najdawniejsze okruchy naszego języka jak i jego niespodziane, pełne wdzięku warianty w gwarach”.

Przytoczone tu wyznania nie będą punktem wyjścia rozważań wpływów poszczególnych autorów na sztukę pisarską Parandowskiego ani też pretekstem do kreślenia ewolucji jego prozy, której pierwsze kroki wyznaczył sam autor w *Moich początkach literackich*. Przekraczałyby to ramy tej pracy jak też jej możliwości.

Autor bowiem zachowuje się jak tłumacz własnej myśli, refleksji, wzruszenia czy zjawisk otaczającego go świata — głównym wysiłkiem stylistycznym jest wynalezienie trafnego, jedyne nie dającego się zastąpić, najwłaściwszego słowa. Stąd też nie można mówić o jego stylu jako o czymś stałym czy powtarzającym się — tak jak każda rzecz wymaga sobie właściwego słowa tak pozycje Parandowskiego mają styl za każdym razem odrębny i niepowtarzalny; jeśli się powtarza to tylko w drobiazgach — kiedy te same „zgrzebne dusze”, które „truchlały co niedziela” podczas kazań księdza Prussota (*Niebo w płomieniach*), „pochylają się z ciekawością nad chwałą śródziemnego morza” (*Między lampą a świtem*).

Tak wielką odrębność poszczególnych utworów Parandowskiego tłumaczy zarówno poetyka poszczególnych gatunków jak też różnica tematów i sposobów ich realizacji (*Dysk olimpijski*, *Zegar słoneczny*). Mimo to można mówić o najogólniejszych cechach stylu Parandowskiego zauważalnych w każdym jego utworze — niezwykła precyzja i jasność (myśl oddają słowa wybrane drogą subtelnego zróżniczkowania znaczenia), a przede wszystkim wielka jego prostota. Cechy te są tak łatwo zauważalne, że aż oczywiste — nie dlatego też je tutaj wymieniamy.

Nad stronicą prozy autora *Godziny śródziemnomorskiej* nasuwa się nieodparcie powiedzenie Anatola France — styl prosty porównywał z promieniem słońca, który wydaje się biały, mimo że składa się z siedmiu kolorów.

Podobnie i tutaj prostota stylu przesłania nam jego antynomie — jak potoczność obok poetyckiej metafory, wierność i ści-

ślność języka naukowego obok wieloznaczności i barw emocjonalnych języka artystycznego.

Wytyczone tu najogólniejsze cechy obecne są prawie w każdym utworze — dla dokładniejszego ich rozpatrzenia posłużymy się przykładem wielokrotnie już cytowanym — *Między lampą a świtem*. Utwór ten operuje bowiem dialogiem i narracją w 1 os. l. p., a więc typami struktur językowych najczęściej u Parandowskiego spotykanych. Całość utworu podana jest z aspektu autora notatek — uczonego, numizmatyka, którego dane indywidualne realistycznie motywują nie tylko temat rozmowy i występowanie motywów świata antycznego, ale też uzasadniają charakter narracji.

Otwórzmy pierwszą stronicę oznaczoną datą 13 marca. Są to notatki z bieżącej właśnie chwili — wrażenie „współczesności” osiąga autor umiejętnie operowaną formą relacji; bieżący właśnie moment podkreśla zarówno obecność tego rodzaju zwrotów jak — „t e r a z z n ó w s ł y s z ę”... — czy „Mam d z i ś dobry dzień” — jest też konsekwentne użycie czasu terażniejszego. Czas terażniejszy pełni tu jeszcze jedną funkcję — a mianowicie — nadaje notatkom ton wypowiedzi mówionej. Sugeruje go autor przede wszystkim dzięki specjalnej budowie zdań — krótkie, nie rozbudowane, opatrzone znakami wyrażającymi uczucie zdziwienia czy ciekawości — „A to co nowego! Któż wygrał te parę tonów na naszym znakomitym fortepianie?” Służą jednocześnie jako środek nadający relacji charakter dialogu wewnętrznego. Przechodzi on w monolog z chwilą, gdy „autor” przenosi uwagę z kontekstu otaczających go zjawisk na własną osobę — swobodną bezpośrednio wypowiedzi podkreśla użycie formy 1 os. l. p. oraz używanie wyrazów, zwrotów, zestawień czy porównań wykazujących zdecydowaną skłonność do języka obiegowego, potocznego. Narrator mówi o sobie jak o „starym nudziarzu”, który ma dziś dobry dzień, gdyż przyłapał Babelona na „grubej omyłce” i woli patrzeć na marcowy „kapuśniak” za oknem niż uczestniczyć w przyjęciu swojej żony.

Jedynie porównanie, które odnosi do własnej osoby, to — „Odczuwam błogostan jak kot i jak numizmatyk” — pozbawione cech literackości pozwala na dalsze prozaizmy w następujących po nich zdaniach o własnej pracy:

„Przyląpałem Babelona na grubej omyłce, która uszła dotąd najbystrzejszym oczom. Sza, nie pisnę jeszcze o tym ani słowa. Capnąłem go z samego rana i od wielu godzin bawię się z nim jak kot z myszką”.

Posługiwanie się językiem potocznym, duża ilość rzeczowników konkretnych pozbawionych epitetów, prosta, nieskomplikowana składnia zdań wzmacnia rzeczowość i zwartość narracji — sprawia, że jesteśmy przekonani o jej obiektywnej informacyjnej wartości, a jednocześnie nadaje przedstawionej sytuacji sceniczną prawie konkretność. Dzięki temu też zarysowuje niezbędne tło rozmowy numizmatyka z młodym poetą. Podobnie jak w poprzedzającej relacji, uderza potoczność pierwszych taktów dialogu — zaczął się on „trochę głupio: od tego wariata Kręskiego, który zachwalał pocie... zbiór medali”, numizmatyk tłumaczy, „że pomyłony hrabia zna się tyle na medalach co na burakach: cukrownia zjadła mu trzy czwarte majątku, reszta pójdzie na fałszyfikaty, które gromadzi z uporem maniaka”.

Zachowuje w nim autor specjalny rytm mowy i gest języka poszczególnych postaci. Obdarza je charakterystycznym dla ich słownictwem i wykorzystuje różne skróty zdań — tak znamienne dla mowy żywej — nadając rozmowie wyjątkowe poczucie naturalności, co przy jej erudycyjnym temacie nie jest rzeczą łatwą. Numizmatyk bowiem rozgadał się, „jak tylko potrafi człowiek przyzwyczajony do samotności”. W długotrwałych swych wypowiedziach, rzadko przerywanych bystrymi uwagami poety, snuje fantazje na temat rzymskiego miedziaka. Ale nawet fantastyczne losy monety obracają się ciągle w sferze, co do której charakteru nie możemy się pomylić, tak jest ona obstawiona autentycznymi datami, nazwami i faktami historycznymi. Przeświadczenie czytelnika o ich obiektywnej sprawdzalnej prawie wartości wzmacnia jeszcze tok wypowiedzi pozornie pozbawiony cech literackości, zmierzający jedynie do podania dobranych celowo faktów. Jednoznaczność powieści, częsta obecność wyrazów obcego pochodzenia, opartych na materiale słowotwórczym łacińskim, obok wspomnianego już posługiwanie się jasno określonymi autentycznymi faktami czy datami i logicznej przejrzystości składni, to elementy języka naukowego, który znajduje odbicie nawet w metaforze utworu. Przyjście poety dla numizmatyka to „jakby

nie zauważona przez Lafontaine'a bajka: motyl przyszedł odwiedzić mola książkowego”.

Metaforyka oszczędnie stosowana w relacji i dialogu dochodzi do głosu w samotnych marzeniach numizmatyka — podczas których „idzie na przełaj wieków”. Ale i tu uchodzi naszym oczom prawie nie zauważona, wyraża się bowiem w na pozór prostych środkach jak personifikacja — dzięki której wyobraźnia staje się „uroczą wróżką”, „błękitną wietrznicą” — „wabi, kusi, zwodzi, zatraskując za sobą drzwi tajemnicy”, lub w przenośniach utartych wśród potocznego użycia — „wpadła do sklepu... rzuciła mu się na szyję” .

Cytowane tu przykłady mogą służyć jednocześnie jako wyraz znamiennego dla autora stosunku do środków sztuki pisarskiej, zawsze sięga po dotychczasowy ich zasób. Całkowity brak neologizmów wynagradza natomiast odświeżanie powszechnie używanych wyrazów. Dokonuje go autor drogą nieoczekiwanych zestawień słownych, dzięki czemu najbardziej zbanalizowane słowa jak np. epitet — „uroczy” zyskują poetycki walor.

Metaforyka Parandowskiego opiera się bowiem o niezwykle i odległe skojarzenia — przeglądanie monet z różnych epok pozwala na przenośnię — „Wieki dzwoniły nam w palcach”, wędrujący poeta to „brat leśnych i polnych podmuchów”, a wyobraźnia „przychodzi w ciszy i samotności, gdy moje księgi milczą, i zrzuca mnie w otchłań marzeń”. Czytelnik jednak nawet obok „otchłani marzeń” przechodzi nie zauważając jej niezwykłości, pochłonięty sugerowaną myślą i wzruszeniem.

Sugestywność tę zawdzięcza proza Parandowskiego zarówno umiejętnemu skupieniu na krótkim odcinku zaledwie kilkustroficowego utworu różnych elementów języka poetyckiego, potocznego, naukowego, które stają się główną przyczyną jej zwięzłości i komunikatywności, jak też wyzyskaniu dramatycznych funkcji narracji ułatwiających wielostronne oddziaływanie na czytelnika — jednocześnie widza i słuchacza.

Wielostronność oddziaływania prozy Parandowskiego nie oznacza jednak braku akcentów szczególnie w niej dominujących, zawsze głównym walorem pozostaje myśl i wzruszenie, zgodnie zresztą z ogólnym charakterem twórczości, której cechą zasadniczą jest prymat intelektu.

Prymat intelektu widoczny w samej postawie twórczej autora, w ogólnoludzkiej problematyce, w erudycyjnym charakterze tematyki, wyrażający się nawet w znamiennych gatunkach literackich, jak essay i dialog, obok właściwego Parandowskiemu zaznaczania własnego przeżywania świata i związanego z tym liryzmu utworów staje się przyczyną równie świadomego przeżywania sztuki pisarskiej. *Alchemia słowa*, wielokrotne przedmowy do poszczególnych wydań, szkice poświęcone powstawaniu własnych utworów, „którego tysiąc godzin jest czymś nieporównanie pełniejszym i bardziej wzniosłym niż sam utwór”, lub tłumaczeniom mówią o świadomej odpowiedzialności twórczej.

Nawet więcej na nadmiar świadomości zdaje się uskarżać mimowolnie rzucone zdanie na marginesie przeżyć małego Dunka:

„Do dziś lampa naftowa... jest zdolna budzić we mnie ów uroczy niepokój... nic się nie wie, nic się nie widzi, o niczym się nie myśli — jest tylko samo łaknienie słów. Niestety, dzisiaj nie pozwalam sobie na takie swawole, pochylam się nad kartą po dojrzałej rozwadze i zazwyczaj wiem aż nadto dokładnie, czym je zapełnię”.

Konsekwencją intelektualnej postawy jest nie tylko częsty nawrót do stwarzanego przez siebie świata fikcji, ale też świadome przeżywanie cudzej sztuki pisarskiej, dzięki czemu nie obserwujemy w utworach Parandowskiego mimowolnych lub dających się łatwo wyznaczyć zależności od poszczególnych pisarzy. O przemyślanym korzystaniu u obcych źródeł nie świadczy też jedynie wyznanie samego autora, w którym dużą rolę dla rozwoju własnej sztuki pisarskiej przypisuje obcowaniu z literaturą antyczną czy francuską.

Za czerpaniem u obcych źródeł przemawia bowiem charakter całej twórczości — począwszy od zasadniczych pojęć i myśli, wśród których się obraca (tradycje antyczne i chrześcijańskie), poprzez zasięg tematów (igrzyska olimpijskie, sztuka pisarska, Homer, sprawa istnienia Boga) i znamienne gatunki literackie (dialog, essay) do cech sztuki pisarskiej (przemyślenie wartości słowa). Nie znaczy to jednak, aby związki łączące autora *Godziny Śródziemnomorskiej* z literaturą zachodnio-europejską polegały na snobizmie i naśladownictwie.

Twórczość Parandowskiego przynależy doń dzięki najbardziej zasadniczym własnym indywidualnym cechom — jak wspomniany

już prymat intelektu, erudycja, osobiste przeżywanie wartości kręgu kultury grecko-lacińskiej, wielce swobodne obracanie się w świecie myśli, umiejętność wypowiedzania rzeczy ważnych w sposób lekki a zarazem precyzyjny i zwięzły, nieustanna świadomość własnego przeżywania świata, wyrażająca się zaznaczeniem obecności autorskiej w utworach, a wreszcie kunszt rzemiosła poetyckiego. Wymienione elementy rozszerzają granice własnej ojczyzny autora i wzbogacają jej zasięg.

Twórczość Parandowskiego staje się jedną z przyczyn, dzięki którym — według własnych słów autora — „Polska leży nad Morzem Śródziemnym”.

WSZĘDZIE CZŁOWIEK

Prymat intelektu postawy twórczej Parandowskiego, odbijający się także w dużym ładunku erudycyjnym utworów, budzi u wielu czytelników przekonanie, że świat jego twórczości to świat książki i medytacji zamknięty ramami szczupłej przestrzeni pokoju „wytapetowanego książkami i kasetami rozmaitych zbiorów”.

Przeświadczenie to zdaje się potwierdzać nawet wewnątrz niektórych utworów *Godziny śródziemnomorskiej*, *Między lampą a świtem*, *Pokój wigilijny* odgrywające rzeczywiście rolę „uroczego schroniska życia intelektualnego” czy też kilkakrotnie powracający motyw biblioteki — Ossolineum, Uniwersytetu Lwowskiego czy wypożyczalni dostarczającej Teofilowi Grodzickiemu lektury pomocnej w budowaniu nowego poglądu na świat²⁶. Tym bardziej, że wewnątrz tych nie traktuje autor jedynie jako dekoracji niezbędnej dla zarysowania tła rozgrywającej się akcji — pokój, do którego powraca z kościoła św. Jakub autor wspomnień wi-

²⁶ Bibliotece ossolińskiej poświęca autor osobny szkic *Ossolineum*, w bibliotece Uniwersytetu Lwowskiego spotyka prof. Danielski starego łacinnika (*Rodecki*), Eratostenes pracuje do późnej nocy w pracowni biblioteki aleksandryjskiej (*Dzień królewski*), Lukullus pokazuje z dumą zbiory rękopisów zaproszonych gościom (*Uczta Lukullusa*), biblioteka w Ambrozjanie pozwala na oglądanie rękopisów Petrarcki, Dantego i Leonarda da Vinci (*Rozmyślenia kwietniowe*, *Lionardo da Vinci*) a i inne prywatne wewnątrz rzadko jest wolne od książek, bez względu na to, czy należą do prof. Kaliny, czy żony uczonego numizmatyka, która „nie nie czyta”.

gilijnych, staje się przyczyną toku rozważań i refleksji (zasadą kompozycyjną spojrzenie obiegające wewnątrz), a jednocześnie przedmiotem cichego wzruszenia; z podobnym wzruszeniem mówi też numizmatyk o „swoim królestwie” — dwóch pokoikach „wytapetowanych książkami i kasetami moich zbiorów, gdzie potulny stary tapczan znalazł cudem wolny kąt”.

Ale nawet wymienione tu wnętrza, wbrew swej wyjątkowej pozycji — wolno się nam domyślać w ich właścicielu samego Parandowskiego — nie zasłużyły na własny autonomiczny opis.

Znamienną bowiem metodyką przedstawienia wnętrza jest ukazywanie go w kilku charakterystycznych dłań przedmiotach, a i te nie są nigdy tematem dokładnego opisu. Autor wybiera bowiem tylko te przedmioty, które nawet w przelotnym spojrzeniu nie uchodzą uwadze — ale też nie poświęca im więcej nad to przelotne, jak gdyby przypadkowe i mimowolne spojrzenie zarówno wtedy, gdy patrzymy na pokój oczyma postaci, czy widzimy go w aspekcie autora.

Wystarczy wspomnieć choinkę z aniołem, popiersie Oktawiusza, krucyfiks wiszący przy oknie, „architekturę książek, która wysokimi kondygnacjami wspina się po ścianach” i kilku gałązek choinki w wazonie na biurku, a oto staje przed nami pokój „autora” wspomnień wigilijnych oglądany jego oczyma — lub „ściany malowane żółto, na barwę zwiędłych listków brzozy, drzwi czarne, wokół kominka ornament z gałązek złocistych, na stole waza z kwiatami, a pod nią tych kwiatów płatki opadłe” (*Król życia*) w szczupłym jak cela zakonna pokoiku Waltera Patera ukazany w aspekcie autora.

Metoda ta pozwalając na celowy wybór przedmiotów i szczegółów wzmaga funkcję charakterystyczną wnętrza. O tym, że nie stanowi ono obojętnego otoczenia postaci, świadczą słowa wspomnianego już „autora”: „W ciszy wigilijnego przedwieczera czuję jak wrastam w ten pokój, jak we mnie krąży jego życie i jak rozdzielam cząstki mojej substancji między te miłe przedmioty”, funkcji tej nie zmniejsza też odwrotny doń stosunek emocjonalny postaci. Zgryźliwość prof. Rojka staje się dla nas zupełnie zrozumiała, gdy autor pozwala nam zajrzeć do mieszkania „starego Greka”, gdzie pełno szaf, „które dziko opierały się ręką ludzkim gniotąc palce szufladami, drapiąc zamkami naj-

żonymi jak szpony, a po nocach straszyły hukiem i trzaskiem jakby je dusiła z mora”, przenikniętego kwaśnym odorem buraków i kapusty buchającym z kuchni.

Przy czym dane charakterystyczne wnętrza uzupełniają sylwetkę postaci, zgodnie z cechami podanymi za pomocą innych środków, bądź też wnoszą nowe i niespodziewane aspekty zaskakujące nieraz samych bohaterów — odbicie własnej sylwetki w przeciwnym lustrze — przeraża prof. Rojka, który siedząc naprzeciw lustra widział tylko nikły zarys twarzy i

„swoje oczy, które na przekór wszystkiemu pozostały niebieskie.

Nagle drgnął. W dalekiej mgłę lustra była jeszcze druga postać. Siedziała odwrócona tyłem, ukazując łysą czaszkę z kłakami siwych, nie podstrzyżonych włosów i plecy zgięte w kablak, plecy sponiewierane, plecy zgrzybiałego, śmiertelnie utrudzonego tragarza. Kto go tu posłał? Rojek obejrzał się za siebie. Ach, tak, oczywiście. Szafa lustrzana — własność żony, ten sprzęt dziki i zły, który był mu wrogiem zawsze, śpieszył na pomoc swej pani i lżył go na równi z jej słowami”.

Ścisłe powiązanie wnętrza z konkretnym człowiekiem nadaje mu nie tylko własny, indywidualny wyraz, ale też umieszcza je w dokładnie określonej, istniejącej rzeczywistości, w której ten człowiek żyje — (mieszkanie Grodzickich to dom zamożnej rodziny urzędniczej Lwowa w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową, pokój z *Między lampą a świtem* możemy odnieść do domu należącego do uczonego, a mającego trochę blasku w życiu stolicy z okresu dwudziestolecia) — dzięki czemu zyskuje ono jednocześnie walory realistycznej prezentacji danej rzeczywistości.²⁷

Znamienną sugestywność własnego „istnienia” zyskują jednak wnętrza Parandowskiego nie tyle poprzez ścisły związek z człowiekiem określonym społecznie i historycznie, ile przede wszystkim dzięki dramatyzującej unaoczniającej metodzie ich ukazywania. Autor zarysowuje je zwykle jak sceniczną dekorację — służy temu zarówno podanie cech zebranych często jednorazowym

²⁷ W wypadku dialogu *Między lampą a świtem* sprawa ta została omówiona w poprzednim rozdziale pracy; *Pokój wigilijny* możemy zaś odnieść do autora dzięki wzmiance poświęconej mu w przedmowie — „Włączyłem tylko do zbioru urywek z raptularza, *Pokój wigilijny*, obraz z ostatniej wigilii w moim domu, pośród przedmiotów, które już nie istnieją”, co potwierdza też data umieszczona pod utworem Warszawa, 24 grudnia 1941.

tylko spojrzeniem jak i wspomniane już uprzednio opieranie ich oglądu o kilku charakterystycznych dla nich przedmiotów. Zatrzymanie spojrzenia czytelnika (i widza jednocześnie) na drobnych szczegółach dekoracji ukonkretnia wnętrza, sprawia, że nawet wtedy, gdy określa je autor tak skąpo jak pokój Piotra, z którego w zapadającym zmierzchu widzimy białą kartę papieru i pióro na biurku, fotel, lampę i obraz Wyczółkowskiego na ścianie, narzuca sugestią dokładnie określonej sceny.

Dramatyczna metoda rysowania tła, umiejętne operowanie konkretem obok wspomnianego już szczególnego znaczenia drobnych nieraz przedmiotów (monety, książki, krucyfiksy) stają się przyczyną, że w utworach Parandowskiego świat zewnętrzny istnieje na równi z realizowanymi w nich myślami.

I tak jak mylnie byłoby twierdzenie, że Parandowski patrzy na świat przez książki, chociaż postaci jego utworów mają twarze, na których „vigiliae doctae zapisały się palimpsestem zmarzszczek” i wołają „diderotowski robderzan” od marynarki, a zjawiają się niespodzianie niby „nie zauważona przez Lafontaine’a bajka” — tak niesłuszne byłoby też przekonanie, że w twórczości swej nie wykracza on poza obręb własnego pokoju — „uroczego schroniska życia intelektualnego”.

Obecność krajobrazu mówi nie tylko o tym, że świat zewnętrzny istnieje także poza obrębem wnętrza, ale ujawnia też serdeczny stosunek autora do przyrody. Nie ma jej zbyt wiele w utworach — znamienne jest jednak ukazywanie jej w drobnych lirycznych momentach. „Autor” bowiem na szerokiej przestrzeni pod otwartym niebem czuje się równie dobrze jak we własnym pokoju — nie poświęca jej też więcej uwagi niż wewnątrz. W lakonicznych notatkach chwil podaje zasadniczy rys krajobrazu i oświetlenia, ale gdy poprzednio dla uchwycenia znamienych cech wnętrza wystarczyło tylko przelotne spojrzenie — tak krajobraz niesie za sobą „wilgotny chłód” rzeki, „rzeński zapach dnia wiosennego”, „szczebiot wróbli”, „stukanie dziecięcia”, „uroczysty pogwar lasu” lub „ciszę”. Mimo to krajobrazy Elidy, Olimpu, Sycylii czy Lwowa nie uderzają nas wielością wrażeń, sugestywność ich nie zakłada się też jedynie na dramatycznie unaoczniającej metodzie relacji, głównym ich walorem pozostaje zwykle ogólny ton, który można by nazwać „kolorytem emocjonalnym”.

Spójrzmy na równinę Olimpii.

„Spod starego orzecha na szczycie widzę całą równinę olimpijską. Błyszcza na niej dwa migotliwe pasy: szeroki — Alfejosu, i wąziutki — Kladeosu. W klinie między rzekami, pod wzgórzem Kronosa, szarzeje pole ruin. Słońce, równiny rozciągnięte, pagórki tak łagodne jakby je wygładziła dłoń dziecka, stukanie dzięcioła w lesie, daleki głos oracza na jakimś ukrytym polu rodzą uczucie bezmiernego spokoju. Wszystko takie proste, jakby w nim nie było nic prócz ciszy mojego własnego serca”.

Podobnie jak przy charakterystyce wnętrza autor poprzestaje na wyliczaniu poszczególnych elementów krajobrazu, które związane w celowo dobrany zespół sugerują zamierzony nastrój i wzruszenie.

Znamienne, że metodą tą posługuje się Parandowski zarówno podczas podawania opisu w aspekcie przedstawionej postaci, jak i wtedy, gdy obciąża nim relację odautorską.

Topograficzny opis Elidy, zawierający dużą sumę obiektywnych, rzeczowych informacji o danym obszarze i ludności zamieszkującej go, dzięki umiejętnemu zestawieniu cech — łagodne pagórki, szpilkowe lasy, zielone doliny, strumienie i potoki, niskie, pobielone wapnem domki, winnice, redy i pola „niosące śpiew zboża aż na pochyłości pagórków” — narzuca czytelnikowi przekonanie o obfitym dobrobycie rolniczego kraju, a jednocześnie sugestią „błogiego, niezawodnego pokoju”. Wyraża ją także komentarz autora:

„Wszystko tu się wydawało lżejsze niż gdzie indziej, oddech, krok, ważkość przedmiotów — praca musiała być mniej ciężka na tych polach, które już zaczynały szumieć zbożem, gdy w innych stronach Grecji była pora pierwszej runi”.

Ale nie tylko nasycenie krajobrazu znamionną dlań barwą emocjonalną (nawet wówczas, gdy podany w bezosobowej relacji odautorskiej rysuje epicko dalsze tło wydarzeń) świadczy o tym, że nie traktuje go autor obojętnie, przemawia za tym przede wszystkim ukazywanie krajobrazu w spojrzeniu postaci, które są z nim bliżej związane.

Krajobraz Grecji prezentuje nam autor w aspekcie „narratora”, którego cechuje „serdeczne przywiązanie do starej ziemi helleńskiej”, Lwów pozwala oglądać najczęściej oczyma Teofila lubiącego wymykać się w „rozkoszna szarą godzinę miasta”.

Aspekt postaci wykorzystuje też często jako realistyczną motywację tego traktowania krajobrazu — nieokreślony smutek Teofila, który „znalazł się na tej przełęczy życia, gdzie pragnie się być w jakiegokolwiek sprawie przyczyną, i gdzie rodzi się lęk, że człowiek może zostać na resztę swych dni oszołomionym i bezradnym widzem”, sprawia, że „mała, wąska i kręta ulica Sienkiewicza była właśnie na miarę jego wewnętrznego ucisku”.

Rozgoryczenie chłopca pozwala autorowi na oparcie opisu przede wszystkim o elementy odczuwane jako negatywne, dlatego też ulica jest —

„zaniedbana, z kupami śniegu pamiętającymi początki zimy, oparta z jednej strony o parkan całkowicie zalepiony afiszami, cuchnęła uryną, łajnem i potem koni śpiących przy dyszlach dorożek, których właściciele nie odstępowali szynku zionącego z otwartych drzwi swym kwaśnosłonym oddechem”,

pominięty zostaje natomiast sklep Propsta, dla którego wystawy Teofil tamtędy zwykł przechodzić.

A nawet więcej — aspekt postaci pani Zofii umożliwia nadanie obrazowi ulicy symbolicznych prawie znaczeń — wystarczy przypomnieć wspomniany już w poprzednim rozdziale moment przechodzenia Grodzickich obok gmachu Namiestnictwa i kościoła Karmelitów.

Inny natomiast ukaże się nam obraz Lwowa w oczach pana Albina Grodzickiego, który wybiegł z biura w chwilę po otrzymaniu rangi Radcy Dworu. Radość towarzysząca niespodziewanemu awansowi staje się przyczyną — „że na wszystkim oko spoczywało ze wzruszeniem, wszystko było częścią tego jedyne go w świecie zbioru rzeczy: miasta o niewysłowionym uroku”.

Ukazywanie krajobrazu w aspekcie postaci umożliwia różnorodne wykorzystanie jego walorów, a jednocześnie pozwala na narzucenie określonego stosunku emocjonalnego zmniejszając dystans między nim a czytelnikami, który przestaje być dzięki temu bezinteresownym obserwatorem widoków. Ale nie zawsze postaci obdarzają własnym wzruszeniem ulicę miasta czy pola Grecji, same czasami poddają się urokom krajobrazu, poprzez który wędrują.

Narrator *Dwóch wiosen* — w zależności od spotkanych w drodze widoków przeżywa różne odcienie wzruszeń — w górskiej

pustyni budzi w nim radość każdy objaw życia, w wąskim przesmyku skalnym „radość tamtych drobiazgów i ból tamtych samotnych drzew odczuwa się przez ucisk własnego serca, które wydaje się tak zupełnie bezbronne i opuszczone w wąwozie Langada.”

Znamienne łączenie z każdym fragmentem krajobrazu odpowiedniego mu barwą emocjonalną momentu wzruszenia osiąga autor najczęściej dzięki umiejscowieniu w nich drogą metaforyki świata ludzkiego.

„Świątynka Nike — dziecko schowane w krzakach, biedna sierotka siedząca na progu. Jest tak mała i krucha, aż lęk bierze, żeby jej wiatr nie zdmuchnął w przepaść, która jest pod nią. Wstydzi się swoich całych murów i nienaruszonych kolumniek. Wstydzi się tego przebrania, bo wszystko jest na niej połatane i jakby nie własne”.

Gdzie indziej znów widzimy —

„strumień zbiegający po kamykach jak roześmiane dziecko, ciemna szczelina w skale narzucająca myśl w grocie nimf, dzbanek na brzegu studni, zda się jeszcze ciepły od rąk dziewczyny, która się gdzieś ukryła, mały lasek wśród gór, rąbek łąki niby wspólnotwarte marzenie o wypoczynku, to wszystko stwarza natychmiastowe bezpośrednie zadowolenie a jednocząc się zbierając zamienia się po prostu w szczęście”.

Grodzickiemu na przeciw

„z marcowych roztopów, w których płynęły śniegi, z wilgotnej mgły wychodziło... miasto w burym habicie, obwieszczone różańcami latarni — pocziwy bernardyn, gotów pożartować z młodzieżą na Akademickiej, wstąpić na lampkę wina do Stadtmüllera, wypowiedać czyjąś samotną duszę w zaułku Ormiańskim, rozruszać opieszalego dzwonnika, u św. Mikołaja, by (zawsze ostatni) wykołatał pozdrowienie anielskie swą starą, gderliwą sygnaturką”.

Krajobrazy utworów Parandowskiego, zarówno dzięki aspektowi postaci jak i nasyceniu ich sugestywnym tonom emocjonalnym, a wreszcie metaforyce operującej światem ludzkim, stają się podobnie jak wewnątrz pełne obecności człowieka.

W utworach Parandowskiego bowiem ciągle obecny jest człowiek — i co znamienne człowiek różnego czasu i ziemi — Sotion, który najpiękniejsze lato młodości poświęca Olimpiadzie z 476 roku przed Chrystusem, Teofil dojrzewający w latach poprzedzających wojnę światową, uczonego numizmatyka piszącego dziennik z dni dwudziestolecia, trzej królowie niosący dary Narodzonemu,

a wreszcie Cezar i Cicero rozmawiający w beczasowej pustce wśród gwiazd zgodnie z przekonaniem autora, że „na całym obszarze naszego globu i w całym obszarze czasu, przez który szedł człowiek, mieszkaniec ziemi, nie ma rzeczy ludzkiej, która nie byłaby warta strofy lub karty pięknej prozy”.

I rzeczywiście autor każe czytelnikowi z tym samym nieobojętym zajęciem śledzić walkę Sotiona z Ikkosem, z jakim obserwuje losy Teofila lub przysłuchuje się rozmowie numizmatyka. Dzieje się to dzięki temu, że każda z postaci jest obdarzona równie sugestywną „prawdą istnienia”, chociaż przy każdej z nich objawia się ona inaczej.

Sotion, młody zawodnik pentatlonu, zawdzięcza ją przede wszystkim dramatycznej metodzie prezentacji — autor ukazuje jego postać w szeregu spojrzeń nieraz tak dokładnych jak obserwowanie skoku czy rzutu dyskiem, przy których dokładność obserwacji każdego najmniejszego nawet drgnienia powiek zwalnia jego tempo i widzimy ruch zupełnie jak w zwolnionym filmie. Nieobojętną jest przy tym rzeczą, że autor odwołuje się do autentycznej rzeźby Myrrina — znamienne jest to zresztą także i przy momencie wyjmowania przez małego Głaukosa ciernia ze stopy na stopniach ołtarza.

Ciężar prezentacji postaci Sotiona rozkłada także autor na dialogi, które chłopiec rozżarza swym dowcipem, i relację odautorską utrzymaną często w aspekcie młodego efeba. Dzięki temu może czytelnik też poznać wartości wewnętrzne Sotiona zaledwie wyczuwane przez gromadę rówieśników — znamienne, że gdy wygląd chłopca zmienia się nam po prostu w oczach: „Sotion bowiem rozwija się nieustannie, każdy dzień z tego ludzkiego kwiatu odgina świeży płatek, nic w nim nie podobna przewidzieć, jakby jego praca nie była dziełem wysiłku lecz natchnienia” — tak jego sylwetka wewnętrzna pozostaje bez zmian taka, jaką ją określili autor jeszcze przed pierwszym odezwaniem się chłopca.

Czytelnika jednak nie razi ani uproszczony rysunek psychologiczny postaci — koleżeński bezinteresowny „wyznawca Heraklesa” — ani też brak jakichkolwiek wad czy przywar, umyka też naszym oczom niezmiennosc rysunku psychologicznego bohaterera.

Dzieje się to właśnie dzięki wspomnianej już relacji odautor-

skiej utrzymanej w aspekcie własnym Sotiona — podaje w niej bowiem autor jego przeżycia psychiczne — odbiegające od właściwego mu stanu spokojnej jasności — gorycz wewnętrznej rozterki wobec skutków spowodowanych rzutem Tayllosa, drobny przedsmak olimpijskiej klęski podczas zapasów z Efarmostosem, a wreszcie dojrzały smak goryczy w walce z Ikkosem. Prezentacja postaci Sotiona poprzez jego przeżycia psychiczne obok dramatycznej metody ukazywania jego sylwetki odwołującej się przy tym do autentycznych rzeźb zawodników olimpijskich staje się przyczyną, że pozostaje nam w pamięci nie tylko jako sylwetka mogąca być tematem posągu, ale jako konkretny czujący i nieobojętny nam człowiek.

Inaczej z Teofilem — rówieśnikiem Sotiona, widzimy go jedynie w aspekcie matki i Aliny, ale nawet ich spojrzenia nie wydobywają z tą dokładnością, jaka cechowała spojrzenie autora w stosunku do Sotiona, cech jego chłopięcej urody — znamy u niego — „panieńskie” oczy ocienione długimi rzęsami, piękne łuki brwi, ręce „o długich smukłych palcach” i „śnieżną bliznę u kresu czoła” — taką samą jaką widzieliśmy u Sotiona, kiedy zaczesał włosy — wiemy też z ogólnej opinii (nauczycieli gimnastyki, Fancia, pani Zofia, Alina), że jest nadzwyczajnej urody.

Gdy poprzednio czytelnik — jako dokładny obserwator Sotiona — o wiele więcej uwagi poświęcał jego ruchom i ćwiczeniom niż skąpym rozterkom wewnętrznym — tak teraz obserwuje przede wszystkim przeżycia psychiczne Teofila.

Ważne są one ze względu na przeżywany przez chłopca problem istnienia Boga. Stąd też o wiele dokładniej znamy jego myśli, wzruszenia i lekturę niż szczegóły zewnętrznej urody. Znamienne — że jak poprzednio widzieliśmy przede wszystkim fizyczny rozwój Sotiona — tak teraz obserwujemy dokładnie przemiany psychiczne chłopca pochłoniętego swą sprawą. Ważność problemu uzasadnia też całkowite jego odsunięcie się od zainteresowań właściwych chłopcom w jego wieku, jak sport, tajna organizacja wojskowa czy dziewczyna. Na to wyosobnienie ze wszystkich spraw życia — „czas pustyni”, jak go nazwał Teofil, „pośród słów, pojęć, abstrakcji, pośród dni samotnych i nocy udręczonych”, pozwala też sytuacja materialna rodziców. Syn Rady Dworu w Namiestnictwie Galicji może swobodnie całe dnie

spędzać nad książką — zamknięty we własnym pokoju — sam Teofil zresztą dba o całkowitą swoją samotność — namawia rodziców na letnisko w Brzuchowicach, omija wszelkie uroczyste przyjęcia, na których zwykle bywał z nimi, pozostając wtedy w domu, nie bierze udziału w życiu koleżeńskim klasy. Żyje „sam na sam z Bogiem”.

I tak jak poprzednio ruchy Sotiona obserwowaliśmy niby na filmie — tak teraz „mamy w oczach” nieustannie myśli, wzruszenia, rozterki wewnętrzne i rozwój nowych przekonań Teofila. Ale nawet całkowite „wyosobnienie” chłopca nie pozwala traktować go jako reprezentanta ogólnych znaczeń (na przykład Sotion idealny typ zawodnika olimpijskiego, wcielony duch igrzyska), wszyscy uważać go mogą jedynie za ucznia uzyskującego maturę w gimnazjum Lwowskim w 1914 roku — mogą wskazać nawet jego mieszkanie na ulicy Pańskiej.

Umieszczenie postaci chłopca wśród autentycznych ludzi i ulic miasta staje się ~~obok~~ ~~wierności~~ ~~w~~ ~~oddaniu~~ jego przeżyć psychicznych ważkim argumentem „prawdy” jego postaci. Ale czytelnik jest przekonany o istnieniu wielu innych postaci Parandowskiego, których ani nie obserwuje w każdym ruchu jak Sotion, ani w każdej myśli jak Teofil.

Sugestię tę osiąga autor przede wszystkim dzięki umieszczeniu ich w „autentycznym kontekście” — uczony numizmatyk rozmawia o autentycznych postaciach historycznych, przytacza fakty i daty. Apeluje przy tym nie tylko do wiedzy czytelnika — każe mu pamiętać o najlepszym szewcu w Warszawie Leszczyńskim czy firmie krawieckiej, w której ubiera się jego żona. To nieustanne odsyłanie czytelnika do autentycznej, danej rzeczywistości historycznej bądź współczesnej sprawia, że uchodzi jego uwadze fantastyczny charakter niektórych utworów — wystarczy wspomnieć dialog Cezara z Ciceronem czy Piotra z Horacym. Przy czym nawet i w tym wypadku stara się autor o zachowanie pozorów prawdopodobieństwa — Piotr rozmawia z Horacym cierpliwie po łacinie — w którą wszedł „ostrożnie próbując pierwszego kroku jak w zimnej rzece”:

Autentyzm ten opiera autor nie tylko na apelowaniu do naszej wiedzy o świecie, ale przekonuje o nim często argumentem własnego przeżycia lub wiedzy — stąd tak częste posługiwanie się

„ja” autorskim (*Zegar słoneczny, Szkice, Godzina śródziemnomorska*), które również często mamy prawo utożsamiać z Parandowskim jako „pisarzem”.

Autentyzm własnego przeżycia podkreśla też wielokrotne powracanie tych samych motywów postaci lub zdarzeń. Wystarczy wspomnieć nieumiejętność czytania małego Dunka, który siedzi bezradny nad „giejlem” w elementarzu, i wzmiankę w kronice Pana Albina o jego kłopotach z Teofilem podczas czytania tego samego wyrazu, kolegę Teofila Kościuka, który we wspomnieniach z *Zegara słonecznego* ma zapowiedź wczesnej swojej śmierci a umiera na stronicach *Nieba w płomieniach* lub biblioteką ossolińską, która powraca dwukrotnie raz jako temat osobnego utworu *Ossolineum*, to znów we wspomnieniach początków literackich autora.

Czytelnik jednak wierzy w istnienie świata utworów Parandowskiego przede wszystkim dzięki temu, że go widzi — autor konstruuje bowiem dramatyczną wizję rzeczywistości opierającą się o sceniczną, unaoczniającą technikę prezentacji.

A co najważniejsze, że świat ten nie jest dla niego obojętny — wszędzie bowiem spotyka człowieka — w wędrowce filozoficznej przez stulecia, zacisznych wnętrzach i szerokich krajobrazach, w myślach, rozważaniach i troskach ludzkich, na wszelkich obszarach czasu i przestrzeni. Obecność człowieka i ukazanie najdrobniejszych jego spraw w lirycznym przeżyciu staje się przyczyną, że twórczość Parandowskiego jest żarliwym dokumentem jego własnych słów.

„Mogą się w nas wypalić wszystkie ciekawości, mogą nam do cna zobojętnieć wszystkie sprawy ziemi, ognia, wody i powietrza, ale nigdy nie pozostanie nam obcy ten ktoś z nas samych — człowiek — który w jakimkolwiek czasie i w jakiegokolwiek stronie świata cierpiał, spodziewał się, błądł, ożywał”.

LES PRINCIPALES TENDANCES ARTISTIQUES DANS L'OEUVRE DE JAN PARANDOWSKI

C'est à partir d'une analyse détaillée des divers écrits de Jan Parandowski que cette dissertation se propose de dégager les principales tendances artistiques de l'oeuvre de l'éminent écrivain polonais contemporain.

Le trait le plus saillant de cette oeuvre est la suprématie de la problématique; sa méthode préférée consiste en un voyage philosophique

à travers les siècles, qui, tout en rapprochant arbitrairement les hommes et les faits, permet de ne pas perdre de vue le problème. Le caractère de la problématique, le bagage intellectuel et la réflexion confèrent aux oeuvres de Parandowski une nuance lyrique particulière. Ce lyrisme se trouve encore approfondi par le fait que l'écrivain considère le narrateur comme un sujet qui vit l'événement relaté, par le fait également que l'auteur se sert de la méthode du contraste, caractéristique pour la lyrique. La vue dramatique du monde est de même confirmée par la façon de réaliser la fable: le lecteur voit les événements comme de ses propres yeux; les situations et les dialogues ont un caractère scénique prononcé. La vue dramatique de la réalité et le dynamisme de l'oeuvre qui en est solidaire, n'enlèvent point aux pages de Parandowski le ton du grand calme; grâce à la problématique touchant le monde des valeurs absolument constantes, ces facteurs deviennent, au contraire, l'expression d'une méditation sereine qui est l'attitude créatrice fondamentale de l'écrivain.

Le monde de la culture latine est pour Parandowski la source des valeurs absolument constantes. Le caractère de son oeuvre toute entière — les idées fondamentales (les traditions antiques et chrétiennes), la matière de ses thèmes (les jeux olympiques, l'art d'écrire, l'existence de Dieu) et les genres littéraires spécifiques (dialogue, essai) aussi bien que les traits caractéristiques de son art (choix scrupuleux du mot approprié) — le prouvent jusqu'à l'évidence.

Des caractères individuels de l'oeuvre de Parandowski: la primauté de l'intellect, l'érudition, l'attitude engagée de l'auteur à l'égard du monde de la culture gréco-latine, une parfaite maîtrise des idées abstraites, la faculté d'exprimer des choses graves d'une manière légère qui n'exclue ni la précision ni la concision, la haute perfection de l'art poétique, le fait enfin que l'écrivain a une conscience aigüe et incessante de „vivre” le monde — tels sont les éléments grâce auxquels l'oeuvre de Parandowski contribue à établir la place de la Pologne sur la carte de la culture européenne.

Le caractère intellectuel et érudit de la problématique n'emprisonne cependant pas l'action des oeuvres dans des intérieurs tapissés de livres; les méditations ont pour fond, et souvent même pour cause, des paysages animés d'une émotion fort suggestive. Les paysages aussi bien que les intérieurs sont traités en fonction des personnages qui doivent la vérité de leur existence à la représentation fidèle de tout ce que vit leur âme, à un contexte authentique, à la mise en relief de l'authenticité de l'événement vécu par l'auteur de même qu' à la technique de la présentation dramatique, scénique, quasi-visuelle.

Ce sont des personnages d'époques et de pays différents qui habitent ces intérieurs et ces paysages; qu'ils soient historiques ou non, ils se distinguent tous par un grand effort de la pensée construisant des valeurs fondamentales de la culture dont se nourrit l'oeuvre de Parandowski.