

Bielitz - Theater



Alexander Haus

COGITO

ERGO (NON) SUM



Alexander Haus

COGITO

ERGO (NON) SUM

Tytuł:
Cogito ergo (non) sum

Autor:
Alexander Haus

Redakcja:
Alexander Haus

Autorewizja interpunkcyjna:
Alexander Haus

Korekta językowa:
Alexander Haus

Skład e-booka:
Alexander Haus

Projekt okładki:
Alexander Haus

**Utwór chroniony jest prawami autorskimi oraz
zabezpieczony znakiem Watermark.**

**Kopiowanie fragmentów lub całości utworu
w celu jego rozpowszechniania – zabronione.**

ISBN:
Publikacja darmowa. Brak ISBN.

Strona autora:
www.alexanderhaus.pl

Britz - Theater



Alexander Haus

COGITO

ERGO (NON) SUM

Spis treści

1. Rytm w przekładzie.....	9
2. Sztuka dąży... – esej o współczesnej sztuce.....	13
3. Ignorancja ludu – o tytułach i stopniach naukowych oraz innych „boskich przydomkach” ...	20
4. W dbałości o czystość narracji.....	29
5. Jako że Pan gbur – wystawić za mur!.....	34
6. „Wesele” Wyspiańskiego.....	38
7. Rytm tekstu, Remigiusz Mróz i Tokarczuk.....	42
8. Ogród tonie w zachwycie.....	56
9. W hierarchii uczuć	70

Kobieta jest jak program wyborczy i... współczesna literatura

(D.S. Nie jestem mizoginem)

*Wmawiają wam, że baba piękna...
No, piękna – jak się pomaluje.*

*Lecz jak się dobrze ją zlustryje:
miotły na rzęsach, farby we włosach,
mazie na wargach, maski na nosach,
tapety na całej facyjacie
(i kredki w oczach).*

*Drawdziwej baby za dnia nie znacie,
a w nocy, w ciemni, nie widzicie.*

*Jak taka baba wstaje o świcie,
to jeszcze śpicie – niedźwiedzie ślepe,
nim taka baba się przebierze –*

– w płeć piękną.

*Baby was oszukują:
jedną ręką
twarz zamieniają
w teatr,
na który patrzycie.*

D.S. Jesteśmy stadem baranów!





„Myśle, więc mnie nie ma...”

*Gdybym wiedział, że myślenie tyle kosztuje,
stałbym w kolejce po wzrost i... długiego członka.
A tak, codziennie spłacam rozum i nic z tego nie mam.*

ROZMYŚLANIA QUASI NAUKOWE I NIE TYLKO...



Rytm w przekładzie

Niniejszy tekst jest pracą o charakterze teoretycznym, mającą na celu próbę odpowiedzi na pytanie, jak wielką rolę odgrywa rytm w przekładzie literackim (tekście literackim docelowym). Wszelkie tezy wysuwane przez autora nie są konstytuowane na teoretycznym materiale źródłowym z zakresu teorii i praktyki przekładu, dlatego też w pracy nie pojawia się treść bibliograficzna. Brak w niej również jakichkolwiek cytatów zaczerpniętych z dotychczasowych opracowań.

Praca ta broni tezy, iż warsztat dobrego tłumacza nie jest rzeczą nabytą, a u jego podstaw stoi talent literacki i to, co w poniższym referacie nazywane będzie dalej wyczuciem językowym.

Praaktykujący tłumacze często spotykają się ze zjawiskiem tzw. *wiernego przekładu vs. przekładu dowolnego*, które stanowi wciąż chyba aktualny i niebagatelny problem we współczesnej praktyce translatorskiej. Pojęcie wiernego przekładu może być różnie rozumiane przez osoby zainteresowane procederem tłumaczenia, natomiast przez praktykujących tłumaczenie zwolenników metody wiernego przekładu pojęcie to najczęściej rozumiane jest jako *tekst literacki tłumaczony, który nie przeczy idei i zamierzonemu celowi autora tekstu oryginalnego*. Innymi słowy, przez wierny przekład rozumie się coś, co nie jest *przekłamaniem treści oryginału*. w ten oto dość ambiwalentny sposób zwolennicy powyższego przekładu tłumaczą swoje oczekiwania (przekonania) wobec tekstu literackiego docelowego, nie chcąc niejednokrotnie przyznać, że pod hasłem wierny przekład kryje się *de facto* tzw. kalka syntaktyczna, powodująca, że

w języku docelowym (tutaj zwanym macierzystym) zacierają się pewne stosunki syntaktyczne, często prowadzące w konsekwencji do rytmicznych zaburzeń językowych (dlatego też wszelkiego typu „koli-gacje” składniowe, oparte na relacji: język wyjściowy vs język macie-rzysty, nie powinny być brane pod uwagę w procesie translacji tekstu literackiego).

Jeżeli założymy, że zjawisko wiernego przekładu jest zjawiskiem wspomnianej kalki syntaktycznej w języku docelowym i bardziej skupia się na detranskrypcji tekstualnej (składniowej), będziemy mogli pokusić się o tezę, że tzw. przekład dowolny (jakkolwiek niefortunne jest powyższe określenie) to w procesie translacji permanentne abstrahowanie od funkcjonalnej składni tekstu wyjściowego (oryginalnego) i skupianie się na stronie syntaktycznej tekstu języka macierzy-stego. W ten oto sposób mamy przed sobą dwie ostateczne praktyki translatorskie: przekład wierny i przekład dowolny.

Pierwszy pozostaje w koherencji interlingwalnej między obu tek-stami na płaszczyźnie składniowej, tracąc w ten sposób autonomiczny charakter języka macierzystego. Powstaje tzw. anakolut rytmiczny. Drugi – zrywa całkowicie związek składniowy z treścią oryginału (tekstu literackiego wyjściowego), pozostaje jej w pewien sposób niewierny, jednak ostatecznie zyskuje na formie (właściwej językowi macierzystemu) i paradoksalnie – mimo załamania się struktury syn-taktycznej – w sposób o wiele doskonalszy oddaje intencję autora tek-stu oryginalnego. Doskonałość ta wiąże się z faktem, że uwaga adre-sata tekstu tłumaczonego nie zostanie przeniesiona na „rytmiczny i składniowy zgrzyt” zwolenników mencionowanej kalki syntaktycz-nej, co potencjalnemu użytkownikowi języka macierzystego pozwoli na całkowitą absorpcję treści, ponieważ wcześniej odbiorca ten pod-świadomie zasymiluje się całkowicie z językiem, jaki proponuje mu tłumacz abstrahujący od niedających się „przetranskrybować syntak-tycznie” fragmentów (całych zdań) języka oryginału.

Zarówno język przekładu, jak i język tekstu oryginalnego tłumaczonego, rządzi się swoimi prawami rytmicznymi. Spójność (natural-ność) rytmiczna każdego systemu językowego ma ścisły związek

z relacjami składniowymi, jakie zachodzą w jego wewnętrznej strukturze. Powyższe relacje składniowe w obrębie danego systemu językowego są każdorazowo inne, co implikuje supozycję, że wiele języków operuje bardzo autonomicznymi (właściwymi tylko sobie) mechanizmami składniowymi (przykładem może być dysproporcja między chińskim, a jakimkolwiek językiem indoeuropejskim). Ta oto właśnie autonomia syntaktyczna przekłada się na suwerenność (autonomię) rytmiczną.

Przyjrzyjmy się bliżej temu zjawisku, analizując przytoczony przykład tzw. wiernego przekładu.

Y Alicia le llegó, y se acercó a él sentado sobre la cama, diciéndole:

– ¿Y José Luis? – preguntó al ver sus lágrimas cayendo.

– Se murió – le contestó pálido, sin mover los ojos hacia ella.

Y los dos se pusieron a llorar, mientras Greg salía de puntillas, y quedándose profundamente movido. Decidió que no iba a molestarles.

i Alicja przyszła do niego i zbliżyła się ku niemu, siedzącemu na łóżku, mówiąc:

– i José Luis? – zapytała, widząc jego spływające łzy.

– Umarł – odpowiedział blady, nie ruszając oczu w jej kierunku.

i oboje rzucili się do płaczu, podczas gdy Greg wychodził na palcach, i będąc głęboko poruszony. Zdecydował, że nie będzie im przeszkadzał.

Zanim pokrótce na podstawie powyższego przykładu omówimy zjawisko braku adekwatności składniowej języka macierzystego w tekście docelowym, należy zaznaczyć, że tekst wyjściowy został dobrany w sposób tendencyjny, tak by spełniał walory tekstu o nie najwyższej klasie literackiej, celem ukazania konieczności choćby minimalnej korekty stylistycznej w języku docelowym. Wysuwamy też su-

pozycję, że ów tekst miałby być tłumaczony ze względu na jego ogromną wartość merytoryczną, a nie walory formalne (strukturalne). Innymi słowy, przy założeniu, że powyższy tekst jest fragmentem dzieła mającego wysoką notę za treść – prawdopodobnie pretendowałby on do jego zagranicznych edycji, co oczywiście ciągnęłoby za sobą konieczność jego przekładu. Chcąc być jednak przekładalnym na płaszczyźnie językowej, musiałby się on poddać pewnym zabiegom kosmetycznym (jak każdy inny tekst), które nadałyby mu ostateczny kształt w języku macierzystym (docelowym). Gdyby więc wymagał on drobnej korekty stylistycznej – pamiętając że jego nadrzędnym celem jest treść, jaką z sobą niesie – należałoby tę korektę przeprowadzić.

Takiego właśnie zabiegu tłumacz powinien był dokonać, przekładając przytoczony tekst. Ostatecznie, można mu było nadać następujący kształt:

Alicja natychmiast przyszła. Zauważywszy, że Juan siedzi na łóżku, podeszła do niego.

– Co z José Luisem? – spytała, widząc że płacze.

– Nie żyje – odparł, nawet na nią nie spojrzawszy.

Oboje rozplakali się. Głęboko poruszony Greg zdecydował, że nie będzie im przeszkadzał, i ukradkiem wyszedł z pokoju.

Wierność struktur składniowych pierwotnej wersji tłumaczenia celowo została zachowana prawie w stu procentach, by w ten sposób osiągnąć większy kontrast między obu wersjami docelowymi (z językiem macierzystym). Przepaść pomiędzy nimi pozwala lektorowi nie znającemu języka hiszpańskiego zauważyć, jak daleko od siebie na „osi syntaktycznej” stoją języki, pomiędzy którymi dokonuje się przekład; jak widzimy, nie tyle interlingwalny, co interkulturowy (interkonceptualny).

Sztuka dąży...

– esej o współczesnej sztuce

„Sztuka dąży – i dobrze że dąży – do odkrywania nowości. Ale założenie, że tylko oryginalność jest walorem albo celem, to już dewiacja, która powoduje, że każde głupstwo, byle było nowe, staje się przedmiotem obserwacji krytyki, reklamy, itd.”

Próba określenia, czym jest dzisiaj sztuka, jest niezwykle trudna. Nielatwo jest również dociec, co staje się przedmiotem sztuki i jakie stawia sobie ona cele, przy założeniu, że takowe w ogóle muszą mieć miejsce. Jakie są jej wyznaczniki? Czy istnieją jakiegokolwiek granice, w obrębie których sztuka winna się realizować, i czy wyjście poza nie będzie już tylko nadużyciem i uzurpacją prawideł znajdujących swoje zastosowanie tylko w określonych warunkach?

Czym jest dzisiaj sztuka? Kto ją realizuje? Co motywuje potencjalnego kreatora i czy motywacje winny spełniać określone – by nie powiedzieć ściśle – postulaty, narzucające tematy i sugerujące materię, jaką artysta poddawał będzie swej warsztatowej obróbce? Czy sięgnięcie po tworzywo niestandardowe będzie wykroczeniem? Czy dotknięcie tematu tabu stanie się bluźnierstwem? A może wręcz odwrotnie: temat tabu, stanowiąc o oryginalności danego dzieła, przekładał się będzie na jego wartość artystyczną i stanie się abstrakcyjnym decydentem w sprawie sztuki? Innowacja stanowić będzie tego doskonale uzupełnienie. Innowacja, czy też raczej – dysharmonia,

chaos i brak jakiegokolwiek klarowności, które złożą się na współczesną „sztukę” i staną się jej priorytetowymi wyznacznikami.

Co jest dzisiaj sztuka?

Dawniej potencjalny odbiorca nie miał trudności z nazwaniem „rzeczy” sztuką, a wyznaczniki artyzmu były bardziej standartowe. Nie ulega oczywiście wątpliwości, że nurt romantyczny rzucił na artyzm nowe światło i wyrwał go z „klasycznych” schematów, w obrębie których funkcjonował przez wieki, ale potencjalnie można było z łatwością nazwać rzecz po imieniu. Malarstwo, literatura piękna, rzeźba – stanowiły różne gałęzie sztuki, w obrębie których funkcjonowała idea i ekspresja chcąca manifestować się w sposób nietuzinkowy, przy pomocy swoistego piękna. Nie miało wielkiego znaczenia, czy produkt sztuki spełniał walory dalekosiężnej ogólnospołecznej idei, czy też w prosty sposób realizował założenia bardziej subiektywne, pozwalające potencjalnemu autorowi na alternatywną samorealizację: wyrażenie własnych opinii. Do zdemaskowania – określenia – sztuki wystarczył jej sposób wyrażania, taki, który znajdowałby odzwierciedlenie czy to na płótnie, na papierze, czy też w innej bardziej trwałej materii, jaką zdaje się być wszelkie tworzywo służące za materiał na rzeźbę. Produkt ostateczny również decydował, ale podwaliny do stawiania jakichkolwiek ocen co do istoty danej rzeczy, pretendującej do miana sztuki, stanowiła już sama forma. Takie założenie jest oczywiście bardzo umowne, jednak w prosty sposób pozwala zaobserwować, jakie wyznaczniki decydowały wstępnie o „artyzmie” wyrażanym w taki a nie inny sposób.

Pierwotnie ikonografia, później malarstwo bardziej realistyczne; obok dramat starożytny, ówczesna liryka, dalej nieco szerzej rozwinięte piśmiennictwo w charakterze literatury pięknej; przy tym rzeźba od antycznych posągów po współczesne „dysproporcje przestrzenne” – wszystko to... „klasyczna” sztuka, czy też jej klasyczne rozumienie i ścisła kategoryzacja.

Dziś na scenie pojawili się nowi aktorzy. Obok klasycznych gałęzi sztuki zaczęły funkcjonować takie gatunki jak film czy reklama, z czego oba pretendują do usankcjonowania swojego statusu artystycznego. Zaliczyć tu również można architekturę, modną ostatnimi czasy aranżację wnętrz, tworzenie infrastruktury miejskiej, nawet projektowanie mody, kręcenie wideoklipów, pisanie haseł reklamowych i wymyślanie przeróżnych nowych form ekspresji – bo przecież to wszystko kreacja.

Nasuwa się więc podstawowe pytanie: czy sztuką nazwiemy wszystko to, co da się najzwyczajniej w świecie wykreować i urzeczywistnić w takiej czy innej formie; czy też potrzeba ku temu bardziej precyzyjnych wyznaczników, które pozwoliłyby wyeliminować ewentualne wątpliwości i konfuzje, z jakimi nie raz pewnie mielibyśmy do czynienia, nadając czemuś miano „produktu artystycznego”. Z punktu widzenia samej kreacji infrastrukturę powstałego osiedla należałoby zakwalifikować jako gałąź bezprecedensowej sztuki, a jej pomysłodawców, inżynierów architektów – ludzi o umysłach notabene ściślejszych – zaliczyć do kręgu całkiem kreatywnych artystów, których produkt jest nie tylko realizacją piękną, ale jednakowoż spełnia walory wysoce użytkowe, realizując tym samym dwa najczęściej pojawiające się w historii postulaty (wyznaczniki) sztuki, jakimi są forma i treść. Treściwa i foremna potrafi też być reklama, szczególnie że znajduje dziś szerokie zastosowanie. Z jednej strony jest produktem współczesnej propagandy rynkowej, z drugiej zaś znajduje swoje miejsce na festiwalach „sztuki filmowej”, co przynosi częstokroć jej twórcy dodatkowe profity, a i przez to on sam pozyskuje sobie sławę. Zupełnie jak prawdziwy artysta! Czyż więc sztuką nie jest wszystko to, co kreujemy? Otóż jest – jednak przy pewnych konkretnych założeniach!

Hipoteza ta wymaga konkretnej argumentacji.

Na wstępie zakładamy, że proces kreowania przekłada się na sztukę. Innymi słowy, przedmiot wykreowany stanowił będzie swoiste „dzieło”, a autor tego przedmiotu pozyskuje automatycznie miano „artysty”. Jest to postulat bardzo generalny i jak na razie ma cha-

rakter podwalin ku pewnym założeniom. Przyjąć również można, że stanowił on będzie fundament naszych ostatecznych założeń i na nim oprzemy całą hipotezę.

Kluczem do naszej teorii jest słowo „kreacja”, zarówno jak w formie procesu, tak w formie ostatecznego tworu, i jego ścisła wartość semantyczna. Przy założeniu, że omawiane pojęcie nie jest zamiennie stosowane z pojęciem „tworzenia”, którego wartość semantyczna poza typowym – prototypowym – wariantem ma również wariant rozszerzony (tworzyć = budować), możemy uznać, że przy kreowaniu czegokolwiek pierwsze skrzypce gra sama idea. Bez idei nie byłoby kreacji w samym procesie tworzenia, i tym być może oba pojęcia różnią się niejednokrotnie od siebie (zauważmy, że tworzyć można również jakąś dziwną budowlę, którą przez swą nietuzinkowość nazwiemy tworem, od czego w procesie motywacji językowej powstanie nam czasownik „tworzyć” w funkcji synonimu do czasownika „budować”: w językoznawstwie nazywamy to ekstensją). Tak więc proces kreacji wiąże się nieodzownie z realizacją założonej idei: nadaniu jej formy i potencjalnej treści. Jednak by taka kreacja mogła претендовать do miana sztuki, musi spełniać dodatkowe założenia natury formalnej, różniące się w zależności od określonej gałęzi sztuki, a za nią winien kryć się warsztat, talent i zainwestowany w kreację wkład pracy i czas.

W schemacie nasze założenia wyglądałyby w sposób następujący:

idea -- proces kreacji (forma + treść) -- dzieło

{idea + [proces kreacji (talent + warsztat + praca + czas)] = dzieło}
= sztuka

Schemat ten pokazuje, że ze sztuką mamy do czynienia wówczas, gdy w określonym procesie kreacji (zależnie od gałęzi sztuki) realizuje się określona idea. Sam zaś proces jest sumą takich współczynni-

ków jak talent, zaplecze merytoryczne (warsztat), włożony weń wysiłek (praca) i czas temu przeznaczony. Dopiero spełnienie wszystkich tych postulatów gwarantuje osiągnięcie przyzwoitej formy i treści artystycznego dzieła, a przede wszystkim podnosi jego „poziom czytelności”. Ten ostatni osiąga się głównie przy przestrzeganiu pewnych podstawowych założeń formalnych (strukturalnych) i ma ścisły związek ze wspomnianym wcześniej „warszatem” artysty, i jakkolwiek godzi to w indywidualizm twórcy, narzuca pewien schemat, model, w oparciu o który należy stworzyć określone dzieło. Proza musi być składniowo poprawna, w przeciwnym razie jest nieczytelna i umniejsza zdolnościom językowym twórcy. Odsłania braki warsztatowe. Teatr musi mieć scenę, by sztuka znalazła swoje ujście, a budowla silne fundamenty, by utrzymały ściany i wszelkie stropy. Nie można robić odstępstw od tych reguł, a już grzechem jest ich bezustanne łamanie. Niespójna syntaktycznie treść szczątkowo nakreśli akcję, teatr bez desk nie wystawi dramatu, a kiepski fundament nie utrzyma budynku i ten runie w krótkim czasie albo popęka pod wpływem ruchów tektonicznych.

Niestety, obecnie obserwuje się tendencję do rezygnacji z przynajmniej jednego z przytoczonych postulatów. Rzutuje to, oczywiście, na ostateczny kształt współczesnej sztuki, która przez swą deficytowość artystyczną (strukturalną) w ogóle nie powinna zasługiwać na miano jakiegokolwiek sztuki. Deficyt ten najczęściej objawia się poprzez poważne uchybienia w procesie kreacji, zaczynając od rzeczy najważniejszej – talentu, a kończąc na sprawie tak, wydawałoby się, mankamentalnej jak – czas pracy poświęcony na realizację jakiejś idei. Nie należy zapominać o warsztacie i o stopniu trudności włożonej w dzieło pracy. Wszystkie te wyznaczniki procesu kreowania pozostawiają dzisiaj wiele do życzenia. Ich deficyt burzy harmonię formy i zaciera istotę treści. Jak bowiem ustosunkować się do rzeczy, która w malarstwie przedstawia rozwidloną na płótnie plamę; w prozie – pozbawione znaków interpunkcyjnych ciągi wyrazów, nieukładające się w logiczną całość; a w poezji suchy kawałek zdania „wytargany” z kontekstu? We wszystkich trzech przykładach jest być może idea,

jednak kreacja z niej żadna. Widać to ewidentnie, gdy każde z takich potencjalnych „dzieł” poddamy najprostszej analizie kreacyjnej. Talent – tutaj żaden, bo na płótnie może „nagryzmolić” każdy; warsztat – także żaden, bo „gryzmoły” nie wymagają specjalnych ćwiczeń; a czasu nie trzeba na to wiele poświęcać. Tak więc, cóż to za sztuka, skoro potencjalnie każdy może być jej autorem?! Taką sztukę stworzyć to nie sztuka!

Prawda jest jednak taka, że w dobie XXI w. status dzieła sztuki pozyskuje sobie wszystko to, co nowatorskie i na swój sposób oryginalne. Niepozabawione, co prawda, idei – bo o tę wcale nie trudno – lecz zubożałe o cały proces kreacji. Współczesna krytyka – nastawiona głównie na merkantylizm – sankcjonuje taką sztukę i lansuje jej nowy, zniekształcony, wizerunek. Potencjalny odbiorca, postawiony przed faktem dokonanym i skazany na współczesne „różnorakie wątpliwe dzieła”, pozbywa się dylematu wyboru określonych „produktów artystycznych”, konkretnych idei i tego, co dobre czy najzwyczajniej w świecie złe. Sukcesywnie zaczyna się go zwalniać z funkcji sędziego, wyłączając przy tym jego potencjalną zdolność do obiektywnej oceny wylansowanego tworu. Twór staje się bezdyskusyjny. Jakakolwiek polemika na jego temat nie dotyczy jego przynależności do określonego gatunku, lecz tego, jak silnie udało się „dyskusyjnej rzeczy” zdevaluować istniejące wartości etyczne, zdyskredytować czyjeś przekonania i wzbudzić szeroko pojętą sensację. Bezdyskusyjnym, oczywiście, wyznacznikiem wartości takiego tworu, jest jego potencjał ekonomiczny, który przynajmniej „artyście” gwarantuje najistotniejszą współcześnie sukces – sukces finansowy.

Uwzględniając naturalnie istniejący progres cywilizacyjny, idące w ślad za nim transformacje w każdej dziedzinie życia – zmiany społeczne, ekonomiczne, kulturowe – nie należy zapominać o tym, że sztuka nie jest zjawiskiem martwym od strony samego konceptu. Idea sztuki ewoluuje, tak jak ewoluuje myśl ludzka. Potrzebne są nowe gatunki sztuki, w ślad za tym jak bogatsze stają się jej rodzaje. Jednak, by zrozumieć istotę jej nieuniknionej ewolucji (konieczność tej ewolucji), trzeba postawić sobie podstawowe pytanie: czymże jest

owa sztuka i czym chcielibyśmy, żeby ona była. Jeśli pojęcie sztuki – z punktu widzenia językowego – ma ulec procesowi prozaicznej leksykalizacji, to, oczywiście, każdy twór zrodzony w ułamku sekundy z nie mniej ułamkowej idei pozyska sobie takie miano. Jeśli zaś zależy nam na tym, by sztuka spełniała o wiele wyższe wartości (pozostała sztuką), powinniśmy pamiętać o tym, że poza samą ideą, ogromną rolę odgrywa w tym spektaklu jej szczególna realizacja, czyli to, co nazwaliśmy – skądinąd złożonym – procesem kreacji. Dopiero on nadaje sztuce smak formy i zapach treści. Syntetyczną wizję, której interpretacja pozwala nam dojrzewać intelektualnie... i duchowo.

Ignorancja ludu – o tytułach i stopniach naukowych oraz innych „boskich przydomkach”...

Zadziwiająco, Szanowni Państwo, jak daleko posunięta ignorancja panuje wśród społeczeństwa, kiedy w chwili zwracania się do osób piastujących różne funkcje publiczne przychodzi mu posługiwać się określonymi tytułami lub stopniami naukowymi. Użytkownicy języka częstokroć nie zdają sobie sprawy, w jakich sytuacjach powinni używać stopni lub tytułów (naukowych lub zawodowych), czym one w zasadzie są oraz która z „prominentnych osób zaufania publicznego” w istocie posiada formalne prawo stawiania przed własnym nazwiskiem takiego czy innego skrótu (abrewiatury), desygnującego jej ścisłą przynależność np. do świata akademickiego. Niezorientowane w kwestiach formalno-językowych społeczeństwo naszego kraju nie jest świadome tego, iż spora część osób publicznych lub ludzi wykonujących zawody wysoko uplasowane w hierarchii społecznej (np. zawód lekarza) – uzurpuje sobie prawo do posługiwania się określonym stopniem lub tytułem naukowym, a bezrozumne lub koniunkturalne media – których rolą jest przecież kształtowanie opinii publicznej – sukcesywnie powielają w swoich programach i artykułach te niezgodne z literą prawa „nadużycia językowe”. Ba, te bezrozumne lub

koniunkturalne media – reprezentowane przecież przez określonych ludzi (dziennikarzy) – często same wprowadzają do opinii publicznej niezgodne z ze stanem faktycznym „tytuły językowe” (celowo zaopatrzyłem ten zwrot cudzysłowem, bowiem mowa będzie w artykule m.in. o różnego rodzaju stopniach i tytułach) i bezmyślnie utrwalają je w świadomości społecznej!

Gdy takie niewłaściwie używane „przydomki” przeciętny i spolegliwy wobec niesprawiedliwego systemu społecznego użytkownik języka zasłyszysz raz czy drugi w ogólnopolskiej stacji telewizyjnej – zaznaczam: „przydomki” użyte przez dziennikarza wobec osób, które absolutnie nie są w posiadaniu takowych – nie przyjdzie mu nawet do głowy, jak bardzo mogą się one mijać z prawdą...

„Profesor” czy poseł?

By unaocnić Państwu, wobec tego, na jak szeroką skalę stosowany jest dziś proceder nielegalnego używania przede wszystkim tytułów i/lub stopni naukowych, włączając w to również bezzasadne posługiwanie się w mediach przez dziennikarzy różnego rodzaju tytułami kościelnymi (tak, Szanowni Państwo – kościelnymi również) – do tablicy przywołamy najpierw kazus posłanki Krystyny Pawłowicz, jako wyraźny przykład świadomego **nadużycia** przez samą zainteresowaną oraz nieświadomego (obarczonego ignorancją) **użycia** przez osoby, których celem wydawałoby się jest przekazywanie rzetelnej (podkreślam: rzetelnej) informacji i wiedzy – przez dziennikarzy!

Dr hab. n. prawnych, posłanka na sejm RP, Krystyna Pawłowicz, uzurpuje sobie prawo do posługiwania się **tytułem naukowym** profesora, umieściwszy uprzednio ów tytuł przed swoim nazwiskiem na prywatnej stronie internetowej i świadomie wprowadziwszy w ten sposób opinię publiczną w błąd. Dziennikarze, z kolei, nieświadomi zapewne tego, czym jest w istocie **tytuł naukowy** profesora, jak mantrę powtarzają sfingowane przez Pawłowicz nadużycie i niemal w każdym programie publicystycznym zwracają się do niej per „pani profesor”. Na domiar tego, popełniają podwójny (w mojej ocenie do-

datkowo – kardynalny) błąd. Otóż posłanka Krystyna Pawłowicz posiada jedynie tzw. **drugi stopień naukowy** (odsylam do Ustawy o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki: Dz. U. 2003 nr 65 poz. 595), czyli habilitację (ściślej: jest doktorem habilitowanym), a przy okazji zatrudniona jest na jednej z prywatnych uczelni na **stanowisku** profesora uczelnianego. To ostatnie nie jest w żadnym razie tytułem naukowym, a jedynie stanowiskiem (ew. stopniem) uniwersyteckim, które bez problemu moglibyśmy przyrównać do tzw. stopnia awansu zawodowego nauczycieli w szkołach – do tzw. nauczyciela dyplomowanego. Rodzi się wobec tego pytanie: czy do nauczyciela dyplomowanego, pracującego w szkole, zwracać się będziemy w publicznej rozmowie per „pani nauczycielko dyplomowana”? Jeśli czujemy jakiś dysonans pomiędzy tym zwrotem a stanem faktycznym, powinniśmy również umieć sobie uzmysłwić, że sformułowanie „pani profesor”, użyte jako zwrot do osoby, która jest jedynie zatrudniona w jakiejś uczelni na stanowisku profesora uczelnianego – jest, najdelikatniej mówiąc, niewłaściwe. Problem polega jednak na tym, że jest ono także niezgodne z prawem i stanowi nadużycie odnoszące się do Ustawy o stopniach i tytule naukowym (...). Krystyna Pawłowicz nie tylko obrasta w piórka, gdy mało krytyczny wobec rzeczywistości dziennikarz-ignorant lub koniunkturalny i samozachowawczy dziennikarz-cynik nazywa ją „panią profesor”, ale chełpi się faktem postawienia przed własnym nazwiskiem na swojej stronie internetowej abrewiatury „prof.”, która w takiej pozycji i formie może być jedynie umieszczana przed imieniem i nazwiskiem osoby legitymującej się tzw. **profesurą belwederską**, (czyli przed nazwiskiem osoby mającej **tytuł profesora**). Dr hab. Krystyna Pawłowicz – dla swoich studentów i kolegów po fachu, zgodnie z prawem i najnowszymi zasadami polskiej pisowni – może być jedynie doktor habilitowaną Krystyną Pawłowicz, profesorem WSAP. Nadto, niebawiałym myleniem porządków jest również sam fakt – i oto stajemy przed ową podwójnością naszego kardynalnego błędu – używania **stopni naukowych** (dr, dr hab.) lub **tytułu naukowego** (prof.) podczas zwracania się do posła na sejm. Jeśli ktoś

nie rozumie, że w trakcie debaty publicznej (np. w takim czy innym programie publicystycznym), rozmawiając z Krystyną Pawłowicz, nie mamy do czynienia z doktor habilitowaną (broń boże – profesor!), lecz z osobą reprezentującą mieszkańców danego okręgu wyborczego (z posłem na sejm!), obnaża swoją postawą bardzo wątpliwy status intelektualny i stanowi znakomity materiał społeczny do indoktrynowania i ubezwłasnowolnienia. Nauczmy się rozgraniczać jeden porządek od drugiego: posłanka na Sejm RP – na „wiecech publicznych”, doktor habilitowana („profesor”) – na uczelni! Tego zdaje się nie widzi redaktor Kuźniar, który w jednym z kontrowersyjnych wywiadów z poseł Pawłowicz sięga po wołacz „pani profesor” (notabene mowa o wywiadzie, w którym domniemana „pani profesor” nazywa część społeczeństwa szmatami, córami Koryntu i dewiantami), czy też redaktor Dariusz Pogorzelski, używający w „Polskim Punkcie Widzenia” dokładnie tego samego sformułowania podczas zwracania się do tej samej wątpliwej jakości poseł na sejm.

Dan „Profesor” Bartoszewski...

Kolejnym, tym razem niezwykle skutecznym, uzurpatorem **tytułu naukowego** stał się – skądinąd człowiek o bardzo dużym dorobku piersarskim i wielkiej estymie społecznej – Władysław Bartoszewski. Mimo iż – nie z własnej winy zresztą – nie uzyskał on dyplomu wyższej uczelni, a co za tym idzie – formalnie nie ukończył jej (nie zdobył bowiem nawet **tytułu zawodowego** magistra), przez wiele dziesiątek lat, prawdopodobnie od czasu, gdy jedna z niemieckich uczelni zatrudniła go na stanowisku wykładowcy historii współczesnej, posługiwał się formalnie tytułem profesora, pozwalając również zwracać się tak do siebie wszystkim Polakom, którzy daliby sobie rękę uciąć za to, iż Bartoszewski był i jest profesorem z krwi i kości. Niestety, nie dementując powszechnego przekonania polskiego społeczeństwa o swoim byciu profesorem, profesorem był nie tyle z krwi i kości, co pełną gębą, a w zasadzie należałoby powiedzieć – na krzywy ryj. Łatka profesora po prostu do niego przylgnęła.

Oczywiście, inną sprawą jest fakt, że erudycja, doświadczenie życiowe, staranne wykształcenie zdobyte w okresie międzywojennym oraz niebywała umiejętność magnetycznego przyciągania uwagi audytorium, jak i sprawne pióro Władysława Bartoszewskiego czynią z niego postać, z którą tytuł profesora powinien być tożsamy, czy też niejako z urzędu (z natury) wpisany w jej jestestwo, jednakże nie upoważnia to masmediów do nagminnego posługiwania się tym zwrotem, nazywania Bartoszewskiego profesorem i formalnego stawiania go na równi z autentycznymi akademikami, którzy przez dziesiątki lat pracowali na prawdziwy **tytuł naukowy**. Niestety w tym miejscu zadziałała również albo ignorancja, albo koniunkturalizm, albo samozachowawczość dziennikarzy, lub po prostu ludzka głupota i bezmyślność.

Ja do Pana Doktora...

Głupota i bezmyślność bez wątpienia biorą górę w zjawisku, które nie bez kozery można by nazwać tzw. doktoromanią, choć w tym przypadku należałoby chyba mówić o powszechnym oglupieniu, by nie powiedzieć – symptomach zbiorowego debilizmu.

Znakomita większość społeczeństwa – szczególnie ludzi starszych – ma zakodowane w głowie, że do lekarza należy zwracać się per „panie doktorze”, mimo iż lekarzy ze **stopniem naukowym** doktora jest w naszym kraju być może kilka procent. Przeciętna staruszka nie ma oczywiście zielonego pojęcia, że dawno, dawno temu każdy lekarz po ukończeniu studiów medycznych otrzymywał **tytuł zawodowy** doktora i że ten **ówczesny tytuł** tak ściśle przyległ do jego zawodu, iż obecnie nie sposób nawet zauważyć, jak bardzo nie przystaje on do rzeczywistości w dobie innej nieco **hierarchii i legislacji** tytułów zawodowych i stopni naukowych. Oczywiście beneficjentami tego nieporozumienia są dzisiaj niemal wszyscy lekarze – jedni świadomie wykorzystujący je, by podnieść swój prestiż zawodowy lub wykształcenie, inni (co głupszy) nieświadomie korzystający z tegoż nieporozumienia, w przekonaniu, iż naprawdę są „doktorami”. Należy tutaj

również nadmienić, że zainteresowani wykorzystują ten niemal „boski przydomek”, by uplasować się na tyle wysoko w hierarchii społecznej, by do „boskości” było już tylko rzut beretem (stąd nie dziwota, iż niektórzy ludzie nazywają beneficjentów tego nieporozumienia – półbogami), jednak najbardziej zatrważające jest to, iż ci „półbogowie”, ci świadomie wykorzystujący „przydomek” „doktor”, posuwają się do karygodnej praktyki zaopatrywania swojego nazwiska na tabliczce przed prywatnym gabinetem abreviaturą „dr” pozbawioną jedynie ciągu „n. med”. Przebiegłość ich jest na tyle zmyślna, że gdyby jakkolwiek izba lekarska zarzuciła im formalne nadużycie – zawsze będą mogli uciec się do wyjaśnienia, że nie zaopatrzyli przecież czcigodnego „tytułu” skrótem „n. med.”, więc niczego sobie nie usurpują. O ile za pomocą takiej argumentacji można by wygrać z prawem, o tyle przegranym będzie w tym miejscu zawsze nieświadomy podstęp i nierozgarnięty pacjent, przekonany, że tabliczka przy drzwiach gabinetu prywatnej kliniki, oznajmiająca wszem i wobec, iż za drzwiami przyjmuje dr Jan Kowalski, faktycznie mówi, że lada moment przyjmie go „prawdziwy” pan doktor.

Podobnie jak w dwóch pierwszych przypadkach, i w tym miejscu do takiego stanu rzeczy przyczyniają się również massmedia, w których coraz częściej pracują nieopierzeni „redaktorzy”, co rusz to piszący na pasku u dołu ekranu skrót „dr” przed nazwiskiem zwykłego lekarza.

Winniśmy zrozumieć jedną rzecz: osoba, która ukończyła akademię medyczną ze specjalnością lekarską (dziś: uniwersytet medyczny), a nie napisała i nie obroniła dysertacji doktorskiej, posługiwać się może jedynie **tytułem zawodowym** lekarza (będącym ekwiwalentem **tytułu zawodowego** magistra). Argumentowanie, jakoby wyraz „doktor” w kontekście, o którym mówimy, używany był w formie zwyczajowej („bo tak się po prostu przyjęło”...) jest dowodem na indolencję umysłową wszystkich tych, którzy swoją postawą udowadniają, że są niczym stado bezmyślnych baranów i na dłuższą metę nie trudno o ich społeczno-intelektualne zniewolenie. Fakt, że „coś” się po prostu przyjęło lub że wyraz uległ procesowi leksykalizacji (odsy-

łam do teorii językoznawczych) nie musi wcale znaczyć, że to „coś” lub wyraz jest właściwe i powinno mieć rację bytu – tym bardziej, że w przypadku, który analizujemy, zgoda na taki stan rzeczy wprowadza w błąd przeciętnego obywatela oraz otwiera drzwi do nadużyć i przebiegłego uzurpatorstwa.

Dani „Profesor”, a kiedy będzie sprawdzian?

Dość kuriozalne w dzisiejszych czasach i – delikatnie mówiąc – „na wyrost” jest praktykowane w wielu szkołach (często uważających się za „elitarne”) wymuszanie na uczniach, by zwracali się do swoich nauczycieli (głównie – magistrów; rzadko – doktorów) per „pan/pani profesor”, choć jedynie nikły odsetek pedagogów poszczycić się może tzw. **tytułem honorowym** profesora oświaty.

Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać, podobnie jak to ma miejsce w uzurpowanym przez lekarzy „tytułem” doktora, w czasach nieco zamierzchłych, kiedy to pedagogom uczącym w szkołach średnich – częstokroć będącym równoległe nauczycielami akademickimi oraz mającym już swoje lata – z uwagi na dorobek naukowo-dydaktyczny i osiągnięty wiek przyznawano ówczesny **tytuł** profesora. Odpowiadał on mniej więcej dzisiejszemu – sporadycznie przyznawanemu – **tytułowi honorowemu** profesora oświaty, z tą jednak różnicą, że był on dość powszechnie rozdawany. Ale do czasu. II wojna światowa zebrała śmiertelne żniwo w postaci niemal wszystkich prawdziwych profesorów, a nowy, stalinowski reżim zmienił dotychczas panujące zasady...

Chcący jednak zachować, a zarazem podnieść, swój prestiż zawodowy (a właściwie – swoją pozycję społeczną) absolwenci pedagogicznych „szkółek” pomaturalnych oraz sami magistrowie uczący w czasach powojennych w „sowieckich” szkołach średnich zaczęli zmuszać młodych ludzi do tytułowania ich przy użyciu słowa „profesor”. Ponieważ radziecka (peerelowska) indoktrynacja nie pozostawiała miejsca na samodzielne i rozumne myślenie oraz na jakiegokolwiek przejawy nonkonformizmu, bezkrytyczne społeczeństwo uznało

niemalże za aksjomat fakt, iż nauczyciel pracujący w szkole średniej jest profesorem. I – znowuż – nie byłoby w tym zjawisku nic szczególnie złego, gdybyśmy na upartego pogodzili się wszyscy z faktem, że wyrazy ulegają tzw. procesom leksykalizacji (odsylam ponownie do teorii językoznawczych) oraz że w języku mamy przecież do czynienia z takimi wyrazami, które za jednym zamachem desygnują kilka pojęć, czyli – najprościej rzecz ujmując – mogą znaczyć wiele. Problem niestety pojawia się, gdy w przestrzeni publicznej wyłaniają się z takiego stanu rzeczy: zwyczajne nadużycie, uzurpatorstwo i ludzka niesprawiedliwość. Jedni stają się ich beneficjentami (czyt. nauczyciele), inni – ich ofiarami (czytaj: myślący uczeń i głupi lud!).

Księżę Arcybiskupie, Panie Boże Wszechmogący!

Na koniec zostawiam zjawisko, które wśród Czytelników wywoła najwięcej kontrowersji. Sformułowanie takie jest o tyle akuratne, że w odniesieniu do kraju teoretycznie zapewniającego rozdział Kościoła od państwa oraz „konstytucyjnie” zważającego się państwem świeckim – termin „kontrowersyjny” wydaje się wręcz eufemizmem, gdy w przestrzeni publicznej, a szczególnie w programach publicystycznych, co rusz to jeden czy drugi „dziennikarz” posługuje się zwrotami „proszę księdza”, „proszę biskupa”, etc. Mowa tu o debatach odbywających się na gruncie świeckim – w studiu Telewizji Polskiej lub TVN-u, do którego zapraszane są osoby duchowne. Ani Telewizja Polska, ani TVN nie są miejscami kultu religijnego, ani nie zrzeszają w sobie – czy to formalnie, czy nieformalnie – żadnych ugrupowań wyznaniowych; a jeśli redaktor jednej z przywołanych stacji zaprasza do studia osobę duchowną, jego obowiązkiem powinno być zachowanie całkowitej neutralności pod względem wyznaniowym, a co za tym idzie – rezygnacja z tytułowania zaproszonych osób przy użyciu wyżej wymienionych zwrotów. By pokazać Państwu, iż sytuacja wygląda zgoła inaczej, wystarczy przywołać kazus red. Moniki Olejnik, nie bardzo, zdaje się, świadomej łamania przez samą siebie pewnego porządku społecznego (abstrahując już od łamania zasady świeckości państwa

polskiego). Otóż Olejnik nagminnie i niemalże z sakralnym (by nie rzec – ostentacyjnym) pietyzmem zwraca się w swoim programie „Kropka nad i” do goszczącego często u niej Dariusza Oko per „księżę profesorze”, łamiąc nie tylko ład i porządek dotyczący neutralności religijnej naszego kraju, ale jednocześnie bezmyślnie (i bezzasadnie) zaopatrując słowo „ksiądz” w przydawkę „profesor”. Prawda jest zaś taka, że Dariusz Oko nie tylko nie musi być żadnym „księdzem” dla widza nieutożsamiającego się z paradygmatem katolickim, ale nie jest i nigdy nie był – profesorem! Oko, podobnie jak poseł Pawłowicz, posiada drugi stopień naukowy (abrewiatura: dr hab.), a nadto – jak już sobie między wierszami powiedzieliśmy na początku tego felietonu – używanie stopni i tytułu naukowego jest zasadne tylko wtedy, gdy ktoś rzeczywiście występuje w roli eksperta w swojej dziedzinie (gdy w takim właśnie celu: został zaproszony do studia lub w innej formie pojawia się w telewizji).

W programach Moniki Olejnik Dariusz Oko nie występuje jako ekspert w swojej dziedzinie. Pojawia się najczęściej jako zagorzały piewca anachronicznych ideologii i samozwańczy „znawca” genderyzmu. Jeśli zatem z ust uznanego dziennikarza-redaktora słyszymy wielokrotnie powtarzane „księżę profesorze”, pozostaje jedynie postawić sobie pytanie: czy zachowanie redaktor Olejnik można wziąć w nawias koniunkturalizmu, samozachowawczości, cynizmu, czy raczej – delikatnie mówiąc – głupoty i braku zdolności analitycznego myślenia? Takiego analitycznego myślenia na podstawie krytycznego oglądu rzeczywistości winniśmy wymagać od każdego dziennikarza, bo tylko te przymioty są w stanie sprawić, że informacje podawane nam w massmediach będą prawdziwe, a relacje między ludźmi – sprawiedliwe.

Właśnie słyszę u Lisa: „Księżę Arcybiskupie...” i modłę się o to, żeby był to tym razem czysty koniunkturalizm...

O, ignorancjo ludu! O, bezkrytyczna maso! O, gruncie podatny na indoktrynację...

W dbałości o czystość narracji

Tekst jest wyjaśnieniem zastosowanych w powieści „Lemon” określonych zabiegów interpunkcyjnych i słowotwórczych, które według aktualnie obowiązującej kodyfikacji językowej PAN nie wpisują się w paradygmat interpunkcji i słowotwórstwa języka polskiego. Zabiegi te mają charakter niuansów zapisu, które prawdopodobnie nigdy nie ściągnęłyby na siebie uwagi uważnego Czytelnika, skupiającego się nade wszystko na fabule.

Nad wyraz wymagającym Lektorom – winien jednak jestem kilka słów spowiedzi...

Interpunkcja

Największym problemem w procesie pisania powieści było dostosowanie się do skodyfikowanych zasad interpunkcyjnych związanych z użyciem cudzośłowu oraz nawiasu.

Ponieważ współczesne zasady interpunkcyjne języka polskiego – opracowywane w oparciu o reguły Stanisława Jodłowskiego (1936) – nie przystawały w pełni do zamysłu konstrukcyjnego fabuły, pozwoliłem sobie na pewnego rodzaju nadużycie kodyfikacyjne odnoszące się do wyżej wymienionych znaków przestankowych.

Po pierwsze, zmuszony byłem na potrzeby książki złamać zasadę stawiania kropki wyłącznie za cudzośłowem, nie zaś przed nim; po drugie, wprowadziłem alternatywną zasadę, umożliwiającą zamknię-

cie kropką autonomicznego wypowiedzenia (zdania) ujętego w nawias.

Nie do końca uzasadniony przepis wyłącznego stawiania kropki za cudzysłowem był nieadekwatny i nielogiczny w odniesieniu do cytatów stanowiących w fabule suwerenne partie tekstu o charakterze tzw. retrospektywnych fleszy, które niemal każdorazowo miały strukturę wielozdaniową. Wobec wielozdaniowości takich fragmentów wydawało się nielogiczne pozostawienie otwartego (czyli bez kropki) ostatniego wypowiedzenia, opatrzenie go prawym cudzysłowem, po czym dopiero później zamknięcie całości kropką. Ponieważ zaś owe retrospektywne flesze mają zarówno status cytatu, jak i autonomicznych obrazów o charakterze dialogowym, nie sposób było nie zaopatrzyć ich właśnie cudzysłowem – szczególnie, iż stanowią one sceny o treści wyraźnie wychodzącej poza ciągłość teraźniejszej narracji.

Poniżej znajdują się przykłady dokonane przeze mnie nadużycia kodyfikacyjnego w celu uwypuklenia retrospekcji:

"– Teraz ubrać mi się w coś ciepłego, bo będę podkreśla klimatyzację, bo śmierdzi! – Śmierdziało najwięcej z jej grubej dupy, a ja, głupi, nie miałem jeszcze odwagi, by się jej sprzeciwić."

"– Nie wie pan, kiedy dojedziemy do Lloret? – To mnie zabolalo. Zauważyłem, że mimo uśmiechu, był jakby zdystansowany, co mogło tłumaczyć się wrodzoną nieśmiałością, jakimś nieznanym mi dotąd lękiem, manifestującą się tajemnicą, więc bardzo żywo zareagowałem:

– Dlaczego mówisz mi *pan*? Przecież na GG mówiłeś mi po imieniu...

Skorygował ostatnie pytanie. Spoufalił się ze mną. W zasadzie przełamał się na moją wyraźną prośbę i dezaprobatę, a gdy udzieliłem mu odpowiedzi, podziękował głęboko oczami i dopowiedział nimi: rozumiem, już wszystko w porządku..."

"– On sprawił, że mój synek przepoczwarzył się w pedała! – mówiła znająca mnie już wówczas matka Karola. Motylca. Nigdy się w nic nie przepoczwarzyła!... Ale jako szesnastoletnia latawica w ciążę zająć umiała.

– Racja. Racja. To on! To on! – ripostował Handlarz Zegarków."

Dzięki zabiegowi ujęcia przytoczonych fragmentów w cudzysłów retrospekcje te wysuwają się na plan pierwszy, dokonuje się ich wyraźniejsza ekspozycja, a siła ich literackiego obrazowania nabiera znamion obrazowości niemal dosłownej. Nawias prawdopodobnie sugerowałby mniej istotne wtrącenie (czasem wręcz pomijane przez Czytelnika) i nie do końca przystawałby do charakteru dialogu, z którym mamy do czynienia w tychże cytatach. z kolei odseparowanie ich od całości narracji przy pomocy wyodrębnionego odstępem myślowym akapitu byłoby zabiegiem od strony konstrukcyjnej zbyt daleko idącym i rozbijającym spójność i rytmikę tekstu.

Reasumując zatem, możemy powiedzieć, iż owe retrospektywne flesze (raz będące fragmentem jednego i tego samego akapitu, raz samodzielnym akapitem, innym zaś razem zespołem akapitów) konstituują się jako swego rodzaju autonomiczna treść, wymagająca dodatkowo wyraźnego i bardzo precyzyjnego oddzielenia jej od wypowiedzi dookolnych. Zabieg ekspozycji tej treści należało jednak przeprowadzić w taki sposób, by niechcący nie wyrzucić owych struktur poza kompozycję (stałoby się to w przypadku zastosowania odstępów myślowych), ale także nie doprowadzić do absurdu interpunkcyjnego, który powstałby, gdybyśmy na przykład ostatniego słowa z trzeciego cytatu (słowo: Zegarków) nie zamknęli kropką, a wysunęli ją poza cudzysłów.

W wielu z tych przypadków można było oczywiście zastosować nawias, zgodnie z zasadami interpunkcyjnymi. Znak ten jednak użyty został przeze mnie w celu wprowadzenia do powieści fragmentów metafizycznych, których przykładem są między innymi sceny z udziałem szatana. Staram się wkomponowywać je w całość w sposób jak

najmniej hermetyczny, by stanowiły gładkie i natychmiastowe przejście od świata rzeczywistego do metafizyki. Tworzą one poza tym symboliczną aluzję do rzeczywistych zdarzeń i stają się ich parafrazą. Wewnątrz ich wielozdaniowej struktury na końcu ostatniego wypowiedzenia niemal zawsze figuruje kropka, zaś sam prawy nawias bardzo często nie jest domknięty żadnym znakiem interpunkcyjnym.

(Garbaty diabeł, przykurcz jeden, siedzi na parapecie jakiejś sklepowej wystawy, a obok Gruba z papierosem w pulchnej dłoni, stoi i tupie nerwowo obcasem. Wypuszcza ostentacyjnie dym.)

Różnica między obrazami w nawiasie a fragmentami w cudzym słowie sprowadza się głównie do tego, że cudzysłów przytacza retrospektywną dialogizację, natomiast nawias – sceny, które nigdy się nie wydarzyły.

Jedne i drugie mają charakter "fleszy" wprowadzonych do narracji.

Pozostała kodyfikacja z zakresu polskiej interpunkcji składniowej została w całości zachowana w utworze, zgodnie z najnowszymi zasadami.

Słowotwórstwo

W powieści pojawia się pewna liczba neologizmów bądź połączeń złożonych z dwu lub więcej przymiotników. Trudność w wyborze łączenia poszczególnych elementów przymiotnikowych jest wynikiem stosunkowo "ambiwalentnej" zasady poprawnej pisowni takich członów. Sprowadza się ona do możliwości wyboru pomiędzy scalaniem przymiotników za pomocą łącznika (jeśli obydwa człony leksykalne są równorzędne znaczeniowo) albo bezpośrednim łączeniem ich (jeśli na drugi wyraz kładziemy większy nacisk). Wynika z tego, że ostateczny kształt takiego dwuprzymiotnikowego wyrazu zależy często od intencji autora, szczególnie gdy rejestr tekstu ma znamiona poetyckości.

Nie jest zatem bezpodstawny zabieg słowotwórczy, którego wynikiem jest zwrot *kasztanowo-ciemne*, w takiej a nie innej kolejności oraz z łącznikiem pomiędzy obu elementami. *Kasztanowo-ciemne* włosy bohatera powieści to nie to samo, co włosy *ciemnokasztanowe*, ani *kasztanowociemne* pisane łącznie. Najwłaściwszą oczywiście wydaje się być postać *ciemnokasztanowe*; właściwszą jednak dla rejestru o charakterze utylitarnym, a niżeli poetyckim. Nie było bowiem moją intencją proste napisanie, iż Lemon ma włosy o barwie ciemnego kasztanu; nie mógłbym też napisać, jakoby włosy te były ciemne na sposób kasztanowy, co uczyniłbym, rezygnując z łącznika pomiędzy obu przymiotnikami. Moim zapewne podświadomym zamiarem było takie zagranie słowem, by odbiorca mógł zobaczyć duet niezależnych kolorów; domyślić się, że najprawdopodobniej bohater będzie brunetem, a jednocześnie dorzucić sobie do brązowej barwy deseń kasztanu, który niejako smaga włosy bohatera refleksami zaczerpniętymi z samej natury. Włosy stają się wówczas piękniejsze, mają w sobie to coś, nasuwają na myśl dodatkową konotację. Są być może i kasztanowe, i ciemne. Ale nie – ciemnokasztanowe! Poza tym wybrane sformułowanie prowokuje; pobudza wyobraźnię; kto wie, czy nie każe się na chwilę zatrzymać; a *ciemnokasztanowe*... cóż – jest tylko ciemnokasztanowe...

Sformułowanie *gorzko-słodkawa* (woń) wymyka się z przykładów rejestru słownikowego, gdzie odnajdujemy głównie konstrukcje słowotwórcze typu: *słodko-gorzka* czy *gorzko-słodka*. Winniśmy jednak umieć sobie wyobrazić, że *słodkawa* to nie to samo, co *słodka*...

Zatem, zabieg scalania różnych pojęć w jeden element leksykalny – czy to mający charakter konwencjonalny, czy też będący wytworem poetyckiej wyobraźni – powstały w oparciu o aktualnie istniejącą kodyfikację z zakresu słowotwórstwa, a jeśli brzmią nietypowo, winny zostać... wybaczone.

Jako że Pan gbur – wystawić za mur!...

Indolencja intelektualna byłego prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Lecha Wałęsy jest zjawiskiem niezwykle przykrym i – najprościej rzecz ujmując – żalotnym w obrazie współczesnej demokratycznej Europy, szczególnie że to właśnie ona przed trzydziestoma laty przyznała temu człowiekowi Pokojową Nagrodę Nobla.

Być może nie ulega wątpliwości, że „walka” Lecha Wałęsy o demokrację Europy Środkowowschodniej – przy współudziale zresztą osób, o których dziś może niesłusznie się zapomina – przyczyniła się do późniejszego zjednoczenia starego kontynentu, jednak fenomen ten nie zmienia faktu, iż obecnie ikona polskiej niepodległości dewaluje swoimi wypowiedziami samą istotę demokracji. W dobie XXI wieku demokracja jest nie tylko ustrojem politycznym, w którym źródło władzy stanowi wola większości obywateli, ale – społecznym systemem liberalnym, w obrębie którego zawierają się m.in. takie elementy jak pluralizm polityczny, prawa obywatelskie, prawa człowieka oraz równość wobec systemu legislacyjnego. Znaczy to, iż pojęcie współczesnej demokracji zamyka w swojej strukturze semantycznej, poza aktem woli większości obywateli (który wąsko rozumiany byłby źródłem dyskryminacji), także prawa wszelkich mniejszości. Jednak były prezydent, Lech Wałęsa, uznaje je za sprzeczne z polską demokracją. w rozmowie prowadzonej przez redaktora TVN 24, Grzegorza Kajdanowicza, obnaża swoją skandaliczną ignorancję

pojęciową i nie pierwszy już raz w bardzo przykry sposób dyskredytuje swój autorytet historyczny, tym razem nieświadomie podzégając do nienawiści wobec przedstawicieli przede wszystkim mniejszości seksualnych. Zapytany, jak ustosunkowuje się do obecności w Sejmie posłów o orientacji homoseksualnej, wyraźnie poirytowany i zniechęcony, pod wpływem emocji odsyła ich do „ostatniego rzędu” a „nawet za mur”, zaś demonstracje organizowane przez mniejszości seksualne wygania „poza miasto”. Zaslania się przy tym pojęciem źle interpretowanej demokracji, w której mniejszość nie może wymuszać na większości swoich praw. Praw, które były prezydent z całą pewnością uważa za bezzasadne, bowiem – parafrazując jego słowa – mniejszość musi przecież wiedzieć, gdzie jest jej miejsce, zaś dostać może od większości tylko tyle, na ile niejako „procentowo” zasługuje. Istotnie, ciekawe, Szanowni Państwo: ciekawie rozumiana demokratyczna wolność słowa!...

Ciekawe może i by to było, gdybyśmy nie wzięli jednak pod uwagę faktu, że tego typu konstatacja wpisuje się w tzw. nawoływanie do nienawiści na tle narodowościowym, rasowym, etnicznym, wyznaniowym (a dziś także na tle przynależności do określonej orientacji seksualnej, co dopowiadają aktualne wykładnie prawa), a w związku z tym podlega sankcjom jurystycznym w oparciu o art. 256 i 257 Kodeksu karnego, i autora takiej refleksji, wygłoszonej przecież publicznie, może – choć nie musi – kosztować co najmniej przeprosiny.

Zanim jednak przejmę rolę samozwańczego sędziego, który z mocy przytoczonych artykułów mógłby nawet dzielić włos na czworo i orzekać o winie bądź „niewinie” byłego prezydenta, pozwolę sobie zauważyć, iż w ocenie postawy Lecha Wałęsy trzeba wziąć pod uwagę bardzo istotną okoliczność. Mianowicie – fakt, iż sprawności intelektualne byłego prezydenta mogą pozostawiać wiele do życzenia, a on sam – Bogu ducha winny – nie jest w stanie zapanować nad swoją skądinąd szczerą ekspresją oraz ekscytacją różnymi sprawami, a idąca z nią w parze nieporadność językowa dodatkowo rzutuje na niezręczne wypowiedzi.

Ikona polskiej demokracji, były prezydent Lech Wałęsa, z całą pewnością nie jest człowiekiem złym, jak również nie prezentuje tego najgorszego zacierzewienia i nienawiści wobec ludzi z różnych powodów przez dziesięciolecia wykluczanych społecznie. Byłbym niesprawiedliwy w swojej ocenie, gdybym przypisał mu takie cechy, jakie przypisać można niektórym zwolennikom Radia Maryja bądź słynącej z transparentnego stosunku do mniejszości seksualnych posłance Krystynie Pawłowicz. z pełnym przekonaniem mogę powiedzieć, iż były przywódca Solidarności nie wpisuje się w paradygmat społecznej nienawiści, postaw skrajnie ksenofobicznych oraz w obraz radykalnej prawicy za krzyżem się chowającej, lecz zza krzyża rzucającej obelgami i „modlitwą” pełną antagonizmów. Niestety – od laureata Pokojowej Nagrody Nobla oczekuje się czegoś więcej niż tylko „relatywnego” dystansowania się wobec skrajnych poglądów ideologicznych. Wymaga się od niego, by stał na straży konstytucyjnych postanowień demokratycznego kraju, które w sposób jednoznaczny przypominają o tym, iż „nikt nie może być dyskryminowany w życiu politycznym, społecznym lub gospodarczym z jakiegokolwiek przyczyny”, zaś „wszyscy obywatele są wobec prawa równi” (art. 32 Konstytucji RP). Lech Wałęsa niestety dopuścił się dyskryminacji. Zrobił to zapytany o własny stosunek do mniejszości seksualnych, wypowiedział się w sposób kategoryczny, choć bez złych intencji, i dał się ponieść swojemu chaotycznemu myśleniu podsycanemu przez absurdalny i dyskryminujący dogmat katolickiej wiary, zaznaczając na wstępie wypowiedzi, iż jest „człowiekiem starej daty”. Wina jest bezsporna, lecz nie wymaga radykalnego wyroku, mimo radykalizmu, jaki zaprezentował w swej ignorancji i nadpobudliwości były prezydent Lech Wałęsa

Biorąc pod uwagę przykrą, lecz w pewnej mierze obecną indolencję intelektualną polskiego noblisty, jego brak zdolności do generowania przejrzystych składniowo i czytelnych wypowiedzi oraz bycie człowiekiem „starej daty” – należy panu prezydentowi wybaczyć. Ni-niejszym czynię to jako samozwańczy sędzia Alexander Haus, zaś wydając rozgrzeszenie, mimo wszystko nakładam na Pana swoistą

pokutę i nakazuję podjąć próbę przemyślenia swojej postawy w miejscu, gdzie właśnie Pana odsyłam...

Zatem, Szanowny Panie Prezydencie, pozostaje jedynie posadzić Pana w ostatnim rządzie. Albo – jako że Pan gbur – wystawić za mur!...

„Wesele” Wyspiańskiego

Poniżej znajduje się przykładowa praca z języka polskiego na zadany przez nauczyciela temat. Redakcja wypracowania utrzymana została w konwencji licealnej. Praca nie zawiera trudnych synonimów, a jej składnia jest stosunkowo prosta. Być może komuś będzie pomocna...

„Narodu pieśń, narodu śpiew
I myśl, i serce tkliwe,
I wszystek ból, i żal, i gniew
W krwi mojej płyną żywe” –
mówi Stanisław Wyspiański.
Słowa te uczyni mottem rozważań
nad problematyką „Wesela”.
Z jakimi tradycjami literatury narodowej
zbieżne są poglądy poety?

Rok tysiąc dziewięćsetny, w którym Wyspiański sytuuje wydarzenia jednego z największych swoich dzieł scenicznych, „Wesela”, zamyka już bodaj jedenaste dziesięciolecie zniewolenia narodowego. Dekady cierpienia, braku tożsamości narodowej, poczucia ciągłego ucisku społeczno-politycznego i niepohamowanej tęsknoty za wolnością przekładają się na ówczesne tendencje literackie, znajdując w nich swoje odbicie. Literatura w dużej mierze zostaje zdominowana przez problematykę narodowo-wyzwoleńczą i właśnie ten nurt inspiruje motyw przewodni wybitnej sztuki Wyspiańskiego. „Wesele” zaczyna spełniać rolę dzieła o tematyce społecznej, ukazującego w sposób obiektywny rzeczywistość dotyczącą dwóch skrajnych warstw spo-

łącznych: polskiej inteligencji i chłopstwa. Akcja dramatu to przyjęcie weselne z okazji zaślubin młodego inteligenta, Lucjana Rygla, z chłopką, Jadwigą Mikołajczykówną (na kanwie autentycznego wydarzenia), które odbywa się w wiejskiej chacie. Staje się ona doskonałym symbolem sceny narodowej, zaś samo wydarzenie pretekstem do postawienia sobie kilku fundamentalnych pytań. Wyspiański adresuje je do współczesnego sobie społeczeństwa, zastanawiając się, czy dorosło ono do prawdziwego czynu wyzwolenia ojczyzny, do tego, by zjednoczyć się we wspólnym działaniu, i w końcu, czy pojęło, jak wielką rolę spełniają w świadomości narodowej wielkie postacie historyczne, osobowości z ich własnych legend i historii.

Nawiązując do stawianych pytań, należy podkreślić, że społeczeństwo to, składające się ze wspomnianych dwóch klas, zostaje poddane surowej ocenie, a z jego duszy Wyspiański wydobywa to, co prawdziwe, i stawia je (owo społeczeństwo) przed możliwością wspólnego czynu. Motyw powstania zaczyna stawać się głównym bohaterem uroczystości weselnej, jednak dramat doskonale unaocznia fakt, że idea zjednoczenia powstańczych sił narodu zakrawa na utopię: inteligencja zawodzi, a chłopci nie dorastają do rangi poważnego zadania. Widać to wyraźnie w scenie, gdzie gospodarz zapomina o swej misji, traktując ją jedynie jako grę:

orty, kosy, szable, godła,
panny, chłopcy, chłopcy, panny (...)
wszystko było podła maska
farbiona, jak do obrazka

Chłopcy także nie stają na wysokości zadania, gubiąc symboliczny złoty róg, sygnalizujący wezwanie do powstania i budzący w ludziach wolę walki. Róg ten miał mieć moc wyrwania społeczeństwa z letargu, jednak przedłożenie własnych potrzeb nad okoliczność powstania prowadzi w konsekwencji do katastrofy co najmniej ideowej: Jaśko gubi złoty róg, grzebiąc tym samym szansę na

powstańczy zryw. Chochół w ten sposób podsumowuje jego występki:

Miałeś, chamie, złoty róg,
miałeś, chamie, czapkę z piór:
czapkę wichur niesie,
róg hukła po lesie,
ostał ci się ino sznur.

Oba wydarzenia, wprowadzone przez Wyspiańskiego do utworu, idą co prawda zgodnie z duchem problematyki narodowo-wyzwoleńczej – która z resztą jest jedną z tradycji literatury polskiej – jednak obalają mit o potencjalnym zjednoczeniu się chłopów i szlachty w imię wyższej idei. Mit ten sugerował taką możliwość, a jego obrońcy wychodzili z założenia, że lud potrzebuje jedynie przywódcy ideowego – szlachty, która poprowadziłaby go do walki. Idea ta skupia w sobie również tradycję Kościuszkowską i bitwę pod Racławicami. Okazało się jednak, że było to niemożliwe.

Mit swoistej fuzji klasowej pociągał za sobą kolejną ideową mrzonkę, będącą oczywistą jego konsekwencją. Zjednoczenie dwóch tak skrajnych warstw społecznych miało doprowadzić do odrodzenia się Polski, zarówno jak i w aspekcie politycznym, tak i w aspekcie społeczno-obyczajowym. Symbolem tejże idei staje się w utworze postać Wernyhory, wieszcz, przybywającego na wesele, by zorganizować powstanie. z ust jego padają następujące słowa:

Roześlesz nici przed świtem,
powołasz gromadzkie stany.

Ich znaczenie kierowane jest do gospodarza, któremu Wernyhora przekazuje odpowiednią misję. Mit ten spopularyzowany został w okresie romantyzmu, do którego utworów nawiązuje zresztą autor „Wesela”: ściślej rzecz biorąc porusza problematykę koherentną z problematyką utworów romantycznych wieszczów, prezentując w ten

sposób zbieżność swoich poglądów ideowych z określonymi tradycjami literatury narodowej – przede wszystkim motywem narodowo-wyzwoleńczym. Wyspiański jednak nie żyje mrzonkami, jak bohaterowie takich dzieł jak „Dziady” cz. 3., czy innych utworów romantycznych; doskonale zdaje sobie sprawę z absurdu i utopii lansowanych postulatów i idei.

Obracają się w kręgu tradycji literackich, o jakie zahacza dzieło Wyspiańskiego, należałoby zwrócić również uwagę na motyw wsi w utworze, który tradycją sięga jeszcze do czasów antycznych. Ówczesna wieś ujęta jest w aspekcie swoistej sielanki, co przekłada się na tzw. arkadyjski obraz wsi. Są to zarówno tradycje renesansowe, jak i tradycje romantyczne, kultywowane przez takich twórców jak Kochanowski, Mickiewicz czy Orzeszkowa. „Wesele”, jak przystało na utwór symboliczny, również sięga po tę właśnie swojskość i tajemniczość natury, w której odnajdujemy elementy świata metafizycznego, jakże często przedstawianego w epoce wielkich wieszczów. W „Weselu” przejawiają się one w symbolice, w postaciach takich jak: Widmo, Stańczyk czy znany wszystkim Chochół. Jest to kolejne bogactwo dzieła i kolejny jego atut.

Smutne wydają się być słowa motta pracy. Smutnymi rzeczywistość są. Unaoczniają poczucie swoistej bezsilności wobec zastanej sytuacji narodowej i żywo pokazują wiążący się z nią tragizm. Ten zaś tkwi w niemożności spełnienia skutecznego czynu, w niewyjaśnionej niemocy i braku szczyrych chęci wykorzystania nadarzającej się okazji – szansy. Szansy na odzyskanie tożsamości narodowej, szansy na otarcie łez...

Rytm tekstu, Remigiusz Mróz i Tokarczuk

Tytułem wstępu

O rytmie tekstu pisałem niegdyś w jednym ze swoich artykułów zatytułowanym *Rytm w przekładzie*. Co prawda, jak wskazuje sam tytuł, artykuł dotyczył rytmiki tekstów wychodzących spod pióra tłumaczy (w założeniu: tłumaczy beletrystyki), ale z tyłu głowy miałem również szerszą pojętą rytmikę tekstu – mianowicie: rytm we wszelkich gatunkach epickich (głównie w powieściach), w gatunkach lirycznych (wierszach sylabotonicznych), w gatunkach dramatycznych (rytmika w dialogach) oraz w różnych gatunkach pogranicza literackiego, czyli w tekstach takich jak felietony, eseje, czy wszelakie artykuły. Niniejszy tekst ma więc na celu poddać względnej analizie rytmikę, na jaką napotykaamy we współczesnej prozie (polskiej i światowej), jak również powiedzieć nam co nieco o rytmie występującym poza paradygmatem powieści (w wierszach, artykułach, etc.)...

A skąd tu Mróz?

Chciałoby się rzec, że Mróz tu pewnie stąd, że gdy weźmiemy na tapetę chociażby polską powieść współczesną i spróbujemy poruszać się po meandrach jej struktur składniowych w obrębie zdań (po jej warstwie syntaktycznej), wrażliwemu na piękno człowiekowi nie tyl-

ko zjeży się włos na głowie, ale i **zmrozi** krew w żyłach, bowiem – w przypadku większości „dzieł” – wyrosnie przed nim nudna, jednostajna „katatonía” równej długości względnie krótkich zdań, które z reguły ani nie czynią „dzieła” pięknym, ani nie pozwalają rozkoszować się pięknem żonglerki słowem, ani zasadniczo nie wpisują się w żaden sposób w założenia koncepcyjne (m.in. w tematykę) samego „dzieła” (uf... dobrnęli Państwo do końca tej rozwlekłej, jakże niemodnej współcześnie, frazy!). A tak poważniej?... Cóż, tak poważniej w związku z Mrozem – pan Mróz po prostu przypomniał mi w jednym ze swoich artykułów o tym deficytowo traktowanym zjawisku (rytm!) i pośrednio skłonił do popelnienia tego miniwykładu, w którym o rytmie samego prowokatora również chciałbym co nieco rzec. I uwaga: rzec całkiem dobrze; choć same instrukcje Mroza odnośnie tego, jak sprawić, by powieść była rytmiczna, zaopatrzyłbym być może w pewne uwagi krytyczne...

Definicje „rytmu”

Oderwijmy się jednak na chwilę od Remigiusza Mroza i spróbujmy najpierw zdefiniować samo pojęcie rytmu w odniesieniu do szeroko pojętej literatury i tekstów z pogranicza literackiego. Czymże ten rytm właściwie jest? Czy możemy go rozumieć tak samo, jak rytm muzyczny, czy też powinniśmy przyjrzeć mu się nieco inaczej? w muzyce bowiem – jak pisze Władysław Kopaliński –

rytm jest jednym z elementów dzieła muzycznego, odpowiedzialnym za organizację czasowego przebiegu utworu i cechuje się m.in. zróżnicowaniem dźwięków pod względem długości i akcentów;

sam wyraz zaś pochodzi od greckiego słowa *rhythmós*, tłumaczonego na język polski jako *miara*, *takt* lub *proporcja*. Klarowne? Niby tak. Tylko jak to się przekłada na rytmikę tekstu lub czy istnieje jakaś paralela pomiędzy rytmem muzycznym a – powiedzmy – rytmem literac-

kim? Otóż: niewątpliwie istnieje. Jeśli bowiem sięgnąć do źródłosłowu (do warstwy etymologicznej leksemu *rytm*) z głębin wyrazu, który dzisiaj kojarzy się nam głównie z muzyką, wynurza się pojęcie ściśle skorelowane z aktem wyliczania, z taktowością, proporcjonalnością, symetrią lub jej brakiem, a co za tym idzie – pojęcie prawdopodobnie skorelowane nawet z... pięknem. Wszystkie te „cechy” odnaleźć można przecież wówczas, gdy rytm staje się immanentną właściwością utworu muzycznego, ale i wtedy, gdy zamkniemy go w paradygmacie literackim.

W zasadzie, w jakikolwiek obszar działalności ludzkiej nie przeniesiemy rytmu, okazuje się, że mamy tu do czynienia z pewną POWTARZALNOŚCIĄ zachowań/procesów/działań/układów, ze swoistą NAPRZEMIENNOŚCIĄ tych ostatnich oraz właściwym sobie DOPASOWANIEM jednego elementu układu do drugiego, tak by ostatecznie mechanizm, który ma być rytmiczny, wykazywał jednocześnie oznaki mechanizmu zdrowego i działającego w zgodzie z prawami natury, a nawet – z prawami mechaniki kwantowej (por. rytm biologiczny, rytm dobowy, rytm parazytologiczny, rytm zatokowy, etc.). Zarówno więc rytm muzyczny, jak i rytm literacki muszą być w jakiś sposób spójne z rytmem wewnętrznym człowieka (zachodzącymi w nim procesami biologicznymi), rytmem naszej planety oraz równowagą całego wszechświata – a zatem muszą być spójne z jakąś trudną być może do zdefiniowania rytmiką, w oparciu o którą we wszechświecie gra nieustannie muzyka skomplikowanych cząstek elementarnych – przepiękna symfonia kwarków, leptonów i bozonów: arcydzieło Pana Boga!

A czym wobec tego jest rytm według samego słownika PWN? Ano, rytm wedle dość lakonicznych definicji jednego z najpoczytniejszych źródeł to nic innego, jak „regularne powtarzanie się czegoś w jednakowych odstępach czasu lub w jednakowych odległościach w przestrzeni” (1), „ustalona kolejność jakichś zdarzeń i procesów” (2), a w literaturze – „równomierne powtarzanie się elementów dźwiękowych i składniowych” (3). W zasadzie nie odbiega to od wynurzeń, które przytoczyliśmy we wcześniejszym akapicie, jednak oka-

zuje się deficytowe, kiedy pragniemy dogłębnie zrozumieć zjawisko rytmu w literaturze (czyt. rytmu w tekście). Czym bowiem jest równomierne powtarzanie się elementów dźwięku i składni? Czy przymiotnik (*adiectivum*) *równomierne* nie jest zarezerwowany do określania (opisywania) procesów czy zjawisk występujących w jednakowych odstępach czasu bądź do opisywania relacji elementów rozstawionych w jednakowych odległościach? Bo jeśli sięgnąć po literalne (dosłowne) rozumienie wywołanego tu do tablicy przymiotnika, należałoby wysunąć supozycję (pokusić się o stwierdzenie), że rytm w literaturze występuje wtedy i tylko wtedy, gdy struktura składniowa każdego zdania (jego ciąg syntagmatyczny) będzie równej długości, a każde ze zdań powinno mieć wówczas w jakimś stopniu identyczną strukturę wewnętrzną, czyli na przykład za każdym razem winno ono stanowić „modelowe” zdanie o układzie „podmiot – orzeczenie – dopełnienie – okolicznik”, by czytać je można było tak monotonicznie, jak monotonicznie wydaje się bić nasze serce. Sprawdźmy więc, czy poniższy fragment tekstu istotnie będzie rytmiczny.

Spojrzał na Luckfora niespokojnie. Luckfor wydawał się nieobecny. Fantasticus złapał za zaczarowany miecz. Cisnął nim w samo serce Luckfora. Luckfor nawet nie widział twarzy Fantasticusa.

I jak? Okropieństwo! Wyraźnie czujemy, że coś tu nie gra. Jest to o tyle jednak niezrozumiałe, że przecież spreparowany fragment narracji wpisuje się w słownikową definicję PWN odnośnie rytmu w literaturze, cechując się przy tym równomiernym rozłożeniem elementów składniowych, czyli przywołaną przez nas wcześniej pewną POWTARZALNOŚCIĄ układów. Ale czy zachowuje przy okazji swoistą NAPRZEMIENNOŚĆ oraz DOPASOWANIE jednego elementu układu do drugiego (jakkolwiek różnie można by interpretować na razie te dwie ostatnie cechy)? Otóż nie! A to właśnie te dwa ostatnie wyznaczniki przesądzają w dużej mierze o rytmice w obrębie narracji (dalej: rytmice tekstu), a w połączeniu z pierwszą cechą

(POWTARZALNOŚCIĄ) decydują niemal w stu procentach o tym, czy tekst posiada lekki i niemal płynący rytm.

Czym jest więc „naprzemiennosc”?

Zanim jednak wyjaśnimy sobie, czym jest owa NAPRZEMIENNOŚĆ, jako jedna z trzech fundamentalnych składowych rytmu w tekście (patrz: POWTARZALNOŚĆ, NAPRZEMIENNOŚĆ, DOPASOWANIE), podkreślić należy, że analizowany właśnie tercet pojęciowy postulowany jest w odniesieniu do gatunków epickich (powieść, opowiadanie, etc. [z wykluczeniem eposu]) lub do gatunków pogranicza literackiego (eseje, felietony, etc.). W liryce bowiem – czyli w obszarze, który do tej pory uznawano za jedyną zasadną w literaturze przestrzeń, gdzie można było dywagować o rytmie – otóż w liryce wystarczy często spełnić tylko jeden z trzech postulatów (POWTARZALNOŚĆ), by utwór nabrał znamion rytmiczności (niżej: przykład..).

Wracając teraz do naszej NAPRZEMIENNOŚCI...

Jeśli założymy *a priori*, że POWTARZALNOŚĆ to zabieg polegający na mniej lub bardziej cyklicznym stosowaniu w tekście tych samych układów/elementów syntaktycznych, fonetycznych, a nawet morfologicznych [patrz: przykłady (1) i (2)];

Ileż to razy serce przed drugim sercem otwierałeś,
ileż to razy drugiego człowieka z sobą oswajałeś,
ileż to razy patrzyłeś drugim oczom w oczy,
ileż to razy twój świat z drugim światem się jednoczył;

a ileż to razy serce swoje nagle zamknąłeś,
ileż to razy odpowiedzialności za człowieka nie wziąłeś,
ileż to razy wzrokiem uciekłeś od drugich oczu,
ileż to razy twój świat, co się jednoczył [...] (1)

(1) POWTARZALNOŚĆ w utworze lirycznym – **rytm** osiągnięty również dzięki wewnętrznej sylabotoniczności i rymom. w obrębie POWTARZALNOŚCI zamykają się zatem fonetyczne środki wyrazu artystycznego, jak i inne figury retoryczne (patrz: anafora, powtórzenia składniowe, etc.).

[...] Stąd zapewne moje mityczne **poczucie** bytności w komnatach samej Afrodyty; **poczucie**, które zagościło we mnie w dniu, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem tę postać na własne oczy. **Nie** potrafię jej **jeszcze** opisać. **Jeszcze nie** teraz. **Choć tak wyraźnie** widzę jego uśmiech, **choć tak syntetycznie** przenika mnie lazur jego krystalicznej tęczy, analizy takiej twarzy **przeprowadzić** na ten czas **nie umiem**. **Jestem** jak **mędrca** szkiełko i oko, tyle że bez **mędrca**.

Jestem nim – zaczarowany. (2)

(2) POWTARZALNOŚĆ w prozie – **rytm** osiągnięty m.in. dzięki wewnątrz- i międzyzdaniowym powtórzeniom składniowym. W obrębie POWTARZALNOŚCI zamykają się zarazem powtórzenia morfologiczne/leksykalne (poczucie/poczucie, jeszcze/jeszcze, choć tak/choć tak, etc.).

to NAPRZEMIENNOŚĆ jest niczym innym, jak żonglerką tymi elementami (syntaktycznymi, morfologicznymi, fonetycznymi) w taki sposób, by tekst był „równoważony” i/lub „zróżnicowany” głównie pod względem długości zdań oraz długości i brzmienia wyrazów. Znaczy to ni mniej, ni więcej, że np. narrację w powieści pisarz wniosen prowadzić tak, by czytelnik, mając przed oczyma określony akapit, widział, jak przeplatają się w nim zdania różnej długości o sprawnie i/lub równomiernie rozłożonych akcentach wyrazowych (patrz: fragment powieści „Lemon”).

Doznałem ulgi. Oddzwoniłem do Baśki, koordynatorki młodzieżowych uciech, przekazałem jej cudowną nowinę i odjechałem szczęśliwie do domu. Gdyby on wiedział, że to ja

miałem go odebrać z samych Kielc, dziś zapewne nie byłby zadowolony. Gdybym ja wiedział, że to on stanie się Morfeuszem moich snów, odebrałbym go z tych Kielc, nawet gdyby były na drugim końcu świata, albo... nigdy nie wyjechał do Lloret. a Lloret, och, Lloret było jak Olimp, na którym bogowie oddawali się niekończącym się uciechom, na którym eliksir młodości lał się strumieniami i odurzał swoim bukietem, a w powietrzu unosiły się głównie męskie feromony i pachnidła o erotycznej nucie. Rozmarzony, stoję teraz w wyobraźni nad cedrowym naczyniem i komponuję zapach Lloret, a w zasadzie to staram się go odgadnąć. Jest jak Mania, jak Black Code albo Emporio – Armanięgo. Od strony Santa Clotilde, gdzie rozpościera się semigejowska plaża nudystów, wieje nutą słodkawej ambry i ostrego piżma. Wieje też fetor męskich spoconych ciał. Nad Platja de Lloret, w samym sercu miejscowego wybrzeża, gdzie młodzi ludzie masowo opalają się za dnia, by w księżycową morską noc opaleniznę ostudzić na teźże plaży już w nieco inny sposób, unosi się cała orkiestra zapachów. Drzewo cedrowe gra w niej pierwsze skrzypce, w tle słychać mandarynkę, anyż i cichą nutę szafranu. Kiedy podejść bliżej morskich fal, odzywa się ozon i jod, w promieniach metalicznie lśniącego słońca. Ale kiedy Platja de Lloret robi się nocą wilgotna i granatowa, duet ten gaśnie i wtedy piżmo z ambry grają na mokrych kamieniach, a ja uświadamiam sobie, że... nie gram. w nic nie gram. Po raz pierwszy od wielu lat nie udaję przed samym sobą i nie prowadzę żadnej gry. Nuta pieprzu zawieruszyła się gdzieś wśród nocnych woni i dotarła do hotelu Don Juan, gdzie mieszkaliśmy. Faktycznie, pomyślałem, pieprzy się całe Lloret. Na Lloret de Mar odbywa się nocna uczta, a ja jestem sam, niezdolny tak ucztować, a przed oczami mam jego oczy, i w oczach swoich lży. Gdzie teraz jesteś, Avidzie? Czy uczestniczysz w tej namaszczonej zapachami uczcie i nie jesteś wart mojego zaangażowania? Myślę tak sobie, że może wtedy, tej drugiej nocy, gdy zgubiłeś na plaży spodnie z paszportem, może tej

drugiej nocy ucztowaleś? Kim tak naprawdę jesteś? Jak bardzo twoje oczy potrafią kłamać? i czy najwyższe piękno jest dziełem szatana?

NAPRZEMIENNOŚĆ w prozie – **rytm** osiągnięty m.in. dzięki zrównoważonej kompozycji składniowej. Zdania są różnej długości (po dłuższym zdaniu wchodzi wypowiedzenie krótkie lub równoważnik zdania lub po ciągu dłuższych zdań akapit zostaje zakończony krótkim wypowiedzeniem/wypowiedzeniami. Nadto: w akapicie – żonglerka powtarzającymi się jednostkami leksykalnymi (często z emfazą) oraz żonglerka samymi fragmentami syntagmatycznymi (fragmentami zdań). Przykład, co oczywiste, spełnia jednocześnie postulat POWTARZALNOŚCI.

Znaczy to również, że dany akapit powinien być otoczony paragrafami o różnorodnej długości – w zależności od długości akapitów dookolnych; od tego, o czym traktuje narracja; a czasem – w zależności od jakiejś szczególnej i zamierzonej intencji piszącego (np. mającej na celu wywołać zaskoczenie), etc. Podobnie, bowiem, jak w piosence nie można powtarzać w kółko tej samej sekwencji melodycznej, budując na niej cały utwór, tak w tekście pisanim (czyt. w prozie) nie powinno się sklejać narracji z jednych i tych samych strukturalnie fragmentów zdań, akapitów, a w dalszej kolejności – całych wręcz rozdziałów (o ile nie jest to zasadne i zamierzone). Oczywiście zabiegi polegające na zlepianiu takiej nierytmicznej sklejki z mniej więcej jednakowej długości zdań są najczęściej działaniem nieświadomym i w zdecydowanej większości przypadków – niezamierzonym. Większość współczesnych „pisarzy” najzwyczajniej w świecie nie czuje prozy, nie czuje tekstu, niejednokrotnie to nie utalentowani artyści, lecz mierni lub akceptowalni rzemieślnicy; a na dokładkę – większość współczesnych czytelników, zepsutych przez miłąkich „pisarzy”, sama nie wyczuwa często rytmu, nie potrafi delektować się słowem, jest ślepa na strukturę składniową narracji, zaś czytając książkę, niejako „czyha” jedynie na to, „co będzie dalej” (wartością w powieści stała się niestety akcja; piękno literatury zeszło całkowicie na dalszy plan!).

Poza tym większość współczesnych „pisarzy”, „redaktorów”, „felietonistów” i innej maści „pobratymców koślawego pióra” leży na łopatkach, gdy stoi przed perspektywą napisania (a co dopiero: powiedzenia!) zdania wielokrotnie złożonego (podrzędnie i współrzędnie), na domiar – z dużą ilością wtrąceń, nadto – z zachowaniem spójnego wyводу, a ponadto – z całą masą niemożliwych do ogarnięcia znaków przestankowych – faktem jest przecież, że interpunkcja polska przerasta 80% ludzi pióra!... (Tak na marginesie: bez znaków interpunkcyjnych nie da się logicznie i poprawnie podzielić długich zdań).

Ale, stop! Wróć!...

Zapędziliśmy się trochę z tą reprimendą dla większości współczesnych „pisarzy” i „pobratymców koślawego pióra”, a my przecież dyskutujemy o tej postulowanej przez nas NAPRZEMIENNOŚCI, o której notabene pisze również nasz Remigiusz Mróz, mimo że rzeczy z goła nie nazywa w taki sam sposób, a jedynie prowadzi na jej temat warsztatowe rozważania. By nie być gołosłownym – a jednocześnie: by stać się bardziej zrozumiałym – wypada mi doprecyzować, że pan Mróz, przedstawiając w swoim artykule fragmenty przypadkowo dobranych powieści, skupia się w dużej mierze na naprzemienności samych akapitów i pokazuje przy tym również wewnętrzną ich strukturę. Jako przykładem posługuje się w tym celu paragrafem zbudowanym z krótkich zdań oraz takim, w którym zachowana jest nasza NAPRZEMIENNOŚĆ:

Huk.

Siła.

Potworna siła w ścianie wody.

Trzymał ją. Obejmował mocno. Wśród wszystkich krzyków, wszystkich krzyczących ludzi. Woda. Piasek porwany przez falę. Siła. Jedyne, o czym myślał w środku tego koszmaru. Żeby ją trzymać. Nawet widział dłonie. (1)

Młody człowiek na łóżku nie podniósł wzroku, ale wolno skinął głową. Per Vollan przypuszczał, iż miało to oznaczać, że został zarejestrowany, rozpoznany. Zaakceptowany.

Usiadł na krześle, reagując lekką odrazą na bijące z niego ciepło osoby, która siedziała na nim poprzednio. Przyniesioną ze sobą Biblię położył na łóżku obok chłopaka. (2)

I choć z artykułu pana Mroza wynika, że w obydwu przypadkach mamy do czynienia z tekstem na swój sposób „rytmicznym” (w jednym i drugim przykładzie występuje przecież jakiś określony rytm), wedle naszej wizji rytm ten ma miejsce jedynie w drugim przypadku (2), przy założeniu, że pierwszy fragment (1) rozpatrujemy wyłącznie poza kontekstem i nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy i na ile taka a nie inna rytmika nie została zastosowana celowo i czy czasem nie wpisuje się ona idealnie w tkankę dookolną. Tak czy inaczej, Remigiusz Mróz, podobnie jak my, zauważa różnice pomiędzy akapitami, gdzie często pojawiają się równoważniki zdania, a takimi, które wpisują się w naszą NAPRZEMIENNOŚĆ. Mróz jednak nie wnika głębiej w strukturę akapitu. Nie przygląda się bowiem analitycznie warstwie syntaktycznej (składni) tekstu ani nie opowiada się za wchodzeniem w warstwę morfologiczną samych jednostek leksykalnych, czyli w długość wyrazów i ich akcent – co *de facto* również przekłada się na rytmikę całego zdania, a dalej – na rytmikę akapitu. W zamian za to, pan Mróz łączy bezpośrednio rytm z samą fabułą i akcją powieści (ach, ciągle tylko ta akcja!), wzmiankując przy okazji o dynamice. I racja! Pan Mróz – którego pióro od strony formalnej jest na bardzo przyzwoitym poziomie, a sposób pisania stanowi odbicie stylu amerykańskich powieściopisarzy (m.in. Koontza czy Kinga) – otóż pan Mróz, ponieważ pisze kryminały i thrillery, większą wagę przywiązuje do dynamiki akcji, niż na przykład do rozkoszowania się obrazowaniem poetyckim, wykonanym za pomocą zręczniejszej szermierki składniowo-leksykalnej. I znowuż: racja! Mróz nie mija się z prawdą, gdy rytm w jakimś sensie utożsamia z dynamiką i akcją w powieści. W żadnym razie nie zamierzam tutaj polemizować z panem Mrozem,

ponieważ sam wychodzę z podobnego założenia. Różnica między mną a Mirozem polega na tym, że Mróz mówi tak „ogólnie” i tak „pragmatycznie”, a Haus to jakoś tak „szczególnie” i „teoretycznie”...

Ba! Przystańmy na chwilę w tym korowodzie słów – na poły felietonistycznym, na poły akademickim. Popatrzmy:

Mróz widzi głównie POWIERZCHOWNĄ NAPRZEMIENNOŚĆ (w niej bowiem zawiera się to z długimi i krótkimi zdaniami); Haus widzi nadto NAPRZEMIENNOŚĆ GŁĘBOKĄ (w niej bowiem zamyka się również długość wyrazów, lecz także ich akcent i wartości fonetyczne). Mróz widzi jeszcze AKCJĘ i DYNAMIKĘ, jako że – słusznie – są one przecież skorelowane z rytmem; Haus – poza odrębnymi AKCJĄ i DYNAMIKĄ – widzi też dwa pozostałe elementy tercetu decydującego o rytmiczności tekstu, mianowicie: POWTARZALNOŚĆ i DOPASOWANIE... (?)

Zatem, by po dawce takiego teoretycznego zawoalowania konsekwencjom pewnym stało się zadość (na Boga!, a cóż to znaczy?), za-trzymajmy się nad pytaniem:

Czym jest „dopasowanie”?

Mawiają, że powtórka szkołą nauki, zatem nim przejdziemy do próby wyjaśnienia pojęcia DOPASOWANIA w związku z rytmiką tekstu, przypomnijmy, że POWTARZALNOŚĆ **to zabieg polegający na mniej lub bardziej cyklicznym stosowaniu w tekście tych samych układów/elementów syntaktycznych, fonetycznych i morfologicznych**, zaś NAPRZEMIENNOŚĆ **jest** niczym innym, jak **zonglerką** tymi elementami (syntaktycznymi, morfologicznymi, fonetycznymi) w taki sposób, by tekst był „zrównoważony” i/lub „zróżnicowany” **głównie pod względem długości zdań oraz długości i brzmienia wyrazów.**

DOPASOWANIE natomiast **ma związek z logicznym i wynikowym porządkiem dyskursu, bez względu na to, czy jest to dyskurs naukowy, czy dyskurs literacki.** Przez ową LOGICZNOŚĆ (1) i WYNIKOWOŚĆ (2) rozumiem łączenie się pod względem myślo-

wym jednego zdania z kolejnym zdaniem (1) oraz w miarę możliwe rozpoczynanie każdego kolejnego zdania w tekście od takich części zdania (kategorii gramatycznych) i w takich przypadkach zależnych, które będą choćby *implicite* odnosiły się (nawiązywały strukturalnie) do elementów zdania poprzedniego (2). Po prostu: „wywód” musi być uporządkowany i bardzo logiczny, a niemal każde kolejne zdanie powinno niejako wynikać ze zdania je poprzedzającego. To jest właśnie DOPASOWANIE, którego deficytowość jest dzisiaj niestety bardzo powszechna, a pojawia się ona najczęściej w studenckich pracach dyplomowych, *nomen omen* stanowiących nieumiejętnie stworzone kompilacje („sklejki”) różnych, nierzadko przypadkowych, książek.

Przyjrzyjmy się teraz fragmentowi współczesnej prozy polskiej (Tokarczuk), w którym jedno z samodzielnych zdań zaburza rytmikę czytania, ponieważ jego treść autorka nieumiejętnie wprowadziła w przewód narracyjny. Pisarka złamała w ten sposób postulowaną przez nas zasadę DOPASOWANIA (i nie jest to żaden celowy, świadomy zabieg!).

Najpierw jesteśmy małymi, jasnymi kroplami, które krystalizują się w wilgoci i ciemności, podobnie jak diamenty powstają na skutek niewyobrażalnych sił i procesów we wnętrzu ziemi. **Jasna, gładka kropla, perła – tak musi wyglądać ziarno, z którego wyrasta człowiek.** Potem budują nas drobne robaczki, owe stworzenia powszechne, identyczne, ślepe i prymitywne; pracowicie cząsteczka po cząsteczce składają nas w całość.

Czy czują Państwo ten zgrzyt? Pogrubiony fragment nie może stanowić oddzielnego (niezależnego) zdania, gdyż po pierwsze jawi nam się on jako egzemplifikacja stwierdzenia przytoczonego we wcześniejszym zdaniu (musi być więc częścią tego wcześniejszego wypowiedzenia), po drugie zaś – tuż za tym pogrubionym fragmentem idzie kolejne zdanie, logicznie i wynikowo (składniowo) związane ze zdaniem pierwszym w przytoczonej całości. Ta WYNIKOWOŚĆ

widoczna jest, gdy zwrócimy uwagę na fakt, że oba zdania otwierane są za pomocą skorelowanych ze sobą przysłówków „najpierw” i „potem”. By szeroko pojęta struktura „syntaktyczno-stylistyczna” nie została tutaj zaburzona, cały ten fragment powinien wyglądać następująco:

Najpierw jesteśmy małymi, jasnymi kroplami, które krystalizują się w wilgoci i ciemności, podobnie jak diamenty powstają na skutek niewyobrażalnych sił i procesów we wnętrzu ziemi (**jasna, gładka kropla, perła – tak musi wyglądać ziarno, z którego wyrasta człowiek**). Potem budują nas drobne robaczki, owe stworzenia powszechne, identyczne, ślepe i prymitywne; pracowicie cząsteczka po cząsteczce składają nas w całość.

lub ew. następująco:

Najpierw jesteśmy małymi, jasnymi kroplami, które krystalizują się w wilgoci i ciemności, podobnie jak diamenty powstają na skutek niewyobrażalnych sił i procesów we wnętrzu ziemi: **jasna, gładka kropla, perła – tak musi wyglądać ziarno, z którego wyrasta człowiek**. Potem budują nas drobne robaczki, owe stworzenia powszechne, identyczne, ślepe i prymitywne; pracowicie cząsteczka po cząsteczce składają nas w całość.

Oczywiście w życiu nie ośmieliłbym się napisać, że literatura pani Tokarczuk jest jakkolwiek deficytowa w postulowaną przez nas POWTARZALNOŚĆ. Nawet gdyby to była prawda i gdybym wykazał szereg takich zaburzeń rytmicznych w obrębie prozy poczytnej pisarki, zlinczowałaby mnie chyba cała „śmietanka” literackich salonów i „pobratymców koślawego pióra” [za kogo on się uważa?!]. Pragnę jedynie uwrażliwić Czytelnika na to, że być może nie wszystko, co tak chęlbione, jest tak doskonałe. Nie zmienia to jednak faktu, że w prozie pani Tokarczuk znajdziemy również takie fragmenty, które urastają

do rangi literackich perełek – wnikliwość i wgląd pisarki w otaczającą nas tkankę rzeczywistości nie raz bowiem okazały się przyćmiewać wrażliwość innych pisarzy, a jej zdolność do nakreślenia tej tkanki za pomocą słowa udowodniła, że autorka potrafi stworzyć majstersztyk! Nie jest łatwo zresztą być najlepszym rzemieślnikiem i artystą zarazem (pan Mróz prezentuje dla przykładu rewelacyjne rzemiosło; pani Tokarczuk – bardziej to drugie). Ale jeszcze trudniej zresztą stać się dobrym rzemieślnikiem, artystą i analitykiem w jednym...

Stop!

Ogród tonie w zachwycie...

(fragment beletrystycznego zbioru
pt. *Drzeworyt*, 2004 r.)

Czasami wydaje mi się, że synestezja jest dla poety tym, czym dla malarza paleta kolorów – akwarel, jakimi dysponuje. Sięganie po wyrazy dźwiękonaśladowcze, po pojęcia kojarzone z zapachem, po leksemy de-sygnujące smak, po „światłonaśladowcze” figury stylistyczne, tak jak w wierszu „Autograf”, jest jak podróżowanie pędzlem po płótnie. Wkraczamy wówczas w obszar impresjonizmu...

Kiedy ostatnio mieliśmy okazję siedzieć razem przy lampce francuskiego wina, strasznie egzaltował się pan jego zapachem. Łączył go pan z dobywającą się z fortepianu muzyką i synchronizował ze stonowanym światem lokalowych świec. Zapach, dźwięki i światło – stanowiły dla pana jakąś nieopisaną podniętę, której – jakby wszystkiego było mało – towarzyszyła szczególna degustacja trunku i dotyk obwoluty szkła, z którego smakował pan wino. Jednym słowem, zaangażował pan wszystkie zmysły w to, by intensywniej postrzegać wycinek tamtejszej rzeczywistości. Czy poeci w ten sposób odbierają otaczający ich świat?

Ludzie tacy jak ja mają w zwyczaju egzaltować się otaczającym ich światem. Nawet jeśli rzeczywistość daleka jest od wszelkich uniesień, starają się odnaleźć w niej takie detale, które pozwolą stworzyć sumę czegoś większego, skąd łatwiej będzie o egzaltację. Prawda jest taka,

że zawsze dążymy do przeżycia jakiejś ekstazy, innymi słowy poszukujemy na ziemi tego, co zdecydowanie wykracza poza jej przyziemność i zbliża się przez to do płaszczyzny sacrum. Z ludzkości chcemy wkroczyć w boskość, a w tym celu odwołujemy się do naszej zmysłowości, by na zasadzie różnego rodzaju synkretycznych „spostrzeżeń” zbudować własny świat doznań – świat wyższej kontemplacji.

Pan buduje taki świat?

Moje wiersze, zdecydowanie nastawione na odbiór zmysłowy, mają za zadanie pokazać ten świat czytelnikowi. Jeśli operuję w nim słowem, zapachem, dźwiękiem, to wszystko po to, by w potencjalnym odbiorcy wywołać uczucie „wielodoznaniowości”, by pokazać mu, że poszczególne niuansy z otaczającego go świata składają się na pewien pozytywny przesyt, którego czasem potrzeba każdemu z nas.

W poezji zabieg łączenia wielu elementów otaczającego nas świata, z których każdy postrzegany jest przez odrębne zmysły, nosi nazwę synestezji i stanowi doskonałe narzędzie oddziaływania na płaszczyznę emocjonalną odbiorcy. Stanowi też wysokiej jakości tworzywo nadające się do wyrażania formy, dzięki czemu znajduje zastosowanie w dwu płaszczyznach utworu poetyckiego.

Co pan rozumie pod pojęciem dwóch płaszczyzn?

Każde dzieło sztuki ma dwuaspektową strukturę wewnętrzną: składa się nań płaszczyzna formy i płaszczyzna treści. Ja osobiście nazywam to strukturą wewnętrzną, ale można również wyjść z założenia, że dwuaspektowość dzieła sztuki wyraża się przez jego postać zewnętrzną (odzwierciedloną w formie) i wewnętrzną (zawierającą się w treści). Obie tezy nie powinny chyba budzić większych zastrzeżeń.

Mówiąc o uniwersalnym zastosowaniu synestezji (tej wielobarwnej figury retorycznej) miałem na myśli używanie jej jako środka służącego do wyrażania zarówno formy danego utworu, jak i jego treści

- bo przecież figura ta wyraża się w słowach, mających określoną wartość semantyczną, zaś słowa te, ułożone w ściśle określone frazy, niosą za sobą jakąś treść. Ponieważ mamy do czynienia z poezją, treść ta rzadko kiedy jest jednoznaczna, i można by wręcz przyjąć, że sprowadza się właściwie do nieokreśloności – wieloznaczności, dzięki której każdy odbiorca może odnaleźć w wierszu to, czego akurat w nim poszukuje. Może zinterpretować go na swój własny sposób.

Synestezja więc jest wielobarwnym zabiegiem stylistycznym, który również sprawdza się w roli przekąźnika treści. Dlatego stawia pan na ten właśnie zabieg stylistyczny?

Niekoniecznie dlatego, że sprawdza się on w podwójnej roli. Najważniejszy w tym wszystkim jest jednak fakt, że synestezja stanowi doskonale narzędzie do nadawania formy dziełu, a prawda jest taka, że na zmysły oddziałuje przede wszystkim forma, a nie treść. Czasami wydaje mi się, że synestezja jest dla poety tym, czym dla malarza paleta kolorów – akwarel, jakimi dysponuje. Sięganie po wyrazy dźwiękonaśladowcze, po pojęcia kojarzone z zapachem, po leksemy desygnujące smak, po „światłonaśladowcze” figury stylistyczne, tak jak w wierszu *Autograf*, jest jak podróżowanie pędzlem po płótnie. W jednym i drugim przypadku artyście udaje się stworzyć pewną mozaikę, w dość rzeczywisty sposób odzwierciedlającą jego uczucia, zaś w konsekwencji oddziałującą na uczucia potencjalnego odbiorcy. Wkraczamy wówczas w obszar impresjonizmu, który na przykład w modernizmie odgrywał ogromną rolę. Impresja stawała się niejako punktem odniesienia, celem artystycznego wyrazu, bo przecież najważniejsze w procesie przekazywania jakiegokolwiek treści było wrażenie wywołane na odbiorcy i to ono sprawiało, że dzieła miały większą lub mniejszą wagę pod względem artystycznym. Uważam, że podstawowym założeniem sztuki (a już przede wszystkim poezji) powinna być właśnie impresja, i to taka, której owocem jest naturalne piękno, która ukazuje owo piękno, a nie – stara się dojść do głosu przy pomocy

skandalu czy obrazoburczych „malowideł”, bez wątpienia potrafiących wywrzeć niezapomniane – ale za to jak niesmaczne – wrażenie.

W celu osiągnięcia takiej impresji poeta winien odwoływać się do takich rekursów, jak figury retoryczne, z których najistotniejsza jest synestezja?

Nie ulega wątpliwości. Jednak zjawisko synestezji stanowi raczej coś w rodzaju kompleksu figur retorycznych, niż samą figurę. Pamiętajmy bowiem, że na zabieg tego typu składa się cała masa różnych środków wyrazu artystycznego, cały szereg głównie metafor, począwszy od dość znamiennej tutaj onomatopei¹, a skończywszy na całej gamie animizacji, personifikacji czy antropomorfizacji. Pomijam już epitety typu „szczypta światła” czy „łyk dźwięku”.

Proszę zwrócić uwagę na to, jak interesująco połączyłem pojęcia desygnujące przymioty przynależne różnym obszarom zmysłowym. „Szczyptę” kojarzymy przecież ze smakiem, a „światło” – ze zmysłem wzroku². Mimo to, udaje się stworzyć coś, co stanowi całkiem synkretyczny twór, którego interpretacja każe uaktywnić i nałożyć na siebie dwa skrajne obszary zmysłowe. Dzięki takiemu zabiegowi czujemy, jak nasze zmysły są równocześnie zaangażowane w percepcję jakiegoś fragmentu rzeczywistości. Na co dzień, w normalnych warunkach, nie jesteśmy tak świadomi faktu, że w naszym mózgu obszary odpowiedzialne za postrzeganie otaczającego nas świata są aktywne w sposób symultaniczny; kto bowiem zastanawia się nad tym, że w tej samej chwili gdy pije kawę, jednocześnie czuje jej smak, do tego jeszcze widząc, jaki kolor ma wypijana esencja? Sądzę, że tylko nieliczni potrafią to sobie uzmysłwić – tylko dla niewielu ma to jakieś znaczenie.

¹ Wg *Zarysu teorii literatury* Głowińskiego – onomatopeja nie wpisuje się w kategorię metafory.

² Bohaterowie rozmawiają m.in. o wierszu pt. *Autograf*.

Synestezja więc pozwala świadomie czerpać z faktu postrzegania rzeczywistości przez nasze zmysły?

Tak. Nawet jeśli poeta połączy jedynie dźwięk ze smakiem, pozwoli to odbiorcy zastanowić się nad tym zjawiskiem, bo najzwyczajniej w świecie jego odbiór będzie silniejszy. Wzmoczona siła percepcji jest wynikiem niecodziennego łączenia dwóch takich elementów, jak na przykład wspomniany smak i dźwięk. Tego typu „amalgamat” chociażby na płaszczyźnie percepcji podświadomej oddziałuje na zasadzie iloczynu, co widać zgoła na pierwszy rzut oka. By to udowodnić, wystarczy stworzyć takie epitety, jak „szczypta soli” czy „łyk wody” – na ich podstawie widzimy, że ani jeden, ani drugi nie wywołał w nas tak silnego poruszenia, co cytowana wcześniej „szczypta światła”. Na tym właśnie polega siła synestezji, która automatycznie nadaje silniejszą moc każdemu z wyrazów składających się na taki związek wyrazowy. Wyostrza każde z tych pojęć!

To rzeczywiście niezwykle zjawisko. Dobrym materiałem do jego analizy staje się niewątpliwie pański „Autograf”, ale czy ten utwór nie skupia się nadmiernie na formie?

Nie podzielam pani wrażenia, aczkolwiek jest to tylko wrażenie i ma pani do niego pełne prawo. *Autograf* istotnie mógłby się stać utworem podręcznikowym, jeśli chodzi o omawiane przez nas zjawisko synestezji. Doskonale też sprawdza się jako dzieło impresjonistyczne. Nie jest jednak prawdą, jakoby nie posiadał on żadnego przesłania, bo przesłanie to po prostu mogło zostać zatarte przez osiągniętą całą paletą licznych rekursów poetyckich – formę. Przedstawia on jednak, w oparciu o pewną kolejność zjawisk – pewną gradację – sam proces tworzenia dzieła, od momentu zaczerpnięcia samej inspiracji – pamiętajmy bowiem, jakimi słowami zaczyna się pierwszy jego wers – do chwili, w której utwór ten wychodzi już jakby daleko poza obszar poezji; do momentu, gdy odnajdujemy w nim adresata i gdy widzimy scenę być może siedzących obok siebie dwojga kochanków. Na-

leży też pamiętać, że utwór ten stanowi dość bezpośrednią alegorię obrazu, na którym poeta maluje ogród, a w tle jakiś dom – może symbolizujący tęsknotę za ciepłem domowego ogniska – zamazane postacie, niewyraźne twarze... Kto wie, co wyraża się poprzez ten obraz...

Pan jako autor wie to chyba najlepiej.

Gdybym to wiedział, nie napisałbym tego wiersza, lecz byłbym jego recenzentem. To recenzenci z reguły chrzczą konkretnym imieniem dany utwór, a wiedzę o nim mają niemal absolutną! Ja jedynie operuję sugestią, która może, lecz nie musi, stanowić pewną inspirację. To, jaką kto odnajdzie opowieść w tym obrazie, jest już dziełem jego własnych pragnień, stanowi wykładnię jego – a nie mojego – życia. Byłbym niezwykle szczęśliwy, gdyby każdy znalazł w tym utworze swój świat, a może jeszcze szczęśliwszy, gdyby się okazało, że nie odbiega on tęsknotą od mojego. Znaczyłoby to, że ludzkie pragnienia zawsze sprowadzają się do jednego – mianowicie do miłości.

Czy w tym wierszu chodzi o miłość?

W każdym prawdziwym wierszu chodzi o miłość. O potrzebę kochania i bycia kochanym. Wiersze rodzą się z tęsknoty, a tęsknota jest potrzebą miłości.

A co z poezją lingwistyczną? Ona również rodzi się z tęsknoty?

Paradoksalnie chyba tak, bo moglibyśmy powiedzieć, że Białoszewski tęsknił za dobrym słowem, skoro wciąż poszukiwał go w swoich wierszach, bawiąc się neologizmami – to oczywiście moja interpretacja. Zauważmy jednak, że poezja lingwistyczna to rodzaj pewnej awangardy, która z założenia zawsze odbiega od przyjętych ustaleń czy wręcz czasem mija się z prawdą. Nie chcę przez to wysuwać zarzutu, jakoby poezja Białoszewskiego mijała się z prawdą, chcę

jedynie zaznaczyć, że wszędzie mamy do czynienia z pewnymi wyjątkami i jak świat światem, wyjątki te pozostaną w każdej dziedzinie.

Są zresztą całe tabuny poezji, której do istoty poetyckości bardzo daleko. Tak zwanej „pseudopoezji”, coraz częściej pojawiającej się na naszym rynku. Opiewa ona najczęściej o wydarzeniach z szarego wyścinka prozy życia, i najczęściej pod względem formy również sprowadza się do owej prozy. Na domiar złego prozie tej brakuje jakiegokolwiek polotu.

Ale co z ową tęsknotą? Czy panegiryk również jest wyrazem tęsknoty, czy dytyramb także wynika z potrzeby miłości? Jak to właściwie jest, skoro mówimy o tęsknocie?

Dytyramb i panegiryk to klasyczne gatunki literackie, a ich funkcja jest ściśle określona: stanowią utwór dziękczynny bądź pochwalny, wyrażany przez swoistą apologię. Są to formy okolicznościowe, pisane na ówczesne uroczystości, i jeśli zapomnieć o ich zleceniowym wręcz charakterze, można by również doszukać się w nich tęsknoty.

Jak to?...

Proszę pamiętać, że jeśli nawet motyw przewodni takiego utworu ma niewiele wspólnego z tęsknotą, to jego autor zapewne musiał za czymś tęsknić, skoro zdecydował się na przykład zwyczajnym podziękowaniem nadać charakter uroczysty, wpłynąć na to, by stały się one piękne. Wyrażenie jakiegokolwiek treści w sposób nieprzeciętny, z sięgnięciem po strofę, rymy tudzież metaforę – jest manifestacją tęsknoty za pięknem, a skoro za pięknem, to również za czymś, co pozaziemskie, jedyne w swoim rodzaju, idealne; by nie powiedzieć, że skoro pozaziemskie, to wręcz boskie. Jak wiemy, stamtąd już niedaleko do miłości...

Reasumując to wszystko, co powiedział pan na temat tęsknoty i nie tylko, moglibyśmy wysunąć hipotezę, że poeta sięga po pióro,

gdy czuje silną potrzebę powiedzenia sobie i światu, jak bardzo pragnie drugiego człowieka; manifestuje w ten sposób swoje uczucia, a poezja staje się doskonałym wehikułem do transmisji uczuć. Z impresjonizmu przechodzimy więc w sferę ekspresji, bez której nie byłoby przecież żadnego dzieła. Czy wyrażanie nie odgrywa według pana równie ważnej roli w procesie tworzenia co oddziaływanie? Ekspresja chyli głowę przed impresją?

Absolutnie nie! W procesie tworzenia, jak sama pani powiedziała, pierwsze skrzypce gra wyrażenie: w końcu kreacja w dużej mierze sprowadza się do wyrażania własnej osoby i co do tego nie powinniśmy mieć najmniejszych wątpliwości. Pamiętajmy jednak o tym, że autor dzieła jest nie tyle jego kreatorem, co pierwszym żywym odbiorcą uchodzącej z niego ekspresji. Tworzy je między innymi po to, by później zakosztować jej smaku, dokonać takiej samej percepcji, jakiej dokonuje odbiorca – zaś w tym celu zachodzi potrzeba większego dystansu wobec własnego dzieła. Ja osobiście już na etapie tworzenia smakuję utwór i kontempluję każdy, dopiero co powstały, kawałek...

Autor dzieła jest więc jego odbiorcą?

Zdecydowanie. I to paradoksalnie najważniejszym jego odbiorcą...

Wspomniał pan o procesie tworzenia. Wygląda na to, że dzieło poza tym, że jest dwuaspektowe w swojej strukturze wewnętrznej, rozgrywa się również na podwójnym planie.

Jest dwubiegunowe, bo – by stało się pełnowartościowym dziełem – musi spełnić się w procesie kreacji i odbioru. Musi więc zająć pewną korespondencja między tymi dwoma biegunami i w zależności od tego, na którym biegunie realizuje się w danym momencie dzieło, stawiać będziemy bardziej na ekspresję bądź motywowaną przez nią impresję. Czy dzieło jest więc przedmiotem jakiejś relacji?

Ma pani bardzo analityczny umysł. Jest dokładnie tak, jak powiedziała pani przed chwilą, i jeśli nie zechce pani zmonopolizować swojej teorii, chętnie odwołam się do niej w przyszłych wywiadach. Myślę, że ma pani całkowitą rację; wierzę w to.

Dzieło istotnie żyje w pewnej obustronnej relacji, więc ontologicznie – jeśli w ogóle nazwać je bytem – ma podobny status do naszego. Człowiek przecież tak naprawdę też realizuje się dopiero wówczas, gdy wejdzie w określoną relację i odnajdzie w niej prawdziwy dialog. Taki dialog występuje między artystą a odbiorcą; między kreacją (jako procesem) a percepcją; w końcu – między dwoma ogniwami tej samej istoty. Czy więc wszystko nie sprowadza się do takiego właśnie dialogu? Do takiej korespondencji, która wynika bodaj nie z czego innego, jak z tęsknoty za „interferencją”, ta zaś – jako tęsknota – jest ni mniej ni więcej, jak naszą potrzebą miłości?... Myślę, że przy tym warto by się na chwilę zatrzymać.

Mówiąc o dialogu między autorem a odbiorcą, musimy jednak wziąć pod uwagę fakt, że nie zawsze ten dialog występuje. Odbiorca często rezygnuje z poświęcania czasu na dzieło, które nie spełnia jego oczekiwań. Czy wówczas ta relacja nie istnieje?

Istnieć może istnieje, ale trwa dosłownie sekundę. Jeśli nie, to jest dość burzliwa, a w takie związki chyba nikt nie chce się angażować. Otóż dialog, jaki w założeniach powinien mieć miejsce między odbiorcą a autorem dzieła, jest odzwierciedleniem tego, co powinno istnieć między dwojgiem kochających się ludzi. Innymi słowy, dialog taki rzeczywiście powinien obrazować relację opartą na podobnych zasadach, co typowy związek partnerski, tylko wtedy wilk (odbiorca) będzie syty i owca (twórca) cała. Niestety, podobnie jak w życiu nie zawsze podobają nam się potencjalni adoratorzy, tak i dzieło do nas adresowane nie zawsze musi wyjść naprzeciwko naszym oczekiwaniom. Wówczas między takim niedopasowanym do odbiorcy dziełem a jego twórcą dochodzi do swoistego niespełnienia. Analogią może być właśnie nieudany związek partnerski, gdy się go skonfrontuje

z nieudanym przekazem artystycznym. Widzimy więc, że dzieło – chcąc w pełni zaistnieć – musi po prostu trafić do odbiorcy; a człowiek – pragnąc się spełnić – musi znaleźć sobie drugą połówkę. By jedno i drugie mogło żyć pełnią życia, między oboma biegunami winno zachodzić sprzężenie zwrotne i tylko tak może istnieć dialog.

Zaistniał między nami dialog mówiący o tym, że dzieło stanowi byt, w którym zachodzi obustronna relacja. Sygnalizował pan również wartość synestezji, podkreślił, iż to tęsknota jako pierwsza znajduje swoje ujście w poezji, ale proszę nam powiedzieć, czy poeta rzeczywiście pisze tylko w pewnych okresach swojego życia, zgodnie z maksymą, mówiącą o tym, iż poetą się nie jest, lecz poetą się bywa?

Wierzę w to, że to dobra maksyma, chociaż można by ją równie dobrze wyrzucić do kosza. Już tłumaczę, na czym polega niekonsekwencja takiego stwierdzenia.

Otóż jestem przekonany, że zdecydowana większość poetów sięga po pióro jedynie w szczególnych okresach swojego życia, które składają się na niebywałą wręcz płodność. Nie pragnę przez to powiedzieć, że interwały między jednym a drugim napisanym utworem sięgają dla przykładu kilku lat, nic bardziej mylnego. Jednak by zrozumieć, na czym polega istota pisania wierszy, trzeba wiedzieć, że nie pisze się ich sukcesywnie przez cały rok, tak jak redaguje się codzienną prasę czy zaksięgowuje codzienne rachunki. Poezja bierze się czasem z chwilowej przeszkody, która staje niespodziewanie na naszej drodze albo wyrasta z lawiny cierpień, jakie w poszczególnych okresach życia dosięgają jej twórcę. Wszystkie te momenty, w których poeta czuje inspirację, motywuje nie co innego jak tęsknota; w chwilach wielkiej tragedii jest ona jednak tak ogromna, że urodzaj przerasta osobę samego poety. To, co na co dzień trudno jest mu stworzyć, mimo iż poeta z założenia tęskni przez całe życie (bardziej lub mniej), w takich chwilach przychodzi mu niebywale łatwo. Ból potrafi być tak silny, że słowa same znajdują ujście na papierze i same układają się w strofy. W jednym z utworów napisałem kiedyś nieświadomie: „po-

całunków twoich plagi poetyckie spod pióra spadają...” i po przeczytaniu wersu uzmysłowiłem sobie, że „nie znalazłoby mną” bardziej adekwatnego słowa, niżli owe „plagi”, bo rzeczywiście – pisanie poezji niejednokrotnie jest jak przekleństwo. By napisać wiersz o miłości, trzeba najpierw tę miłość przeżyć; najgorsze w tym wszystkim jest to, że trzeba przeżyć jej tragedię lub niespełnienie. Prawdziwej bowiem poezji nie pisze się w chwilach spełnienia.

Jako że poeta jest li tylko człowiekiem – bardzo wrażliwym zresztą na otaczający go świat – nie przeżyłby takiej bezustannej lawiny cierpienia, która paradoksalnie mogłaby stanowić znakomite warunki do pisania. Przez wrażliwość, jaką w sobie nosi, byłoby to jeszcze trudniejsze. Natura więc zwolniła go z obowiązku ciągłego pisania wierszy i co jakiś czas tylko każe mu sięgnąć po pióro i wypuścić kolejną serię utworów. W międzyczasie zaś pozwala mu od święta coś napisać, bo w dalszym ciągu jest przy nim towarzysząca mu przez całe życie tęsknota. Tak więc, biorąc pod uwagę to, że los sezonowo zsyła na poetę natchnienie, poetą się po prostu bywa; jednak pamiętając o tym, że człowiek ten na swój sposób zawsze w życiu cierpi, tęskni i goni za miłością – wspomnianą frazę można by po prostu odesłać do lamusa. Spalić. Zawsze przecież żyje w nim ów poeta.

Czy poeci to ludzie wiecznie czegoś poszukujący?

Oczywiście. Powiem wprost: kiedy tęsknimy, poszukujemy czegoś... szukamy tego, o czym nawet nie wiemy, że zawsze nosi to samo imię – Miłość.

A co z klasycznym przykładem poety wysiedleńca? Czy jego tęsknota nie jest typową nostalgią? Tęsknotą za krajem?

Jest, ale spytajmy, dlaczego tęskni on za tym krajem.

Bo go kocha?

Pośrednio kocha cały kraj, ale pytając, co tak naprawdę zostawił w tym kraju i jakie ma z nim wspomnienia, szybko przekonamy się, że to, za czym istotnie tęskni ów człowiek, to jego najbliższa rodzina, może miłość jego życia, to wspomnienia z nią związane, z których każde rozgrywa się w ojczyźnianej scenerii... To ludzie i wydarzenia są przyczyną tęsknoty, a ściślej mówiąc – potrzeba miłości, którą ci ludzie odzwierciedlają w życiu naszego poety. Wszystko więc sprowadza się do tego samego. Gdy brakuje nam kogoś, kogo moglibyśmy kochać, przez całe życie mamy poczucie pewnego dyskomfortu, niedopasowania do otaczającej nas rzeczywistości, bo przez ten czas towarzyszy nam nic tylko samotność. Ja przynajmniej, jako poeta, mam takie poczucie nieprzystawalności do tego, co mnie otacza, i otwarcie się do tego przynaję. Chciałbym jednak pozbyć się tego kiedyś...

Pozbyłby się pan tego nawet za cenę bycia zwykłym śmiertelnikiem?

A czyż jako poeta nie jestem już zwykłym śmiertelnikiem?

Myślę, że byłbym w stanie zrezygnować z owej wrażliwości, jeśli tylko miałbym gwarancję, że wrażliwość ta nie będzie mnie później nawiedzała w koszmarnych snach. W końcu na swój sposób usmierciłbym ją, podejmując decyzję o zaprzestaniu bycia poetą.

Los jednak rzuca nas na określone tory, i nawet gdybym chciał dopuścić się takiej zdrady, nie przyszłoby mi to łatwo. Obawiam się, że byłoby to niewykonalne.

Powrócę teraz nieco do wcześniejszego tematu. W swojej książce o tajnikach poezji, w rozdziale o synestezji napisał pan, że „nomenklatura nie nazwała pewnych zjawisk, które w sposób wyraźny są rodzajem metafory”. O jakich zjawiskach pan wówczas myślał?

Myślałem o takich figurach retorycznych jak onomatopeja, która ma przecież wiele siostrzanych figur. W ujęciu synestetycznym wyraźnie to widać, lecz teoretycy literatury jakby nie bardzo kwapili się

nazwać te zabiegi i sprowadzili wszystko do... sam nie wiem czego. Skoro istnieje zjawisko dźwiękonaśladownictwa, istnieją również analogiczne zabiegi odnoszące się do zmysłu smaku, wzroku czy powonienia. To takie związki wyrazowe, których zastosowanie – inaczej niż użycie onomatopei – imituje smak, węch czy obrazowość przedstawiane w dziele. „Garść szeptu” jest tego przykładem, w ślad za nią mogą iść frazy „i każde kocham, tęsknię smakuje jak przedwiosnie...”, „aromat każdej głoski”, „słów paleta się toczy, lawirują w niej cienie”... i cały szereg innych przykładów synestezji, które bazują przecież na odniesieniu do zmysłów. Gdybyśmy tak zechcieli teraz sklasyfikować przytoczone figury, mielibyśmy w kolejności: klasyczną onomatopieję, wyrażoną zresztą przez zabieg synestetyczny, bo słowo „garść” odnosi się do dotyku; następnie dwa przykłady czegoś, co nazywam *aromatostezją* (identyczną dla wyrażenia smaku i zapachu); i w końcu „naśladowanie” (odzwierciedlanie) kolorów, światła i cieni, co można by nazwać *iluminizacją* bądź kompleksowym obrazowaniem.

Na własny użytek dokonałem systematyzacji przytoczonych zabiegów, a terminy objaśniłem w aneksie mojej książki. Mam nadzieję, że kiedyś ktoś przyjrzy się bliżej moim sugestiom.

Proszę teraz powiedzieć, co jest dla pana w poezji najpiękniejsze bądź najistotniejsze?

To, że można ją smakować jak likier. Kiedy operuje się słowem i szuka odpowiedniego doboru figur stylistycznych, można sączyć z nich samą esencję, delektować się ich kształtem i dźwiękiem, jaki przywołują na myśl. Gdyby nie to, ja zapewne – w swojej tęsknocie – spełniałbym się w muzyce, lecz i tam musiałbym odnaleźć podobny smak.

Powiedział pan „spełniałbym się w tęsknocie”. Czy to znaczy, że ów tęskniący poeta pisze po to, by w jakimś sensie się spełnić? Po prostu nie tęsknić tak bardzo?

Właśnie dlatego. Cierpienia, o których mówiłem, i ból to w istocie nic innego jak pozbycie się nadmiaru tęsknoty, która mogłaby doprowadzić do szaleństwa. Potrzeba miłości jest przecież tak silna, że może zabić.

Poezja jest więc dla pana sztuką sączących się słów i delektowania się ich smakiem; można więc powiedzieć, że cały kunszt skupia się na formie. Zaprzeczy pan takiemu stwierdzeniu?

Nie zaprzeczę. Forma jest przecież wyrazem piękna, a liryka winna po nie sięgać. Wręcz dosięgać je przez swój kształt, niekoniecznie zaś treść, która mnie osobiście jawi się jako rzecz wtórna, jeśli chodzi o poezję. W poezji słowa układają się w nieprzeciętne frazy, figury te łączą się w wersy, a wersy komponują w strofy – czy urok samego wiersza nie polega na tych właśnie przymiotach? Wszystko wychodzi od słowa, ale słowa zorganizowanego w odpowiednie zdania, które tworzą określony układ. **Poezja... to taka szermierka, trochę z balansem na linie, trochę na stałym gruncie, po którą sięgamy, by się wzruszyć, nie zaś zaspokoić intelektualnie. Powinna zrobić na nas wrażenie, dotrzeć do zmysłów, i oddziaływać na nas jak takie małe świecidelka... brylanty. Poezja... to w końcu proza zamknięta w szkatułce.**

W hierarchii uczuć...

(fragment beletrystycznego zbioru
pt. *Drzeworyt*, 2004 r.)

Tak. Mówię o tragediach końca związku, które współcześnie są najczęściej pisaną przez życie sztuką. Aktorzy grają w niej nawet po kilka razy w ciągu całego życia, zupełnie jakby miłość była zjawiskiem tranzytowym! Musimy zrozumieć, że miłość nie jest tranzytem, a angażując się w związek, powinniśmy myśleć właśnie o miłości (...).

Nie jestem pewny, czy potrafię o tym mówić, szczególnie teraz, gdy więcej we mnie pustki niż jakichkolwiek uczuć. Ciężko jest mówić o czymś, co pewnie nigdy się nie zagoi.

Może czas najwyższy zdystansować się do tego, co było.

Dystans jest zjawiskiem przestrzennym, miłość zaś rozgrywa się nie tyle w przestrzeni, co w naszych sercach, w świecie całkowicie umysłowym. Gdy w grę wchodzi prawdziwe uczucie, nie można mówić o jakimkolwiek dystansie – w przeciwnym razie mielibyśmy do czynienia z pewną konfuzją.

Ale w relacjach międzyludzkich często dochodzi do różnych konfuzji.

Nigdy nie powinno tak być! Konfuzja taka jest wynikiem braku zdolności kochania i rozumienia prawdziwej miłości. Relacje, o jakich tu

mowa, chociaż związane z życiem ziemskim – a więc tym, co ma swój początek i koniec – nie są rzeczą przetargową i jeśli już zaczynają istnieć, w pełni zadeklarowane, nigdy nie powinny się kończyć.

Co znaczy, wg pana, w pełni zadeklarowane?

Mam na myśli sytuację, w której dwoje ludzi zobowiązuje się do dzielenia z sobą reszty życia, a myślę, że tego typu zobowiązania to te, które przypieczętowujemy słowem „kocham”. Jeśli ktoś wypowiada to słowo, musi wziąć na siebie pełną odpowiedzialność za jego urzeczywistnienie. Nie ma od tego prawie żadnych wyjątków.

Mówi pan „prawie żadnych”... Istnieją więc jakieś odstępstwa od przyjętej przez pana teorii?

Związki międzyludzkie są zjawiskiem nadzwyczaj delikatnym. Moim zdaniem słowo „kocham” stanowi swoiste preludium do prawdziwej miłości, którą budujemy na planie czysto materialnym – w życiu ziemskim – po to, by ostateczny gmach naszej miłości zaistniał w życiu wiecznym. Człowiek realizuje się w celu dążenia ku jednemu – doznaniu prawdziwej miłości, a ta – tak na marginesie – nie jest przymiotem z tego świata; na tym świecie musimy sobie na nią zasłużyć i budować ją; kochając, stawiać jej fundamenty, stropy i całą resztę, by w kolejnym życiu nie musieć zaczynać wszystkiego od nowa, czy też budować od miejsca, w którym się zatrzymaliśmy...

Wierzy pan w reinkarnację?

Tak, wierzę, że jesteśmy tutaj, bo wróciliśmy do punktu wyjścia; do miejsca, w którym każdy z nas zatrzymał się na drodze poszukiwania i budowania miłości.

Wcześniej mówi pan jednak o konieczności „kochania” drugiej osoby jeszcze na planie ziemskim, ale „miłości” nie zawiera pan w tych słowach...

Istotnie „Kochanie” a „miłość” to dwie różne rzeczy. w moich założeniach etap kochania drugiej osoby nie jest jeszcze zjawiskiem, któremu moglibyśmy nadać miano „miłości”, jako że o tej możemy dopiero mówić na planie pozaziemskim. Proszę zauważyć, że z pewnego (religijnego) punktu widzenia miłość jest tym wszystkim, co spotka człowieka w życiu wiecznym, nie koniecznie zaś – w życiu doczesnym. Na takiej hipotezie, czy wręcz „dogmacie”, opiera się wiele współczesnych doktryn religijnych, głęboko przeświadczonych o tym, że nie kto inny jak Bóg – jest miłością. Jeśli Bóg stanowi w tym kontekście symbol życia wiecznego – nieudręczonego materią – to miłość staje się automatycznie tym wszystkim, co wieczne i spirytualne. Staje się duchową energią, którą jesteśmy, a którą zniewolił świat doczesny, zamykając ją w kajdany cielesności i pozostawiając jedynie namiastkę zdolności zakosztowania jej – mianowicie: zmysły.

Sądzi pan, że człowiek, jako byt uwikłany w ziemskość, dzięki zmysłom doświadcza miłości?

Niestety, w dużej mierze – tak. Im bardziej zaś wykracza on poza te zmysłowe poznanie i im bardziej zbliża się do „nadprzyrodzonej” kontemplacji miłości, tym bardziej cierpi z tego powodu i kocha niejednokrotnie bez pokrycia. Paradoksalne jest jednak w tym wszystkim to, że owa zdolność do bodaj metafizycznego odczuwania miłości jest wynikiem swoistej hiperpercepcji zmysłowej. To przez zmysły, w pierwszych fazach kontemplacji, przechodząc przez coś, co nazwałbym stanem nieprzećniętej sensoryczności, człowiek taki wychodzi poza granice materialnego jej postrzegania. To niezwykła wrażliwość i pragnienie jeszcze większego zakosztowania takich uczuć, które zdecydowanie ogranicza i tak już przesunięta bariera zmysłowa.

Barierę tę człowiek pokonuje, gdy opuszcza ciało i przechodzi w całkowicie inny stan skupienia: staje się energią; zresztą, proszę pomyśleć – czy miłość nie jest energią?... Wszystko się zgadza...

Kiedy więc umieramy, w końcu możemy zakosztować prawdziwej miłości?

Myślę, że wówczas nie tyle jej „zakosztujemy”, co po prostu stajemy się nią. Jej smak musimy już jednak poznać wcześniej – tutaj na ziemi, ale by to się udało, potrzeba czasem wiele wysiłku, wielu lat pracy i cierpliwości... niestety obawiam się, że nie każdy może na to liczyć od razu.

Co ma pan na myśli?... Wraca pan do zjawiska reinkarnacji?

Tak. Do zjawiska, które – moim zdaniem – jest kolejną rundą w grze, którą z całą odpowiedzialnością mógłbym nazwać czyścieniem. Poza tym, człowiek czuje chyba, że jego bytność na ziemi jest swoistą niewolą, od której podświadomie każdy z nas chciałby uciec. Nie chciałbym jednak, żeby ktokolwiek pomyślał, iż życie ziemskie symbolizuje odsiadanie wyroku za coś, co nie wiadomo kto i czy w ogóle popełnił. To jakby inna strona medalu – problem wysoce dyskusyjny, dlatego bezpieczniej będzie go pominąć. Jeżeli jednak człowiek uzmysłowi sobie, jak wielka i cudowna może być miłość kojarzona z wiecznością i postacią czysto spirytualną, czy jak kto woli – energią (notabene życiodajną), dojdzie przecież do wniosku, że życie doczesne jest li tylko więzieniem dla tego, co piękne i prawdziwe: by poczuć bodaj namiastkę miłości, człowiek musi się odwoływać do wysoce ograniczonej ze wszystkich stron cielesności i przez zmysły doznawać rzekomej pełni szczęścia; gdyby jednak pozbyć się tego, co materialne, i uwolnić z siebie zakatą w kajdany energię, łatwo można by się przekonać, że namacalność jest bardzo uboga. Na ziemi nie pozostaje człowiekowi nic innego poza ową namacalnością, dlatego potrzebę bliskości z drugim (tym jedynym) człowiekiem zaspokajają przez akt czysto seksualny, stanowiący ziemski substytut tego, za czym gonimy przez całe życie – to ekwiwalent prawdziwej miłości, partnerki obserwującej nas zza światów...

Bardzo to pan zawoalował tymi swoimi metaforami...

Może odrobinę...

Wróćmy jednak do tematu...

Na jednym z sympozjów pokazuje pan, sięgając po dość oryginalny schemat, linię demarkacyjną pomiędzy trzema określonymi i nazwanymi przez pana stanami. Miłość zdecydowanie odseparowuje pan od stanu kochania drugiej osoby, zaś stan kochania odrywa pan w sposób radykalny od tego, co współcześnie nazywany zakochaniem. Podkreśla pan konieczność autonomicznej interpretacji każdego z tych stanów i wręcz grzmi pan na ludzką ignorancję związaną z powszechną unifikacją trzech tych zjawisk. Czyżby leksemy takie jak miłość, kochanie i zakochanie nie desygnowały pojęć synonimicznych?

W żadnym wypadku cała ta „trójca” nie jest jednolita. Żadna z jej części (*miłość, kochanie, zakochanie*) nie jest synonimiczna wobec drugiej i żadna nie może stanowić jej ekwiwalentu. Ubolewam straszliwie nad faktem, że ludzie jakby nie rozumieją pewnych zjawisk i nie są zdolni ocenić, co warte jest miana prawdziwego uczucia. Zaobserwowałem, że stworzyli sobie taki wygodny tercet synonimów, po który często sięgają, a słowa w nim zawarte, niby synonimiczne wobec siebie, wirują jak w młynku. To jedynie przypadek, czy wyskoczy z niego *miłość* czy *zakochanie*, jednak konsekwencje nie są później takie same.

Co ma pan na myśli, mówiąc że konsekwencje nie są takie same?

Nieświadomość istniejących barier pomiędzy trzema tymi stanami (*miłością, kochaniem i zakochaniem*) może prowadzić i prowadzi najczęściej do nadużywania słów takich jak *miłość* czy *kochanie*, włączając w to całe frazy, z których największą karierę we współczesnym świecie zrobiła dwuwyrazowa „kocham cię” (warto tu zauważyć, że z reguły znamy jej ekwiwalenty w wielu językach, a nie zdajemy sobie

przy tym sprawy z ciężaru pola semantycznego, jakie to proste wypowiedzenie zarysowuje). Pochopne, nieprzemyślane, bo i nieświadome – a przy tym motywowane nagłym ładunkiem emocji – wyznaczenie „tak zwanej” miłości wkrótce może prowadzić do głębokich rozczarowań, a nawet tragedii, jeśli osoba deklarująca tę „miłość” nie bardzo wie, co ta miłość oznacza. Są to deklaracje bez pokrycia, za które na dłuższą metę nikt nie bierze odpowiedzialności – mówiliśmy o tym, zresztą, na początku.

Jeżeli ktoś nie rozumie, czym jest kochanie drugiego człowieka, nie może też wiedzieć, kiedy powinien wyartykułować sakramentalne „kocham cię” i co kryje się pod tą artykulacją. A kryje się przede wszystkim głęboka odpowiedzialność i świadomość, że tym samym uzależnia się od siebie emocjonalnie drugą osobę. Nadaje się w ten sposób początek pewnej symbiozie, której późniejsze zerwanie równa się bodaj śmierci, jeżeli nie jest ono bilateralną decyzją.

O decyzji, w każdym razie, bardzo trudno tutaj mówić (nie jest to z pewnością dobry grunt pod roztrząsanie tegoż pojęcia), jednak dopuszczalne jest cięcie relacji, jeśli obie strony na to przyzwolą i jeśli emocjonalnie są na to gotowe. W tego typu relacjach, nawet jeśli padło kiedyś z ust obojga tak wieloznaczne „kocham cię”, rzeczywistego kochania nigdy nie było; istniała jedynie może jego chęć, która mogła się przełożyć na zbyt pochopne deklaracje.

Mówi pan, jak rozumiem, o wszelkiego rodzaju rozstaniach, separacjach czy też rozwodach wśród tak ogromnej rzeszy ludzi?

Tak. Mówię o tragediach końca związku, które współcześnie są najczęściej pisaną przez życie sztuką. Aktorzy grają w niej nawet po kilka razy w ciągu całego życia, zupełnie jakby miłość była zjawiskiem tranzytowym! Musimy zrozumieć, że miłość nie jest tranzytem!, a angażując się w związek, powinniśmy myśleć właśnie o miłości.

Miłość jest więc ostateczna i jedyna w swoim rodzaju...

Zdecydowanie winna być ostateczna, bo jest tylko jedna. Nie zaś jedna pod wieloma postaciami, czy też jedna w przebraniu. Uczucia to nie cyrk (choć dziś przypominają one coś o wiele bardziej żałostnego; z całym szacunkiem do cyrkowców). Jeśli ktoś wychodzi z założenia, że miłość – owszem – jest jedyna, lecz niczym aktorka przewija się na przykład w życiu potencjalnego mężczyzny kilka razy, co raz to w innym kostiumie (ma wiele twarzy), to również jest w błędzie – bo – powtarzam! – miłości nie nazywamy w życiu doczesnym, tutaj jedynie o nią zabiegamy, zabiegamy o to, by po śmierci móc powiedzieć o swojej drugiej połowie, że to właśnie ona – miłość. Ja wiem, że brzmi to może dość ogólnikowo...

Również nieco enigmatycznie, a dla wielu zapewne utopijnie. W erze pecetów i smartfonów brzmi pan trochę tak, jak ktoś, kto opowiada głodne kawały...

Chwila, chwila... Sama pani pyta...

No dobrze, proszę wybaczyć...

Jeśli dobrze rozumiem, ludzie powinni budować związki w dobrej wierze i w oparciu o wiarę w wieloletnie ich przetrwanie, ale co zrobić, kiedy na drodze takiego związku stanie jakaś przeszkoda; jeśli fundamenty podmokną?

Nie można dopuścić do tego, by budowla się zawaliła. Jeśli jakieś czynniki zewnętrzne będą podmywały jej filary, wiara w miłość z pewnością wszystko przezwycięży. Nawet najgorsze zrządenia losu nie powinny zawalić budowli, jeśli jedno uwierzy w drugie.

W tych słowach jawi się pan jako bezsporny idealista. Czy takie aby podejście do tematu nie jest nazbyt... wydumane?

Nie sądzę, żeby tak było. Jeśli zaś rzeczywiście tak jest, to wystarczy zauważyć, że roztrząsane przez nas zjawisko miłości również jest czymś

idealnym; ostatecznie, przecież, miłość musi być idealna. Przynajmniej w niebie...

Pańska koncepcja wierności i dożywotniego związku kluci się jednak z wymogami współczesnego świata. Jak pogodzić współczesną tendencję do zakładania otwartych związków i przedkładania kariery ponad stany duchowe z tym, co lansuje pańska teoria? Czy istnieje jakiś złoty środek na pogodzenie pańskich myśli z priorytetami dzisiejszego świata?

Hm... Obawiam się, że współczesny świat nazbyt się zagalopował. Prawdopodobnie wybiegł zbyt daleko poza granice zdrowego rozsądku, a co za tym idzie – wyzuł się z gra uczuć, koniecznych do spełnienia podstawowych postulatów miłości. Ubolewam nad tym, że dzisiejszy człowiek zatrzymał się w procesie rozwijania uczuć jedynie na etapie zakochania, poza który nie potrafi już prześliznąć się dalej, i za każdym razem poszukuje od nowa. Proszę zauważyć, że w centrum dzisiejszej myśli ludzkiej stoi freudowskie „ego”, które jako myśl przewodnia doskonale odnajduje się w dobie konsumpcyjnego stylu życia i bezlitosnej asertywności. Etap, który przywołaliśmy – *zakochanie* – należy jeszcze do tej właśnie idei, inaczej mówiąc, jest zjawiskiem o charakterze egocentrycznym, i choć zaraz po nim następuje już etap kochania drugiej osoby, *zakochanie* jest w dalszym ciągu etapem ukierunkowanym na korzyści czy też profity osoby zainteresowanej – chociaż samo w sobie nie jest tendencyjne i daleko mu do perfidności.

W naszej rozmowie przewijają się bezustannie pewne „etapy”. Czy mógłby je pan pokrótce omówić?

Oczywiście. Koncepcję swoją nazywam w prosty sposób „drabiną uczuć”, aczkolwiek sytuuję na niej zjawiska nieco szersze niż same uczucia; powiedziałbym wręcz – ich kompleksy. Stanowi ona swoisty sekstet (nawiązuję tutaj do nomenklatury, którą i pani się posłużyła,

nazywając wcześniejsze trzy stany), jako że składa się na nią sześć mniej lub bardziej różniących się od siebie stanów...

Te stany nazywa pan również etapami?

Nomenklatura jest tutaj bardzo ważna, dlatego dobrze, że pani o to pyta. Rzeczywiście, inaczej – są to etapy.

Przy ich nakreślaniu rozpoczynam zawsze od najniższego szczebla, który jakby najwięcej ma wspólnego z przymiotami czysto ziemskimi, a kończę oczywiście na najwyższym, którego z materią już nie łączy nic (no, może tylko poprzedzający go etap tranzytowy). Proszę sobie teraz wyobrazić drabinę, albo jeśli pani woli – odcinek, na którego obu końcach znajdują się: *pociąg seksualny* i *miłość*. Oba stany są wobec siebie skrajne, prawie antagonistyczne, i domykają z obu stron płaszczyznę uczuciową człowieka; można by rzec, że są początkiem i końcem barwnej palety ludzkich uczuć (stanów) uwikłanych w „relacje miłosne”...

...dalej postaram się nie sięgać po porównania, by mnie pani znowuż nie posądziła o nadużywanie metafor...

Radzę sobie z tym pańskim zawoalowaniem. Niech pan się o to nie boi...

Przepraszam za ten drobny żart...

Wracając jednak do sprawy: między obu krańcowymi stanami na drabinie uczuć znajdują się jeszcze cztery inne etapy, do których należą w kolejności – *pożądanie*, *zauroczenie*, *zakochanie* i *kochanie*. Każdy ze stanów wiąże się z bardziej progresywnym zaangażowaniem w potencjalną relację, która z każdym etapem jawi się zdecydowanie bardziej dłuższą. Chcąc to zobrazować, weźmy do tablicy pierwszą ze środkowych relację (stan), a przekonamy się, że *pożądanie* nie sprawia większego kłopotu, bo by znikło, wystarczy wyeliminować czynnik je rozniecający (po prostu oddalić się od niego); *zauroczenie* może przysporzyć nieco niedogodności, ale nie spędzi nam snu z po-

wiek; *zakochanie* podobno odbiera już nawet apetyt na jakikolwiek posiłek; a *kochanie* winno wiązać na zawsze, w odpowiedzialnym związku.

To oczywiście ogólnikowe wyjaśnienia w celu wdrożenia nieco głębszej teorii...

Rozpocznijmy od klasycznego *pociągu seksualnego*.

Jest to etap na tyle prymitywny, że nie obrazuje konkretnych relacji. Pociąg seksualny istnieje sam w sobie, jako autonomiczne zjawisko zmysłowe dotyczące fizjologii ludzkiej i nie musi być pobudzany z zewnątrz. Zjawisko to jedynie pośrednio dotyczy relacji między dwiema osobami, jako że by zaistniało, nie jest potrzebny żaden aktywator zewnętrzny; jego „kataliza” jest warunkowana genetycznie, a jej siła zależy jedynie od autonomicznego programu jednostki. Dla Freuda byłoby to po prostu libido, istniejące niezależnie od środowiska i czynników zewnętrznych.

Chcę przez to powiedzieć, że to, iż pan X ma określony pociąg seksualny, przekłada się bodaj każdego dnia na określoną chęć pozbycia się cytowanego pociągu. Nie ma więc większego znaczenia, w jaki sposób pan X dokona tego zabiegu i czy przeprowadzi go w czyjejś asyście, a jeśli tak, to w czyjej. Pan X pragnie jedynie dać upust swoim żądzom. Jeśli założymy, że pan X woli mieć przy sobie asystentkę, warto zauważyć, że na omawianym etapie liczyć się będzie jedynie to, że asystentkę tę natura wyposażyla w obie kończyny dolne i jeszcze coś, czym pan X z pewnością nie pogardzi...

...hola, hola... Przypominam, panie profesorze, że rozmawia pan z kobietą. To wyposażenie w obie kończyny...

...tak, tak... Ale proszę pozwolić mi skończyć. Zapewniam, że daleki jestem od tendencyjnego stosowania seksistowskich porównań... ale wracając do przykładu pana X: wysuwamy, zatem, supozycję, że pan X pragnie jedynie dać upust swoim żądzom. Jeśli wobec tego założymy, że pan X woli mieć przy sobie asystentkę, warto zauważyć (jak przed chwilą wspomniałem), że na omawianym etapie liczyć się bę-

dzie jedynie to, że asystentkę tę natura wyposażyla w te nieszczęsne kończyny dolne i jeszcze coś, czym pan X z pewnością nie pogardzi. Jako że w tym wypadku uroda asystentki odgrywa bodaj rolę nie tyle drugo- co trzecioplanową, etap ten nazwałem przy pomocy krótkiej frazy „od pasa w dół”, co przełożyło się później na wdzięcznie brzmiące hiszpańskie „*desde la cintura hacia abajo*”.

Przepraszam za to bardzo obrazowe porównanie.

Zapytam w takim razie, czy jeszcze któryś z etapów nosi również „obrazową” nazwę, co pierwszy?

Muszę przyznać, że drugi etap – nazwany *pożądaniem* – słyńie z nieco „antagonistycznej” frazy, mianowicie: „od pasa w górę” („*desde la cintura hacia arriba*”), która ma za zadanie uzmysłowić odbiorcy, że chodzi o coś więcej, niż tylko czyste zaspokojenie seksualne. Ścisłej rzecz biorąc, mam tu na względzie walory estetyczne, tym razem przesuujące się na plan pierwszy.

Na jednym z sympozjów pożądanie nazwał pan bodajże „uszlachetnionym pociąganiem seksualnym”. Czy na takie określenie przekłada się wspomniana przez pana estetyka?

W jakimś sensie chyba tak. Warto byłoby również zauważyć, że pożądamy zawsze z pasją, nie jest więc nam obojętne, kto stanie się obiektem naszego pożądania.

No tak... ale przyzna pan, że z pasją można również uprawiać codzienny czynny seks... Jednym słowem: być zagorzałym zwolennikiem pierwszego szczebla; tudzież najniższego.

W istocie. Zjawisko takie może mieć miejsce, jednak używając pojęcia „pasja” myślałem raczej o synonimie do słowa „namiętność”, niż o typowym zaangażowaniu w jakąś sprawę. Chyba rozszerzyłem nieco pole semantyczne słowiańskiej „pasji”.

Oba te etapy, skupiające się zdecydowanie na sferze seksualnej, nie przysparzają większych problemów z diagnozą, jednak następne chyba są już bardziej złożone?

Rzeczywiście, te zagadnienia są szersze. Szczególnie, że zaczynają się pojawiać schody w procesie identyfikacji każdego z tych stadiów, co – oczywiście – staje się przyczyną wspomnianych na samym początku konfuzji i niejasnych sytuacji – po prostu, diagnostycznych błędów w ocenie stanu zaangażowania uczuciowego w relacji z drugą osobą.

Etap *zauroczenia* to jeden z pierwszych mało wyraźnych dla przeciętnego człowieka etapów, któremu często przypisujemy cechy przynależące dopiero czwartemu szczeblowi, mianowicie – *zakochaniu*. Przerysowujemy pewne fakty i nadinterpretujemy je, lecz ta nadinterpretacja jest bezpośrednim wynikiem braku znajomości tematu: my, ludzie, nie umiemy po prostu narysować wyraźnych granic pomiędzy wyższymi stanami zaangażowania uczuciowego w relacji z drugą osobą, i niestety często sami na tym tracimy.

Zauroczenie jest stanem o charakterze przejściowym. Tutaj uściślona temporalność nie jest restrykcją, jak to bywa w przypadku *miłości*, a usytuowanie tego zjawiska na osi czasowej przekładać się będzie na jakiś odcinek czasu domknięty z obu stron. Jednym słowem *zauroczenie* bywa „chwilowe”. Stanowi temu towarzyszą najczęściej nagle i silne emocje, u nastolatków niejednokrotnie poprzedzone silnym pożądaniem, których „katalizatorem” jest osoba pożądana, i to raczej dopiero jej obecność aktywuje (i przyspiesza) wspomniane emocje. w zależności od ich natężenia i cech indywidualnych osoby *zauroczonej*, emocje te mogą się utrzymywać jeszcze jakiś czas po odaleniu się od źródła je wywołującego.

*Chce pan przez to powiedzieć, że człowiek *zauroczony* nadal myśli o tej drugiej osobie, nawet jeśli minęło kilka dni od ostatniego spotkania? Retrospekcje przywołują określone stany?...*

Zdecydowanie. Jest to zjawisko, które nie pojawiało się do tej pory na naszej drabinie uczuć, a które zaczyna się powoli rozrastać, w miarę jak dokonujemy indywidualnego progresu.

Musimy jednak pamiętać, że emocje związane z zauroczeniem czasami generowane są tylko i wyłącznie w obecności „generatora” i ich późniejsza projekcja jest mało prawdopodobna. Zależy to wszystko od wrażliwości – ba, wręcz „sensoryczności” osoby zauroczonej.

Gdybym miał opisać ten stan w mniej naukowy sposób, pokusiłbym się o stwierdzenie, że jest on delikatnym „uwzniośleniem” *pożądania seksualnego* i podniesieniem go do rangi nieco bardziej romantycznych doznań zmysłowych. Pamiętajmy, że na tym etapie wchodzi już w grę tzw. „romantyczne projekcje”, które mimo swego istnienia służą tylko i wyłącznie zaspokojeniu potrzeb osoby zauroczonej. Pragnę przez to zasignalizować, że w centrum relacji, w której obie osoby są nawzajem sobą zauroczone, stoi zawsze freudowskie ego. Nic poza tym!

Innymi słowy jest to etap, który – podobnie jak dwa poprzednie – skupia się na przesłankach egocentrycznych?

Nie koniecznie może „egocentrycznych” w jakimś pejoratywnym znaczeniu, ale istotnie – uczucia te nie są bezinteresowne, czy raczej, to co można zaoferować drugiej osobie, będąc na którymś z omówionych etapów, zawsze będzie miało związek z czerpaniem z tego własnych korzyści. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że uczucia te są silnie związane z materią (cielesnością), a jak wiemy dążenie do posiadania rzeczy materialnych jest owiane dużą dozą hedonizmu.

W związku z tym, cały omówiony dotychczas tercet jest zdecydowanie hedonistyczny?

Niestety tak. Uczucia, jakimi może się pochwalić, pasują do założeń hedonizmu i chyba musimy się z tym pogodzić. By łatwiej nam to

przyszło, postawmy sobie pytanie: czy to, co ziemskie, nie jest hedonistyczne? Zniwoleni w cielesności, pragniemy żeby przynajmniej było nam z nią dobrze, by nie powiedzieć: przyjemnie.

A kiedy wchodzimy w czwarty etap stajemy się bardziej altruistyczni?

Teraz dopiero zaczynają się prawdziwe schody, ale w dalszym ciągu to jeszcze nie te najbardziej strome...

Czwarty etap jest w pewnym sensie przełomowy, jednak raczej przez to, że wprowadza w stan o objawach bodaj chorobowych... po prostu zaczyna uzależniać od siebie i ciężko jest się go później pozbyć. Niestety altruizm nie bierze jeszcze góry nad egoizmem, którego iloczyn paradoksalnie może wzrosnąć kilkakrotnie; tak silne mogą być uczucia.

Chwileczkę... Ma pan na myśli to, że zakochanie może wyróżniać jeszcze większa doza egoizmu, niż ta z poprzednich etapów?

Właśnie to chciałem zasygnalizować. Zjawisko potęgowania siły egoizmu jest bardzo względne i zależy zarówno od indywidualnych cech osoby zaangażowanej, jaki i od siły uzależnienia. Obie jednak względne w pewien sposób są wynikiem określonych cech mencionowanej jednostki. Na etapie zakochania może dojść do sytuacji, w której jedna osoba uzależni się tak silnie od drugiej, że przestani jej to racjonalne myślenie, a chęć nieustannego przebywania z tą osobą i czerpania z tej relacji przełoży się na ślepotę związaną z dostrzeganiem potrzeb i pragnień osoby adorowanej. Etap ten wprowadza pewną toksyczność, a to, czy ona będzie czy nie, zależy od tego, jak będą postępować obie strony.

Jest to stadium formowania się związku; bardzo wczesne i burzliwe; skądinąd wiemy, że porody nie są łatwe, a etap zakochania jest swoistym porodem, procesem przeobrażania się larwy w motyla, a wszystko, co ulega takim procesom, w pewien sposób musi swoje

przecierpieć i postawić wiele rzeczy na jedną kartę – zawsze przecież w czasie porodu mogą nastąpić pewne komplikacje, z których część pozostanie nierozwiązana.

Na etapie zakochania chodzi właśnie o to, by poprawnie go zdiagnozować, bo – jak powiedziałem – jest to stadium, które nadaje początek czemuś, od czego później nie będzie już odwrotu. Nim zbyt pochopnie ochrzczimy to stadium imieniem „miłość” (co, jak wiemy, i tak jest na wyrost), zastanówmy się wielokrotnie nad tym i przeanalizujmy wszystko, co tylko da się przeanalizować; przede wszystkim nie działajmy zbyt szybko i nazbyt pochopnie, a czas pozwoli nam przekonać się, czy osoba adorowana jest naszą drugą połówką. Zaczekajmy, nim zranimy i nim wydarzy się później jakaś tragedia.

Odbiegliśmy jednak od egoizmu, od którego zaczął pan wyjaśniać zjawisko „zakochania się”. Dlaczego właściwie nasz egoizm, czy też egocentryzm, może zwielokrotnić swój iloczyn w tym właśnie stadium, skoro wcześniejsze stadia nie przejawiały jawnego egoizmu?

Egoizm obecny na etapie zakochania też nie może być jawny, bo inaczej stan ten uległby wygaśnięciu. Nie może być jawny przynajmniej dla podmiotów zainteresowanych; osoby trzecie mogą wiedzieć o jego istnieniu. Wracając jednak do problemu: proszę sobie wyobrazić sytuację, w której toksyczność wkrada się do potencjalnego związku na etapie zakochania. Zaangażowanie jednej ze stron może być tak silne, że staje się ciężarem dla drugiej, prowadząc w konsekwencji do czegoś, co nazwałbym nietypowym sprzężeniem zwrotnym. Osoba adorowana zaczyna się powoli wycofywać, zaś adorująca jeszcze silniej napiera; przeradza się to paradoksalnie w niepożądaną ekspansywność, przed którą coraz bardziej „ofiara” się broni. Osoba pragnąca uczuć, a zarazem ta ekspansywna jednostka, coraz bardziej dostrzega izolację „ofiary”, i robi już wszystko, byle tylko zagarnąć dla siebie jak najwięcej uczuć z tych resztek, których z każdym dniem coraz bardziej ubywa. Nieświadomie zaczyna być zaborcza i wykazywać symptomy zachowania egoistycznego.

To jest tylko jeden z przykładów, pokazujący, że silne uzależnienie emocjonalne od drugiej osoby może się przerodzić w postępowanie zdecydowanie egoistyczne, jeśli druga osoba odtrąca tę pierwszą. Dlatego wszelka prewencja na etapie zakochania odgrywa kluczową rolę w jego późniejszym realizowaniu się i w prowadzeniu do stanu już trwałego, czyli *kochania* drugiej osoby.

Mówiąc o egoizmie, należy też zaznaczyć, że człowiek zakochany wykazuje silne oznaki zazdrości, która bynajmniej nie stanowi dobrego budulca pod budowę prawdziwego związku. Zazdrość jest niestety pochodną egoizmu, choć wielu etyków mogłoby się spierać, czy aby nie jest wręcz przeciwnie: czy nie jest to czasem przejaw troski o drugą osobę. Jakkolwiek by nie było, nie trudno zauważyć, że jawna zazdrość zawsze prowadzi do sytuacji destruktywnie wpływających na związek dwojga ludzi i wobec tego w ogóle nie powinna mieć miejsca.

Zazdrość może jednak sprawiać, że druga osoba trzyma się w ryzach.

Istotnie. Świadomość istniejącego uczucia zazdrości ze strony „partnera” (na co dzień staram się unikać tego określenia) z reguły sprawia, że druga osoba ma się na baczności...

...,na baczności” znaczyłoby, że zdradza...

Rzeczywiście. Żle się wyraziłem.

Znaczyłoby więc, że druga osoba, jak to pani ujęła, trzyma się w ryzach. Jednak zazdrość sama w sobie nie jest zjawiskiem pozytywnym, chociażby dlatego, że jej obecność sygnalizuje brak wiary w drugiego człowieka – osobę, którą w przyszłości chcielibyśmy darzyć miłością. Wiara w wierność i wzajemne zaufanie są podstawą do budowy prawdziwego związku; na zazdrość nie mam tutaj miejsca. Może jedynie istnieć świadomość, że druga osoba – będąc tylko człowiekiem – jest podatna na wpływy z zewnątrz, na impulsy, jakie wysyłają inni zainteresowani, na ich wdzięki, w końcu na ogólnie poj-

mwane piękno i wiele innych rzeczy, ale to nie musi iść w parze z zazdrością; myślę, że świadomość istnienia pokus w zupełności wystarczy, a gdy jeszcze dodać do tej świadomości wiarę, to takie zabezpieczenie będzie wręcz kompleksowe.

Zabezpieczenie przed czym?

Zabezpieczenie przed złem, które może wkraść się do naszego związku. Przed swoistą destrukcją i przed brakiem miłości... Proszę to rozumieć jakkolwiek...

Na podstawie tego, co pan mówi, można odnieść wrażenie, że na etapie zakochania na nas wiele niebezpieczeństw...

Prawdopodobnie tak, ale niebezpieczeństwa te są również obecne w następnej fazie, czyli *kochaniu*.

Chciałbym jednak dopowiedzieć kilka ważnych kwestii, związanych ze stanem zakochania, o których jeszcze nie było mowy, a które zdecydowanie bardziej przejrzysto zobrazują nam ten etap.

Zwróćmy uwagę na fakt, że dotychczasowe wszystkie cztery etapy bazowały głównie na zmysłach, przy czym w ostatnim etapie zmysłowość ta stała się zdecydowanie intensywniejsza. Dzieje się tak dlatego, że kiedy jesteśmy zakochani, nasze zmysły zaczynają intensywniej odbierać bodźce z zewnątrz, przez co stan ten zbliża się bardziej do płaszczyzny „sacrum”, rozumianej przez nas jako coś poza cieleśnego. w moim roboczym słowniku odnaleźć można następującą definicję opisywanego zjawiska, w której czytamy: „Jest to stan szczególnego upojenia emocjonalno-zmysłowego, mogący pretendować do etapu kochania. Osoba zakochana w dalszym ciągu skupia się na własnych pragnieniach, przez co etap ten nie jest pozbawiony dozy egoizmu. O ile czyni wiele dla strony, którą wykazuje zainteresowanie, robi to z pobudek w jakimś sensie pragmatycznych, mając w tym określony cel. w dalszym ciągu w centrum jest sam zainteresowany. Etap zakochania powoli oddala się od «prymitywnych» doznań ciele-

nych i pretenduje do wyższych doznań zmysłowych. To etap, który często jest poczytywany jako «miłość» przez zdecydowaną większość społeczeństwa. Ludzie na tym etapie nieświadomie rzucają słowami «kocham cię», co prowadzi później do rozpadu ich relacji, do zawodów, rozczarowań i nieszczęść”.

Pańska definicja osobę zakochaną stawia w negatywnym świetle, zakładając że jej działania biorą się z pobudek pragmatycznych. Egoizm zdaje się grać tutaj pierwsze skrzypce... Jak to możliwe, skoro etap zakochania ma być formacją przygotowującą do ostateczności?...

Aby wyjaśnić sobie ten problem, przyjrzyjmy się bliżej samemu pojęciu „egoizm”. W konwencjonalnym rozumieniu rzeczywiście ma ono negatywne konotacje, a wnoszony przez nie ładunek emocjonalny ma ścisły z nimi związek. Jednym słowem, samo pojęcie „egoizm” wnosi coś pejoratywnego w nasze postrzeganie świata. Warto byłoby jednak spojrzeć z dystansem na to nieszczęsne słowo i uwierzyć, że w jego strukturze głębokiej zamyka się abstrakt nie tyle pejoratywny, co po prostu pozbawiony jakiegokolwiek pierwiastka altruizmu. Załóżmy, że zjawisko desygnowane przez to pojęcie (egoizm) jest czysto neutralne, neutralne, bo i ludzkie, gdyż w końcu sama jego nazwa wywodzi się z jakiegoś „jestestwa”, derywatu od „ja”, ekwiwalentu do „ego” – a od „ego” wyrasta przecież nasze pojęcie egoizmu. „Egoizm” stanowi więc zjawisko ściśle związane z człowiekiem i o ile postrzegamy je jako problem, o tyle wyrasta on również z człowieka, czyli z tego, co zniewolone w materii, w bycie cielesnym. Nie możemy do końca sankcjonować naszej cielesności, bo jako istoty w niej zamknięte po prostu jesteśmy na nią skazani, nie powinniśmy więc burzyć się, jeżeli dostrzegamy, że nasze czyny mają znamiona nietrwałości, „prymitywizmu” i czegoś, co po prostu ma swój początek i koniec. w końcu tkwimy w materii, a materia nie jest nieskończona.

Egoizm stanowi swego rodzaju instynkt samozachowawczy, który ma na celu utrzymać przy życiu to, co wywodzi się z materii (co nią jest) – musimy więc zrozumieć jego motywy i wybaczyć samym so-

bie, że staramy się ocalić swoje ziemskie jestestwo; że powoduje nami egoizm.

Wspomniałem o instynkcie samozachowawczym i muszę wrócić do przykładu z ekspansywnym zakochanym, który napięra na swoją drugą połowę. Tak jak zaznaczyłem na początku, napór ten uaktywnia się w momencie, gdy jednostka zaczyna dostrzegać rodzący się między dwojgiem dystans. Proszę zauważyć, że zachowanie takie jest niczym innym, jak działaniem we własnej obronie, obronie przed pustką i porzuceniem, które wkrada się w relację i daje załazek toksycznym zjawiskom. Ta samoobrona to przecież nic innego, jak instynkt samozachowawczy, a skoro ma on za zadanie za wszelką cenę utrzymać przy życiu swojego „podopiecznego”, musi się wiązać z egoizmem; w końcu nastawiony jest na to właśnie „ego”. Dlatego wychodzę z założenia, że do samego egoizmu powinniśmy podchodzić z dystansem, i jeśli nie jest on skrajny, nie potępiać go tylko dlatego, że uwłacza w pewien sposób ludzkiej godności; a tak na marginesie, skoro mówimy „ludzkiej”, to pamiętajmy o tym, że niestety głównie cielesnej, bo gdy słyszymy „człowiek”, to nie widzimy przecież postaci o innym stanie skupienia, jak tylko stanie materialnym. Można by wysunąć hipotezę, że człowieczeństwo samo w sobie nie jest czymś godnym poczucia dumy; w końcu zahacza cały czas o zniewolenie...

A co, jeśli egoizm jest skrajny i na tyle transparentny, że nie pozwala innym ludziom wejść w jakąkolwiek relację z drugim człowiekiem (egoistą)?

Jeśli dyskutujemy cały czas o egoizmie obecnym w tych naszych, konkretnych, relacjach międzyludzkich, należy zaznaczyć, że skrajna jego postać jest niczym innym, jak tylko silną reakcją instynktu samozachowawczego na wyrządzane czy już wyrządzone krzywdy, na zbliżającą się pustkę i porzucenie. Gdyby wyjść poza ten schemat miłosny, łatwo by się przekonać, że analogiczna sytuacja ma miejsce na innych płaszczyznach życia: dziecko bite w dzieciństwie przez matkę stanie się w przyszłości człowiekiem zdecydowanie bardziej zaborczym, nie-

ufnym, odizolowanym – a wszystko dlatego, że jego instynkt samozachowawczy, jeśli nie jest bezustannie w pogotowiu, to pewnie toczy właśnie walkę z jakimś potencjalnym zagrożeniem. Skoro zaś instynkt samozachowawczy ma być w pewnym obszarze semantycznym synonimiczny do pojęcia „egoizm” (z takiego bynajmniej założenia wychodzimy), to przykład ten świetnie ilustruje, jednocześnie potwierdzając, nasze wcześniejsze przekonanie co do istnienia egoizmu na wszystkich czterech etapach drabiny uczuć, a poza tym usprawiedliwia obecność tego nieproszonego gościa w naszym życiu; przy najmniej tym ziemskim...

Zakładamy, że na dźwięk słowa „egoizm” nie należy dobywać broni, lecz pamiętać, iż zjawisko to jest wpisane w nasze jestestwo, stanowiąc swego rodzaju instynkt samozachowawczy. Przenieśmy jednak wszelkie „ego” do lamusa i skupmy się na jednym z pierwszych poważnych etapów relacji międzyludzkich, o którym była już mowa wcześniej, ale którego założeń do tej pory nam pan nie przedstawiał. Zapytam więc: czym jest kochanie drugiego człowieka?

To pierwszy etap, który zostawia daleko w tyle omawiany przez nas instynkt samozachowawczy – mam tu na myśli nieszczęsny egoizm – i w jego miejsce stawia cechę całkowicie antagonistyczną. Altruizm.

Altruizm jest zwiastunem czegoś zdecydowanie nowego, a nowość ta w istocie jawi się jako stan zdecydowanie ostateczny, od którego nie ma już odwrotu – myślimy tutaj o kochaniu drugiej osoby, tej, z którą pragniemy spędzić resztę życia i założyć z nią rodzinę.

Jest to pierwszy wyznacznik omawianego stanu, który doskonale się sprawdza jako narzędzie pomagające poprawnie zinterpretować dotyczącą nas relację. W ślad za nim idzie kolejny wyznacznik, mianowicie sakramentalne „kocham cię”, którego dla uściślenia w żadnym wypadku nie należy utożsamiać tylko i wyłącznie z sakramentem małżeństwa: stanowi on bowiem jedynie formę mencionowanej deklaracji

cji i jako sposób na jej realizację – w naszym dyskursie nie odgrywa żadnej roli.

Możemy więc pokusić się o stwierdzenie, że najlepszym sprawdzianem na to, czy znajdujemy się już na piątym szczeblu pańskiej teorii (kochaniu), jest sięgnięcie do „założeń” altruizmu i ich konfrontacja z naszym postępowaniem w związku?

Wydaje mi się, że to byłby jakiś sposób.

Wtedy, według tego, co pan mówi, należałoby się zadeklarować, sięgając w tym celu po „sakramentalne” „kocham cię”, i w ten sposób przypieczętowując związek, od tego momentu starać się wspólnie budować miłość?

Z takiego właśnie wychodzę założenia. Pamiętajmy jednak, że transparentne „kocham cię” nie tyle powinno być transparentne – do czego niestety dzisiaj przywiązuje się największą wagę – co najwyżej w świecie powinno symbolizować ostateczne uczucia wobec drugiej osoby. Symboliczny charakter tych słów nie powinien mieć znamion pompatyczności, bo też i słowa te nie mają źródła w egocentryzmie, a ich głoszenie to nie zabawa w podnoszenie kościelnej monstrancji. Należy jednak zawsze pamiętać, co kryje się w ich strukturze głębokiej, i jak wielką odpowiedzialność bierze na siebie człowiek, który po nie sięga.

Przyzna pan jednak, że ludzie lubią się egzaltować tą krótką frazą.

Niestety. Mamy skłonność do przeinterpretowywania rzeczywistości, do megalomanii, do zażywania katharsis, sięgania po gwiazdy i czasem częstszego używania hiperboli niż eufemizmu. Ale to nie zwalnia nas z tego, byśmy pracowali nad uzmysłowieniem sobie, że nie zawsze można sięgać po egzaltację. Nawet miłość, choć zdecydowanie wykracza poza umysł świadomy, ma w sobie jakieś niezmie-

rzne pokłady zdrowego rozsądku, którego zabrakłoby bodaj najrozsądniejszym na tej planecie.

Jest jeszcze jedna bardzo ważna rzecz, jeśli chodzi o naszą deklarację: w żadnym wypadku nie możemy mówić, że jest ona wynikiem podjęcia jakiegokolwiek decyzji, nie daj Boże będącej konsekwencją choćby trzeźwej kalkulacji.

Sugeruje pan, że na pozostanie z kimś do końca życia człowiek się nie – decyduje, tylko ktoś decyduje za niego?

Staram się mieć szacunek do sił wyższej instancji, dlatego z dystansem podchodzę do słowa „decyzja”. Nie wydaje mi się, by człowiek w istocie sam podejmował jakiegokolwiek decyzje, bo gdzie byłaby wówczas predestynacja? Jest to oczywiście bardzo skrajny osąd i mając na uwadze jego niepopularność, sugerowałbym jedynie odejść nieco od przekonania, że człowiek może być decydemem we wszystkich dotyczących go sprawach, i postarać się spojrzeć na to z pewnej odległości. By zrozumieć, o czym mówię, trzeba mieć w sobie odrobinę pokory i pamiętać, że istnieją przecież zjawiska całkowicie niezależne od naszych poczynań, a mające czasem kolosalny wpływ na to, co nazywamy naszym życiem; dodam jedynie, że w materii stanowi ono jedynie zniewolenie.

Co więc poprzedza samą deklarację? Czyżby przeświadczenie?

W istocie, możemy to nazwać przeświadczeniem. Kochanie kogoś winno wypływać przede wszystkim ze sfery emocjonalnej łączącej się w sposób metafizyczny z płaszczyzną duchową, czyli tym, co nazwalibyśmy również energią. Rozum nie jawi się w tak delikatnej materii decydemem, który zabiera głos i rozstrzyga o statusie określonego stanu – w tym wypadku szczebla na naszej drabinie uczuć. Jest on tutaj jakby ławnikiem, który – istotnie – powinien wziąć udział w rozprawie, by czuwać nad jej osądem, ale w żadnym wypadku nie może

jednogłośnie decydować w kwestiach dotyczących przecież istoty samej miłości, którą rozumiemy jako tę ostateczną wieczność.

Gdybym miał to ująć prostszymi słowami, powiedziałbym, że musimy po prostu czuć, że kogoś kochamy i jesteśmy od niego silnie uzależnieni. Decyzje są już raczej naturalną konsekwencją takiego stanu rzeczy, a nie jego przyczyną.

Czy nie wkrada się w tym momencie w pana wywód wspomnianą wcześniej toksyczność? Mówi pan o uzależnieniu...

Tak, ale to uzależnienie, o ile jest bilateralne, nie jest w żadnym razie toksyczne. Należy je rozumieć jako poczucie ciągłej bliskości drugiego człowieka, bez względu na to, co nas w danej chwili różni i gdzie znajduje się każde z nas. To poczucie bezpieczeństwa, pewnej symbiozy, która – nawet jeśli rozgrywa się na planie umysłowym – zawsze jednak istnieje, więc i nasza cielesność może sobie poradzić z jej brakiem, z faktem, że jest cielesnością... Proszę zauważyć, że świadomość „posiadania” swojej drugiej połowy już sama w sobie staje się więcej niż namiastką bliskości, daje poczucie stabilizacji, bezpieczeństwa, a w przestrzeni umysłowej między dwojgiem partnerów faktycznie funkcjonuje jak zjawisko bez wątpienia symbiotyczne. Nie znaczy to, że jest ono złe, ale faktycznie ma znamiona uzależnienia; czyż jednak miłość nie działa jak narkotyk?...

Rozumiana jako etap zakochania rzeczywiście narkotyzuje. Przejdźmy jednak do nasuwających się konkluzji: etap ten według pana sprowadza się do wspólnego budowania czegoś, co z perspektywy czasu, po śmierci obojga kochanków, zewnętrzny obserwator będzie mógł nazwać miłością? Czy dobrze rozumiem pańskie założenia?

Jak najbardziej. Na etapie kochania dwoje ludzi buduje wspólną miłość, czy też wspólnie zmierza ku jej bramom. Jeśli budowla ta stawiana jest z myślą o tej drugiej osobie i nie ma w niej cienia wła-

snego interesu, z pewnością zostanie ukończona. Głęboko wierzę w to, że na dwoje tak kochających się ludzi jeszcze za życia czekał będzie jednostronny bilet do nieba, które symbolizując Boga, wskazuje jednocześnie na miłość. Bo czyż on (Bóg) nie stanowi jej istoty?...

Indoktrynacja chyba nie jest pańskim celem, dlaczego więc tak często nawiązuje pan do Boga?

Bo jest to w dalszym ciągu jeden z najsilniejszych uniwersaliów, którego użycie nie wywoła tyle sprzeciwu, co lansowanie symboli zaczerpniętych z innych ideologii, w tym wyznań. Operuję tym pojęciem, bo w naszej kulturze jest ono bezpiecznym narzędziem do transferu pewnych wartości moralnych i prawd związanych z wiecznością. Nie chcę przez to powiedzieć, że Boga traktuję przedmiotowo, w żadnym razie, bo gdyby ktoś zapytał mnie dziś, czy w niego wierzę, nie potrafiłbym zdecydowanie powiedzieć „nie”, na co stać mnie było w pewnym okresie mojego życia.

Czy w ogóle wyznaje pan jakieś prawdy?...

Hm.. prawdy, tak. i to całe mnóstwo, o których zresztą mówiliśmy przez cały czas.

Jeżeli zaś pyta pani o jakiegokolwiek prawdy wiary, to przyznaję, iż teoretycznie jestem chrześcijaninem, lecz praktycznie daleko mi do Boga w formie zinstytucjonalizowanej.

Polemizowałabym, szczególnie że jest pan człowiekiem, któremu miłość nie jest obca. W swoich założeniach wspomina pan przecież, iż to Bóg jest tą miłością.

Jeżeli tak spojrzymy na ten problem, to istotnie – parokrotnie zbliżałem się już w życiu do Boga; tak przynajmniej wydawało mi się wówczas, kiedy odbywałem tę wędrówkę...

No właśnie. Teoria, jaką nam pan przedstawia, niewątpliwie zasługuje na uwagę, chcielibyśmy jednak wiedzieć, czy w pana życiu zasłużył ktoś na bodaj namiastkę takiej uwagi z pańskiej strony? Mówi pan o odbywaniu swoistych wędrówek i parokrotnym zbliżaniu się do Boga; mamy przez to rozumieć, że kilkakrotnie próbował pan usankcjonować piąty etap – etap kochania?

Kilkakrotnie to za dużo powiedziane. Miało to miejsce dwukrotnie w moim życiu, i jeśli mam być szczery, to raczej fata nałożyły na mnie sankcje w postaci uczuciowego embarga, swoistej reglamentacji odnoszącej się do spełnienia. Spełnienia na płaszczyźnie uczuciowej, bo tę przecież cały czas roztrząsamy.

Trudno jest jednak jakoś coś, co – jak sygnalizowałem na wstępie – jawi się człowiekowi jako dotknięta hemofilią rana.

Zaśmiał się pan...

Tak. Ale bynajmniej nie dlatego, że moje słowa jakoby nie pokrywają się z rzeczywistością. Po prostu „rana” to po hiszpańsku „żaba”; zastanowiła mnie ta koincydencja.

Rozumiem. Przepraszam.

Nie ma za co przepraszać.

Skoro już, tym drobnym akcentem, przełamaliśmy pewne tabu, związane z pańskim życiem emocjonalnym, może warto byłoby jednak uchylić rąbka tajemnicy i poprzeć cytowaną przez pana teorię bardziej praktyczną stroną medalu; argumentem zaczerpniętym z życia – historią pańskiej miłości...

Byłbym daleki od sięgania po własną historię, szczególnie że przywołuje ona wiele bolesnych wspomnień. Jeśli jednak moje życie może stać się świadectwem miłości, czy też stanowić przestrozę przed

zbyt pochopnymi deklaracjami, jestem zdecydowany stawić czoło wydarzeniom z przeszłości i przywołać je w celu pokazania, jak niebezpieczna może być nieświadomość istnienia różnic między trzema istotnymi stanami w życiu emocjonalnym człowieka. Mówię oczywiście o deficycie wiedzy na temat *zakochania*, *kochania* i *miłości*, który przekłada się na omówiony przez nas tercet pseudosynonimów, w konsekwencji prowadzący do pozbawionych jakiegokolwiek pokrycia deklaracji. Słowa „kocham cię” to nie slogan z piosenki, to najsilniejsza fraza pojęciowa – której moc równie dobrze może nadać początek przyszłemu życiu, co jednakowoż zabić.

Nadaje pan tym słowom charakter ostateczny.

Skłamałbym, gdybym powiedział, że tak nie jest. Nie chciałbym jednak, by odbiorca wyszedł z założenia, iż dosięgnął mnie skrajny wręcz idealizm i arkadię myślę z wymagającą rzeczywistością. Nie staram się sprowadzić nieba na ziemię – no, może odrobinę – staram się przede wszystkim wyczulić ludzi na brak odpowiedzialności za nasze i za wywołane przez nas uczucia. Głównie właśnie za te uczucia, których jesteśmy „katalizatorami” i to z własnego wyboru.

Pan był takim „katalizatorem”?

Jak zapewne domyśla się pani, fata uczyniły ze mnie punkt odniesienia. Przez punkt odniesienia ja osobiście rozumiem ośrodek, który staje się celem w tym wypadku wspomnianej „katalizy”; mam na myśli płaszczyznę, do której odnosi się źródło. Ludzie różnie rozumieją punkt odniesienia...

Mówiąc bardziej prostym językiem, ja stałem się obiektem adoracji, a osoba mnie adorująca wywołała we mnie wszystkie te uczucia, o których przez cały czas dyskutujemy, ale... rzeczywiście, trzeba się najpierw zdystansować do całej sytuacji, by móc stać się jej komentatorem...

Pan jednak twierdzi, iż dystans to zjawisko przestrzenne. Uda się panu kiedyś zapomnieć o tym, co było?

*Zapomnieć może nie, ale moim największym marzeniem było wy-
swobodzić się z kajdan bólu... z miłości...*

Dlatego zawezwał mnie pan do siebie?

Dlatego.

Al profesor lo entrevistó la muerte.