

JERZY KACZOROWSKI

OPOWIEŚĆ MARKA NOWAKOWSKIEGO  
— FENOMENOLOGIA KLIMATU

I

1. *Przygnębie*

„Przyjechałem do osady wczesnym rankiem. Padał monotony deszcz”. Tak właśnie zaczyna swoją opowieść narrator — wędrowny akwizytor, zbierający zamówienia na wykonanie portretów ślubnych.

Przyjeżdża on do nieznaney osady na dwa dni, aby spenetrować okolicę i zebrać zamówienia od jej mieszkańców. Pierwsze zetknięcie z nowym miejscem nie jest zachęcające: pada deszcz, a w perspektywie konieczność znalezienia noclegu. W ogóle atmosfera jest nieprzyjemna. „Przemokłem doszczętnie — opowiada narrator — czułem się jak łązka, ociekający wodą łązka w samodziałowej, przetartej marynarce i drelichowych gaciach”. „Smutne to osiedle w deszczu, wymarłe, brudnawe”. „Parszywa dziura, wredne uliczki”.

Trzeba poszukać mieszkania. Ale w tej ponurej pustce jedynymi żywymi istotami są pętające się po błotnistych uliczkach „czarniawe prosiaki”. W końcu, „wściekły po bezsensownym biegu w błocie” narrator trafia tam, skąd wyszedł — na przystanek autobusowy i na siedzącego w pobliżu żebraka, „obojętnego na deszcz i zimno”. Dziad wskazuje mu miejsce, gdzie mógłby przenocować: „u Pani”. Portrecista biegnie w przybierającej na sile ulewie do domu Pani i łoce w drzwi.

Tak wygląda wstępna, jednostronicowa sekwencja opowiadania. Chwył jest tradycyjny — do nastroju wewnętrznego narratora dostosowuje się świat otaczający, czy też — jak kto woli — świat otaczający wpływa na jego nastrój. Osiedle jest brudnawe, puste, pada deszcz, jest zimno. Związany z tym (czy tylko?) nastrój narratora każe mu stwierdzić, że jest tu parszywie i wrednie. Wilgoć, pustka i ziąb. Klimat przygnębie.

2. *Rozkosz i niesamowitość*

„Pani” mieszka w „willi albo pałacyku”. Jest stara i garbata. Przyjmuje go o nic nie pytając. Opłata, jaką pobierze za nocleg, będzie symboliczna.

W jakże odmiennym świecie znalazł się narrator przekraczając drzwi „pałacyku”!

„Od pieca szło ciepło”. Co za przyjemność po doznanym chłodzie! Potem „kubek gorącej herbaty. Rozkosz”. W takim stanie „czy się od razu kleją, ogarnia zwierzęca błogość”. A na dodatek gospodyni daje mu „gładkie i suche bryczesy”. „Byle jakie, ale suche”. „Druga rozkosz — stwierdza narrator. — Po trzech dniach w suchym ubraniu”. Akwizytor mieszka na piętrze w „małym, czystym jak pudełeczko pokoiku”. To też przyjemność — zwłaszcza, gdy się widziało przed chwilą brud i błoto osiedla oraz „czarniawe prosiaki”. „Cicho w tym domu. Żadnego szmeru nawet” — obie kobiety (gospodyni i jej równie stara służąca) chodzą bezszelestnie w miękkich kapciach. Na zewnątrz tylko wciąż pada monotony deszcz.

Rozkosznie tutaj i ...dziwnie. Gospodyni garbata przyjęła gościa w milczeniu. Jej twarz jest „surowa, ostra, wąska, włosy ściągnięte gładko do tyłu, to jeszcze bardziej czyni jej twarz surową”. W przedpokoju „dwa wysokie lichtarze — trójnogi z miejscami na świece w kształcie rozczapierzonych jak szpony palców”. Z wysokości schodów wyglądają one „poczwarnie”: „tak rozczapierzają palce na przyjęcie świec”. W pokoju „półmrok, bo żarówka na suficie świeciła nikłym, zamierającym światłem”.

Tajemniczy nastrój pogłębia istnienie szeregu motywów, które — zaczynamy podejrzewać — mają jakiś ukryty sens. Gospodyni jest zagadkowo dobra; poleca swojej służącej podawać gościowi do łóżka śniadanie, ceruje mu postrzępioną marynarkę, robi wszystko, by został u niej jak najdłużej. Dlaczego? — zastanawiamy się wraz z narratorem i w naturalnej chęci znalezienia odpowiedzi szukamy: czemu w małym pokoiku na piętrze, gdzie przebywa akwizytor, jest wszystko nieruszane, rzecz można „tak jak było”, czy portret młodego człowieka na ścianie pokoiku ma jakieś znaczenie? Dlaczego na stoliku leży *Faraon* Prusa? Dlaczego gospodyni jakby przygląda się portfelowi narratora? Na próżno szukać na to odpowiedzi w tekście. Znaczy to? — nie znaczy? — nie wiadomo. Na razie pozostanmy przy tym: owe niedopowiedzenia także przyczyniają się do stworzenia w tej sekwencji klimatu niesamowitości.

### 3. Zgielk

W ciągu dwóch zaplanowanych dni pobytu w osiedlu gość Pani biega po domach i zbiera zamówienia na portrety. Wchodzimy wraz z nim w trywialny, hałaśliwy światek osady. Nie pada już deszcz, jest pogoda, na ulice powychodzili brzydcey, niesympatyczni mieszkańcy. Z jednego z domów przepędza „artystę” z krzykiem gruba „wiedźma z wielką jak balon głową”. W gospodzie bufetowa „wymalowana jaskrawo, włosy pokarbowane w kielbaski i wielkie drygające piersi”. Ulicą „przeszło kilka dziewczyn. Mało ładnych. Wszystkie czerwononogie. I noszą buty na korkach”.

Pod kioskiem z piwem pijący znęcają się nad niedorozwiniętym epileptykiem. „Zachłystują się śmiechem”. „Paskudna, wykrzywiona, zapłakana twarz «kaliki»”. Domokrażca stuka do dziesiątków mieszkań, z elokwencją zachwala swoje talenty; „złotousty reklamiarz”.

Po pustce w monotonnym deszczu, po dzwoniącej ciszy wnętrza willi starej Pani jakież to rozgardiasz, jaka wrzawa! To samo osiedle, co na początku, tak samo brzydkie i niesympatyczne. Przedtem jednak zziębnięty narrator biegł przez deszczową pustkę, teraz dwoi się i troi wśród jar-marcznego zgiełku.

#### 4. Zachwycenie

Namówiony przez Panią portrecista decyduje się zostać, by łowić ryby w okolicznych jeziorach. Ta przygoda wędkarska trwa trzy dni. „Kraina” jezior jest pusta i bezludna („Pustkowie. Żadnego rybaka”). Zwierząt jest niesłychana obfitość i zachowują się one jakby nie знаły człowieka:

„Wzdłuż brzegu płynęły dzikie kaczki. Duże stado, gdzieś z boku jakieś ptaki poderwały się z ciężkim trzepotem. Większe od kaczek. Ciężko kołyszące się. Może dzikie gęsi”.

„Przeływała wataha kaczek. Próbowałem liczyć. Doszedłem do trzydziestu, poplątało mi się. Mnóstwo kaczek. Różne odmiany. Nie bały się wcale”.

„Z gąszczu wynurzyło się brązowe zwierzątko. Smukłe, długonogie. Piła wodę długimi łykami, czasem uniosła głowę i spoglądała na mnie. Nie spłoszyła się wcale. Bez pośpiechu, delikatnie wsunęła się w gąszcz”.

Podobnie jest z rybami:

„Ryb tu bogactwo. Leszcze, liny, karpie, szczupaki, i nigdzie żadnego rybaka”.

„Złożyłem wędkę. Starczy tej zabawy. Ryb pełna siatka”.

„[...] ryby tutaj same jakby się łapały, głupie czy bez żadnego rozeznania, wcale nie spłoszone”.

„A na ryby tutaj wielka kanada. Ufne, chętne na haczyk, a w ogóle nie obeznane w chytrych rybackich sposobach, łapałem na byle jaką przynętę, chleb, kartofle, niepotrzebne wcale robaki”.

Gdy usiłujemy opisać atmosferę tej sekwencji, nasuwają nam się słowa: idylla, dziewiczość, raj. Nie chce się tego opuszczać: „Zapomniałem [...] o swojej paskudnej farmazońskiej robocie — zwierza się narrator — o wszystkich kłopotach w mieście — zleciało to gdzieś na dno pamięci”. Dziewiczy krajobraz otulają mgły („Łąki z wiszącą nisko mgłą”, „Mgła szła w górę”, „ten moment kiedy mgły poczynają się unosić i rozpraszać”). Odnosi się wrażenie jakiejś leniwości, sennaści, ociężałości („ptaki poderwały się z ciężkim trzepotem”, „ciężko kołyszące się”, „bez pośpiechu wsu-

nęła się w gąszcz”, „wyciągnąłem się na trawie”, „oślizłe, poruszające ciężko skrzelami”). Czuje się zachwycenie narratora tą „krainą” („Piękna woda”, „dobre miejsce”, „piękna sztuka”, „I taki ranek nad wodą. Słońce zaczyna grzać. Wilgoć z ciuchów paruje”, „cieszyłem się, że tych ryb w bród”). Jest to zachwycenie zamilowanego rybaka, ale także coś więcej.

## 5. Przebudzenie

Wreszcie po trzech nadprogramowo spędzonych nad jeziorami dniach akwizytor decyduje się wyjechać, a właściwie uciec. Opuścić ukradkiem ten zagadkowo gościnnie dom, w którym doznał rozkoszy, i zachwycającą rajską krainę jezior. W czasie nocy poprzedzającej moment wyjazdu śpi źle („Ogarnął mnie płytki sen. Zbudziłem się zmęczony, niespokojny”). Po przebudzeniu przypomina mu się epileptyk sprzed kiosku z piwem. Wczesnym rankiem, zapewne o tej samej porze, co tu przybył, schodzi cichaczem ze schodów. Służąca, która stoi przy świecznikach, próbuje go zatrzymać: „— Brzydka pogoda — dodała po chwili — zimno. I pies w taką pogodę nie wychodzi [...]” Narrator waha się chwilę, w końcu opuszcza dom. „Wcale nie taki zimny dzień, najważniejsze, że bez deszczu [...]” — stwierdza już na dworze w ostatnim zdaniu swej opowieści.

Czy zakończenie tego opowiadania jest *happy endem* czy zakończeniem tragicznym? To jeszcze jeden z zasygnalizowanych w powyższym streszczeniu problem, który poddamy interpretacji.

## II

### 1. Czas

Tajemnicza aura opowiadania Nowakowskiego jest wywołana efektem przenikania się czasów. W domu Pani narrator wciąż natyka się na obecność czasu przeszłego. Czas teraźniejszy domu garbatej staruszki jest zarazem bezkształtny i zastygły. Nieruchome są rysy twarzy Pani, zakurzone i wyblakłe przedmioty w pokoju gościnym. Czas ten nie jest odmierzany, gdyż w domu panuje „brzęcząca cisza”. Narrator ma wręcz wrażenie jakiejś martwoty. Granice między dniami zacierają się. Pani po prostu przyjmuje gościa, nie pytając go, na ile dni chce zamieszkać. Nie ma wagi w tym czasie poczucie obowiązku: narrator zdaje się zapominać o swojej pracy zawodowej i zostaje, nie wiedząc na jak długo. Czas ten jest jednakowy w każdym miejscu, znaleźć się w jego obrębie to roztopić się we śnie („Oczy się kleją, ogarnia zwierzęca błogość”). Jest to czas, który uwodzi jak otchłań.

Czas ten jest zaklęty w obrębie „pałacu” Pani. Ale istnieje on także tam, gdzie sięga jej władza. Kraina obfitości zwierząt i ryb jest równie

martwa; jest ona wszak wyczarowana przez Panią dla przychodzącego z obcych stron akwizytora. Ten raj ma być dla niego pokusą. Stara czarodziejka chce zatrzymać go na zawsze jak Andersenowska Królowa Śniegu małego Kaja.

Teraz martwą skorupę czasu terażniejszego przebija jednak tu i ówdzie przeszłość. Najważniejszy jej znak to portret młodzieńca wiszący w pokoju gościnnym. Czy był to niegdyś jego pokój? Czy to on jest przyczyną zainteresowania Pani narratorem? Kim on był dla Pani? — te pytania dręczą narratora uporczywie. Na ścianach są widoczne miejsca po jakichś obrazach. Portrecista chcąc płacić wyjmuje portfel. Portfel jest egipski. Może to dlatego spoczywa na nim surowy wzrok Pani? Może to ma związek z jedyną czytana, jak należy sądzić po tym, że leży na stoliku, a nie na półce i że jest założona zakładką, książką — *Faraonem* Prusa? Wulgarna dosłowność mogłaby nas popchnąć do wyjaśnienia: oto wywłaszczona po reformie rolnej dziedziczka tych okolic. Jej syn nie żyje, zginął pewnie w czasie wojny, może właśnie gdzieś w Egipcie, życie stanęło dla niej wraz z jego śmiercią. Tekst opowiadania jest jednak dyskretny. Nie chce dookreślać, zaledwie nawet sugeruje. Uznajmy tę dyskrecję, tę subtelną delikatność. Dla nas jest to tylko jakaś przeszłość, przeszłość sama w sobie, której istnienie znajduje wyraz w symbolicznym garbie staruszki.

Ów czas głównej bohaterki opowiadania przecina się z czasem narratora. Portrecista przybywa z zewnątrz. Ma on swoją przeszłość, określoną, wcale nie tajemniczą. Ta przeszłość to żona, która go porzuciła, zaledwie przezwyjężana skłonność do kieliszka, mieszkanie kątem przy licznej rodzinie jakiegoś szewca, doraźnie podjęty fach akwizytora. Jego terażniejszość mogłaby być równie banalna: epizod z zamawianiem portretów w krzykliwej osadzie mógłby ją całą wypełnić. Wraz z przekroczeniem drzwi domu Pani jego terażniejszość prywatna zostaje wchłonięta przez terażniejszość wnętrza „pałacyku”. Jej autonomiczność ulega powolnemu rozkładowi. Pierwsza pokusa jej wyrzeczenia się to uczucie rozkoszy, kiedy po wypiciu herbaty „oczy się kleją i ogarnia zwierzęca błogość”, kiedy w swym pokoiku wyciąga się na kozetce („Ta kozetka to luksus. Jak mięciutko zapada się [...]”). Proces ubezwłasnowolnienia akwizytora posuwa się. Dostaje do łóżka śniadanie, reperują mu marynarkę. Druga pokusa to wizja obfitujących w ryby jezior. Gdy akwizytor jej ulega, traci niemal całkowicie niezależność. Przedtem jeszcze wychodził w teren robić zamówienia, miał zamiar wyjechać po ich ukończeniu. Teraz należy już niemal zupełnie do czasu Pani. Te trzy dni spędzone wśród jezior to okres całkowitego jego zaczarowania w martwocie.

Narrator zostaje zaklęty w dziecko. Czas terażniejszy, który pochłoniął jego prywatną terażniejszość, jest dla niego czasem nowego dzieciństwa. Jego niesamodzielność jest niesamodzielnością dziecka. Pobyt w raju ryb-

nych jezior to pobyt w rajach dzieciństwa. Widocznym tego symbolem jest huculskie pudełeczko, które znajduje w swoim pokoiku („Gdzieś widziałem takie huculskie pudełeczko. Jako chłopiec... W domu chyba”). Toteż po opuszczeniu gościnnego domu narrator wzdycha: „Było mi cholernie głupio, beznadziejnie jakoś, tak jakbym opuszczał dzieciństwo, bliskich i nie ma już powrotu”.

Opuszczenie tego domu przez akwizytora jest odzyskaniem autonomności jego czasu („Wiedziałem też, że nigdy tu nie przyjadę”). Jest też rozpoczęciem nowego istnienia, istnienia w czasie przyszłym. Przewyciężając pokusę zastygnięcia w dziecięcości, wybiera swoją trudną dorosłość — z żoną, która uciekła, z niebezpieczeństwem nałogu i budzącym go stukiem szewskiego młotka. W czasie uwiecznionym w domu Pani przeszłość była czymś raz na zawsze zamkniętym, a terażniejszość była taka sama w każdym momencie swego trwania. Były one jak dwie równoległe, które nigdy się nie przetną. Linia czasu narratora staje się na powrót linią ciągłą, w której w każdym momencie terażniejszość zmienia się w przeszłość, a przyszłość staje się terażniejszością. Jest to finał optymistyczny, gdyż otwiera się ku przyszłości.

## 2. Przestrzeń

Przestrzeń opowiadania jest podwójnie zamknięta, a raczej przypomina zamek, który jest otoczony podwójnymi murami. Mury zewnętrzne ograniczają przestrzeń osady, mury wewnętrzne obszar, którym włada Pani. Na zewnątrz murów, a więc poza płaszczyznę dziania się opowieści, istnieje świat, z którego przybywa wędrowny akwizytor; tam jest jego przegrana przeszłość i szansa jego marzeń.

Dom Pani stanowi centrum przestrzeni opowieści. Można powiedzieć, że tutaj przestrzeń jest najbardziej zagęszczona. W otoczeniu tego centrum przestrzeń rozrzedza się, obiektywizuje, nabiera wymiarów. W obrębie miasteczka jest ona jakby bardziej rzeczywista. Sprawia to naturalizm sekwencji zbierania zamówień na portrety. Inność tej przestrzeni zewnętrznej jest jednak względna, gdyż promieniuje na nią atmosfera domu Pani. Przejawem tego promieniowania są dwa motywy, widoczne przede wszystkim w sekwencji pierwszej — deszczowa pogoda i postać dziada. Aura, którą zastaje narrator po przybyciu do miasteczka, jest jakby przygotowaniem do tego, co czeka go po przekroczeniu drzwi „pałacyku” — deszcz, zimno, pustka, przygnębienie są jakby zesłane przez Panią na osadę na powitanie przybysza. Jedyne człowiek egzystujący w tej na ów moment zakłętej przestrzeni to dziad siedzący na przystanku autobusowym, a więc jakby u bram osady, u wejścia w jej przestrzeń. Dziad ten nie tylko siedzi obojętnie, on zdaje się czekać. Na kogo? Właśnie na obcych przyjezdnych.

Po co? By im wskazać drogę do domu Pani. Jest on gdyby jej wysłańcem na zewnątrz domu, wysłanym na przyjęcie przybyszów spoza świata opowieści. Potem dobrze już zadomowiony bohater spotka go jeszcze raz na przystanku autobusowym. Może czeka na następnego przybysza, by mu wskazać tę samą drogę? Tak więc przestrzeń pomiędzy wewnętrznym a zewnętrznym pasem murów, jakkolwiek zobiektywizowana, ma właściwości ulegania wpływowi przestrzeni wewnętrznej. Władza Pani przestaje sięgać dopiero poza mury osady, poza mury dziania się opowieści, gdzie przestrzeń rozplywa się w nieokreśloność, zdolnościach do wypełniania się nieograniczoną liczbą dowolnych wydarzeń, gdzie staje się naprawdę otwarta.

Dziad jest strażnikiem murów zewnętrznych; wewnętrznych zaś strzegą dwa monstra, potworne świeczniki obdarzone szponami. Zamknięcie tej najbardziej wewnętrznej, chciałoby się powiedzieć „najgłębszej”, przestrzeni potęguje to, że przyjmuje ona „w siebie”, nie chcąc wypuścić. Pragnie ona wchłaniać, nie wypływać. Narrator wkracza do domu z łatwością, później wszystkie zabiegi Pani zdają się dążyć do uwięzienia go na zawsze. Ta przestrzeń to już prawie otchłań, w którą się wpada, niemal bez możliwości wyjścia.

Wewnętrzność tej przestrzeni podkreśla także jej związek z przestrzenią psychiczną. Przestrzeń na zewnątrz domu ma cechy fizykalne — tu natomiast jej presja na psychikę narratora jest ogromna. Dąży ona do jej ogarnięcia. Psychika narratora i przestrzeń domu przenikają się wzajemnie, poczucie odrębności tej pierwszej słabnie. Zaczyna się on czuć w tej przestrzeni dobrze i bezwolnie jak dziecko, odczuwa pragnienie pozostania w niej, utożsamienia się z nią. Ta przestrzeń domu już jest w jakiejś mierze tożsama z przestrzenią psychiczną jego właścicielki. Garbata kobieta panuje nad nią, jej myśli nadają jej charakter, kształtują ją. Psyche narratora ulegając presji przestrzeni domu ulega tym samym psychice Pani. Jest to zależność psychiki dziecka od psychiki matki.

O ponadfizykalnym charakterze tej wewnętrznej przestrzeni świadczy także istnienie krainy zielonych łąk i głębokich jezior otulonej mgłami. Przestrzeń tego rajku wydaje się być umiejscowiona fizykalnie gdzieś poza granicami osiedla. Nie poszerza ona jednak terenu dziania się utworu. Między osiedlem a jeziorami jest wyznaczona mocna granica. Symbolizuje ją drewniany zmurszały krzyż. Stoi on tam, gdzie kończą się ścieżki wiodące z osady. Ścieżki te są ślepe, nie prowadzą dalej; krzyż jest granicą nie do przebycia. Dlatego na terenie rajskiego obszaru nie ma żywej duszy. Zdawać by się mogło, że nikt z mieszkańców osady nigdy nie śmiał przekroczyć granicy pilnowanej przez tego trzeciego strażnika.

Tajemnicza uroda tego krajobrazu, jego dziewiczość, baśniowa obfitość fauny i nieznanostwo cz owieka każą nam powiedzieć: raj. Ocieężałość jego

mgieł i powolność lotu jego ptaków każą dodać: sen. Nie jest to więc krajobraz z tego świata. To raczej fantasmagoria, czar Pani rzucony na przybysza, pokusa, która ma go skłonić do pozostania. Doznania tego sennego raju są spotęgowaniem doznań wnętrza domu: jego ciszy, sielskości, rozmarzenia — a także jego martwoty. To, co w domu może być jeszcze niepokojące — istnienie różnych przedmiotów: portretów, książek; surowa twarz Pani — tu przestaje istnieć i ustępuje tęsknocie za pozostaniem i roztopieniem się.

„Zasypiałem nie myśląc o niczym, przymykałem oczy widząc tę piękną wodę, ten moment, kiedy mgły poczynają się unosić i rozpraszać i kiedy słońce zaczyna grzać w plecy, albo na przeciwległym piaszczystym brzegu stoi sarna, wyszła z gąszczu i pije wodę, zgrabne, smukłonoogie zwierzę...”

Przestrzeń jezior ma pokrewne barwy i smak, co przestrzeń domu. Jest właściwie tylko jeszcze jednym, ukrytym w nim pokojem, jego najpiękniejszą pokusą i największym niebezpieczeństwem. Pokusą marzenia i niebezpieczeństwem zaśnięcia.

Jak wspomnieliśmy, przestrzeń opowieści jest zbudowana koncentrycznie. Jej centrum to przestrzeń wewnętrzna, subiektywna, zamknięta, przyciągająca, przesiąknięta psychicznością — dom i należący do jego obszaru świat jezior. Pierścień oddzielający dom od granic miasta to przestrzeń pośrednia, wewnętrzno-zewnętrzna, w dużym stopniu zobiektywizowana, mająca cechy fizykalne, a jednak będąca pod wpływem przyciągania centrum, stanowiąca jego przedpole. Wreszcie zupełnie na zewnątrz istnieje przestrzeń wolna, w której osadzona jest przeszłość i przyszłość narratora.

Taka wizja przestrzeni jest zgodna z wyobrażeniami mitologii ludowej. Wyobraźnia ludowa nadawała centrum znaczenie wyjątkowe. Przejawiało się to np. w skłonnościach do umieszczania na terenie uznanym za „swój” środka świata. Centralny punkt wsi miał charakter sakralny. To, co się w nim znajdowało — kamienie, drzewa, potem kościoły — było naznaczone sakralnością. I odwrotnie: miejsca, w których znajdowały się takie obiekty, były uważane za centralne.

„Obszar centrum — piszą Joanna i Ryszard Tomicczy — to teren sakralny, jakościowo różny od pozostałej części przestrzeni. Przekroczenie granicy między nimi wymagało zastosowania szeregu zabiegów magicznych w celu ochrony przed działaniem zawsze niebezpiecznych dla człowieka sił nadprzyrodzonych, ale mających także odpowiednio przygotować człowieka, by sił tych nie zbezczescił”<sup>1</sup>.

Dom staruszki jest niewątpliwie na terenie osady takim miejscem centralnym. Nie jest to zwykły dom, ale „willa lub pałacyk” w otoczeniu

<sup>1</sup> *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa 1975 s. 83 (por. strony 80-85 tej książki).



ogrodu. Jego właścicielkę nazywa się po prostu Panią; świadczy to o jej wyjątkowej pozycji w społeczności miasteczka.

„Inność”, właśnie „sakralność” domu, podkreśla sposób, w jaki narrator dostaje się do jego wnętrza. Wsiadłszy z autobusu, początkowo błądzi:

„Biegłem od pekaesu błotnistą uliczką [...] Uliczka zakręcała łagodnie, po chwili znów wróciłem na rynek, po prostu zatoczyłem łuk i znalazłem się przy pekaesowym przystanku”. To błądzenie po okręgu koła ma w sobie coś z magicznej próby, której poddany zostaje profan. Teraz dopiero, po powrocie do przystanku, pojawia się dziad, który wskazuje drogę. Akwizytor biegnie w deszczu przez puste błotniste uliczki. A oto dziwny moment przekroczenia progu:

„Drzwi uchyliły się, wyjrzała kobieta. Przeprosiłem za najście. Popatrzyła na mnie w milczeniu. Może za mocno waliłem kołatką. Drzwi otworzyły się szeroko. Chwała Bogu, że wpuściła do korytarza. Zapytałem, czy można dostać nocleg. Nie odpowiedziała, tylko ruszyła w głąb korytarza”.

Dziwne to zachowanie, zważywszy na matczyną troskę, jaką potem zostanie otoczony narrator.

Następnie przybysz wypija herbatę (n a p ó j) i zmienia swoje wilgotne ubranie na suche, które mu daje staruszka (pozbywa się stroju profana i nakłada c z y s t y). Dopiero teraz zostaje wprowadzony do przeznaczonego dla niego pokoiku i słyszy skierowane do siebie pierwsze słowa gospodyni.

„Sakralność” domu Pani jest, zgodnie z poprzednimi spostrzeżeniami, rozszerzona na obszar jezior. Dlatego zapewne tego terenu nie nawiedzają ludzie. Dlatego wszystkie ścieżki kończą się przy starym krzyżu; dalej profanom wstęp wzbroniony. Jedynie narrator jako „oczyszczony” ma tam prawo przebywać.

### III

#### *Klimaty życia i śmierci*

Zauważyliśmy już z pewnością w dotychczasowej analizie, że w opowiadaniu tym odczuwa się tę specyficzną atmosferę, którą można nazwać klimatem baśniowości.

Do klimatu tego przyczynia się „baśniopodobny” schemat fabularny. Narrator opowieści jest wędrowcem. Wędrując przybywa do kraju, w którym jest zaklęty zamek. W zamku tym mieszka czarownica, która zwabia do siebie obcych przybyszów za pośrednictwem swego sługi („dziadyga” na przystanku). Przemienia ona wędrowca. Czar, który rzuca na niego, polega na tym, że zanika u niego poczucie własnej autonomiczności. Staje



„leżą”, „bezwładnie odrętwione”, „wysłuchane w własne swe milczenie” są prawie dosłownie wykorzystane w opowiadaniu Nowakowskiego. Obecna w nim jest także fascynacja martwą, stojącą wodą. „Właściwie nie zależy mi tak bardzo, żeby łapać — zwierza się narrator — po prostu lubię siedzieć nad wodą, dobrze mi to robi, czasem przestaję w ogóle zwracać uwagę na spławik”. Zасыpiając, widzi „piękną wodę”, w innym miejscu opisuje ją z zachwytem.

Woda istniejąca w opowiadaniu, w całej tej aurze, którą staraliśmy się oddać, przypomina tę wodę, o której mówi Gaston Bachelard w związku z Alanem Edgarem Poe<sup>2</sup>. „Kraina jezior” jest piękna. Ale — stwierdza Bachelard — „piękno prowadzi do śmierci”. „Piękna dolina [a możemy chyba, z powodu przestrzennego „zamknięcia”, nazwać krainę jezior z *Opowieści* doliną — przyp. mój J. K.], przez chwilę jasna i kwitnąca, musi nieuchronnie stać się scenerią śmierci, scenerią specyficznej śmierci. Śmiercią doliny i wód nie jest u Poe’ego romantyczna jesień, nie tworzą jej więdnięte liście. Tu drzewa nie żółkną — liście od jasnej zieleni przechodzą do zieleni nasyconej, materialnej, gęstej [...]. W wizji Poe’ego nawet mrok miewa barwę tej zieleni. [...] śmierć nawet w dziedzinie barw nabiera u Poe’ego specjalnego charakteru. Jest to śmierć uszmkowana barwami życia” (s. 138). Jezioro, „które we mgłę się chowa”, nieruchome, a pełne blasku, wśród ciszy i łąk „nieruszonych stopą” jest dla Poe’go syntezą „Piękna, Śmierci i Wody”. „Kochając — podziwiamy, lękamy się i chronimy”.

W takim kontekście symbolicznego znaczenia w opowiadaniu nabiera motyw deszczu. Pada on, gdy narrator przyjeżdża do osady, słyhać go z wnętrza domu, jest obecny w czasie wycieczki nad jeziora. Dla Bachelarda byłby to „opad astrologiczny”, choroba życia, zmaterializowanie troski i łez. Taka interpretacja tego motywu wzmocniałaby jego związek ze światem Pani.

Tak to śmierć, na realistycznej powierzchni opowiadania zasugerowana ledwo domyślnie istnieniem jakiejś tragedii w przeszłości garbatej staruszki, okazuje się być „podglebiem” jego materii, przesycą ją i nadaje jej specyficzną jakość.

Obecny w *Opowieści* nieodparty urok śmierci jest także czarem dzieciństwa i bezpieczeństwem matczynego łona. Stąd macierzyńska opieka, którą otoczony jest narrator oraz uczucie bycia w stanie „dzieciństwa”, to coś więcej niż związek z portretem nieznanego młodzieńca. Półmrok, ciepło, atmosfera przytulności i zamknięcia są doznaniem związanymi z pobytem w łonie matki. Tonacja kolorystyczna opowiadania jest szara. Dwa tylko kolory przebijają w kilku miejscach intensywniej: zieleń i czerwień.

<sup>2</sup> *Wyobraźnia poetycka*. Warszawa 1975 s. 131-146.

Zielony jest abażur w pokoju gościnnym, silnie odczuwana jest zieleń krainy jezior. Zieleń ta może mieć cechy symboliczne. Powodowałyby to podobieństwo tej krainy do mitologicznych Pól Elizejskich czy Wysp Szczęśliwych (narrator wyznaje w pewnym momencie, że czuje się jak na wyspie), a więc do Krainy Umarłych<sup>3</sup>. Czerwień natomiast — intensywna czerwień książek w bibliotece i kamieni w huculskim pudełeczku — przypomina wyznanie Ingmara Bergmana w scenariuszu *Szeptów i krzyków*<sup>4</sup>. Film ten ma tonację czerwieni, gdyż reżyser wyobrażał sobie duszę jako pulsujące czerwone wnętrze. Czy psychiczność przestrzeni domu Pani miałaby związek z tak pojętą czerwienią?

A ryby, które w takiej obfitości znajdują się w jeziorach? Czy ich istnienie w opowiadaniu także należy podejrzewać o znaczenie „głębokie”? Czy są one — jak chce Jessie L. Weston — symbolem życia i płodności?<sup>5</sup> Czy zatem ich łowienie przez przybysza i dostarczanie staruszce ma związek z tym, że śmierć, aby żyć, musi żywić się życiem?

Pamiętamy o istnieniu w opowiadaniu sugestii, że martwota domu Pani jest martwotą od jakiejś chwili, że w zamkniętym już czasie przeszłym być może był to dom życia. Nasuwa się tu podobieństwo z toposem Ziemi Jałowej, która nie rodzi dopóty, dopóki król jest chory. Garbatą staruszkę, która łowi ryby przy pomocy przybysza oraz kalekiego starca, Króla Rybaka, z legend o Graalu łączyć by mogło jakieś podobieństwo. To podobieństwo istniałoby także w motywie zaczarowanego zamku oraz wędrowca, który do niego przybywa.

Życie narratora, zagrożone przez pokusę śmierci, pokusę łona i dzieciństwa, przewycięża jednak czar i opuszcza on w końcu dom Pani, wyzwała się z jej przestrzeni i czasu. Życie to, bezpośrednio pokazane tylko w sekwencji wycieczek do osady po zamówienia, nie jest piękniejsze. Jest nawet, w porównaniu z urokami roztaczanymi przez Panią, odpychające i wulgarne. Ale w tej prymitywnej krzykliwości jest jakiś ruch, dynamizm; nawet rechot pijaków pod kioskiem z piwem ma w sobie coś zdrowego w zestawieniu z atmosferą martwoty „pałacyku”. Gdy narrator po podjęciu decyzji i po pierwszej źle przespanej nocy, kiedy to staje mu przed oczyma epileptyk, przewycięża ostatnią pokusę („— Brzydka pogoda [...] zimno. I pies w taką pogodę nie wychodzi” — próbuje go powstrzymać na schodach służąca) i wychodzi na dwór, może stwierdzić: „Wcale nie taki zimny dzień, najważniejsze, że bez deszczu...” Czar przestał działać, życie przewyciężyło pokusę śmierci.

<sup>3</sup> Por. R. Graves. *Mitologia grecka*. Warszawa 1967 s. 120.

<sup>4</sup> „Dialog” 19:1974 nr 6 s. 74-91.

<sup>5</sup> *Legenda o Graalu. Od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*. Warszawa 1974 s. 143-166.

Nie chcielibyśmy, by powyższa interpretacja opowiadania Marka Nowakowskiego była traktowana jako egzegza, wyjaśnienie. Nie o to chodzi.

Świat przedstawiony „opowieści” ma swoisty czar. Czar ten wywołuje naczelną tutaj wartość estetyczną — niedopowiedzenie semantyczne. Uwaga skoncentrowana jest nie na tym, co widać, lecz na tym, czego nie wiadomo. Ta próżnia semantyczna oddziałuje na czytelnika, jego wyobraźnia pracuje intensywnie nad tym, by ją wypełnić. Błądzi więc on pośród widocznego, dopasowuje swoje domysły, odczucia, koryguje je i w tym dialogu pomiędzy strukturą utworu taką, jaka jest dana, a współlistniejącą wyobraźnią czytelniczą (dialogu nigdy nie zakończonym, gdyż nie można dopowiedzieć nie psując czegoś, co w założeniu jest niedopowiedziane) wytwarza się to, co trudno nazwać wprost, co trzeba raczej opisać (w znaczeniu podobnym do „o-płynąć”) — fenomen klimatu opowiadania.

#### OPOWIEŚĆ DE MAREK NOWAKOWSKI — PHENOMENOLOGIE DU CLIMAT

##### Résumé

La première partie de l'interprétation, suivant la disposition linéaire du texte dans des phases successives de l'événement présenté, recherche l'obscurité de motivation continuellement manifeste et caractérise les différences émotionnelles entre les fragments successifs du texte, en mettant en relief l'atmosphère de l'étrangeté du monde représenté et l'obscurité du sens que porte la conclusion du récit. La deuxième partie est une interprétation de l'ensemble de l'histoire, en recourant aux catégories du temps et de l'espace et en assimilant l'aspect matériel („réaliste”) et l'aspect psychologico-symbolique inspiré par la méthode critique de Gaston Bachelard. L'opposition du temps de l'enfance et de celui des exigences difficile de la vie adulte est ici complétée par l'opposition de l'espace „magique” et „extratemporelle” de l'asile et de l'espace ouvert de l'activité humaine. Le fantastique dissimulé des événements réels fonctionnent en tant que poésie et archétype. La dernière partie comprend une explication du sens de l'histoire en tant que victoire sur la tentation d'une facile évasion devant les lois de la vie réelle (donc, aussi, de „la mort”), c'est-à-dire évolution résultant des difficultés surmontées, et met en relief les traits principaux de la poétique de l'oeuvre — la coopération de la technique des silences et des suggestions.