

MACIEJ NOWAK

Lublin

RELIGIJNY WYMIAR OPOWIADAŃ
ANDRZEJA BOBKOWSKIEGO:
PUNKT RÓWNOWAGI, SPOTKANIE, SPADEK

I

Choć żaden z tekstów poświęconych Andrzejowi Bobkowskiemu nie dotyczył bezpośrednio i wyłącznie religijnego wymiaru jego twórczości, to jednak w pracach jemu poświęconych można odnaleźć uwagi sygnalizujące taką problematykę¹. Większość z tych uwag znalazła się w tekstach wspomnieniowych, ogłoszonych tuż po śmierci gwatemalskiego emigranta. Religijność, przywiązanie do wiary, mające swe „przedłużenie” w twórczości, zauważali ludzie znający Bobkowskiego osobiście bądź tylko korespondencyjnie, m.in. Tymon Terlecki, Józef Czapski, Kazimierz Wierzyński², żeby wymienić najbardziej znanych. Prawie wszyscy autorzy

¹ Najbliżej określenia kształtu religijności obecnej w *Szkicach piórkiem* jest artykuł Andrzeja Sulikowskiego *Pasje sportowe Andrzeja Bobkowskiego*, „Kresy”, 1992, nr 12, s. 78-87. Ten numer lubelskiego kwartalnika miał pierwotnie zawierać materiały z sesji poświęconej Andrzejowi Bobkowskiemu, jaką zorganizowało w marcu 1992 r. Koło Polonistów Studentów KUL. Tekst Sulikowskiego był jednym z wygłoszonych referatów. Gośćmi sesji byli m.in.: Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Aleksander Fiut i Krzysztof Ćwikliński.

² T. T e r l e c k i, *Andrzej Bobkowski*, „Wiadomości” (Londyn), 1962 nr 32/33 (przedruk [w:] *Szukanie równowagi*, Londyn 1988²; J. C z a p s k i, *Querido Bob*, „Kultura”, 1961, nr 167 (przedruk m.in. jako posłowie do zbioru: A. B o b k o w s k i, *Coco de Oro. Szkice i opowiadania*, Paryż 1970; korzystam z tego przedruku); K. W i e r z y ń s k i, *Andrzej Bobkowski*, [w:] t e n ż e, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966 (przedruk [w:] *Szkice i portrety literackie*, Warszawa 1990, korzystam z tego przedruku).

wspomnień zgadzali się, iż Andrzej Bobkowski był człowiekiem głęboko religijnym. Dodawano, iż oczekiwał śmierci z chrześcijańskim spokojem i „poddaniem się woli Bożej”, zauważano „wątek mistycyzmu” w jego opowiadaniach, spleciony jakoby z pokusą ateizmu, elementy religijne odsłaniano „w samej tkance opowiadania”, jako „najdelikatniej insynuowane”³. Krzysztof Dybciak dokonujący próby określenia w aspekcie genealogicznym przemian, jakim podlegała obecność problematyki religijnej w literaturze polskiej ostatnich dziesiątków lat, umiejscawia Andrzeja Bobkowskiego w obrębie postaw inspirowanych „swobodnie i «ekumenicznie»” rozumianym katolicyzmem⁴. Ta jedna z nielicznych prób umiejscowienia dzieła Bobkowskiego w nurcie religijnym rodzimej literatury niech będzie punktem wyjścia do uwag bardziej analitycznych, pragnących ukazać k s z t a ł t obecności *sacrum* w prozie autora *Szkiców piórkiem*.

Uwaga badaczy zatrzymywała się do tej pory głównie na sławnym dzienniku francuskim, znajdziemy też artykuły poświęcone rozproszonej i nie opublikowanej spuściźnie epistolograficznej, są już też analizy jedyne dramatu Bobkowskiego *Czarny piasek*⁵. Natomiast osobnego szkicu poświęconego wyłącznie prozie fabularnej prawdopodobnie nie odnajdziemy⁶. Tu zająć się pragnę najbardziej według mnie interesującym aspektem tej prozy – jej wymiarem religijnym.

Tymon Terlecki próbując w jednym zdaniu ująć ewolucję człowieka i jego twórczości, w pośmiertnym wspomnieniu tak pisał o autorze *Zmierzchu*:

³ Przytaczane sądy pochodzą kolejno od Jerzego Turowicza (jt), *Andrzej Bobkowski*, „Tygodnik Powszechny”, 1961, nr 31; Ireny Hredyńskiej, *Talent odłożony na później*, „Wiadomości”, 1962, nr 32/33; Józefa Czapskiego, *Querido Bob*, s. 37.

⁴ K. D y b c i a k, *Od katolickiej beletrystyki do eseju religijno-filozoficznego*, [w:] *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, s. 297.

⁵ Tekst dotyczący *Czarnego piasku* wart jest tutaj przypomnienia, gdyż jego autorka pisze sporo o problematyce religijnej dramatu, w tym m.in.: „Religia nie jest tu możliwością mistycznej łączności z narodem, ale osobistą sprawą każdego z osobna. Bóg, który dla bohaterów tego dramatu jest przecież ostateczną sankcją, nie ułatwia im przez to niczego [...]”. E. K a l e m b a - K a s p r z a k, *Andrzeja Bobkowskiego wieża Babel*, „Dialog”, 1993, nr 1/2, s. 171.

⁶ Najwięcej uwag na temat zbioru *Coco de Oro* znajduje się w artykule Tadeusza J. Żółcińskiego, ale ich – aby się tak wyrazić – status poznawczy sygnalizuje podtytuł tekstu: *Kosmopolak w Gwatemali. (Szkic do portretu)*, „Więź”, 1963, nr 7/8, s. 155-169.

Nie przestając być estetycznym witalistą i aktywistą moralnym Bobkowski urósł do postawy religijnej⁷.

Zaczerpnięte z filozofii Kierkegaarda kategorie służą Terleckiemu do ukazania zmiany, jaka dokonała się w autorze (świadczą o tym listy i fragmenty notatek) oraz jego dziele w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, w okresie świeżo rozpoznanej choroby nowotworowej i – co łączy właśnie Terlecki – wyraźnie uobecniającej się w twórczości problematyce religijnej. Warto dopowiedzieć, że po r. 1955 powstała i została opublikowana najlepsza artystycznie proza fabularna Bobkowskiego, do której zaliczam trzy niżej interpretowane opowiadania.

II

Wymiar religijny opowiadań Andrzeja Bobkowskiego obejmuje przede wszystkim „duchowość” samych bohaterów tych tekstów. Przełomy wewnętrzne przeżywane przez literackie osoby mają swoją makrodramaturgię (wymiar konstrukcyjny utworów) oraz dramaturgię w skali jakby mikro – świata przeżyć wewnętrznych oraz relacji między występującymi bohaterami. Penetrując tę sferę, odnajdujemy w narracjach Bobkowskiego różne formy czy sposoby obecności doświadczenia religijnego.

1

Snujący „w dusznej *cantina*” swój monolog Pochwalcki, bohater i narrator *Punktu równowagi*, dochodzi w swej opowieści do momentu krytycznego:

Pojawiły się już wtedy świetliki zapowiadające bliskie nadejście deszczów i wpadały o zmroku do otwartej kabiny. W nocy, po zgaszeniu światła, patrzyłem, jak konały wolno na podłodze, porażone przeciwkomarowym „Shelltoxem”. Już nieruchome, rzucały tylko od czasu do czasu rozpaczliwe wołania rozżarzając podbrzusza ostrym, zielonkawym światłem, męcząc się i czkając coraz słabszymi i rzadszymi błyskami. Zamykałem oczy, nie chciałem na to patrzeć, ale i tak pod spuszczone powiekami widziałem dalej te światełka, wpatrywałem się w nie wplatając palce w sznurki hamaka i szarpiąc węzełki w przy-

⁷ T. T e r l e c k i, dz. cyt., s. 2.

pływie historycznego żalu i litości nad tymi owadami. Byłem pewny, że któregoś wieczoru stanie się ze mną to samo co z nimi. Bez światła... [PR 149]⁸.

Pochwalski, polski emigrant w Ameryce Południowej, dał się namówić przypadkowo spotkanemu Amerykaninowi na niezwykłą wyprawę. Chodziło o uwolnienie z grzęzawiska, gdzieś „na lagunie w Gwatemali”, wodnopławca, który w wyniku awarii silnika został tam porzucony. Wyprawa, określona przez Burta, Amerykanina, mianem czegoś „w stylu Conrada” (obydwaj są jego wielbicielami), dla polskiego mechanika staje się podróżą w głąb siebie, wędrówką do swoistego duchowego kresu. Polak od początku snutej przez siebie opowieści, skierowanej do anonimowego słuchacza (on opowiada czytelnikowi)⁹, kreuje siebie na ofiarę działania niezrozumiałej siły.

Przytoczony wcześniej fragment opowiadania, mieszczący się w „poetyce” ofiary, skupia w sobie znaczenia zasadnicze dla określenia dziejącego się w postaci procesu. Pochwalski odkrywa w czasie pobytu na lagunie ukryty w nim do tej pory strach przed śmiercią. Podsumowuje swe życie, dokonuje jego obrachunków i na tej podstawie dochodzi do prawdy o końcu egzystencji. Obraz zdychających świetlików stanowi figurę strachu; to obraz śmierci nieuchronnej, powolnej i dlatego okrutnej. Scena poddana emocjonalnemu odkształceniu przez świadomość postaci (narracja personalna) staje się sceną konania; konania, a nie zdychania, tak jakby Pochwalski „wkładał” w oglądany i zarazem opowiadany przez siebie zwierzęcy świat ludzką rzeczywistość uczuć i myśli. Czyni to z intencją adekwatnego opisanego swojej sytuacji: fragment przyrody wykreowany zostaje na analogon sytuacji wewnętrznej człowieka, sytuacji umierania. Naturę uczynił tu Bobkowski nie przedmiotem estetycznej kontemplacji, jak w wielu fragmentach *Szkiców piórkiem*, ale odpowiednikiem egzystencjalnego zagrożenia człowieka.

⁸ Wszystkie opowiadania cytuję według wydania: A. B o b k o w s k i, *Coco de Oro. Szkice i opowiadania*, Warszawa 1989 (przedruk za: Instytut Literacki, Paryż 1980). Cytaty oznaczam skrótami: *Punkt równowagi* [PR], *Spotkanie* [SP], *Spadek* [SPA], i podaję odpowiednie strony.

⁹ Autor przyznawał się do inspiracji conradowskiej w wyborze konwencji narracyjnej *Punktu*. Pisał: „Użyłem gawędy świadomie. Ten Marlowe ułatwił Conradowi wiele rzeczy, a szczególnie w dziedzinie refleksji i dygresji.” List do Wita Tarnawskiego z 22 stycznia 1957 r. Korzystam – jeśli nie podaję inaczej – ze zbioru częściowo tylko opublikowanych listów Andrzeja Bobkowskiego do różnych adresatów, który wstępnie opracował Jan Zieliński.

Konanie świetlików ma swego świadka, ale czy jest to obecność współodczuwająca? W każdym razie obecność nie łagodzi okrucieństwa, wijące się w konwulsjach owady są ofiarami losu, w który człowiek nie ingeruje (nie chce? nie może? nie potrafi?). Znaczenie bycia ofiarą jakiegoś anonimowego zła, nie skonkretyzowanego w świecie przedstawionym *Punktu*, obecne jest również w obrazach, którymi Pochwalski bezpośrednio ujmuje własną sytuację duchową: wplątana w pajęczą sieć mucha, złapany w pułapkę szczur, ktoś unieruchomiony – „naprawdę omotany, bezsilny”, to kolejne przybliżenia, próby opisu stanu ducha. We fragmencie poświęconym świetlikom aktywność zła sygnalizuje topos gasnącego światła, gasną świetliki, co oznacza ustanie ich życia, brakiem światła określa bohater przeczujący własny koniec. Gdzieś z oddali językowych asocjacji słychać mortalną przenośnię: gaśnięcie jako synonim utraty sił, wyczerpania życiowej energii, umierania¹⁰. Silnie ewokowane przez analizowany obraz przeczucie śmierci, wypalania się wewnętrznej energii, nie ogranicza się tylko do czysto witalnej strony.

Zagrożenie istnienia biologicznego (kłopoty z sercem) wciąga Pochwalskiego w doświadczenie obumierania duchowego. Analizowany fragment monologu otaczają autookreślenia stanu postaci jako bolesnego osaczenia pustką, nicością, a wreszcie jako utraty „śladów celowości” [PR 148]. Brak orientacji w kosmosie myśli, emocji, wartości – tak interpretuję słowa o teleologicznym zagubieniu – jest efektem wspomnianej podróży w głąb siebie. Tekstowym wykładnikiem patronującym owej podróży był fragment z *Jądra ciemności* Josepha Conrada, którego przypomnienie inicjuje narrację Pochwalskiego, a wypisany przez Burta w kabinie-sypialni obydwu śmiałków, jest mottem całej wyprawy: „Nie lubię pracy [...] , ale lubię to, co tkwi w niej – możliwość odnalezienia siebie” [PR 137]. Zapamiętały w uruchamianiu skomplikowanej maszyny wodnopłatowca polski mechanik rzeczywiście zszedł na dno siebie i odsłoniło się przed nim opisywane wyżej doświadczenie osaczającego zła, doszedł do kresu, co wyrażają najtrafniej słowa o kłopotach z odszukaniem „śladów celowości”.

Moment zagrożenia przypomina Pochwalskiemu o modlitwie, potrzeba modlitwy rodzi się jako odruch prawie zwierzęcej obrony przed strachem, wobec intensywnie doświadczanego lęku staje się ona jedynym wyjściem. Modlitwne zapamiętanie napotyka w bohaterze równie mocny sprzeciw, od-

¹⁰ Por. hasło ‘Gasnąć’, [w:] *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. II, Warszawa 1960.

ruch niechęci, zrodzony z poczucia urażonej conradowskiej – jak sam wyznaje – dumy. Jednak surowy etos autora *Lorda Jima* już Pochwalskiemu nie wystarcza, pobyt na lagunie wyczerpał, chciałoby się powiedzieć, jego energię.

Ucieczka w modlitwę przychodzi po pracy, gdy zapada zmrok i przychodzą wspomnienia i myśli z rodzaju tych zasadniczych. Dzień staje się „czasem buntu, niechęci, wręcz wstępu do samego siebie za uleganie słabości”, modlitwy. Wyraźnie ukazuje Bobkowski wypieranie z świata wewnętrznego powieściowej osoby świeckiego etosu wierności samemu sobie i zastępowanie go postawą swoistego „rzucenia się w Boga”.

Choć patronem zewnętrznym opowiadania, poprzez świadomy wybór konwencji narracyjnej, a także wewnętrznym, poprzez charakterystykę postaci oraz inne elementy świata przedstawionego, jest Joseph Conrad, to jednak sądzę, że *Punkt równowagi* nie zatrzymuje się na aksjologii Conrada. Etos ten otrzymuje perspektywę chrześcijańską, co w rozmyślaniach Pochwalskiego [PR 156/157] wyobrażone zostało w postaci dwóch dróg o równym stopniu życiowej trudności. Czy można powiedzieć, że Conrad ze swoją literacką filozofią zostaje w *Punkcie* przewyciężony? Raczej mówiłbym, trochę wbrew metaforze dwóch dróg, o doprowadzeniu konsekwencji conradowskich do końca i spotkaniu tam chrześcijaństwa wraz z rozwiązującym moralny dylemat etosu dumy katolickim sakramentem pokuty i pojednania¹¹.

Wątek religijnego otwarcia ma spełnienie w sakramencie spowiedzi, którą odbył Pochwalski u niezwykłego, latającego śmigłowcem i ubranego w *blue jeans* franciszkanina. Odwiedził on obydwu desperatów, przylatując na lagunę helikopterem. Ojciec Andrew Ranalli – tak nazywa się duchowny – poprzez swój wygląd i niestereotypowe zachowanie stał się „katalizatorem” przemian Pochwalskiego. Pisemna spowiedź stanowi kulminację duchowego wątku *Punktu równowagi* i szczytowy moment w schemacie fabularnym opowiadania. Jedynym literackim obrazem po scenie sakramentu spowiedzi jest wzlot uwolnionego z grzęzawiska samolotu. Nadużyciem interpreta-

¹¹ Interpretacja twórczości Conrada w kontekście chrześcijaństwa ma swoją tradycję trwającą w Polsce od dwudziestolecia międzywojennego, a rozpoczętą w kręgu środowiska „Verbum”. Artykułem prawdopodobnie inicjującym takie „czytanie” Conrada był tekst Konrada Górskiego „*Lord Jim*” Conrada. (Przekład Anieli Górskiej), „Verbum”, 1934, s. 98-107 (korzystam z przedruku tekstu w antologii: „Verbum”. *Pismo i środowisko*, t. II, oprac. M. Błońska, M. Kunowska-Porębna, S. Sawicki, Lublin 1976, s. 161-169.

cyjnym byłoby wmawianie sensów sakralnych w obraz wznoszącej się maszyny, choć istnieje przecież możliwość uruchomienia tu bogatej topiki lotu. Powiem tutaj tylko, iż dla intensywności klimatu religijnej reintegracji, jaki wypełnia opowiadanie kompozycyjny chwyt zamknięcia utworu motywem wzlotu nie jest obojętny.

Przyjęta konwencja narracyjna¹² (opowiadanie w opowiadaniu), która stwarza warunki do ukazania dystansu czasowego, jaki dzieli Pochwalskiego (narratora drugiego stopnia) od przeżytych przez niego w tropiku wypadków, równocześnie staje się sposobem ukazania ich wagi i znaczenia. Bohater snuje swą opowieść w dwa lata po wydarzeniach; wyprawa odeszła już w przeszłość, dystans nie łagodzi jednak intensywności tamtych przeżyć, upływający czas upewnił Pochwalskiego, iż zaszła w jego życiu jakaś zasadnicza zmiana. Kończy swój monolog następującym wyznaniem:

Zacząłem o tym myśleć, bo już nad morzem, wśród monotonnego i zdrowego warkotu silników uświadomiłem sobie, że jednak tam, na lagunie, cały mój system został poddany działaniu jakiejś siły, wbrew mojej woli, i że mój punkt równowagi przesunął się na pewno. Ale nie w kierunku, w którym jej działanie uległoby osłabieniu. I to do dziś nie daje mi spokoju¹³ [PR 157].

Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu znamionuje czas wypowiedzianego, to jest terażniejszość, owe dwa lata później, tamto jest przeszłością, tym, co się dokonało. Bohater-narrator dostrzega więc w owym „dziś” trwanie tamtego „wczoraj”, jest to wyrazem ciągłości między dwoma momentami, trwanie rodzi niepokój zrodzony z dotknięcia Tajemnicy. Ostatnie słowa opowiadania najwyraźniej wskazują na t a j e m n i c z o ś ć tego, co zaszło. Podmiot wydarzeń, Pochwalski, którego autor uczynił również podmiotem mówiącym, w ten sposób uwiarygodniając opowieść o tak intymnym przeżyciu, wyznaje poznawczą bezradność, bohater po prostu nie wie,

¹² Trafnie o (podobnej) conradowskiej konwencji narracyjnej pisał Roman Dyboski w książce *Sto lat literatury angielskiej*, Warszawa 1957: „Ten sposób opowiadania nadaje obiektywnemu materiałowi fabuły zawsze jakieś subiektywne zabarwienie, czasem zmieniające się kilkakrotnie w ciągu dzieła: komplikuje to znacznie obraz rzeczy przedstawionych, ale jest właśnie intencją autora ukazać nam, że sprawy ludzkie nie są nigdy idealnie proste, motywy działania ludzkiego są złożone i ocena jego nie da się ująć w apodyktyczne formułki” (s. 877).

¹³ Bohater odwołuje się tu do teorematu La Chataliera: „Według niego, gdy jakaś dodatkowa siła wywrze działanie na system znajdujący się w stanie równowagi, wówczas punkt równowagi w tym systemie przesunie się w takim kierunku, w którym oddziaływanie tej siły ulegnie osłabieniu” [PR 157].

CO (KTO?) było siłą sprawczą jego zmagania. W konstrukcję kauzalną opowiadania wbudowana jest znacząca luka, przemilczenie s p r a w c y. Motywacyjne przemilczenie¹⁴ sugeruje aktywność sprawcy spoza rzeczywistości zmysłowo uchwytniej, kogoś, kto zaaranżował duchowo całą sytuację. Jediną odpowiedzią pozostaje dla Bobkowskiego wyczuwalna w głosie Pochwalskiego niepewność.

Przytoczony fragment monologu potraktować można jako próbę podsumowania przeżyć, wskazania na – zdaniem bohatera – ich wymiar zasadniczy¹⁵. Bobkowski posługuje się w tym celu językiem złożonym z termodynamicznych formuł, połączonym z określeniami spotykanymi w opisach uniesień mistycznych. Połączenie to urealnia obraz postaci, us্পójnja jej charakterystykę mentalną, w której niebagatelną rolę odgrywa wręcz miłosny stosunek do maszyny¹⁶ oraz świeżo eksplodująca religijność. Nacechowanie stylistyczne opowiadania Pochwalskiego bierze się prawdopodobnie właśnie stąd. Bohater jest racjonalistą, doświadczającym czegoś, co trudno jednak opisać mu słownikiem, którym dysponuje, i jakby nieświadomie zaczyna nazywać to doświadczenie, używając sformułowań z zakresu intensywnych przeżyć religijnych. Mówienie o „działaniu jakiejś siły”, o działaniu „wbrew woli”, któremu towarzyszy nieusuwalny niepokój, wskazują na znane z opisów doznań religijnych, nawet z samej Biblii, a również i dzieł literackich sytuacje, w których Tajemnica, Absolut, Bóg, Anioł są stroną aktywną, a człowiek doznaje działania, z nim się zмага, jemu ulega. Pochwalski kończąc swój monolog uważa, iż stał się ofiarą jakiegoś niepojętego gwałtu. Nadprzyrodzoność wdarła się w jego życie i wytrąciła go

¹⁴ Zob. S. S a w i c k i, *Religia a literatura. Zarys problematyki badań*, [w:] t e n ż e, *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1978, s. 13-14.

¹⁵ Choć *Punkt równowagi* nie może być uważany za przykład monologu wypowiedzianego, to jednak wystąpienie drugiego narratora wyłącznie w scenie inicjalnej oraz jego późniejsze absolutne milczenie zbliża *Punkt* do utworów realizujących wspomnianą konwencję narracyjną. Michał Głowiński opisując poetykę monologu wypowiedzianego zauważa współwystępowanie w nim żywiołu *skazu* i elementów retorycznych. Te ostatnie szczególnie silnie obecne są w momentach kluczowych dla tekstu: „Epizody retoryczne pełnią więc rolę kulminacji, uwydatniają w wypowiedzi narratora momenty ideowo najdonioślejsze, będące najważniejszym elementem jego rozrachunku ze światem”. M. G ł o w i ń s k i, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 129. Przytoczony cytat potwierdza dużą znaczeniową wagę końcowej kwestii opowiadania, tu kryje się jego *pointa*.

¹⁶ Cechą wyobraźni twórczej autora *Coco de Oro* jest jej antyromantyczna miłość techniki i maszyny. Pisał o tym T. Terlecki w cytowanym już tu wielokrotnie szkicu.

ze stanu duchowej równowagi; odwołując się do teorematu Le Chateliera, stwierdza stałe działanie tej – jak sam to nazywa – „jakiejś siły”, jej działanie od tamtego czasu stanowi *constans* duchowego wymiaru jego losu.

Kończąc ten fragment rozważań, należy zauważyć, iż *Punkt równowagi* prezentuje obraz człowieka doświadczającego braku fundamentu dla przyjętych zasad postępowania, poszukującego dla nich sankcji religijnej. Perturbacje, jakie spotykają Pochwalskiego, biorą się z trochę na oślep prowadzonych poszukiwań transcendentnego umocowania dla kierującego jego decyzjami etosu. Aksjologiczny kryzys znajduje rozwiązanie, choć Pochwalski nie do końca jest tu stroną aktywną i świadomą. Artystycznie umożliwił to Bobkowskiemu zastosowany sposób narracji; kreacja narratora przedstawionego uzasadnia konfesyjny nastrój opowiadania, zastosowanie perspektywy widzenia wypadków „od wewnątrz” uzasadnia przedstawienie postaci jako ofiary *sacrum*. Autor *Szkiców piórkiem* nie pozwolił sobie na religijną ostentację czy jednoznaczność, perypetie Pochwalskiego mają silne uzasadnienie psychologiczne, motywacja jego kryzysu opiera się częściowo na załamaniu emocjonalnym (samotny mężczyzna w połowie życia, z bagażem wojennych doświadczeń, przestraszony symptomami starzenia). W ten sposób psychika staje się tłem, na którym rozgrywają się wewnętrzne zmagania postaci. Zasadnicze momenty jego ewolucji przebiegają właśnie w polu tajemnicy chrześcijańskiego *sacrum*.

2

Moment religijny w *Spotkaniu* wiąże się głównie z postacią Eleny, żony Carlosa, południowoamerykańskiego plantatora trzciny cukrowej, romanująca z amerykańskim lotnikiem Gilbertem. Jednowątkowa fabuła zawiera tragicznie zakończoną historię miłości obojga kochanków.

W trwający związek miłosny poprzez zachowanie Eleny wkracza element *sacrum*. Urzeczywistniają go w świecie przedstawionym gesty postaci, jej modlitwa. Gilberta początkowo śmieszy zachowanie kochanki, nie przyjmuje poważnie zachowania kobiety, tym bardziej iż do pewnego momentu nie traktuje poważnie również tego związku, jest to dla niego kolejny romans. Pewnym zwrotem w jego myśleniu staje się lot w poszukiwaniu zaginionej w dżungli awionetki (uważa się go za doskonałego pilota). Towarzyszące poszukiwaniom retrospekcje przynoszą wspomnienie pierwszego spotkania sam na sam z Eleną. Schadzkę przerwało trzęsienie ziemi:

Wstrząs był wyjątkowo silny i długi. Przeżegnała się na głos, skoczyła, potem przyłgnęła do niego rozdygotana strachem. Tulił ją i uspokajał: „Na początku pory deszczowej zawsze się trzęsie”. Czuł, że jej nie przekonał i w głębi jej oczu widział coś zabobnego i prymitywnego. „Si, si” – odpowiadała machinalnie [SP 170].

Wspomnienie pojawia się jako introdukcja do rozważań poszukujących sensu dotychczasowego życia i znaczenia teraźniejszego losu lotnika. Pamięć tamtego spotkania ma w rozważaniach kluczowe znaczenie, gdyż decyduje o moralnej, a nawet religijnej ocenie zachodzących wydarzeń. Gilbert spiera się – ponownie Bobkowski stosuje konwencję retrospekcji – z Eleną w „interpretacji” trzęsienia ziemi. Ona przypisuje mu charakter znaku ostrzeżenia i jest to interpretacja religijna, on lekceważąco odsuwa od siebie jej sposób myślenia, dyskwalifikując jej „zabobną” duchowość. Scena lotu i to, co następuje bezpośrednio po niej, wprowadza klimat jakiegoś powolnego przełamania, a przynajmniej poddawania w wątpliwość męskiego „dekalogu”, któremu Gilbert był do tej pory wierny. Moment dekompozycji dotychczasowych przekonań, w które „wciska” się religia, do tej pory stanowiąca margines duchowy postaci, staje się sytuacją dojścia do pytania o aksjologiczny fundament. Gilbert akceptując zakwalifikowanie siebie do „pokolenia uciekinierów etycznych”, zarazem zadaje pytania o Boga, o wartości, jakie wnoszą w życie człowieka wiara religijna:

Wstał i ubierał się płacząc się coraz bardziej w łańcuchu nerwowych dociekań; w obronie przed prostym stwierdzeniem, że bez głębokiej wiary w coś, może choćby tylko w Boga, wszystko było bez sensu i wszystko było niewolnictwem, doprowadzał je do absurdu [SP 176].

Fragment ukazuje granicę absorpcji treści religijnych przez postać, nie ma tu mowy o nawróceniu, owe wewnętrzne spory ukazują moment dojścia: bez przyjęcia jakiejś nadnaturalnej instancji usensowniającej egzystencję trzeba zgodzić się na absurd¹⁷. Wiara jest rozwiązaniem pojawiającym się tutaj tylko potencjalnie, jawi się jako *j e d y n e w y j ś c i e*, ale cały czas jako coś dopiero do zaakceptowania, coś w polu wyboru. Ów przytoczony cytat to przykład opisu stanu postaci, która ukazana zostaje na

¹⁷ Ostatnie utwory Andrzeja Bobkowskiego (zm. 1961) – myślę tu o dramacie *Czarny piasek* („Kultura”, 1959, nr 11, s. 53-96), opowiadaniu *Wielki Akwizytor* („Kultura”, 1958, nr 12) i pośmiertnie opublikowanym *Zmierzchu* („Kultura”, 1962, nr 6) – przenika tego rodzaju problematyka (wybór między wiarą religijną a absurdem).

przedpolu wiary, zarysowują się tu dopiero perspektywy przekroczenia jej progu.

Bobkowski tak konstruuje przebieg losów Gilberta, iż natężenie wątpliwości religijnych, co w portrecie duchowym Amerykanina ukazane zostało jako coś nowego (zmiana), przecina śmierć. Można zresztą zaryzykować tezę, iż pójście Gilberta krok dalej byłoby z artystycznego punktu widzenia (m.in. portret psychologiczny postaci) już pewną niezręcznością.

Trudno nie oprzeć się sugestii – a naprowadza na to kompozycja opowiadania – iż wątek religijnej ewolucji „przechodzi” na postać kobiecą i znajduje kulminację w jej losach. Perypetie duchowe przeżywane przez Gilberta prowokuje Elena, niepokój Gilberta teraz „wyczerpuje się” w zdarzeniach angażujących jego partnerkę. Mężczyzna, którego pokochała, pod wpływem modlitewnej troski, ulegając jej przywiązaniu do chrześcijańskiego obyczaju błogosławieństwa („nakreśliła mu na czole wielkim palcem znak krzyża. Poczul to i przytulił ją jeszcze mocniej uśmiechając się pobłażliwie” [SP 164]), został doprowadzony do progu wiary. Jego śmierć zostaje przedstawiona jako impuls do – chciałoby się napisać – ostatecznego (przyjmując tu kryterium spoza utworu) przyjęcia chrześcijańskiego przesłania przez samą Elenę.

Lektura *Spotkania* nie naprowadza nawet na cień potępienia związku Gilberta i Eleny, wręcz przeciwnie, czytelnik – idąc tu zdaje się za autorem – pozostaje „po stronie” kochanków; zdradzony Carlos nie wzbudza czytelniczego współczucia. Jednak trudno nie wyczuć budowanego celowo przez Bobkowskiego napięcia (przesilenie emocjonalne Gilberta), sugestii jakiegoś zagrożenia („znacząca” interpretacja trzęsienia ziemi), aury niepewności. W rezultacie utwór nie przypomina żadnej z niezliczonej liczby banalnych historii o erotycznych trójkątach. Wydaje się, iż w budowanie tego klimatu włącza się też semantyka samego tytułu opowiadania. Jeśli uwyraźnić w zakresie semantycznym ‘spotkania’ sensy pewnej nieprzewidywalności tego wydarzenia, efekt zaskoczenia, braku dłuższej ciągłości w czasie, uzależnienia od niekontrolowanych okoliczności¹⁸ – a wszystkie te całości znaczeniowe gromadzi sam utwór – to opisywany klimat zyskuje jeszcze silniejsze umocowanie w empirii tekstu. Sądzę, że w interpretacji tej aury niepewności dopuścić wypada znaczenie – tylko sugerowane – iż „coś jest

¹⁸ Por. hasło ‘spotkać się’, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewskiego, t. VIII, Warszawa 1966; *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. III, Warszawa 1985.

nie tak”, gdzieś w świecie prezentowanych relacji międzyludzkich tkwi defekt, brak, błąd. Tę sugestię – mówiąc nieładnie – konsumuje artystycznie dramatyczne zakończenie utworu.

Finałowe sekwencje *Spotkania* składają się ze scen ukazujących reakcję Eleny na śmierć Gilberta: jej osamotnienie, odsłonięcie tajemnicy tej śmierci, czyli faktu zamordowania pilota przez Carlosa, oraz sceny religijnego „spełnienia” Eleny. Prawda o zabójstwie Gilberta, wyjawiona w sposób trochę nieprawdopodobny¹⁹, stawia przed kobietą pokusę zemsty. Posługując się niewątpliwym dowodem w prawdopodobnym procesie, ma możliwość doprowadzenia do uwięzienia Carlosa. Bobkowski przedstawia krótkie, intensywne wahanie Eleny, które znajduje rozwiązanie w modlitewnej kontemplacji. Odmawiając różaniec, zrazu mimowolnie i automatycznie, później z coraz większym zrozumieniem rezygnuje z odwetu:

Ponad wszystkim rozrastało się w niej powoli i zakrywało sobą wszystko poczucie winy, jej własnej i wyłącznej winy. Zaczęła się w nie wpatrywać olśniona i prostować pod ciężarem z niezrozumiałą dla niej samej siłą, posuwać naprzód niepewnie, po omacku. Szept [modlitwy – M. N.] przemienił się nagle w głośne, zrozumiałe słowa [SP 188].

Zwraca uwagę iluminacyjne nacechowanie stylistyczne tekstu: „olśnienie”, „wpatrywanie się”, przyływ siły „niezrozumiałej”, „nagła” przemiana głosu. Wszystko to językowe formuły przekazu intensywnych doświadczeń wewnętrznych, włącznie z topiką oświecenia, mającą swe korzenie w starej chrześcijańskiej tradycji. Olśnienie powoduje zmianę w percepcji rzeczywistości (poruszanie się „po omacku”), efekt spotykany w relacjach mówiących o zagęszczonych stanach ducha, motywowanych działaniem Nadprzyrodzoności.

Już powierzchniowa obserwacja przytoczonego fragmentu odsłania w nim również opis moralnego przebudzenia, gorzkie doświadczenie wprowadzone w przestrzeń modlitwy owocuje odkryciem życia w przekrojach moralnej konsekwencji. Przeżycie religijne rodzi moralność postaci (modlitwa ujawnia

¹⁹ Morderstwo Gilberta zarejestrował aparat filmowy, siłą uderzenia o ziemię wyrzucony z samolotu. Sensacyjny kawałek taśmy wywołała Elena. Jego projekcja odkryła przed nią, iż po nieszczęśliwym lądowaniu Carlos zastrzelił Gilberta i oblawszy ciało benzyną – podpalił. Bobkowski w liście do Andrzeja Chciuka z 9 maja 1956 r. opisał arkana mało prawdopodobnego chwytu: „A co do aparatu, to kosztował mnie okazyny filmowy «Kodak» 20 dol[arów] i tak długo nim tłukłem o ziemię, aż sam ruszył. I dopiero wtedy skończyłem nowelę”. List z 9 maja 1956 r.

zło), odsłonięcie winy ustanawia wymiar etyczny postępowania Eleny²⁰. Perspektywa etycznej konsekwencji prowadzi postać do uczynienia kroku dalej – jak sama mówi – pragnie przyjąć ciężar winy i „stać się pod nim kimś innym”.

Zauważając dynamiczność kreacji postaci Eleny, wypada powiedzieć, iż chrześcijańskie gesty i modlitwa przeżywane „wbrew” moralności, z jakąś dozą lęku i jakby odruchowo, stają się środkiem do ukazania jej religijnego spełnienia. Ostatecznie wymiar religijny *Spotkania* wyprowadzony może być z analizy postaci kobiecej, autor w kreacji Eleny przypisuje dużą rolę chrześcijańskiemu obyczajowi, religijności nie pogłębionej intelektualnie²¹, ale stanowiącej trwałą cechę jej osobowości. Trwanie, wierność ukazuje Bobkowski jako wartość, na której nadbudowuje się głębokie przeżycie chrześcijańskiego *sacrum*, a niejako w jego wnętrzu możliwa staje się transgresja moralnej niedojrzałości.

3

Opowiadaniem o najciekawszej kompozycji w dorobku Bobkowskiego jest opublikowany w 1957 r. *Spadek*. Ośrodkiem kompozycyjnym utworu, czymś, ze-względu-na-co ma on t e n właśnie układ, jest osobliwy akt spowiedzi. Osobliwy dlatego, iż w rolę szafarza sakramentu wciela się, a raczej zostaje przymuszony do przyjęcia tej roli, nie kapłan, nie osoba konsekrowana, lecz człowiek świecki. Udzielenie „świeckiej” absolucji stanowi właśnie jądro znaczeniowe tekstu, „krążenie” wokół tego wydarzenia najlepiej oddaje zasadę kompozycyjną *Spadku*.

Podczas nocnej bójki w podmiejskiej knajpie zostaje śmiertelnie postrzelony Martti Bogdanoff, jeden z południowoamerykańskich handlarzy

²⁰ Pewnym kontekstem biblijnym i zarazem teologicznym mogą tu być słowa z Ewangelii św. Jana, mówiące o działaniu Ducha Świętego, który „przekona świat o grzechu” (J 16, 8). Odkrycie prawdy o złu ma tu sens stwarzania przedpola do działania Boga – Łaski.

²¹ Ma to prawdopodobnie celowo wydźwięk polemiczny. Bobkowski nie przepadał za religijnością wysublimowaną i intelektualnie wyrafinowaną, zawsze „głodny konketu”, nienawidzący wręcz abstrakcyjnych idei, łączył działalność katolickich intelektualistów z najbardziej złowieszczyimi tendencjami współczesności. Jeden z listów kończył złośliwie: „Jednak ci katolicy mają wiele wspólnego z komunistami” (list do Wita Tarnawskiego z 28 października 1957 r.).

narkotyków. W chwili nieuchronnie zbliżającej się śmierci prosi swego jedynego przyjaciela Karla Niemanna o niezwykłą przysługę:

– *Vergib mir.*

Znowu krew chlusnęła mu z ust, ale oczu nie zamknął. On też czekał i przewiercał go wzrokiem.

– Opuść – powtórzył jeszcze głośniejszym głosem [SPA 197].

Nie idzie tu o prośbę przebaczenia jakichś prywatnych zaszłości. Bobkowski poprzez monolog wewnętrzny Niemanna modeluje to zdarzenie na sytuację sakramentalną, prośba Bogdanoffa zostaje odczytana przez przyjaciela jako pragnienie abszolucji:

Słyszał kiedyś, że byle kto może ochrzcić dziecko, że w razie potrzeby i on mógłby ochrzcić umierające dziecko. [...] Pamiętał – wściekł się, na chwilę o wszystkim zapomniał. Bo jeżeli byle kto może ochrzcić, to byle kto nie może rozgrzeszyć, przebaczyć, odpuścić czy jak to się tam nazywa? [SPA 197].

Przytoczony monolog ukazuje, jak autor nakłada na zdarzenia świata przedstawionego schemat sakramentu pokuty: Bogdanoff wchodzi w rolę penitenta, Niemann natomiast przyjmuje rolę szafarza sakramentu²². Spełnienie woli konającego („– Opuuszczam”) w sposób zasadniczy zmienia życie świeckiego „szafarza”. W niedługim czasie Niemann staje na skraju choroby alkoholowej, przeżywa stan jakby permanentnej depresji, ulega paraliżowi woli, traci szacunek nawet u pogardzanych przez niego Indian.

Bobkowski tak ukazuje los Niemanna po przejęciu tytułowego spadku, jakby miał on wymiar przyjęcia przez postać ciężaru nie do udźwignięcia. Udzielona, a raczej w geście desperacji wymuszona abszolucja okazała się dla postaci początkiem ogromnej słabości, pogłębiającego się doświadczenia b r a k u. Dopiero gest odwagi, noszący znamiona heroizmu, odmienia Niemanna. Podczas wielkotygodniowej (*Semana Santa*) procesji z figurą Jezusa niosącego krzyż bohater strąca kapelusze uzbrojonym w rewolwery komunistycznym agentom, tym samym zapobiega profanacji. Podejmując decyzję liczył się z utratą życia, a więc zgodził się na taką ofiarę niejako w obronie *sacrum*. Ten gest ukazany został jako uwolnienie od ciężaru przejętego dwa lata wcześniej „spadku”. Zresztą obydwie sceny są ze sobą

²² Zob. B. S n e l a, *Absolucja*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. I, Lublin 1985, kol. 31-32.

zestawione, między innymi poprzez powtórzenie przez Niemanna słów wypowiedzianych „tamtej nocy” przez Bogdanoffa („– *Vergib mir* – szeptał prędko”) oraz poprzez to, iż scena odwagi jest również krytyczną sytuacją zagrożenia życia. Utwór kończy przystąpienie Niemanna do grupy mężczyzn niosących posąg Jezusa i głos narratora:

Gdyby go ktoś zapytał, jak daleko potrafi teraz zejść, odpowiedziałby bez wahania, że do La Merced, aż do końca [SPA 202].

Przyjmując jako układ tłumaczący i scalający sensy *Spadku* pewną progresję wątku religijnego, co idzie niejako wbrew „nawrotowemu” charakterowi kompozycji, można mówić o trzech fazach tego wątku: „odpuszczenie” win Bogdanoffowi, sytuacja zmagania się Niemanna ze „spadkiem”, zrzucenie ciężaru („odkupienie” winy). Wyraźnie całość utworu ma swe źródło w wydarzeniach „tamtej nocy”, one są jego semantycznym „miecznikiem”.

W obrazie proszącego o przebaczenie Bogdanoffa ukazuje Bobkowski sytuację po części uniwersalną, człowieka w obliczu szybko nadchodzącej śmierci, dojmująco łaknącego przebaczenia, a nawet więcej – odpuszczenia win²³. Za tą sceną stoi przekonanie o tym, iż dramat człowieka nie kończy się w wymiarach widzialnego świata, domaganie się zmazania winy zakłada bowiem istnienie jakiejś instancji, która wymierza sprawiedliwość niejako poza granicą czasu. Takie ustawienie problemu wpisuje się w chrześcijańskie widzenie tzw. spraw ostatecznych: ślady człowieka pozostawione w polu dobra i zła odciskają się gdzieś poza historią widzialną, a moment śmierci to moment szczególnego rozliczenia przed przekroczeniem granicy istnienia. Świadomość jakiejś instancji „po drugiej stronie” widać w chwili – jak zwierza się Niemann – „pierwszej i ostatniej” modlitwy w jego życiu:

²³ Literackim kontekstem dla problematyki *Spadku* może być fragment znanej minipowieści Alberta Camusa: „Prześladowała mnie śmieszna obawa: nie można umrzeć nie wyznawszy swoich kłamstw... Inaczej, jeśli choć jedno kłamstwo zostanie ukryte w życiu, śmierć uczyni je ostatecznym... Ten absolutny mord prawdy przyprawiał mnie o zawrót głowy”. *Upadek*, przeł. J. Guze, Warszawa 1957 s. 74-75. Bobkowski znał *Upadek*. Zachował się jego telegram, wysłany z Gwatemali do Jarosława Iwaszkiewicza w związku z opublikowaniem opowiadania *Wzlot* („Twórczość”, 1957, nr 12), które jest polemiką z utworem francuskiego pisarza. Bobkowski pisał: „Dopiero dzisiaj *Wzlot*. Wspaniałe i wstrząsające. Jedyne odpowiedzi [na] intelektualne upławy Camus’a. Zachwycony i przejęty Andrzej”. Telegram wysłany – jak komentuje Jan Zieliński – na początku 1959 r.

– Boże, niech to będzie moje – szepnął wtedy z głębi serca i mimo woli spojrzął w górę [SPA 198].

Bobkowski przedstawia w *Spadku* zagadnienie przejęcia ciężaru moralnej winy, właściwie p r z e j ę c i a zła – zgoda na odpuszczenie win ze strony tego, który na ten akt się zgodził, okazuje się moralnym, emocjonalnym, wreszcie jakimś tajemniczym przejęciem winy. Taki jest swoisty rachunek sceny nocnej. Absolucja u Bobkowskiego wiąże szafarza sakramentu z grzechem penitenta. Grzechy – operując kategoriami sakramentalnymi – nie zostają więc unicestwione działaniem Bożego miłosierdzia, jak zakłada teologia sakramentu, ale stają się własnością szafarza. Taką treścią wypełnia się sakramentalna „pustka” (niepełność) tej świeckiej j a k b y spowiedzi²⁴. Przyjmujący rolę szafarza bohater wychodzi z tego „sakramentu” odmieniony, jego życie staje się odtąd ciągłym nawracaniem do tamtej nocy.

Sytuację po śmierci Bogdanoffa ujmuje utwór w kategoriach sugerujących wejście Niemanna w jakieś misterium zła. Dużą część opowiadania zajmują monologi wewnętrzne głównego bohatera, a więc to on nazywa, określa swój stan ducha, określa też wymiary aksjologiczne swego losu. Bobkowski ucieka od auktorialnego dystansu i przejrzystości, woli zrelatywizować opis i opowiadanie do poddanej działaniu alkoholu świadomości postaci. Dominują w tych autookreśleniach nazwania łączące realność odczuć moralnych z realnością świata zmysłowego, trudno odzielić sensy wyłącznie dosłowne od metaforycznych. Niemann we wspomnieniu uporczywie podkreśla wyjście „w noc”:

Wyszedł sam w noc, dowlókł się do drogi [...], czekał na autobus [SPA 199].

W innym miejscu o tym samym wydarzeniu:

[...] wyleciał za drzwi, wypchnięty w noc, znowu sam i zabłąkany [SPA 189].

²⁴ Pewnym tropem teologicznym byłoby odczytanie zachowania umierającego Bogdanoffa w świetle nauki o „żalu niedoskonałym” (*attritio*): „[...] rodzi się on z rozważania brzydoty grzechu lub lęku przed wiecznym potępieniem i innymi karami, które grożą grzesznikowi (żal ze strachu)”. Zob. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994 (art. 1451-1453).

Użycie konstrukcji „w noc” zmienia status rzeczownika „noc” jako potencjalnego okolicznika czasu (kiedy?); przekształcony zostaje (użycie przyimka „w”) on w składnik okolicznika miejsca, a właściwie efekt poetycki kryje się w opalizacji obydwu parametrów: i czasowego, i przestrzennego. Ten okolicznik w zacytowanych zdaniach z pewnością określa miejsce, jawi się jako molekula opisu lokalizującego, tutaj służy opisowi przestrzeni, w jakiej znalazł się bohater. Noc, ciemność, brak światła stają się więc wymiarem, w który wchodzi postać. Jej późniejsze losy świadczą o tym, iż się z niego nie wydostaje²⁵. Po dwóch latach od „tamtej nocy” opis alkoholowej zapaści jednoznacznie stowarzyszony został z informacją o kondycji duchowej:

I było lżej wspominać, łatwiej przesuwać przed oczami obrazy aż do ostatniego włącznie, po którym światło gaśło, zapadała zasłona i trzeba było iść w dalszą ciemność. Jak wtedy gdy wypchnęli go za drzwi, poza którymi został trup Martiego [SPA 192].

Słowa o gasnących światłach i opadającej kurtynie to nie realia wieczoru w podmiejskim teatrzyku, ale próba uchwycenia dziejącego się wewnątrz dramatu. Wyjście w ciemność to tutaj krok w nieznaną, w nie znaną wcześniej, bo nie swoją, a przejętą od kogoś moralną rzeczywistość zła. Rzeczywistość, gdyż to, co dzieje się z Niemannem, to realny proces jego duchowej degradacji. Poprzez zauważone zabiegi semantyczne konstruowany jest w *Spadku* klimat zdecydowanej negatywności, w którą dostał się bohater. Zostaje on jakby wyłączony z normalności, spoczywający na nim ciężar wyciska piętno na psychice. Sam obawia się zbliżającego się obłędu, a swój stan zaczyna określać kategoriami inferalnymi („za niego pójdzie do piekła”, „nie wiedział jakie piekło pociągnie za sobą”, „ten Martti miał w sobie coś z diabła”). Samotność, mrok, czający się demon obłędu to składowe sytuacji piekła, fundamentalnego oddzielenia od tego, co jest radykalnym zaprzeczeniem zła. W procesie wykorzystywania chrześcijańskich pojęć służących

²⁵ Manfred Lurker rejestruje następujące relacje między nocą, ciemnością a walorami moralnymi, z którymi zostały one skojarzone: „Od strony ocen etycznych noc okazuje się być towarzyszką zła, jakby drugą, odwróconą stroną życia”. „Wszystko, co nocne, ma związek ze śmiercią i tym, co podziemne”. „W procesie nadawania poszczególnym obrazom wartości etycznej pojęcie ciemności jest zazwyczaj symbolem tego, co bezbożne i odległe od Boga [...]”. *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989 (hasła: 'noc' i 'ciemność').

do nazywaniu różnych wymiarów zła dalej nie mógł się już bohater posunąć.

Za czas akcji opowiadania wybrał autor kilka wieczornych godzin jednego z dni Wielkiego Tygodnia. Niemann odrzuca ten czas, a raczej czuje przed nim lęk, boi się pustki nadchodzących wolnych dni. Trudno nie zauważyć, iż uwolnienie od ciężaru przejętej winy odbywa się właśnie w tym rodzącym w bohaterze niechęć i strach czasie, i niejako z powodu zaistnienia tego liturgicznego czasu do uwolnienia dochodzi. Przecież wyzwala bohatera właśnie sprzeciw wobec profanacji noszonej w wielkotygodniowej procesji figury Jezusa, drugi – obok wspomnianej modlitwy – świadomy gest religijny w jego życiu. Ma on wymiar publicznego, widzialnego jakby wyznania wiary, a przynajmniej heroicznej – bo stawką jest tu życie – obrony czci. Gdyby chcieć interpretować teologię tej sceny, to trzeba by powiedzieć, iż w świetle tradycji chrześcijańskiej takie zachowanie ma wymiar męczeństwa. Postawa Niemann wygląda na świadomą zgodę na śmierć, bez sugestii samobójczych:

Czekał, przygotowywał się na ugięcie w pasie, czuł już w sobie ten ostatni skłon i poddawał się [SPA 201].

Stawką jest życie, to znaczy albo zgorszenie i gest profanacji, albo obrona czci i utrata życia. Jednak komunistyczni agenci nie strzelają, odchodzą otrzepując kurz ze strąconych kapeluszy. Niemann odmieniony („Wszystko stało się inne [...], ciężar zsuwał się z niego i zapadał bezszelestnie [...] ”), podchodzi do grupy mężczyzn niosących ogromnych rozmiarów posąg i rusza wraz z nimi w procesji: „aż do La Merced, aż do końca”. W zamykających opowiadanie słowach dostrzec można jakąś zasadniczość, swoisty radykalizm charakterystyczny dla religijnej reintegracji. Bierze się to z gotowości do finalistycznego charakteru wysiłku, który ma się łączyć z niesieniem figury. Ale Bobkowski włącza do literackiej gry również użyte tu słowo obcojęzyczne. Wyraz „La Merced” prócz funkcji nazwy własnej kościoła, do którego kieruje się procesja, zdaje się tu przywoływać swe pierwotne znaczenie: *la Merced* znaczy po hiszpańsku łaska, łaska Boża – teologiczne pojęcie określające dar udzielania się Boga człowiekowi. Procesja zmierza więc w stronę kościoła Łaski, w tym kierunku podąża również Niemann, uwolniony od piekła, w którym się znajdował. Interpretowany fragment tym bardziej znaczy, semantycznie nabrzmiewa, że autor obciążył go funkcją formuły zamykającej utwór, a więc

umieścił w miejscu strukturalnie kluczowym. Stąd wymykanie się użytych formuł i całej sceny z granic dosłowności.

Ostatnia scena w jakiś religijnie pozytywny sposób zamyka losy głównego bohatera *Spadku*. Tytułowy ciężar zostaje zrzucony, a miejsce po nim wypełnia akt kultu, sugerujący religijne potrzeby postaci. Ostatecznie opowiadanie to przekazuje jakąś własną Bobkowskiego wizję tajemnicy zła, wizję z całą pewnością religijną. Jest to spojrzenie bliskie chrześcijaństwu, choćby poprzez kluczowe miejsce, jakie zajmuje w *Spadku* literacko spożytkowany „schemat” sakramentu pokuty i pojednania, a nie można tu mówić wyłącznie o konwencji sytuacji spowiedzi czy – tym bardziej – stylizacji²⁶. Więż, jaka łączy obydwóch bohaterów (myślę przede wszystkim o silnej sugestii przeniesienia winy oraz okolicznościach, w jakich zostaje ona „zrzucana”), mieszczą się w granicach chrześcijańskiego doświadczenia duchowego. Szczególnie jeśli dopuścimy śmielszą, to znaczy włączającą teologiczny wymiar, interpretację czynu zapobieżenia profanacji. Choć zarazem trudno uciec od dopuszczenia „płaskiej”, a więc sprowadzonej do granic ludzkich emocji interpretacji losów Bogdanoffa i Niemanna. Sam pisarz zżymał się w liście do Wita Tarnawskiego²⁷ na czytelnice przekroczenie granic „sakralnej” interpretacji historii opowiedzianej w *Spadku*, aczkolwiek są podstawy w tym liście, iż tego typu („rozsądnego”) odczytania nie wykluczał.

III

W tych prawdopodobnie nazbyt skrupulatnych uwagach, ograniczonych do granic interpretacji semantycznej, chodziło o wychwycenie mechanizmu powstawania znaczeń sakralnych prozy Andrzeja Bobkowskiego. Chodziło o odstonięcie miejsc sakralnych z pełną świadomością, iż te utwory, zaliczone przez Tymona Terleckiego do „szczytowych osiągnięć literatury

²⁶ O wykorzystaniu konwencji sytuacji spowiedzi oraz zabiegach stylizacyjnych w niektórych wierszach Czesława Miłosza wspomina ks. Jerzy Szymik. Zob. J. S z y m i k, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 350-351 (podrozdział *Sakrament pokuty i pojednania*. «Wierzę w [...] grzechów odpuszczenie»).

²⁷ List do Wita Tarnawskiego datowany: Gwatemala, 28 października 1957 r.

emigracyjnej i może całej polskiej”²⁸, dobrze by się czuły i w innym oświetleniu badawczym: jako przykład egzotyki w literaturze²⁹, jako proza pokazująca skutki doświadczenia wojną (Pochwalski, Gilbert) i obecności w Ameryce Południowej zagrożenia komunistycznego, wreszcie jako literatura po trosze sensacyjna i awanturnicza (*Coco de Oro*, *Spotkanie*, *Spadek*). Lecz, jak starałem się to pokazać na przykładzie trzech interpretowanych opowiadań, językiem form artystycznych przekazane doświadczenie *sacrum* stanowi centrum znaczeń tych tekstów. Obrazu dopełnić powinny analizy jeszcze innych utworów. Myślę o niewielkich rozmiarów, pisanym jeszcze we Francji, sprawozdaniu z podróży do Lourdes (przykład niezwyklej literackiej „fenomenologii” miejsca świętego), z tego samego czasu pochodzącym obrazku prozą *Uśmiech z góry* oraz późniejszym *Wielkim Akwizytorze* i pośmiertnie opublikowanym *Zmierzchu*. Nie obywa się też bez ważnej dyskusji na tematy religijne w tytułowym opowiadaniu drugiej książki Bobkowskiego *Coco de Oro*.

Być może cechą najbardziej własną prozy Andrzeja Bobkowskiego jest fakt, że – upraszczając mocno sprawę – *sacrum* nie pojawia się w tych małych światach na zasadzie wartości opozycyjnej, ontologicznie skłóconej i wykluczającej *profanum*. Posuwając to uogólnienie nieco dalej, powiedzieć wypada, iż antydialektyczność organizuje w pewnym zakresie wyobraźnię twórczą autora, a nawet – o czym pisał w liście do Wita Tarnawskiego – wyobraźnię moralną³⁰.

Pisarstwo to nie nosi na sobie piętna wspomnianych binarnie zorientowanych wartości; widać to już w młodzieńczych *Szkicach piórkiem*. Tu wymiar religijny odkrywany jest w codzienności, nie pod nią, powszedniość, zwykłość to pozytyw, którego negatywem okazuje się ład wskazujący na Transcendens. Odsłonięcie *sacrum* w dzienniku francuskim odbywa się na drodze intensywnego doświadczenia widzialnego, zmysłowego, też powszedniego świata, słowem tego, co przywykło się nazywać właśnie *profanum*. Boga, Jego, chciałoby się powiedzieć, realności, doświadcza bohater *Szkiców*

²⁸ T e r l e c k i, *Andrzej Bobkowski*, s. 2. Autor posuwa się w ocenie opowiadań aż do stwierdzenia: „Nie wahałbym się powiedzieć, choć na ogół unikam tego słowa – utwory bliskie arcydzieła”.

²⁹ Taką kwalifikację otrzymuje twórczość Bobkowskiego w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1993, gdzie rejestrowana jest w artykule Erazma Kuźmy *Topika pozaeuropejskich kręgów kultury*.

³⁰ List datowany: Gwatemala, 28 lutego 1957 r.

nie jako innego świata, ale jako tego najbliższego, nawet tak banalnego jak chodząca po barowym kontuarze mucha, którą z przepelniającej serce miłości istnienia chce się uściskać (zapis z dnia 3 kwietnia 1943 r.). Jakże blisko stąd do metafizycznego ładu odkrywanego przez Czesława Miłosza w *Panu Tadeuszu*.

Wracając do opowiadań, trzeba zauważyć, czemu poświęcona była część analityczna szkicu, że, owszem, w świecie tych opowiadań dokonują się przemiany bohaterów, moment z m i a n y w ich losach stanowi istotną cechę fabuły, ale nie upoważnia to do radykalnego, a tę cechę posiada relacja między *sacrum* i *profanum*, przeciwstawiania sobie oddzielonych momentem przemiany części ich biografii. Dzieje się tak, gdyż zmiana nie ma charakteru wyłączającego (odseparowującego), ale kierunkowy. Indywidualne historie bohaterów orientują się w stronę *sacrum*, ruch odbywa się w kierunku zbliżenia do religii, do chrześcijaństwa. Dramaturgia opowiadanych przez Bobkowskiego historii zasadza się na doprowadzeniu postaci do momentu napięcia, ukazania tego stanu, potem głos autora milknie. Zawsze więc są to opowieści „bez dalszego ciągu”, tak jakby autor bał się albo po prostu nie życzył sobie w kreowanym świecie pozytywnie rozumianego *sacrum* (poza *Lourdes*), co nie odbiega zresztą od ducha epoki. Nie przypadkiem *Spotkanie*, w którym losy Eleny są najbardziej jednoznaczna przemianą na „tak” wobec chrześcijaństwa, otrzymało od autora deprecjujące miano „*television schmalz* i bajdury”³¹.

Sakralność nie jest w tej prozie obszarem wyłączonym, aksjologicznie osobnym. Religia stanowi wartość pozwalającą na osiągnięcie pełni metafizycznego obrazu świata. W losach Pochwałskiego chrześcijaństwo można interpretować jako nadanie pełnego, a więc zaczepionego o religię, wymiaru, wyprowadzanemu z pism Conrada etosowi wierności³². Gilbert ze *Spotkania* szuka uniesprzecznienia swego losu w zbliżeniu do wiary „choćby i w Boga”. Los Eleny interpretowałem jako osiągnięcie pełni

³¹ List do Andrzeja Chciuka z 25 kwietnia 1957 r.

³² Prawdopodobnie pierwszym polskim conradystą piszącym o „religii Conrada” był Zbigniew Grabowski (*Ze studiów nad Josephem Conradem*, Poznań 1927, s. 94-100). Sztandarowym tekstem z tego kręgu jest głośny esej Antoniego Gołubiewa *Katolickość Conrada*, „Znak”, 1948, nr 13, s. 483-511 (przedruk [w:] t e n ą e, *Poszukiwania*, Kraków 1960, s. 204-229). Powojenne próby odkrycia sakralnych horyzontów prozy Wielkiego Kosmopolaka, ograniczone do kręgu jednej powieści, referuje po części Stefan Zabierowski [w:] *Recepcja „Lorda Jima” w Polsce w latach 1939-1961. (Zarys problematyki)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, 1968, t. VI, s. 115-138.

chrześcijańskiego wtajemniczenia. Najbardziej wieloznaczny wydaje się *Spadek*. Bobkowski zastrzega się w liście, iż scena niesienia figury Jezusa nie jest momentem religijnej przemiany głównego bohatera, lecz „logiczną konsekwencją odruchu tego Niemanna” – i dodaje: „Na pewno szereg ludzi interpretowało to jako jego nawrócenie się – ani mi to przez myśl nie przeszło”³³. Wypada się z pisarzem zgodzić, tak tej sceny nie można określać, choć przyjmując logikę „gestu hermeneutycznego”, daje się przecież wyinterpretować niejedno. Opinia Bobkowskiego naprowadza na jeszcze inną cechę tego pisarstwa, na dbałość o zakorzenienie opowiadanych historii w konkretnym, mentalnym, technicznym, przede wszystkim emocjonalnym. To jest powodem odżegnywania się od konwersyjnego charakteru omawianej sceny, list jest też chyba protestem wobec odrywania fragmentu dzieła od jego całości, dlatego mowa o „logicznej konsekwencji”. Dostrzeżenie jej w wymiarze psychologicznym nie wyklucza przecież obecności – co starałem się ujaśnić – również w wymiarze religijnym, a już na pewno w duchowym³⁴. Zakończenie *Spadku* w tym kontekście może być ostatecznie obrazem wychylenia ku spełnieniu, obrazem pójścia Niemanna – mówiąc słowami Norwidowskiej *Bransoletki* – „w stronę Bożą”.

Losy literackich person Bobkowskiego – powtórzmy – nie są naznaczone rozdziałem na historię świecką i historię świętą, zmiana w ich dziejach nie rozłamuje biegu życia na wykluczające się etapy grzechu i łaski. Integralne widzenia świata, z wpisanym wewnątrz trwałym miejscem religii, wygląda na cechę wyobraźni twórczej autora *Szkiców piórkiem*, wyobraźni kreującej również językową warstwę dzieła. Wiele w jego tekstach leksykalnych znaków *sacrum*, nazwań zaczerpniętych z kręgu języka religijnego. Obecność językowego komponentu sakralnego charakteryzuje ucieczka od hieratyczności wyraźnie w stronę tego, co potoczne³⁵. Stylistyczne kontury

³³ List do Wita Tarnawskiego, datowany Gwatemala, 28 października 1957 r.

³⁴ Bobkowski nie wykluczał religijności tego opowiadania, co ma potwierdzenie w cytowanym liście. Złościły go natomiast pretensje Sambora (Stefan Nacht-Samborski?), który zarzucał *Spadkowi* słabe intelektualnie „rozpracowanie momentu religijnego”, na co autor replikował: „Przepraszam – u 99% ludzi religijność jest tylko uczuciowa, a u jednego procentu zaledwie umysłowo podbudowana i skonstruowana”. Tamże.

³⁵ Do tych uwag inspiracją były dwie prace Ireny Bajerowej, zamieszczone w tomie *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*, red. M. Karpluk, J. Sambor, Lublin 1988. Chodzi o teksty: *Rola języka we współczesnym polskim życiu religijnym* (s. 9-20) oraz *Kilka problemów stylistyczno-leksykalnych współczesnego polskiego języka religijnego* (s. 21-44). W pierwszym artykule zamieszcza autorka linię ‘potoczność’ – ‘hieratyczność, wzdłuż której realizuje się język religijny (s. 17), z drugiego artykułu pochodzi termin ‘komponent sakralności’ (m.in. s. 21).

wypowiedzi modelują sami bohaterowie, będący przecież opowiadaczami czy narracyjnymi filtrami nałożonymi na relacjonowany świat przeżyć wewnętrznych. Cytowany przez I. Bajerową J. Delorme twierdzi, iż współczesny wierzący nie znajduje wspólnego kodu językowego dla opisanego przeżywanego rzeczywistości, dzielącej się na świat „wspólnoty wiernych”, Kościoła, religii i świat społeczeństwa, codzienności³⁶. Wydaje się, że autor *Szkiców piórkiem*, pewnie jak każdy dojrzały twórca, odczuwał również to napięcie. Powołując do życia swe persony, kosztem pewnej kolokwialności, stara się znieść ów dystans. Bohaterowie mówiący własnym głosem wprowadzają *sacrum* w obręb swojej świadomości, tym samym językowy obraz świata stojący za fabularną prozą Andrzeja Bobkowskiego wzbogaca się o komponent sakralny. Podsumowując ten wątek rozważań wypada stwierdzić, iż konwencje artystyczne zastosowane w tej prozie nie idą w kierunku osłabienia, „laicyzacji” komponentu sakralnego, raczej dochodzi do głębszego osadzenia prawd chrześcijaństwa w ludzkim konkretności, przybliżenia doświadczenia Boga ku człowiekowi poprzez język, który nie pochodzi „z zewnątrz”, ale zadomowiony jest w opisach „świeckich” doświadczeń.

Czymś znamionym w tych opowiadaniach, a o czym można tu tylko wspomnieć, jest miejsce, jakie w indywidualnych biografiach postaci zajmuje chrześcijaństwo. Otóż u większości postaci stanowi ono *j e d y n e w y j ś c i e*, to znaczy, że w kręgu zacieśniającej się egzystencji jedyną pozytywną perspektywą jest moment wiary. Albo inaczej, że to chrześcijaństwo stwarza owo jedyne wyjście, bez niego krąg losu staje się doskonale zamknięty. Najsilniej położył Bobkowski na to akcent w niebranym tu pod uwagę *Zmierzchu*, z trzech analizowanych tekstów wyraźnie widać to chyba w *Spotkaniu* (myślę o przedstawionej alternatywie w myśleniu Gilberta: albo wiara – albo absurd). Ale również losy Bogdanoffa i Niemanna z *Spadku* kryją w sobie model jedyne wyjścia: umierający Bogdanoff jedynie w absencji, w czymś na kształt sakramentalnego gestu widzi rozwiązanie. Gdyby sprowadzić postępowanie Niemanna wyłącznie do sfery psychiki, to i tak nie można zaprzeczyć, iż jedynym sposobem uwolnienia się od kompleksu przejętej winy jest akt obrony *sacrum*, akt – jak to już wspominałem – możliwy do ujrzenia w świetle chrześcijańsko rozumianego męczeństwa. Pełne opisanie literackiej sytuacji „jedynego wyjścia”,

³⁶ H. C a z e l l e s, J. D e l a r o m e, L. D e r o u s s e a u x, J. L e D u, R. M a c é, *Język wiary w Piśmie św. i w świecie współczesnym*, Warszawa 1975, s. 154. Cyt. za: B a j e r o w a, *Rola języka we współczesnym polskim życiu religijnym*, s. 15.

która w twórczości Bobkowskiego jest – jak sądzę – modelem doświadczenia religijnego, wymagałoby analiz obejmujących choćby wspomniany *Zmierzch*, a również opowiadanie *Wielki Akwizytor* oraz dramat *Czarny piasek*.

Religijność opowiadań Bobkowskiego nie jest więc prostodusznie oczywista, uwewnętrzniając ją poprzez „rozgrywanie” jej w świadomości literackich person, całkiem świadomie pozbawionych intelektualnego wyrafinowania³⁷, wiąże ją autor z „ciemną” sferą emocji, a nie „jasną” sferą intelektu. Pochwalski nie wie, co się stało, Elena odkrywa „niezrozumiałą dla niej samej siłę”, Niemann „nie potrafił myśleć, analizować, ustawiać siebie wśród myśli” [SPA 190], wszystkie tak skonstruowane losy ewokują obecność tajemnicy, której o b i e k t y w n o ś c i istnienia ów brak elementu racjonalnego wcale nie wyklucza³⁸.

Ukazywanie przez autora *Szkiców piórkami* zakłóceń „normalnej” grawitacji duszy, łącznie z trudem uchwycenia tego przez intelekt, to wyraz niechęci do abstrakcjonizmu³⁹, spostrzeganego jako aberracja XX-wiecznej

³⁷ Potwierdza to fragment dziennika opublikowany pierwotnie w *Iwaskiewiczowskich „Nowinach Literackich”* (1947, nr 10): „Wieczorem rozmowa z synem C., młodym studentem i katolikiem wojującym. Jego katolicyzm jest tak czysty, tak uduchowiony, tak rozumny i abstrakcyjny, że tylko krok dzieli go od specyficznego uduchowania ateistów. Ten gatunek [...] francuskiego katolicyzmu jest już prawie bez Boga, a w każdym razie bez człowieka z krwi i kości. Bogiem jest w nim właściwie jakiś wysublimowany katolicyzm sam dla siebie, godzący się na wszystko w imię odrodzenia katolickiego ducha. Katolicyzm doczesnych impotentów. Czy tak wiele dzieli ascetyczny materializm od spirytyzmu? Chyba nie. I tu, i tu myślenie przeciwko ciału, sercu i cieplej krwi”. A. B o b k o w s k i, *Wiosna w Paryżu*, [w:] t e n ż e, *Opowiadania i szkice*, Warszawa 1994, s. 90-91.

³⁸ Bardzo możliwe, iż w ukształtowaniu takiego stanowiska Bobkowskiego-fabulatora odegrała rolę lektura pism Henri Bergsona, „późny” Bergson – bliski już katolicyzmowi – nazywał emocje siłami „nad-intelektualnymi”, pierwotnymi wobec aktywności *ratio*, wyprzedzającymi, ale i inicjującymi pracę intelektu (zob. H. B e r g s o n, *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostełko i K. Skorulski, Kraków 1993, m.in. s. 49, 53). Autora *Ewolucji twórczej* wymienia Bobkowski w wielu miejscach, m.in. w *Szkicach piórkami*, w ogłoszonym we fryburskich „Horyzontach” (1946, nr 7) szkicu *Keyserling* oraz wielokrotnie w listach. W jednym z ostatnich pisze: „Dusimy się w szablonach «nowości», «i n t e l e k t u a l i z m u», w ciemnocie lewicowości za wszelką cenę i tchórzostwa intelektualnego, wobec którego średniowiecze wydaje się epoką wręcz świetlaną. Szanujący się intelektualista nie ma dziś prawa nawet do zacytowania pewnych autorów (na przykład Gobineau, Le Bona, Keyserlinga, B e r g s o n a etc.), aby nie krzyknięto «faszysta», «reakcjonista» itd. [podkr. – M. N.]”. *List do Pawła Mayewskiego z 4 grudnia 1960 r.* Do druku podał i opracował L. M. Koźmiński, „Kresy”, 1995, nr 21, s. 260.

³⁹ Największą rolę antyabstrakcjonizmu w postawie Bobkowskiego przypisywał Paweł Zdziechowski w *Wizji Andrzeja Bobkowskiego*, „Kultura”, 1971, nr 4, s. 131-134.

kultury; choć korzenie tego stanu rzeczy mają tkwić w myślowej spuściźnie wieku ubiegłego⁴⁰. Wszędzie tam, gdzie myśl nie zahaczała o konkret, o „ciało”, Bobkowski dostrzegał zagrożenie dla człowieka, z zajadłością tropił w listach abstrakcyjną infekcję doktryn społecznych, artystycznych czy moralnych naszego stulecia⁴¹. Krzysztof Dybciak łączy tę postawę z personalizmem, pisząc o gwatemalskim emigrancie, iż „przeciwstawia rozum nie tylko ciału, lecz i duchowi (większą wartość przypisując duchowi) [...]”⁴². Artystycznym wyrazem tak rozumianego personalizmu może być predylekcja Bobkowskiego do gatunków wypowiedzi eksponujących osobowy charakter literackiej komunikacji. Wykorzystuje więc konwencję dziennika (*Szkice piórkami*, dziennik podróży morskiej do Gwatemali, *Z notatek modelarza*), jeden z pierwszych utworów opublikowanych po wojnie pisze w konwencji listu (*List*), inny w konwencji rozmowy z przyjacielem (*Pożegnanie*), w pierwszym numerze „Kultury” zamieścił fantastyczne opowiadanie *Nekya*, skonstruowane jako rozmowa wielkich postaci XIX w. W opowiadaniach zwraca natomiast uwagę dbałość o unikanie auktorialnego sposobu narracji, swoiste „spłaszczenie” horyzontu narracyjnego, opowiadają tu bohaterowie (*Punkt równowagi*) albo ich punkt widzenia staje się dominującą perspektywą poznawczą utworu (*Spadek*, *Zmierzch*), nie będzie więc nadużyciem nazwanie tych upodmiotowiających zabiegów personalizacją struktur narracyjnych. Personalizm w aspekcie genologicznym połączony jest

⁴⁰ Upatrywanie w XIX w. złej tradycji wieku następnego łączy Bobkowskiego z innymi intelektualistami jego pokolenia. Czesław Miłosz w esejach wojennych wielokrotnie wskazuje na „cały repertuar zeszłego stulecia” (s. 167), który czyni odpowiedzialnym za dokonujące się zło historii. Zob. Cz. M i ł o s z, *Legendsy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996. Na myślowe paralele między *Legendami* a *Szkicami* wskazywał Maciej Urbanowski (*Bobkowski i Miłosz – dwa realizmy*, „Arcana”, 1996, nr 4, s. 109-116).

⁴¹ Charakterystyczny w tym kontekście jest fragment refleksji z opisu podróży do Lourdes: „Boga potrzebuje się przecież tak samo, jak tlenu, a duch nie tylko jest rozumem, lecz także uczuciem. Poczucie moralności, wolności, piękna i świętości nie jest funkcją intelektu. Wolność, moralność, piękno, świętość... Nie ma tu żadnej definicji, lecz czuje się je; czuje się pomimo wszystko granice, na których się kończą lub zaczynają.” A. B o b k o w s k i, *Lourdes*, [w:] t e n ż e, *Coco de Oro. Szkice i opowiadania*, s. 37.

⁴² K. D y b c i a k, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981, s. 215. Po opublikowaniu książki Dybciaka krytycy często wspominają o personalizmie Bobkowskiego, choćby ostatnio Hanna Gosk pisała o personalistycznym pojmowaniu wolności przez autora *Zmierzchu*. Zob. H. G o s k, *Inaczej*, [w:] t a ż, „A gdy to wszystko zapomnę...”. *Szkice o polskim piarstwie emigracyjnym XX wieku*, Izabelin 1995, s. 93.

z personalizmem w wymiarze ideowym, o czym pisałem wyżej, m.in. wskazując na „uwewnętrzniony” charakter obecności *sacrum* w tych opowiadaniach.

Chrześcijańskie doświadczenie przenikające prozę fabularną autora *Szkiców piórkiem* każe mówić tu o personalizmie chrześcijańskim, o nurcie tej filozofii, w którym chrześcijaństwo stanowi nieodłączną perspektywę aksjologiczną. Potwierdza tę intuicję sam autor, ogromnie radujący się z lektury *Egzystencjalizmu chrześcijańskiego* pióra Tymona Terleckiego. Nazywa tę rzecz „książeczką do nabożeństwa” i dzieli się z autorem następującym wyznaniem:

[...] cała moja „formation d’homme” poszła właściwie po tej linii i nie jeden już raz rozwijałem moje własne życie na kształt dramatu. – Dalej dodaje: z *Être et avoir* i z *Du refus à l’invocation*⁴³ mam gdzieś notatki. Wtopione to było w cały cykl Bierdiajewa, Lecomte du Nouys, Maritaina, Schelera. [...] Świat szybko idzie naprzód, a cała pozornie bardzo arystokratyczna i tajemna filozofia istnienia zaczyna przenikać, jeżeli już nie przeniknęła, w całe obecne pokolenie⁴⁴.

Niewiele można dodać do dokonanej w tym liście autoorientacji na mapie współczesności. Zacytowany fragment świadczy o odczytaniu we współczesnej Bobkowskemu literaturze filozoficznej i przemyśleniu tych lektur, jest zarazem jaskrawym zaprzeczeniem wizji Bobkowskiego-prostaczka, którą próbował forsować Czesław Miłosz⁴⁵. List ten stanowi zarazem dowód na adekwatne odczuwanie intelektualnych trendów terażniejszości. Zrodzony w latach trzydziestych personalizm zagospodarował po wojnie wiele intelektualnej przestrzeni. Proza fabularna Andrzeja Bobkowskiego,

⁴³ Autor wymienia tu dzieła Gabriela Marcela *Być i mieć* (1935) oraz *Od sprzeciwu do wezwania* (1940).

⁴⁴ List do Tymona Terleckiego z 23 sierpnia 1958 r.

⁴⁵ Cz. Miłosz dwukrotnie na łamach paryskiej „Kultury” atakował autora *Szkiców piórkiem*. Pierwszy raz w kontekście dyskusji na temat przemian w Polsce po 1956 r., zarzucił wtedy Bobkowskemu świadomy antyintelektualizm i niezrozumienie subtelności ideologicznych przemian na Wschodzie (*Polemiki*, „Kultura” 1956 nr 7/8). Drugi raz dostało się Bobkowskemu już po śmierci. Autora *Zniewolonego umysłu* rozgniewała publikacja listów gwatemalskiego emigranta, w których nie brak uszczypliwych często uwag pod jego adresem. Miłosz posunął się do oskarżeń Bobkowskiego o skłonność do „wrzaskliwych sarmackich napaści na cokolwiek, co wymaga myślowej pracy, dumnego z siebie obskurantyzmu, maskowanego odczytaniem i cytatami w obcych językach” (*Uwagi do uwag Gombrowicza*, „Kultura”, 1962, nr 12, s. 124). Dobrego imienia podsądnego bronił Szymon Konarski, przyjaciel Bobkowskiego z czasów paryskich („Kultura”, 1963, nr 3, s. 164-165).

ale i epistolografia, nie mniej niż diarystyka, są dobrym tego przykładem. W naszej powojennej historii literatury przejawem dość odosobnionym twórczości osiągającej własny kształt chrześcijańskiego personalizmu.

Roman Zimand, autor tekstu o *Szkicach piórkiem* pod względem wartości naukowej prekursorskiego, kończył swój esej wyliczaniem przyczyn nieobecności Andrzeja Bobkowskiego w powojennej kulturze polskiej, pisał m.in.:

Nieobecność Bobkowskiego w czasie sławnych pięciuset dni można wyjaśnić tym, że „krótkość czasu stała na zawadzie”. Myślę jednak – a nigdy tego nie dowiodę – że przyczyny były głębsze. Zapaleni egalitaryści z wizerunkiem Matki Boskiej w klapie nie mogą żywić szczególnej sympatii do skrajnego indywidualizmu ani do trudnej wsobnej religijności, którą odnajdujemy w opowiadaniu *Spadek* czy w notatkach pisanych pod koniec życia. Z tych samych powodów nie wróżę Bobkowskiemu uznania w dającej się przewidzieć przyszłości⁴⁶.

Temperaturę emocji przytoczonych słów tłumaczy właściwa momentowi ich wypowiedzenia polityczna terażniejszość (stan wojenny), natomiast owa „dająca się przewidzieć” przyszłość stała się już – jak można mniemać – definitywnie niemile wspomnianą przeszłością. Wypada żywić nadzieję, iż długo oczekiwane oficjalne krajowe wydanie *Szkiców piórkiem*⁴⁷ zapoczątkowało wreszcie pełną, na miarę rzeczywistej literackiej wartości, recepcję twórczości Wielkiego Kosmopolaka.

⁴⁶ R. Z i m a n d, „Wojna i spokój”, [w:] t e n ż e, *Szkice trzecie*, Londyn 1984, s. 23.

⁴⁷ A. B o b k o w s k i, *Szkice piórkiem*, Towarzystwo Opieki nad Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu, Wydawnictwo CIS, Warszawa 1995, s. 552. Jak podają redaktorzy tomu, jest to piąte w ogóle, a trzecie krajowe (dwa wydania w drugim obiegu) wydanie dziennika francuskiego.