

JAN ZIELIŃSKI

## **BITWA POD ZURYCHEM I POD BERNEM. SZWAJCARSKI EPIZOD ALEKSANDRA WATA. DYPTYK**

### **I Jeden dzień w życiu Aleksandra Wata**

Od 2 do 6 czerwca 1947 r. Wat z Michałem Rusinkiem reprezentują polski Pen Club na drugim po wojnie międzynarodowym zjeździe, w Zurychu. Wat toczy boje w kwestii gwarancji, że planowane ponowne przyjęcie pisarzy niemieckich nie będzie niedawnych ofiar skazywało na zasiadanie przy jednym stole z tymi, co „splamili się jaką bądź współpracą czy zgodą z reżimem tępienia naszych narodów”. Ale wieczorem opuszcza luksusowy hotel Schweizerhof i spaceruje nad Jeziorem Zuryskim, rozkoszując się widokami: „A dokoła – Boże wielki! – ile urody, ile dobrego piękna! Niebo błękitne, chmurki różowiejące, liliowe, fioletowe, skaliste góry, gęste zielone regle, czerwone dachówki na stokach i ogromna zielonkawa kadź jeziora z refleksami czerwieni i złota, żagle bieleją, różowieją, błękitnieją, woda się marszczy, fale pluszczą, dziewczyna całuje chłopca”. Ten idylliczny opis, nasycony barwami, jest jak notatka malarza na pospiesznie uczynionym szkicu, wzbogacona efektami dźwiękowymi: barwna pocztówka dźwiękowa.

W obszernym szkicu *Bitwa pod Zurychem* Wat daje drapieżne portreciki niektórych kongresowych mówców. Thomas Mann: „Mówił z początku z afektacją trochę teatralną, ze sztywną kokieterią, chwilami głos mu się zrywał. Chwilami mówił z gorączką starca, który zapala się nagle do marzeń swojej młodości. A potem głos tragicznie słabł

i wędnął i po sali wiało pustką. I znów ze sztywną elegancją, ale już bez zapалу dobiegł do końca”<sup>1</sup>. Ernst Wiechert „miał łzy w oczach. Jego umęczona twarz budziła litość. Głosem monotonnym, cichym i powolnym, jak gdyby psalmodycznym, głosił mit o męczennikach niemieckich”<sup>2</sup>. (Wat zareagował, pokazując przyjaciołom aureolę nad głową). Johannes Becher, „płaczliwy mieszczanin”, przemawiał „załamującym się ze wzruszenia głosem”. To mówcy. A na bankiecie pojawiają się w migawkowych ujęciach: „Chińczyk Chen-Jouan z Pepingen, który napisał sztukę z akcją w Polsce 1939 roku”, czarujący Libańczyk Camille Aboussouan, „sędziwy, zasuszony jak grzyb Alfred Kerr, w podpiętej wysoko kamizelce i tabaczkowym surducie” (ten trafi wkrótce, jak zobaczymy, do sztuki Wata *Kobiety z Monte Olivetto*), „zawsze zdziwiony” Szkot Erich Linklater, „biblijny” Ignazio Silone<sup>3</sup>. A także Polki, reprezentujące inne Pen Cluby. W delegacji angielskiej Theodora Ohenberg, we francuskiej Antonina Vallentin, w portorykańskiej – Ellen Abis. Wszystkie one, jak podkreśla poeta, wspierały działania polskiej delegacji.

Na kobiety zwrócił też uwagę korespondent stołecznego szwajcarskiego dziennika „Der Bund”. Wymienił „wspaniałe” Angielki, Margaret Storm Jameson i Phyllis Bentley i stwierdził, że nawet z niego, „zawziętego Szwajcara” umiały one zrobić zwolennika przyznania kobietom prawa głosu. A.H.S. nie wymienia jeszcze w tym artykule Wata z nazwiska, ale pisze: „Co wie ów Belg czy Polak, którego ojczyznę zdeptały niemieckie buty wojskowe, o tym małym, «wielkim» Niemcu, co za Hitlera wbrew wszystkiemu pozostał jednak w granicach Rzeszy?” (A.H.S., *Gespräch über die Grenzen*, „Der Bund”, 6 VI 1947, wyd. poranne).

W archiwum MSZ w Warszawie zachował się tygodniowy raport attaché prasowego Poselstwa RP w Bernie, zawierający ocenę kongresu. Oto treść notatki, zatytułowanej *Kongres PEN-Klubu*:

---

<sup>1</sup> Pub, s. 374.

<sup>2</sup> Pub, s. 375.

<sup>3</sup> Pub, s. 376.

Zurychski kongres PEN-Klubu odbił się żywym echem w szwajcarskiej prasie. Na ogół stanowisko pro-niemieckie Anglików i Amerykanów znalazło aprobatę, zwłaszcza w pismach Szwajcarii niemieckiej. Jakkolwiek reprezentant Polski, Wat, odegrał odegrał dużą rolę w skonstytuowaniu rezolucji, która utrudnia PEN-Klubowi niemieckiemu ewentualny dostęp pisarzy o sympatiach faszystowskich, w sprawozdaniach prasowych o delegacie Polski mówiło się bardzo niewiele. Jedynie organ socjaldemokracji zurychskiej „Volksrecht” w numerze z 7 b.m. w artykule zatytułowanym *Bezwiad sił duchowych*, zwracającym uwagę na dysproporcję między pisarzem a poszczególnymi społeczeństwami, wypowiedział następujące słowa: „Wywody delegata polskiego były olśniewające (*glänzend*). Znalazł on ostre słowa przeciwko terrorowi i okropieństwu wojennym, dokonywanym w jego ojczyźnie. Cóż z tego? Czy Polska nie jest krajem, gdzie po upadku faszystów europejskiego doszło do pogromów żydowskich. Wskazuje to<sup>4</sup> Rzucza to wątpliwe światło na konkretne skutki spraw i problemów, poruszonych podczas kongresu.

W czwartek 5 czerwca obrady odbywały się w Bazylei, siedzibie działającego od 16 lat innego szwajcarskiego centrum Pen Clubu. Przewodniczył rówieśnik Wata (co do dnia) Ignazio Silone, który w sugestywny sposób potępił europejski nihilizm i wezwał do obrony wartości duchowych. Po nim austriacki pisarz Robert Neumann obwieścił rozwiązanie emigracyjnego ośrodka austriackiego w Londynie i powołanie Pen Clubu Austrii pod przewodnictwem Franza Theodora Csorkora.

Korespondent „Bundu” umiejętnie buduje napięcie, pisząc: „Czy Polak Aleksander Wat, który przemawia jako następny, zażąda także wobec Austrii tego, czego domagał się w stosunku do Niemiec: międzynarodowej kontroli członkostwa? Nie, zwycięża zaufanie. Wat wyciąga dłoń na zgodę. Austriaccy pisarze, którzy sami się zatroszcza, by w ich szeregach nie znaleźli się żadni kolaboranci, zostają jednogłośnie przyjęci do wspólnoty” (A.H.S., *Der Internationale P.E.N.-Club in Basel*, „Der Bund” 8 VI 1947, wyd. poranne).

---

<sup>4</sup> Przekreślone w oryginale notatki.

W programie kongresu była też wspólna wycieczka po Jeziorze Czterech Kantonów – w *Dzienniku bez samogłosek* mamy z niej wspomnienie rozmowy z sędziwym Alfredem Kerrem. Ze statku Wat wysłał do żony kartkę, w której zapowiadał: „Jadę dziś do Berna. W poniedziałek wieczór do Paryża”.

Jeśli od kogoś z mieszkających w Szwajcarii Polaków – a byli wśród nich prenumeratorzy „Wiadomości” – otrzymał Wat do przejrzenia najnowszy numer londyńskiego tygodnika – nr 23 z niedzieli 8 czerwca – to mógł na pierwszej stronie przeczytać o sobie. Na czołowym miejscu pisma wydrukowano rozdział powieści Wiktora Zadora, czyli Janusza Kowalewskiego *Powrotna droga* – a mianowicie fragment oparty na wspomnieniach autora z redakcji lwowskiego „Czerwonego Sztandaru”. Najwięcej miejsca poświęca w nim Kowalewski postaci Brauna z Warszawy – Wat też będzie go wspominał w *Moim wieku* – źle pisze o delatorskiej działalności Leona Pasternaka, a pod koniec rozdziału stwierdza: „Konwojer gilotyny stalinowskiej porwał nas równocześnie. Tej samej nocy aresztowani byli wszyscy opozycyjni komuniści, m.in.: Broniewski, Wat, Kowalewski, Sulikowski, z sympatyków – Peiper”. Znamienna to lista, w której Zadora na chwilę odsłania przyłbicę, dając swe nazwisko zaraz po dwóch najbardziej znanych, Broniewskiego i Wata. Taka wzmianka, z etykietką „byłego opozycyjnego komunisty”, aresztowanego w swoim czasie przez NKWD, opublikowana na łamach emigracyjnego pisma – mogła być dla Wata świetną wizytówką w kontaktach z emigrantami.

Wątek gilotyny pojawia się też w innym artykule w „Wiadomościach”, który musiał zainteresować Wata, od lat dwudziestych wielbiciela Chaplina, a mianowicie w notatce *Nowy film Chaplina*. Autor, Theates (czyli Wiktor Weintraub), omawia za tygodnikiem „Time” film *Monsieur Verdoux*, w którym Chaplin wciela się we Francuza, w czasach kryzysu czerpiącego zyski z poślubiania, a następnie mordowania bogatych kobiet. Tłumaczy się przy tym, że „morderstwo jest logiczną konsekwencją businessu”. To wyznanie musiało zwrócić uwagę Wata, który przecież w *Bezrobotnym Lucyferze* pisał o seryjnym

mordercy Landru. „Film kończy się w chwili, kiedy Verdoux kroczy w kierunku gilotyny”.

Berno było w tym czasie widownią burzliwych wydarzeń politycznych, związanych z Europą Środkowo-Wschodnią. Wat mógł o tym czytać w prasie szwajcarskiej. Na przykład w poniedziałek 9 czerwca „Journal de Genève” zamieścił obszerny artykuł na temat wydarzeń w Budapeszcie – powołując się na sobotnią konferencję prasową byłego premiera Węgier Ferencza Nagya. Nagy był w Szwajcarii na wakacjach od połowy maja. 28 maja dostał wiadomość z Budapesztu, że radziecki generał dywizji Swiridow, przewodniczący Międzysojuszniczej Komisji Kontroli, odrzucił jego prośbę o przekazanie w ręce węgierskie więzionego przez Rosjan b. sekretarza generalnego Partii Drobnych Posiadaczy. Przywódca komunistów, Rakosi, wezwał premiera do skrócenia urlopu i powrotu na Węgry. Nagy, który zostawił w Budapeszcie pięcioletniego syna, już wsiadał do samochodu, by wracać, kiedy zadzwonił do niego węgierski poseł w Bernie, Gordon, przekazując ostrzeżenie od politycznych przyjaciół przed powrotem do ojczyzny. 29 maja pod wieczór Nagy przyjechał do Berna, gdzie dowiedział się, że prezydent Węgier przyłącza się do ostrzeżenia ze strony przyjaciół. Po całej serii rozmów na linii Budapeszt–Berno Nagy zgodził się, dla rozwiązania kryzysu, podać do dymisji – pod warunkiem, że syn zostanie wypuszczony na Zachód. I tak się rzeczywiście 2 czerwca stało. Sam Nagy wyemigrował potem do USA, gdzie zmarł w roku 1979.

Cała ta sytuacja przypomina oczywiście los Stanisława Mikołajczyka, pomiędzy sfałszowanymi wyborami do Sejmu Ustawodawczego w styczniu a ucieczką z Polski w październiku 1947 r. (Mikołajczyk także trafi w końcu do USA, gdzie umrze w roku 1966). Założona przez Nagya przed wojną Partia Drobnych Posiadaczy bazowała, podobnie jak PSL, przede wszystkim na poparciu chłopów. Emigracja Nagya i Mikołajczyka to skutki tego samego procesu eliminowania popularnych przywódców ludowych w krajach bloku wschodniego.

Wnioski ze sprawy Nagya wyciągnie Wat pod koniec lat pięćdziesiątych, kiedy – przymierzając się do pozostania na Zachodzie – zadba o to, żeby jedyny syn Andrzej wyjechał przed rodzicami.

Berneński „Der Bund” 9 czerwca w wydaniu porannym wołał w nagłówkach: „Ostra kontrowersja amerykańsko-rosyjska z powodu Węgier”, „Strajk kolejarzy we Francji”, „Dwie śmiertelne ofiary Grand Prix w Bernie”. Wydanie wieczorne precyzowało: „Francja bez ruchu kolejowego”, „Czy zmiany także w Austrii i na Słowacji?”, „Finał Grand Prix”. Samochodowy rajd był rzeczywistością, z którą Wat musiał się zetknąć w stolicy Szwajcarii, choćby z powodu hałasu. Doniesienia o strajku kolejarzy interesowały go ze względu na planowaną dalszą podróż do Francji. Doniesienia ze Słowacji (chodziło o komentarze do przemówienia Gottwalda, który zaatakował słowacką Partię Demokratyczną, zarzucając, że składa się z „reakcjonistów stojących pod wpływami kapitalistycznymi”) budziły niepokój o los PSL w Polsce.

Następnego dnia, we wtorek 10 czerwca, na pierwszej stronie „Journal de Genève” mógł Wat przeczytać wiadomość, że w poniedziałek zmarł w Zurychu malarz Augusto Giacometti. Przede wszystkim jednak zainteresować go – poliglotę i tłumacza – powinien felieton *Babel*, którego autorem był publicysta Robert de Traz (1884–1951). Zaczyna się tak: „Znalazłem się niedawno w kraju, którego języka nie znam. Ponieważ zaś język ten wykazywał jedynie rzadkie i złudne analogie z tymi, jakie znam, niewiele udawało mi się odgadnąć. Jak tego wcześniej doznałem na Węgrzech i w Polsce, trudno było odszyfrować sens napisów w sklepach: litery, pogrupowane w sposób, na moje wyuczucie, arbitralny, sprawiały wrażenie rozsypanego alfabetu. A słowa, rozbrzmiewające wokół mnie, wydawały mi się równie próżne, równie wyprane z sensu, co ćwierkanie ptaków albo szum fal”. Owszem, powiada de Traz, można się zdać na tłumacza. Ale każdy przekład, nawet najstaranniejszy, jest zawsze kłamliwy, słowa mają bowiem w poszczególnych językach inne zabarwienie, budzą inne skojarzenia. I daje przykład słowa „kwiat”, które poznał w dzieciństwie po angielsku (*flower*), potem po francusku (*fleur*) i oba wywołują w nim wspomnienia obrazów i zapachów, podczas gdy poznane później niemieckie *Blume* jest już dla niego słowem nabytym, pojęciem abstrakcyj-

nym, bez mocy ewokacji. Wyobraża sobie, że odpowiednie słowo rosyjskie lub arabskie nie wywoływałyoby w nim żadnych skojarzeń, prócz czysto brzmieniowych, muzycznych.

Wat miał na kongres zurycki przygotowane przemówienie „w imieniu pisarzy polskich”, którego treść uzgodnił przed wyjazdem z dwoma członkami Zarządu polskiego Pen Clubu. Przemówienie to zostało nawet wydrukowane w „Odrodzeniu” jako wygłoszone na kongresie, w rzeczywistości jednak, jak sam poeta wyjaśniał później na łamach „Tygodnika Powszechnego” w szkicu polemicznym pt. *Nil nisi veritas*, nie zostało z powodów proceduralnych odczytane na obradach plenarnych. Wat uczynił to dopiero na specjalnej konferencji prasowej, urządzonej w siedzibie Poselstwa RP w Bernie.

Łatwo mi wyobrazić sobie sylwetkę Aleksandra Wata w stylowym wnętrzu rezydencji przy Elfenstrasse 20, budynku tak związanego z polską literaturą i historią. Położona w dzielnicy dyplomatycznej Kirchenfeld willa, zakupiona ze środków Ignacego Jana Paderewskiego, z pięknym zabytkowym piecem w hallu, przyciągała wielu pisarzy, którzy na krócej bądź dłużej stawali się dyplomatami. Przed wojną funkcję attaché prasowego i kulturalnego pełnił tu historyk literatury Alfons Bronarski. W czasie wojny, za sprawą posła Aleksandra Ładosia i jego współpracowników, willa stała się ośrodkiem pomocy dla polskich Żydów. Pracował tu też wówczas, z ramienia rządu londyńskiego, wybitny eseista Jerzy Stempowski, który przeprowadzał rozmowy z przybyszami z terenów polskich. W czasie wizyty Wata w Bernie placówka znajdowała się w stanie bezkrólewia. Poprzednim posłem był Jerzy Putrament (autor napisanego przed wojną, zaginionego niestety wiersza ku czci Aleksandra Wata), który 1 maja 1947 r. – w urodziny Wata – zdał Poselstwo w ręce chargé d'affaires Stanisława Kaliny. Po nim, od jesieni 1947 r., posłem będzie Julian Przyboś, który napisze wiersz pt. *Elfenstrasse* (z motywem anten i drutów na dachu, przypominających bocianie gniazdo). W połowie lat pięćdziesiątych kulturą zajmować się będzie pod tym adresem Irena Krzywicka. I tak dalej, i tak dalej.

Na razie attaché prasowym był Bolesław Jacek Frühling (1892–1976). Urodzony w Moskwie, związany z teatrami lwowskimi krytyk teatralny i tłumacz pilnie wypełniał obowiązki dyplomaty nowego reżymu. Na miesiąc przed przyjazdem Wata do Berna, 8 maja 1947 r., wysłał do centrali w Warszawie opatrzone dopiskami „Kurierem” i „Tajne” raport na temat swej kwietniowej prywatnej podróży do Nowego Jorku i Londynu. Na czterech stronach gęsto pisanego tekstu dał sylwetki emigrantów, z którymi przeprowadził rozmowy, badając ich skłonność do ewentualnego powrotu do Polski. W Nowym Jorku jego rozmówcami byli: Kazimierz Wierzyński, Józef Wittlin, były wiceminister spraw wewnętrznych Włodzimierz Korsak, psychoanalityk Gustaw Bychowski, w Londynie – Mieczysław Grydzewski, Julian Sakowski, dziennikarze – Benedykt Heidenkorn, Ryszard Mossin. Nie mają te sylwetki charakteru donosu, dość obiektywnie przedstawiają poglądy poszczególnych rozmówców, ale wątpliwości musi budzić samo urzędowe relacjonowanie spotkań z ludźmi, z którymi Frühling, jak sam pisze, zetknął się „dzięki znajomościom i stosunkom osobistym”, a którzy „jako emigranci polityczni odgrywają pewną rolę”. Wat zetknie się ponownie z Frühlingiem rok później w Kopenhadze, podczas kolejnego kongresu Pen Clubu.

W stylowych wnętrzach berneńskiej rezydencji Wat powiedział to, czego nie dane mu było wypowiedzieć w Zurychu. Mówił o stratach wojennych, a zarazem pokazywał podziemne gazetki i wydaną nielegalnie książkę („okupiona krwią męczeńską tych, co ją pisali, tych, co ją drukowali i kolportowali, i tych, co ją czytali”). Stwierdził, że dla literatury polskiej odzyskanie niepodległości było „erupcją zmarłych”. Wskazał na wysokie nakłady książek poetyckich, powieści i pism literackich. Opisując aktualną mozaikę „światopoglądów i form literackich” wymienił katolików, zwolenników „sprawiedliwości społecznej”, marksistów, egzystencjalistów, poetów symbolicznych i awangardowych, realistów na modłę amerykańską, zwolenników i kontynuatorów Prousta i Joyce’a, Kafki i Alain-Fourniera. Mówił o wolności twórczej i o nierozzerwalnych związkach polskiej literatury



z kulturą europejską. Opowiadał się zarazem ostro przeciwko podziałowi świata na Zachód i Wschód: „ten podział odbywał się zawsze na naszym żywym ciele. Gruchotał nam kości”. Mówił o odnowie literatury polskiej, o wyzbyciu się „mrzonek wielkomocarstwowych, szowinizmu i antysemityzmu”, o moralnej odpowiedzialności za słowo, o optymizmie i nadziei.

W zakończeniu artykułu w „Tygodniku Powszechnym” Wat stwierdził z dumą, że jego wystąpienie na konferencji prasowej „dało asumpt do ciepłych wzmianek i artykułików o polskiej literaturze w prasie berneńskiej”.

I rzeczywiście.

W „Der Bund” ten sam A.H.S., który informował czytelników o kongresie Pen Clubu, zamieścił notatkę pt. *Literatura i teatr w Polsce*, którą przytaczam tu w dotyczącej Wata połowie:

W dodatku „Der kleine Bund” zwrócimy w tym tygodniu uwagę na publikację wrocławskiego profesora Olszewicza, która we wstrząsający sposób pokazuje, jak okropne straty poniosła podczas ostatniej wojny polska kultura. A jednak życie literackie w Polsce nigdy dotąd nie było równie ożywione. Stwierdził to dobitnie podczas przyjęcia dla prasy na terenie polskiego poselstwa w Bernie pisarz Aleksander Wat, uczestnik międzynarodowego kongresu PEN-Clubu; dodał też, że piśmiennictwo polskie okresu powojennego może się nadal rozwijać w pełnej swobodzie twórczej. Utrzymują się powiązania z kulturą zachodnią, choć dla Sarmatów najwięcej zła przychodziło właśnie od Zachodu. Pomimo to polski pisarz pragnie szerzyć wiarę, że w ostatecznym rachunku człowiek jest dobry. Ciepłe słowa Wata wzbudziły sympatię i zrozumienie dla przedsięwzięć kulturalnych, jakie stoją obecnie przed skłoną do odrodzenia polską literaturą”.

(ahs, *Literatur und Theater in Polen*, „Der Bund”, 11 VI 1947, wyd. poranne)

W dalszym ciągu dziennikarz pisał o wystąpieniu attaché prasowego poselstwa, („Dr. Frühling”), który mówił o rozkwicie życia teatralnego w Polsce powojennej.

Na tej samej stronie „Bundu” mógł Wat zwrócić uwagę na notatkę o tajemniczym wyglądającym mężczyźnie, który pojawił się w chłopskiej zagrodzie w pobliżu norweskiego miasta Trondheim. Podejrzewając, że to zbiegły przestępca, wezwano policjanta. Ten znał trochę rosyjski i mógł stwierdzić, że to rosyjski żołnierz, który w roku 1944 uciekł z niemieckiej niewoli i teraz wielce się ucieszył, słysząc, iż wojna dobiegła końca.

Zapowiedziany w artykule o wystąpieniu Wata materiał o stratach wojennych kultury polskiej to tekst honorowego attaché prasowego Polski, Ottona Forst de Battagli, zatytułowany *Verlustliste der polnischen Kultur* i zamieszczony w numerze „Der kleine Bund” z niedzieli 15 czerwca 1947. Jest to omówienie książki wrocławskiego geografa i bibliotekarza Bolesława Olszewicza *Lista strat kultury polskiej (I IX 1939 – I III 1946)*, Warszawa 1947 (Wat wspomina o niej w swym przemówieniu, zapewne to on przywiózł egzemplarz do Szwajcarii). Forst de Battaglia, który znał osobiście wielu spośród poległych pisarzy zaczyna od efektu dramatycznego, powiadając, że gdyby z potopu ostatnich okropieństw miał ocalić jedną książkę, nie wybrałby ani wizji poetyckiej, ani prezentacji historycznej, ani polemicznych pism politycznych, tylko właśnie ten skromny, rzeczowy katalog, który nie tylko odsłania okropny los obu dotkniętych nienawiścią narodów, polskiego i żydowskiego, ale też pokazuje „uniwersalną, pełną i przerażającą prawdę o ledwie co zakończonej II wojnie światowej i o jej bolesnych skutkach” („die allgemein gültige, volle und erschreckende Wahrheit über den kaum erst beendeten zweiten Weltkrieg und über seine Nachwehen”).

Jedyny znany obecnie list Wata napisany w Bernie, to list do żony, datowany na 11 czerwca. W pierwszej części poeta relacjonuje *La bataille de Zurich* (po francusku w tekście, w nawiązaniu do wojen napoleońskich): „Kalejdoskop wrażeń oszałamiający. *La bataille de Zurich* wygrana przeze mnie nad Marengo i Argenteuil. Niewiarygodna ztrata energii, praca do siódmych potów, spontaniczność pomysłów, projektów, dyskusje, rozmowy, czarowanie inteligencją i inicjatywą – «czy Polska ma więcej takich inteligentnych i sympatycznych pisa-

rzy?» – [nieczytelne] wesołe bale, czarujące wycieczki, dzień spędzony u milionerów w zaczarowanym pałacu nad jeziorem”.

Druga część listu dotyczy samego Berna: „W Bernie w Ambasadzie wygłosiłem przygotowany dyskurs. Zatrzymał mnie w Bernie strajk francuski. Dobrze się stało, bo jestem wyciśnięty jak cytryna, że nawet nie odpocząłem. Teraz jadę autokarem do Paryża”.

W czasie tego krótkiego pobytu w Bernie, wypełnionego pracą (konferencja prasowa), ale też przymusowym odpoczynkiem, spowodowanym oczekiwaniem na możliwość dostania się do Paryża, Wat niewątpliwie zwiedził stolicę Szwajcarii. A przynajmniej obejrzał dokładnie jeden z najważniejszych zabytków miasta – katedrę św. Wincentego z Saragossy i jej słynne witraże. Wśród nich zaś najśłynniejszy, przedstawiający młyn mistyczny.

W drugiej części dyptyku omówię szczegółowo znaczenie tego witraża dla późniejszego wiersza Wata *Potępiony* – z onirycznym obrazem młynka do kawy, który jest zarazem młynem zbawienia, a dla odrzuconych – młynem potępienia. Nawiążę wówczas do obecności berneńskiego młyna w tradycji francuskiej – w *La Cathédrale* bliskiego Watowi prozaika Huysmansa, w tekście archeologa Champolliona (brata odkrywcy sensu hieroglifów), w późniejszych polemikach. Na razie chciałbym tylko podkreślić zasadniczy moment poczucia przynależności bądź odrzucenia, jakie wiąże się z wyobrażeniem młyna mistycznego, który miał służyć ewangelii na hostie – chleb dla członków wspólnoty.

Tymczasem kurs przeciwko wielopartyjności i demokracji rozszerzał się na inne kraje Europy Środkowo-Wschodniej. „Dalsze aresztowania w Polsce” – obwieszczał „Der Bund” w wydaniu porannym z 12 czerwca, pisząc o aresztowaniu kilku przywódców PSL Mikołajczyka i o przymusowych przesiedleniach na Mazury Ukraińców, którzy nie godzili się na wysiedlenie do ZSRR. A w wydaniu wieczornym tego samego dnia gazeta donosiła o podpisaniu w Warszawie polsko-szwajcarskiej umowy handlowej. W piątek 13 czerwca Wat mógł przeczytać na pierwszej stronie „Journal de Genève” artykuł René Payota *L’offensive communiste*, omawiający kroki, podejmowane z inspiracji komunistycznej w różnych krajach Europy Wschodniej i Połu-

dniowo-Wschodniej. Fragment dotyczący Polski brzmi: „Z Polski donoszą, że aresztowania, które dotychczas dotykały jedynie członków partii chłopskiej Mikołajczyka, obecnie rozciągają się także na socjalistów, nazywanych prawicowymi, którym, rzecz prosta, zarzuca się spiskowanie przeciwko narodowi polskiemu” (\* „En Pologne, on apprend que les arrestations qui, jusqu'à présent, n'avaient visé que les membres du partie agrarien de M. Mikołajczik, s'étendent maintenant aux socialistes dit de droite, accusés, naturellement, d'avoir fomenté un complot contre le peuple polonais”). Zaś na ostatniej stronie tego wydania gazety mógł przeczytać notatkę *Charlie Chaplin va-t-il être expulsé*, donoszącą o wniosku deputowanego demokratycznego o wyrzucenie Chaplina ze USA, ponieważ jego działalność w Hollywood „wpływa niekorzystnie na ducha amerykańskiego”.

Pobyt w Paryżu Wat wykorzystał na próbę pozyskania nowych autorów dla „Odrodzenia” pośród pisarzy emigracyjnych. Wiemy o co najmniej jednym takim przypadku, próbie zakończonej niepowodzeniem, ale dotyczącej autora wówczas początkującego, który z czasem miał się stać jednym z najważniejszych prozaików emigracyjnych: Andrzeja Bobkowskiego.

W połowie roku 1947 Bobkowski informował Jerzego Giedroycia: „Ani mi w głowie przestać pisać do kraju, chyba że nasi z Londynu wytkną mnie palcem i popsują. 14 czerwca widziałem się z Al[eksandrem] Watem, który proponował mi pisanie do «Odrodzenia», i z Ważykiem. Powiedziałem im, że nie wiem, bo nie lubię być komandosem myśli i czołgać się w kamuflażu do zdań. («Odrodzenie» mi nie odpowiada w ogóle). Niechże inicjatywa «wykończenia» mnie wyjdzie od nich. To kłopot. Czym motywować napaść?”. W rezultacie tej rozmowy Wat przysyłał Bobkowskiemu kolejne numery tygodnika. 1 października 1947 r. Bobkowski pisał do Iwaszkiewicza: „Dostaję regularnie «Odrodzenie» (Wat przysyła za darmo, bo myśli, że mu co poszłę – taki bakczysz – kiedy mu się to znudzi?) i «Tygodnik Powszechny»”. Rok później tenże Bobkowski oceniał „Odrodzenie” (w którym Wat już nie pracował) bardzo krytycznie: „«Odrodzenia» nie znoszę po prostu za formę zewnętrzną – ohyda nieczytelna”. Czy-

tając te słowa trzeba pamiętać, że były one pisane w listach prywatnych, nieprzeznaczonych do publikacji, przez człowieka znanego z niewyparzonego języka. Wat zresztą sam doszedł do wniosku, że praca w redakcji „Odrodzenia” przestała mu odpowiadać.

Krótki pobyt poety w Bernie w czerwcu roku 1947 był, można powiedzieć, zaledwie przerwą w podróży, przystankiem na drodze życia. Ale jego intensywność, połączona z bogactwem wydarzeń politycznych i refleksji, sprawiła, że Aleksander Wat zaczął się zastanawiać nad sensownością dalszego swego udziału w dziennikarstwie, w życiu literackim powojennej Polski. Zauważmy, że berneńskie przemówienie i sprawozdanie z kongresu w Zurychu to ostatnie teksty Wata, opublikowane na łamach „Odrodzenia” (jeśli nie liczyć *Blahego komentarza do rzeczy wielkich*, czyli krótkiego komentarza do antologii tekstów historycznych, dotyczących roku 1848 we Francji). Podejmując metaforę wiersza *Potępiiony* można powiedzieć, że patrząc na Młyn Mistyczny w berneńskiej katedrze Aleksander Wat zdał sobie sprawę, iż droga, na którą wstąpił w ciągu pierwszego roku od powrotu do Polski, nie jest rozwiązaniem optymalnym, że trzeba będzie im prędzej, tym lepiej wycofać się z odpowiedzialnych stanowisk, żyć z przykładów i starać się, kiedy to tylko będzie możliwe, wyjechać na Zachód. Pobyt w Bernie w czerwcu 1947 r. zaowocuje w kwietniu 1963, na Placu Contrescarpe w Paryżu, podjęciem decyzji o wybraniu wolności.

## II Teologia młynka do kawy

„Freiheit der Presse und der Kaffee-Mühle”<sup>5</sup>

[„Wolność prasy i młynka do kawy”]

Georg Christoph Lichtenberg, 498.

„Najpierw zatem był młynek do kawy”, powiada Aleksander Wat w wierszu *Potępiiony*. Intrygujące. Dlaczego zwykły przedmiot co-

<sup>5</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, München 1980, s. 921.

dziennego użytku, zapamiętany z dzieciństwa, tak go zafascynował, dlaczego poeta przypisuje mu we własnej mitologii rolę Prapoczątku?

*Potępiiony* został umieszczony przez Wata w tomie *Wiersze* (Kraków 1957) w dziale zatytułowanym *Sny*<sup>6</sup>. Co z tej zwiezłej informacji wynika? Po pierwsze, skoro tytuł brzmi *Potępiiony*, to utwór podejmuje tematykę moralno-religijną potępienia, ujętą z perspektywy indywidualnej (potępiiony jest tu jeden, to podmiot mówiący wiersza, w pewnej mierze, choć nie do końca, dający się utożsamiać z osobą Aleksandra Wata). Po drugie, skoro w tomie *Wiersze*, to najpewniej mamy do czynienia z utworem poetyckim. Po trzecie, skoro w dziale *Sny* – jest to zapewne utwór oniryczny.

Zacznijmy od tytułu.

Słowo „potępiiony” pojawia się u Wata w znaczącym kontekście w późniejszym wierszu z cyklu *Przypisy do ksiąg Starego Testamentu*, zatytułowanym *Do Księgi Królów I*:

Kto pada niżej niż król potępiiony?

To retoryczne pytanie buduje swego rodzaju refren wiersza. Wat pyta najpierw „Kto pada niżej niż król odtracony?”, po czym przestrzega słowami, włożonymi w usta króla Saula: „Uciekajcie sprzed oblicza króla w melancholii”. Saul porównuje się do młodego Dawida, grającego u jego boku na lutni: „Jemu chwała świeci, a mnie potępienie” – bezpośrednio po tym wersie pojawia się zamykające pierwszą zwrotkę pytanie o potępionego króla. W drugiej zwrotce mamy porównanie,

<sup>6</sup> Wiersz *Potępiiony* (P, s. 155–156) interpretowali: Małgorzata Łukaszk, *...i w kołysankę już przemieniony płacz...* (*Obiit... natus est w poezji Aleksandra Wata*), Londyn 1989, s. 77; Jarosław Borowski, *«Między bluźniercą a wyznawcą». Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998, s. 128; Anna Sobolewska, *«Poczekalnia sądu ostatecznego». Sen w poezji Aleksandra Wata*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. Jacka Brzozowskiego i Krystyny Pietrych, Warszawa 1999, s. 189–191; Edyta Mołoda, *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*, Kraków 2001, s. 65–66; Przemysław Rojek, *«Historia zamącana autobiografią». Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 287–291.

<sup>7</sup> P, s. 29–30.

delikatnie przywołujące wizerunek młynka do kawy: „Rozpamiętywanie / wierci się bezsilne jak wiewiórka w klatce” (na Ukrainie rozpowszechnione są młynki w kształcie wiewiórek, które wprawia się w działanie kręcąc za ogon<sup>8</sup>). A także dopowiedzenie, które odsyła do wizji gruszek na wierzbie: „gnijące ulegałki z drzewa upokorzeń”. Gruszka kształtem – od dołu pękata, u góry wysmukła – przypomina młynek do kawy. W tej zwrotce pytanie refrenu ma postać: „Kto pada niżej niż król ponizony?”, a cały wiersz zamyka klamra muzyczno-oniryczna: „Ostatni akord tonie w stawie snu”.

Chcąc zrozumieć biblijny kontekst tego wiersza trzeba przeczytać na nowo stosowną Księgę. Pozwolę sobie zatem streścić tu – za tekstem Biblii Gdańskiej, którą Wat cytuje w epigrafie wiersza – Pierwszą Księgę Samuela, zwaną też Pierwszą Księgą Królewską, wybierając dowolnie, ale wiernie, niektóre elementy, a inne (większość) pomijając. Jest to, z początku, opowieść o Annie, umiłowanej żonie Elkana, która była długo bezpłodna, a gdy w końcu modlitwy jej zostały wysłuchane, zaniósł swego pierworodnego, Samuela, „do domu Pańskiego w Sylo” (1 Sm 1,24) i ofiarowała Panu ślubując, że „brzytwa nie postoi na głowie jego” (1 Sm 1,11). A ofiarowując, modliła się m.in. tymi słowami: „Pan ubogiego czyni i z bogaca, unia i wywyższa” (1 Sm, 2,7). Kapłani zaś mieli tam zwyczaj, że gdy sprawowano jakąś ofiarę, to sługa kapłański przychodził „mając widelki o trzech zębach w ręce swojej. I wrażał je w statek, albo w kocioł, albo w panew, albo w garniec, a cokolwiek wyjął widelkami, to sobie brał kapłan” (1 Sm 2,13–14). I Samuel wyrastał na kapłana. A jeszcze jako pacholę miał widzenia senne, w których objawiał mu się Pan. A kiedy doszło do przegranej bitwy z Filistynami, Izraelici wzięli do obozu skrzynię przymierza z Sylo. Ale i tę bitwę przegrali i utracili skrzynię Bożą. Filistyni zabrali skrzynię do świątyni Dagona, tam jednak okazało się, że Pan jest silniejszy. Oto bowiem nazajutrz „Dagon

<sup>8</sup> „Albo wiewióry ukraińskie. Łapiemy za kitę i mielemy”, powiada kolekcjoner młynków do kawy Zbigniew Niedbała z Wojkowic. Anna Stańczyk, *Nietypowa kolekcja młynków*, „Gazeta Wyborcza” (Katowice), 13 VIII 2004.

leżał twarzą swoją na ziemi przed skrzynią Pańską; a łeb Dagonowy i obie dłonie rąk jego ułamane były na progu, tylko sam pień Dagonowy został podle niej” (1 Sm 5,4). W dodatku ci, którzy mieli kontakt ze skrzynią dostawali „wrzodów na skrytych miejscach” (1 Sm 5,9). Postanowiono zatem oddać skrzynię Izraelowi. A za radą kapłanów i wieszczków oddano ją wraz z osobliwą ofiarą, mówili bowiem kapłani: „poczynicie podobieństwa zadnic waszych, i podobieństwa myszy waszych, które psowały ziemię, i oddacie Bogu Izraelskiemu chwałę” (1 Sm 6,5). Ofiarowali zatem pięć złotych odlewów sempitern i po jednej złotej myszy od każdego większego miasta filistyńskiego. Samuel zaś sądził Izrael i wzywał swych rodaków do wyrzeczenia się cudzych bogów, Baala i Astarota. Gdy zaś Filistyni znów napadli na Izrael, „wołał Samuel do Pana za Izraelem, a wysłuchał go Pan” (1 Sm 7,9). I było to trwałe zwycięstwo: „A tak poniżeni są Filistynowie, a potem więcej nie przychodzili na granicę Izraelską; albowiem była ręka Pańska przeciwko Filistynom po wszystkie dni Samuelowe” (1 Sm 7,13). A kiedy się Samuel zestarzał, żądali od niego Izraelczycy, by im ustanowił króla. On wskazywał na niedogodności takiego rozwiązania, ale nie chcieli go słuchać. I wyznaczył im na króla Saula z pokolenia Beniaminowego. Saul pokonał Amalekitów, ale nie wytracił ich doszczętnie, tylko pozwolił zachować co przedniejsze owce i woły na ofiarę całopalną. Potem Samuel pomazał Dawida, który był „wdzięcznych oczu, a piękny na wejrzeniu” (1 Sm 16,12). Kiedy zaś na Saula przychodził zły duch, Dawid grał mu na harfie, co sprawiało królowi ulgę w cierpieniu.

Dalej następuje znana powszechnie historia pojedynku Dawida z Goliatem. Następnie mamy bitwę z Filistynami, po której Saul i Dawid napotykają korowód kobiet izraelskich, wysławiający Dawida. Dochodzi do rywalizacji i czynów gwałtownych: Saul rzuca w grającego mu na harfie Dawida włócznią. Potem, licząc na to, że młodzieniec zginie w walce, obiecuje mu rękę swej córki, jeśli Dawid przyniesie mu „sto nieobrzezek Filistyńskich” (1 Sm 18,25): to kolejny, po zadnicach, pikantny element tej opowieści. Dawid nieobrzezki przynosi



i zostaje więciem Saula. I znów gra mu na harfie, a Saul w ataku melancholii znów próbuje go przebić włócznią (w wierszu Wata król mówi: „Moja włócznia bezsilna wobec jego lutni”). Dawid za zło odpłaca Saulowi dobrem (w wierszu król mówi: „Moja miłość plugawsza od mej nienawiści”). Pewnego razu król rozbiera się i wchodzi do jaskini „na potrzebę przyrodzoną” (1 Sm 24,4). Dawid mógł go, bezbronnego, zabić, ale tylko „urznął po cichu kraj płaszczu Saulowego” (1 Sm 24,5). Zmagania trwają dalej, Saul posuwa się do tego, że każe wieszczce wywołać ducha zmarłego tymczasem Samuela. W ostatnim rozdziale pierwszej księgi Saul popełnia samobójstwo, nadziewając się na własny miecz. Nieco inną wersję śmierci króla przynosi pierwszy rozdział drugiej księgi, w którym pewien Amalekita opowiada Dawidowi, że to on zastał Saula, który „tkwił na włóczni swojej” (2 Sm 1,6) i prosił, by go zabić, bo mu ciężko („zabij mię: bo mię zdjęły ciężkości” – 2 Sm 1,9), więc zabił go Amalekita i zdjął mu koronę („wziąłem koronę, która była na głowie jego” – 2 Sm 1,10). W wierszu: „Saul skłonił czoło pod ciężarem korony”.

W „przypisie” Wata do tej biblijnej księgi, napisanym w połowie lat sześćdziesiątych, w centrum uwagi staje psychologiczny portret starego króla, jego sytuacja poniżenia, odtrącenia, odrzucenia. Saul został odtrącony przez Pana (nawiedza go zły duch), przez Dawida (który wolał miłość jego syna Jonatana), przez lud (pochód kobiet całego Izraela przeciwstawia Dawida Saulowi). Poszczególne motywy pierwszej księgi występują w poezji Wata w połowie lat pięćdziesiątych, świadcząc o wcześniejszej intensywnej lekturze tego fragmentu Biblii. I tak – mysz jest bohaterką napisanego na dwa miesiące przed *Potępionym* wiersza \*\*\* *[Być myszą. Najlepiej polną]*<sup>9</sup>. Błyszczące zadnice mamy w *Potępionym*: „lędźwia jak cukier białe!”. Widelki o trzech zębach kojarzą się z trójzębem Neptuna – a przecież do porwania Sabineek doszło podczas święta ku czci Neptuna. Łącznikiem jest też tytułowe słowo „potępiony” i atmosfera zmysłowości, wręcz pikanterii, charakterystyczna dla obu tekstów – biblijnej księgi i wiersza Wata.

---

<sup>9</sup> P, s. 121.

Wróćmy do tytułu wiersza. Szukając analogicznych tytułów w literaturze światowej należy wspomnieć przede wszystkim o sztuce Tirso de Moliny *Potępiiony za niewiarę* (*El condenado por desconfiado*, 1635), która stawia pytanie: kto jest przeznaczony do zbawienia, kto skazany na potępienie, a także o powieści Dostojewskiego *Skrzywdzeni i poniżeni* (*Униженные и оскорблённые*, 1861), tłumaczonej przez zaprzyjaźnionego z Watem Broniewskiego, z jej przesłaniem miłości i „bycia razem”, które skrzywdzonym i poniżonym pozwala znosić razy ze strony tych, co ich krzywdzą i poniżają.

Pozostające w podobnym kręgu semantycznym sformułowanie „Z trwożą, z drzeniem!” we wspomnieniu o młynku do kawy może być odwołaniem do Kierkegaarda – jednej z ważniejszych lektur młodego Wata. Nie tylko do *Bojaźni i drżenia*, ale i do jego eseju *Powtórzenie*, w którym Kierkegaard opowiada o swej wyprawie do Berlina, przedsięwziętej w celu przypomnienia sobie, niejako powtórzenia pobytu w tym mieście w czasach studenckich. Historyk filozofii Friedrich Kümmeł w eseju o logicznej strukturze kierkegaardowskiej kategorii powtórzenia pisze: „Widziane z zewnątrz, powtórzenie jawi się jako nieustannie obracające się koło albo jako niestrudzenie mielący młyn, przy czym to, co jest tu obracane i mielone, ów urobek, musi być poszukiwany w innym miejscu. Czymże jednak jest powtórzenie, jak nie samym kołem albo młynem jako takim?”<sup>10</sup>.

Pora na krótki zarys historii kulturowej młynka do kawy. W późnym średniowieczu urządzenia do mielenia kawy przypominały klepsydre, zrobioną z dwóch wydrążonych kamieni, połączonych stożkowatą tuleją z ostrzem. W XV w. przystosowano do mielenia kawy młynek do przypraw, stojący na czterech nóżkach (a więc przypominający kształtem... mopsożelazny piecyk).

Młynek do zboża jest symbolem założonej w roku 1582 i działającej do dziś florenckiej Accademia della Crusca. Autoironiczna nazwa (*crusca* to otręby, a w tym kontekście plewy), będąca z początku kry-

<sup>10</sup> Friedrich Kümmeł, *Zur logischen Struktur von Kierkegaards Kategorie der Wiederholung*; [www.friedrich-kuemmel.de/doc/KieWiederholung.pdf](http://www.friedrich-kuemmel.de/doc/KieWiederholung.pdf).

tyką nobliwej Sacra Accademia Fiorentina, nabrała z czasem sensu pozytywnego: jej członkowie zajmowali się oddzielaniem w języku włoskim ziarna od plew, tworząc słownik poprawnościowy. Członkowie akademii przybierają pseudonimy, a poszczególne pomieszczenia noszą nazwy – jeden i drugie związane z mieleniem ziarna i pieczeniem chleba.

W krajach niemieckojęzycznych otwory, przez które w młynie wylatywały otręby, były często zakończone maską, zwaną *Kleiekotzer* (rzygacz otrębów), która miała przeważnie groteskowe rysy, ale niekiedy przypominała oblicze Chrystusa z otwartymi ustami. Maską taką była zarazem duchem opiekuńczym młyna.

Szufladka w młynkach do kawy pojawiła się w wieku XVIII. W 1798 r. pierwszy amerykański patent na młynek do kawy uzyskał Thomas Bruff – dentysta Thomasa Jeffersona. To nie przypadek – jego wynalazek wyposażony był w ostre ząbki. (W wierszu Wata: „Z trwożą, z drzeniem! Aż zęby dzwoniły!” I dalej: „łędźwia jak cukier białe! Jak zęby! I mocne [...]”).

W czasie wojen młynki bywały uważane za przedmioty niebezpieczne i konfiskowane. W zbiorach Zakładu Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Narodowej zachowało się wydrukowane na czerwonym papierze ogłoszenie, wystawione 25 czerwca 1916 r. w Sosnowicach, na mocy którego „Młynki ręczne i podobne przybory, służące do mielenia lub skrupiania zboża, muszą być do 10-go lipca 1916 r. oddane wójtom i burmistrzom [...]”<sup>11</sup>. W wierszu Wata skrzydła kruszą ludzi, a defilujące sabinki porywają „ku zatracie”.

W literaturze polskiej okresu międzywojennego mamy kilka interesujących przypadków występowania motywu młynka. W roku 1934 powstała opowieść Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Młynek do kawy*, opisująca przygody zwykłego młynka do kawy, który na wieść o tym, że ma być wyrzucony przez kolejarza Mikołaja i jego żonę Celinę, ucieka i tuła się po Polsce poszukując swego miejsca. W czasach młodości jego właścicieli Młynek wyglądał tak: „cały w kolorze wiś-

<sup>11</sup> Dwujęzyczne *Ogłoszenie/Bekanntmachung*, sygn. BN: DŹS IA 5 Cim.

niowym. Mosiężny dzbanuszek, do którego wsypujemy ziarenka, świecił jak pełnia księżycy. Korbka lekko–lekko wygięta. W pudle szufladka, otwierająca się z większą gracją niż drzwiczki karety...”. Teraz się postarzał: „szufladka zacina się, że jej czasem w ogóle nie można wyciągnąć, mosiężny dzbanuszek stracił swój blask, korbka zwisa beznadziejnie w dół, wesoła, wiśniowa politura wypłowiwała. Mało tego – przy mieleniu kawy Młynek stęka i podskakuje”. Młynek w opowieści Gałczyńskiego jest, podobnie jak w wierszu Wata, oniryczny, konkretnie zaś posiada umiejętność widzenia cudzych snów: przez dziurki w tarce widzi, jak kolejarzowej Celinie śnią się nowe młynki: „spod poduszki wychodziły całymi rzędami nowiutkie młynki i wszystkie odwracały się do niego plecami i trajkotały: – Ach, ty stary młynku, zginiesz na śmietniku!”.

Połączenie motywu młynka do kawy ze Starym Testamentem z jednej strony, a erotyką z drugiej, dokonuje się też w prozie Schulza, a mianowicie w *Nocy Wielkiego Sezonu*. Najpierw mamy wzmiankę o kawie, niepozorną, ukrytą w porównaniu: „Z dziwnym wzruszeniem próbowało się nowego echa, napoczytało się je z ciekawością, jak w chłodny i trzeźwy poranek babkę do kawy w przeddzień podróży”. Wątki starotestamentowe są zbyt liczne, by je tu wszystkie wymieniać, wspomnę tylko o niektórych. Subiekci są przyrównani do aniołów („te urodziwe cheruby”), ojciec podejrzewa, że „grzeszą gdzieś w głębi domu z córami ludzi”. Ojciec wrasta „gniewem swych gestów w grozę krajobrazu”, czym przypomina złowieszczy wiatrak, podczas gdy „beztroski lud Baala” oddaje się „wyuzdanej wesołości”. Potem dopiero pojawia się młynek, ale jakby pokątnie, w opisie rozgadanych Żydów, kłębiących się w sklepie bławatnym Ojca: „Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów! [...] Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal”. Zwróćmy uwagę na podwójność tych porównań: wszystkie trzy człony

– kołatka, dziadek do orzechów, młynek – kształtem przypominają sylwetkę Żyda w kapocie, a zarazem wszystkie trzy są porównaniami akustycznymi. Jest to jednak młynek nieokreślony. Połączenie z kawą dokonuje się w zakończeniu *Nocy Wielkiego Sezonu*, w przedostatnim zdaniu, kiedy wśród „zburzonych kulis nocnej scenerii” ojciec widzi „wstających ze snu subiektów”. Zdanie to brzmi: „W kuchni, na piętrze, Adela, ciepła od snu i ze zmierzwionymi włosami, mełła kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca”.

Młynek do kawy jest tu symbolem nowego początku, powrotu do normalności i codzienności. Można powiedzieć, że w wierszu Wata dokonuje się proces odwrotny, niż w opowiadaniu Schulza. Schulz swą feeryczną wizję, starotestamentową i erotyczną, zamyka na koniec w zwykłym młynku do kawy. Wat wychodzi od wspomnienia młynka, by przez wołtyżerki i sabinki dojść na koniec, jak zobaczymy, do zagłady.

Spróbujmy teraz zrekonstruować wygląd przywołanego w wierszu młynka. Był on „najpospolitszy” i „staroświecki”. Znamy jego kolor („ciemnokawowy” – określenie autoreferencyjne). Wiemy, że u góry miał otwieraną klapkę do wysypywania ziaren kawy („Dziekiem lubiłem odmykać klapkę, zajrzeć i natychmiast zatrzasać”). Wiemy, że klapka nie była odsuwana, tylko podnoszona (inaczej trudno by ją było zatrzasać). W sennej transformacji młynek przekształca się szybko w młyn z wiatrakami, wyposażony w skrzydła i umiejscowiony centralnie („na linii horyzontu, na samym jej środku”), a zatem zapewne czworokątny i symetryczny. Na szczycie każdego skrzydła „ekwilibrysta w bieli” płynął niczym „srebrny płomień bijący stopami w eterze”. Te określenia kolorystyczne pozwalają przypuszczać, że i młynek z dzieciństwa Aleksandra Wata wprawiany był w ruch nie za pomocą jednej korby umieszczonej na górze, jak w helikopterze, tylko za pomocą dwóch symetrycznych metalicznych korbek, znajdujących się bo bokach górnej części młynka.

Spróbujmy teraz porównać te dane z reprezentatywną próbką autentycznych młynków do kawy z przełomu XIX i XX w. Bazylejskie

Museum für Gestaltung ma w swych zbiorach katalog aukcji młynków do kawy, zorganizowanej w roku 1993 przez dom aukcyjny Waltrauda Boltza w Bayreuth. Najpopularniejsze są tu młynki domowe, składające się z czworobocznego domku na zmieloną kawę z szufladką, właściwego młynka u góry, przeważnie w kształcie kopuły oraz centralnie umocowanej korbki. Domek (*Gehäuse*) może być z drewna, często polerowanego, z mosiądzu, z blachy żelaznej, często lakierowanej. Do wysuwania szufladki służył guzik – drewniany, jak cały domek, bądź porcelanowy.

Drugą grupę stanowią ściennie młynki do kawy o zupełnie odmiennej konstrukcji. Do prostokątnej deseczki przymocowana jest u góry jasna puszka na kawę ziarnistą, przeważnie porcelanowa lub kamionkowa, ozdobiona kwiatkami i napisem CAFÉ bądź KAFFEE, poniżej znajduje się młynek i korbka, obracająca się jak wskazówki zegara, na dole mały pojemnik na zmieloną kawę.

Trzeci typ to tzw. młynek sklepowy (*gewerbliche Kaffeemühle*). Wykonany jest z żeliwa, przeważnie lakierowanego na czarno, czarno i czerwono lub czarno i ciemnozielono. Podstawa ma rozmiary niewiele większe od szufladki, część do mielenia i puszka na kawę ziarnistą są podobnych rozmiarów, do właściwego młyna przymocowano po bokach dwie koliste tarcze z kilkoma falistymi szprychami, na których umocowano korbki, całość wieńczy mosiężna klapka<sup>12</sup>.

Analiza porównawcza wiersza i ilustracji w katalogu aukcyjnym wskazuje, że przywołany przez Wata młynek należał najprawdopodobniej do trzeciego typu – w USA rozpowszechnionego także w gospodarstwach domowych. Świadczą o tym skojarzenia z wiatrakami i z kołowym ruchem akrobatów–wolyżerek–sabinek. Warto dodać, że ramiona korbek młynków do kawy bywały niekiedy zdobione figurami alegorycznymi zwierząt (lew) lub postaci ludzkich.

<sup>12</sup> Por. obiekt nr 2658: „Sklepowy młynek do kawy. Żeliwo, lakierowane na czerwono i na czarno. 3 guziczki z porcelany. Wys. 57 cm”; *Kaffeemühlen. Auktion 332. 27. März 93*, Bayreuth 1993, Waltraud Boltz, s. 23.

„Najpospolitszy” młynek w wierszu *Potępio* jest jednak całkiem niepospolity przez związane z nim wyobrażenia i lęki („Było mi tak, jakobym ja tam był w środku kruszony!”) oraz przez wymiar ostateczny („Zawsze wiedziałem, że muszę źle skończyć”). Od aukcji zabytkowych przedmiotów użytkowych przejdźmy zatem do innych, bardziej wzniosłych zastosowań młynka/młyna (w innych dobrze znanych Watawi językach nie ma tego rozróżnienia, słowo *moulin* czy *Mühle* odnosi się zarówno do młyna do zboża jak i do młynka do kawy). Przewodnikiem będzie tu pisarz, którego Wat czytał już w młodości – jak o tym świadczą pośrednio przywoływane w *Mopsożelaznym piecyku* lektury, będące często lekturami bohatera powieści *À rebours* – a mianowicie Joris-Karl Huysmans. W dziesiątym rozdziale *La Cathédrale* (1898) rozmowa zbacza w pewnej chwili na rozmaite sposoby sporządzania hostii i opłatków. Durtal wspomina wówczas o młynie do mielenia zboża ofiarnego. *Abbé Gévresin* przyznaje, że o ile zna dobrze prasy mistyczne, przedstawiane przez piętnasto- i szesnastowiecznych witrażystów, o tyle obce mu jest pojęcie młyna mistycznego. *Abbé Plomb* powiada na to: „Widziałem taki w Bernie, na piętnastowiecznym witrażu”. Durtal na to wspomina: „Ja widziałem podobny w katedrze w Erfurcie, namalowany na desce, nie na szkle; ten anonimowy obraz, opatrzony datą 1534, wciąż mam przed oczyma: u góry Bóg Ojciec, dobry staruszek, z brodą jak śnieg białą, uroczyście i zamyślony – potem młyn przypominający młynek do kawy, umieszczony na wierzchu stołu, z otwartą dolną szufladką. Zwierzęta ewangeliczne opróżniają do otworu urządzenia białe buklaki z banderolami, na których wypisano słowa sprawcze Sakramentu; banderole te zsuwają się do brzucha maszyny, pojawiają się w szufladce i wypadają z niej do kielicha, który trzymają klęczący przed stołem kardynał i biskup”.

Erfurt był w prywatnej mitologii Wata ważnym miejscem z kilku powodów. Pierwszym powodem były drzwiczki do pieca, o nich za chwilę. Drugim – Napoleon. To tam miał on w rozmowie z Goethem wypowiedzieć zdanie o polityce jako naszym przeznaczeniu – przy okazji pobytu w Weimarze w roku 1949 poeta wybrał się na cztery

godziny do Erfurtu i zaszedł też do domu *am Erker*, by stwierdzić, że jego „okna jeszcze dziś wychodzą na rokokową, zabawkową niemal jak ówczesne ksiąstewka niemieckie kordegardę”<sup>13</sup>. A trzecim powodem, nieoczekiwanym, okazało się religijne przeżycie gotyku. Wat wspomina tę chwilę „na ogromnym czworokątnym placu, wyłożonym średniowiecznym brukowcem, pod rozległym, ogromnym, niebosiężnym motywem skalnym katedry”; „surowy masyw katedry” przyrównuje do muzyki Bacha, podkreśla „napięcie między rzeczą boską a rzeczą świecką”<sup>14</sup>, mówi o uchyleniu rąbka. Czy jednak miał czas zwiedzić wnętrze katedry i zobaczyć obraz młyna, nie wiadomo.

Dwa lata wcześniej, w czerwcu 1947 r. Aleksander Wat – o czym wspominałem – był w mieście, w którym znajduje się pierwszy z wymienionych w powieści Huysmansa młynów mistycznych – w Bernie – i nie ulega wątpliwości, że zwiedził tamtejszy Münster, czyli katedrę św. Wincentego z Saragossy, i obejrzał jej słynne witraże.

Monografistka witraży berneńskiej katedry poświęca młynkowi mistycznemu pięćdziesiąt bitych stron dużego formatu<sup>15</sup>. Bibliografia nie uwzględnia powieści Huysmansa, ale w rozumowanym przeglądzie literatury przedmiotu znalazła się wzmianka o artykule Loumyera z roku 1908, polemizującym z tezą Champolliona, jakoby berneński witraż był protestancką kpina z Przeistoczenia, a w niej takie zdanie: „Autor odsyła także do J.-K. Huysmansa, który również opisuje wizerunek młynka”<sup>16</sup>.

Jaki jest program ikonograficzny berneńskiego młyna mistycznego? U góry znajduje się czworokątny złocisty lejek, do którego wrzucano symbole ewangelistów, oplątane opatrzonymi napisami wstęgami. Poniżej znajduje się szeroki okrągły pojemnik, z umocowanym z prawej strony kołem napędowym. Z pojemnika rynną wylewają się

<sup>13</sup> Pub, s. 755.

<sup>14</sup> Mw, cz. 2, s. 131.

<sup>15</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, *Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster*, Bern 1998 [= *Corpus vitrearum Medii Aevi. Schweiz*, t. 4], s. 312–361, bibliografia: s. 1–14.

<sup>16</sup> Tamże, s. 313. Zob. też: Guy Loumyer, *Note sur la verrière au moulin à la cathédrale de Berne*, „Blätter für bernische Geschichte”, IV, 1908, s. 75–76.



hostie, obok Dzieciątko Jezus rozwija szeroką wstęgę z napisem. Św. Piotr w szacie papieskiej i z insygniami krząta się przy tamie na strumieniu. Poniżej młynka czterej ojcowie Kościoła podstawiają pod rynnę kielich i z pomocą kleryków rozdzielają hostie między tłumem wiernych. Potok zasilający młyn płynie z góry na dół, zbliża się do niego dziecko z naczyniem, obok poi się bydło. Mężczyzna w starotestamentowym odzieniu poszerza brzeg strumienia, inny rozwija wstęgę z napisem, odnoszącym się do śś. Piotra i Pawła. W górnej części witraża przedstawiono dwa cudowne zdarzenia ze Starego Testamentu: wodę tryskającą ze skały i deszcz manny spadający z nieba. Ich paralelizm wobec głównej sceny nie wymaga komentarza. Architekturę, obramowującą te starotestamentowe sceny, wieńczą cztery tabernakula, z których dwaj mężczyźni i dwa anioły spoglądają na to, co się poniżej dzieje.

Ten program ikonograficzny odwołuje się do metaforyki sięgającej pism ojców Kościoła: słowo Boże jako zboże bądź chleb, Matka Boska jako pole, Chrystus jako ziarno. Młyn jest symbolem przejścia od Starego do Nowego Przymierza (ziarno Starego Testamentu miele on na mąkę Ewangelii). Począwszy od XV w. symbol młyna wkracza też do poezji. W hymnach i pieśniach staje się znakiem inkarnacji Chrystusa. Berneńskie okno witrażowe stanowi kontaminację wcześniejszych przedstawień mistycznego młyna, wzbogaconą o scenę udzielania komunii i dwie paralelne sceny starotestamentowe z cudami.

Nie możemy sobie pozwolić na szczegółowe omówienie wszelkich aspektów witraża z młynem, wchodzić w subtelności teologiczne, analogie literackie, tło historyczne (sobory, dwie wizyty papieskie w Bernie w połowie XV w., zwalczanie husytów), analizę kompozycji, ornamentyki, kolorystyki, techniki, stylu, hipotezy dotyczące datowania i przypuszczalnego autorstwa (w tej ostatniej kwestii autorka monografii szeroko omawia późniejsze prace zaprzyjaźnionego z Watem historyka sztuki Karola Sterlinga). Nie mamy też żadnych informacji na temat tego, czy Wat po obejrzeniu witraża zapoznał się z literaturą na jego temat.

Jeden wszakże wątek należy tu wydobyć, ponieważ stanowi on osobliwość berneńskiego witraża, a zarazem łącznik z wierszem Wata. W geometrycznym środku witraża znajduje się rynna z hostiami i przedstawione w całej postaci Dzieciątko Jezus. Ku nim kierują się spojrzenia postaci, umieszczonych w dolnej części dzieła. Mamy tu do czynienia z obrazowym przedstawieniem Eucharystii i Podniesienia. W późnym średniowieczu Podniesienie stanowiło moment kulminacyjny ofiary mszalnej. Ponieważ komunია, uczestnictwo w spożywaniu Boga, traktowana była jako coś wyjątkowego, wielu wiernych poprzestawało w niedzielę na wzrokowej adoracji hostii podczas Podniesienia – niektórzy wędrowali w tym celu od kościoła do kościoła, by jak najczęściej móc cieszyć się tym widokiem. Znane są też liczne świadectwa osób, które podczas Podniesienia widziały w kielichu postać dziecka. Z kolei postać młodzieńca z wieńcem na głowie może być wskazówką, że witraż ma związek z obchodzonym od XIII w. świętem Bożego Ciała<sup>17</sup>. Z kazań na tę uroczystość mógł jego twórca zaczerpnąć centralny motyw młyna. Demonstracyjne podkreślenie realnej obecności małego Chrystusa w całej postaci obok hostii można interpretować jako głos w teologicznej dyskusji z żądającymi komunii pod obiema postaciami i w swych radykalnych odłamach kwestionującymi dogmat transsubstancjacji husytami<sup>18</sup>.

Tu mała dygresja. Mamy w historii literatury inny przypadek dzieła gotyckiej sztuki religijnej, podejmującego tematykę sakramentalną, które wywarło znaczący wpływ na polskiego poetę. Myślę o tzw. *Sakramentshäuschen* w Norymberdze, który w 1842 r. zainspirował Norwida do *Adama Kraffta*, pierwszego wiersza napisanego po wyjeździe z Polski, a następnie do *Bransoletki*, tej niezwyklej medytacji na temat siedmiu sakramentów.

Wiersz *Potępiony* jest, podobnie jak berneński witraż, „dzieckiem podszyty”. „Dzieckiem lubilem odmykać klapkę”, powiada poeta, na-

<sup>17</sup> W 1947 r. Boże Ciało przypadło 5 czerwca, a więc w trakcie kongresu Pen Clubu, kilka dni później Wat znalazł się w Bernie przed witrażem z młynem mistycznym.

<sup>18</sup> Por. Brigitte Kurmann-Schwarz, *dz.cyt.*, s. 330.

wiążąc do powszechnie znanego frazeologizmu z *Ody do młodości*, „Dzieckiem w kolebce...” – cały wiersz Wata można zresztą interpretować jako polemikę z mickiewiczowskim optymizmem (tam „zbawienia [...] słońce”, tu księżyc, tam „jednością silni”, tu „potępiony”, tam „do nieba [...] po laury”, tu „ku zatracie”). I dalej: „Chłopcem marzyłem”. Zarazem jednak dziecko, chłopiec, z którym utożsamia się podmiot mówiący wiersza, jest potępiony i wie od początku, że musi „źle skończyć”. Mamy tu zatem do czynienia z odwróceniem, zakwestionowaniem występującego w przedstawieniach młyna mistycznego wyobrażenia Dzieciątka jako chłopca, który jest Zbawieniem i Pokarmem.

Skąd ta rozbieżność? Na poziomie podstawowym można ją interpretować jako wątek ukaranej ciekawości: chłopiec, zafascynowany tajemnicą przemiany kawowego ziarna w aromatyczny proszek, odmyka kłapkę i zagląda do wnętrza młynka. Ale Wat nadaje tej karze wymiar eschatologiczny. Wyobraża sobie, że to on sam jest w środku kruszony (odpowiednik ikonograficzny znajdujemy w młynie mistycznym z fresku w Eriskirch, gdzie Matka Boska własnoręcznie wrzuca Dzieciątka do lejka). Motyw kruszenia powraca w obrazie dużego młynka i jego czterech skrzydeł („Pewno kogoś kruszyły”). Można się go też dopatrywać w wizji porwania sabinek – nie do nieba, tylko „ku zatracie”.

Cały ten krąg wyobrażeń kusi, by wprowadzić jeszcze jeden element interpretacyjny, związany z pochodzeniem poety. Jednym z przełomowych zdarzeń w dzieciństwie Aleksandra Wata było wpadnięcie, gdy biegł z pożyczonymi książkami, na otyłego proboszcza parafii Narodzenia NMP na Lesznie, który syknął „Bejlis”. Uskrzydłony chłopiec, identyfikujący się z rączym jeleniem, poczuł się wówczas „starym, brodatym, zaflejtuszonym Żydem, który kłuje długim nożem szojcheta dzieci chrześcijańskie, aby krew ściekała wolno w miedzianą kadh”<sup>19</sup>. Odtąd w *Kartkach na wietrze* pojawia się wątek poczucia odrzucenia, potępienia. Przywołana tutaj skrótowo sprawa Bejlisa była

---

<sup>19</sup> Dbs, s. 290.

kulminacyjnym punktem antysemitycznych tendencji w Europie Środkowo-Wschodniej u progu I wojny światowej. Ale wątek wrogości do Żydów powiązany z fantazmatami dotyczącymi chleba i krwi oraz hostii ma dużo dłuższą tradycję. W eseju Stanisława Sobotkiewicza *Żyd Wieczny Tulacz* na łamach londyńskich „Wiadomości”, będącym omówieniem angielskiego atlasu historii Żydów<sup>20</sup>, czytamy: „W Poznaniu w r. 1405 przyczyną burdy jest hostia, której jakiś profan katolicki dostarcza Żydom, jakoby dla ich praktyk (bo rodząc się ślepo, przecierają nią oczy!)...”<sup>21</sup>. Rok 1405 – 50 lat przed powstaniem berneńskiego witraża z młynem mistycznym.

Z poczuciem odtrącenia i potępienia przeplata się u młodego Wata fantazmat wywyższenia, kulminujący w wizji... rychłego awansu na papieża. W *Kartkach na wietrze* poeta wspomina: „postanowiłem zostać papieżem, rozwijałem plan, jak dojdę do kardynałstwa w szybkim czasie i jak przed trzydziestym piątym rokiem życia zostanę wybranym papieżem”<sup>22</sup>. Ten wątek – fantazja o Żydzie, który zostaje papieżem – został przetworzony w napisanym w roku 1926 opowiadaniu *Żyd Wieczny Tulacz* z tomu *Bezrobotny Lucyfer*, gdzie Natan, talmudysta z Zebrzydowa, zostaje wybranym papieżem Urbanem IX. I znów mamy tu paralelę z witrażem berneńskim, który stanowi apoteozę władzy papieskiej.

Kontekst żydowski wiąże się też z miejscem powstania wiersza *Potępiiony*. Został on napisany w czerwcu 1956 r. w Maison de Santé de Saint-Mandé – podparyskiej klinice psychiatrycznej z tradycjami. Zakład mieścił się początkowo, od 1839 r., w centrum miasta, koło Panteonu, a jego szef, Alexandre Brière de Boismont, został w czasie powstania listopadowego wysłany do Polski, by śledzić cholere i napisał na ten temat książkę (jest też autorem pracy o halucynacjach i rozprawy o samobójstwie). Po wybuchu Komuny Paryskiej proponował otwarcie domów opieki dla szaleńców, gotowych do zniszczeń i podpa-

<sup>20</sup> Martin Gilbert, *Jewish History Atlas*, London 1969.

<sup>21</sup> Stanisław Sobotkiewicz, *Żyd Wieczny Tulacz*, „Wiadomości” (Londyn) 1970, nr 18.

<sup>22</sup> Dbs, s. 144.

leń... W czasie II wojny światowej w klinice w Saint-Mandé zdarzył się przypadek (opowiada o tym Eugène Minkowski), który jest jakby lustrzanym odwróceniem sytuacji ze scenariusza filmowego, wymyślonego kiedyś przez Wata w Sopocie: była wówczas w Saint-Mandé pacjentka, Żydówka, która cierpiała na manię prześladowczą, a konkretnie czuła się nękana przez Niemców. Z chwilą wejścia Niemców do Paryża okupanci zarekwizowali na swe potrzeby jeden z pawilonów zakładu w Saint-Mandé. Sytuacja z manii prześladowczej tej kobiety stała się poniekąd rzeczywistością. Czy pacjentka przestała być wariatką? W poczuciu personelu nadal jednak istniała przepaść między zachowaniem pacjentki a zachowaniem lekarzy i reszty personelu.

Sięgnijmy teraz do innej książki z zakresu historii sztuki, która wprawdzie ukazała się po śmierci Wata, ale dotyczy obrazu jednego z jego ulubionych malarzy. Belgijski krytyk sztuki, Michael Gibson, wydał w 1996 r. książkę-esej, poświęconą obrazowi Breugla Starszego *Niesienie krzyża*. Cztery lata później rzecz wyszła też po angielsku (*The Mill and the Cross*, Lausanne 2000), na jej podstawie polski reżyser Lech Majewski nakręcił film pod tym tytułem, a książka ukazała się w roku 2010 w Polsce jako dzieło dwóch autorów, bogato ilustrowane fotosami z filmu i z jego produkcji, po angielsku i po polsku. Jeden z rozdziałów, zatytułowany *Le moulin*, poświęcony jest interpretacji młyna na wysokiej skale, który wznosi się na tle horyzontu w górnej części obrazu (u Wata: „Stał ten młyn na morzu, na linii horyzontu, na samym jej środku”). Skala przypomina sylwetkę kościoła. Młyn ma skrzydła w formie ramion krzyża. Wznosi się na skale, jak Kościół na Opoce. Pośród setek przedstawionych na obrazie postaci Gibson zwraca uwagę na chłopca, który, zachwycony, ale i trochę przestraszony, przygląda się pracy młynarza. Ten chłopiec, powiada autor, to ty, czytelniku, to ja, to przede wszystkim Breugel, trzy- czy czteroletni berbec, przypatrujący się, jak koło młyńskie rozciera ziarna na delikatną mąkę. A równocześnie mamy do czynienia ze spojrzeniem erudyty – na przykład zaprzyjaźnionego z malarzem kartografa i geografa Abrahama Orteliusa – który w tekstach starożytnych autorów znajdował

odpowiednie cytaty. Choćby u Petroniusza, o zwieńczeniu świata, które obraca się nieustannie jak młyn i wynika z tego ciągle jakieś nieszczęście. Albo w wyobrażeniu siedmiu gwiazd Wielkiej Niedźwiedzicy jako siedmiu wołów, zaprzężonych do młyna nieba. Metafora ta rodzi wyobrażenie spadającego z nieba pyłu, w którym zawiera się los – indywidualny i całego świata (u Wata: „Wiedziałem, że muszę źle skończyć”). Zarazem myśl o tym, że oś świata nie jest stabilna, prowadzi do myśli o innych konstelacjach, jakie mogą się kiedyś pojawić na firmamencie. Umieszczając w centrum obrazu skałę z wznoszącym się na niej młynem i każąc wokół niej wirować tłumowi ludzi, Breugel zdaje się mówić, że wraz z ukrzyżowaniem Chrystusa uległ zmianie kosmiczny paradygmat, skończyła się epoka poddania człowieka przyczynowości, cierpieniu i śmierci. Krzyż zastępuje młyn jako nowe drzewo świata, nowe drzewo życia. W końcowym rozdziale Gibson wyznaje, że na trop zdeszyfrowania obrazu naprowadził go właśnie młyn<sup>23</sup>.

Obraz Breugla znajduje się w zbiorach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum. Wat – autor wiersza *Przed Breughelem starszym*, napisanego tuż po *Potępionym* w tej samej klinicy Saint-Mandé – mógł go oglądać w roku 1947 w odbywanej kolejną drogą do Zurychu i dalej do Berna, gdzie zobaczył witraż z młynem w katedrze. Czasowe sąsiedztwo tych dwóch doznań jest bardzo wymowne.

Obraz Breugla – poprzez postać przyglądającego się młynarzowi chłopca – tłumaczy też poniekąd przeskok od zwykłego młynka do kawy do wielkiego młyna, który miele na skałę kosmiczną. Jak jednak wyjaśnić końcowy obraz wiersza – sabinki, które pędzą „ku zatracie”? Wypadnie znów sięgnąć do Pierwszej Księgi Królewskiej i do przewijającego się przez nią wielokrotnie motywu ofiary całopalnej, czyli – holokaustu. Wspomniałem, że młynki na czterech nóżkach kształtem przypominały mopszożelazny piecyk. W wyobraźni Wata po II wojnie światowej istotną rolę odgrywały też piece krematoryjne – zwłaszcza

<sup>23</sup> Por. Michael Gibson, *Le Portement de Croix, de Pierre Breughel l'Ainé*, Paris 1996, s. 43–50, 100, 110, 126–129.

od czasu podróży do Niemiec w roku 1949, kiedy to – właśnie w Erfurcie – znalazł się w gabinecie Topfa, producenta pieców krematoryjnych. W *Moraliach* nazwie tę chwilę stanem „łaski poetyckiej”<sup>24</sup>. Pojechał tam specjalnie, bo w Oświęcimiu zwiedzając niemiecki obóz zagłady widział na piecu krematoryjnym miedzianą tabliczkę z nazwą erfurckiej firmy i wymyślił sobie, na użytek powieści *Ucieczka Lotha*, że pan Topf na luksusowych drzwiczkach – *Prachttüre* – „kazał wybić greckie wizerunki geniusza śmierci”, a w prospektach drukował cytaty z Homera. I kiedy w gabinecie Topfa Wat znalazł wydania klasyków i książkę o Homerze, miał niezwykle potwierdzenie swej pisarskiej intuicji. Jeśli taka interpretacja jest słuszna, sabinki z ostatniej części wiersza, pędzące „ku zatracie”, byłyby siostrami tych, o których mowa w wierszu \*\*\* [*Prochów moich braci garsteczka taka...*], wierszu, w którym, przypomnę, mowa jest o Przymierzu.

Skojarzenie młyna mistycznego z piecem krematoryjnym pojawia się także u innych pisarzy generacji Wata. Koronnym przykładem może tu być wiersz austriackiego poety Theodora Kramera (1897–1958) *Der Ofen von Lublin (Piec z Lublina)*<sup>25</sup>. Zastosowane w nim obrazowanie ewokuje ten sam mechanizm napełniania młyna/pieca ze wszystkich stron (tam przez słowa ewangelistów, tutaj przez *das Röstgut*, czyli to, co ma być spalone – ten sam rdzeń, co w czasowniku *rösten*, palić kawę – a konkretnie przez ciała przywożonych zewsząd w bydłących wagonach ludzi) a następnie rozprowadzania na wszystkie strony (tam w postaci komunii, tutaj w postaci popakowanych w jutowe worki – jak w młynie – popiołów, używanych do użyźnienia pól). Odpowiednikiem krzyża, w jaki układają się skrzydła młyna (jak na wiedeńskim obrazie Breugla) jest w wierszu *Hakenkreuz*, czyli swastyka, jaka przez trzy lata wisiała nad obozem. Po wyzwoleniu Majdanka przez Armię Czerwoną wisi nad nim inny symbol („pięciokróc złamana gwiazda”); piec wystygł, ale póki maczuga kata nie spadnie

<sup>24</sup> Dbs, s. 23.

<sup>25</sup> Napisany 22 sierpnia 1944 r. wiersz ukazał się w tomie Kramera *Wien 1938. Die Grünen Kader*, Wien 1946. Kramer, który w roku 1939 wyemigrował do Anglii, był, jak Wat, działaczem Pen Clubu.

na głowę ostatniego oprawcy, „ogniste ponizenie z Lublina” będzie się dalej roznosić po świecie. Archaiczne słownictwo wiersza Kramera (*Schwalch*) wskazuje na poetycki prototyp: *Pieśń o dzwonie* Schillera, która z kolei także, podobnie jak wiersz Wata, odwołuje się do dzieła sztuki średniowiecznej, a mianowicie odlanego w roku 1486 w Bazylei dzwonu katedry w Szafuzie.

*Pieśń o dzwonie* (*Das Lied von der Glocke*, 1799) w swej części opisowej opowiada o całej serii czynności, koniecznych do odlania dzwonu (obok szybu w ziemi występuje tam piec, w którym wytapia się miedź). Ten jeden z najbardziej znanych wierszy niemieckich doznał się też licznych parodii. Już od początku XIX w. często pojawia się w nich zamiast procesu odlewania dzwonu – proces parzenia i przygotowywania kawy. Tak jest w wierszu Gottfrieda Günthera Röllera *Der Kaffee* (*Kawa*, 1811), tak w napisanej w dialekcie dolnoniemieckim parodii Jürgena Nicolausa Beermanna, tak w wydanym pod pseudonimem (Jocosus Parodista) wierszu *Der Landkaffee* (*Kawa zbożowa*, 1865)<sup>26</sup>.

Wracając do *Potępionego* – mielibyśmy zatem ciąg taki: chłopiec i młynek do kawy – ciekawość funkcjonowania świata – ekwilibrysta i młyn z wiatrakim (przy czym słowo „ekwilibrysta” jest tu odpowiednikiem słowa „ewangelista”, też jest ich czterech) – ciekawość funkcjonowania spraw ducha, mistyka – woltyżerki – ciekawość ciała i seksu – sabinki – zagłada i nieuchronność śmierci.

I można by na tym zamknąć interpretację, gdyby nie pewien szczegół. Otóż oprócz sabinek w ostatniej części wiersza mamy też jedną, konkretną Sabinę. Pojawia się nawet wtrącone wyznanie: „(jedenaście lat temu kochałem się w pewnej Sabinie, rozwódce, coś kiedy bez wzajemności)”. Oczywiście byłoby naiwnością traktować to jako zwierzenie Aleksandra Wata, poeta często stosował takie łże-autobiograficzne wstawki (w tym samym wierszu przybiera inną maskę: „księgowy w upaństwowionym zakładzie pogrzebowym”). Skorzy-

<sup>26</sup> Utwory te omawia Wulf Segebrech w książce *Was Schillers Glocke geschlagen hat. Vom Nachklang und Widerhall des meistparodierten deutschen Gedicht*, München 2005, s. 75–82.



stajmy jednak z zachęty autora i spróbujmy pójść tym tropem. „Jednaście lat temu” wskazuje na rok 1945, co może potwierdzać zasadność wiązania motywu sabinek z Zagładą. Watowie wrócili do kraju w kwietniu następnego roku. W kręgu ich znajomych ze środowiska literackiego była wówczas jedna kobieta o imieniu Sabina – wdowa po zamordowanym w Katyniu poecie Władysławie Sebyle. Wdowa, nie rozwódka, ale wdowę już w wierszu mamy (ekwilibrysta obraca się „w takt melodii z «Wesołej wdówki»”), a Sebyłowa jeszcze w roku 1957 poszukiwała męża przez Czerwony Krzyż.

Sabina Sebyłowa pisała w latach trzydziestych pamiętnik, adresowany do syna, który w chwili rozpoczęcia tej pracy miał trzy dni, a w chwili przerwania – 31 sierpnia 1939 r. – 10 lat. Pisała dla chłopca, ale z myślą o tym, że przeczyta to, jak będzie dorosły. W pamiętniku tym jest osobliwy zapis, niedatowany, ale z okresu między 1 stycznia a kwietniem roku 1932, który dotyczy Wata: „Tak się upiłam u Millera pod filarami Teatru Wielkiego, że Uniłowski i brat Wata prowadzili mnie pod rękę od Millera do Fukiera. Ja trochę szłam, trochę mnie ciągnęli. Zupełnie obtarłam noski pantofli. Zachowałam jednak tyle autokontroli, iż wiem, że prowadzili mnie nader sprawnie. Za nami szedł Władysław i Dobrowolski. Brat Wata – nikt go nie nazywa po imieniu. Zdaje się, że on prowadzi jakiś zakład przemysłowy. Brat – to Aleksander Wat, poeta-futurysta. Brat Wata wycina arcyponograficzne figurki ze skóry pomarańczowej”<sup>27</sup>.

Nie wiem, czy Wat znał to wspomnienie w wersji przeznaczonyj do druku (rzecz ukazała się w PIW-ie w roku 1960, ale zapis istniał przecież od lat trzydziestych). Abstrahuję też w tej chwili od kwestii, czy brat poety rzeczywiście wytwarzał pornograficzne figurki. Dla interpretacji wiersza ważne jest to połączenie mistycznych treści, związanych z wyobrażeniem młyna – z pikantnymi akcentami, jak „nagusie” woltyżerki w „czarnych jedwabnych pończoszkach”, jak ich białe niczym zęby lędźwia, jak rojenia nie tyle o porwaniu sabinek, co o byciu porwanym przez jedną Sabinę.

<sup>27</sup> Sabina Sebyłowa, *Okladka z pegazem*, Warszawa 1960 s. 111–112.

To samo połączenie znajdujemy w sztuce europejskiej przełomu wieków. Najbardziej chyba drastycznym, wręcz bluźnierczym przykładem jest tu akwarela Egona Schielego *Czerwona hostia* (1911), w której samo pojęcia „podniesienia” i adoracji wyrażone zostało w kategoriach jednoznacznie erotycznych. Rzecz znamienita, w katalogu wystawy, na której była ona niedawno pokazywana, mówi się o powstałych w tym samym roku „mistycznych autoportretach”<sup>28</sup> Schielego, których nagość ma być znakiem obnażenia duszy.

Wracając do Sabiny Sebyłowej trzeba jeszcze dodać, że w poezji jej męża istotną rolę odgrywały młyny. *Młyny. Sonata nie ludzka* to najlepszy przykład mistycznej transformacji, jakiej uległy zapamiętane z dzieciństwa kłobuckie młyny. „Zmuszony zaglądać w otchłanie istnienia, wysłuchiwać łoskotu równo mielących wszystko młynów, [poeta] doznaje udręczeń – lęka się i troszczy”<sup>29</sup> – pisze Jan Piotrowiak w książce o Sebyle, poświęcając młynom, w tym młynom kosmicznym, cały ostatni rozdział.

Przyjrzyjmy się na koniec wrywkowo dalszym dziejom młynka do kawy w literaturze i sztuce. „Pierwsza, która wstanie, będzie mama, usłyszymy ją / jak cichutko rozpała ogień / jak cichutko stawia na piecu wodę / i potulnie bierze z kredensu młynek do kawy. / I znów będziemy w domu”<sup>30</sup>. To na pozór codzienna wersja motywu, zaczerpnięta z wiersza czeskiego poety Vladimira Holana (pod wieloma względami pokrewnego Watowi); na pozór, tematem wiersza jest bowiem zdarzenie religijne: zmartwychwstanie (wiersz pochodzi z wydanego w roku 1965 tomu pod „watowskim” tytułem *Bolest – Cierpienie*).

Ciekawy wariant młynka do kawy jako młyna kosmicznego przynosi późna powieść Friedricha Dürrenmatta *Durcheinandertal (Dolina*

<sup>28</sup> Franz Smola, *Egon Schiele. Symbolist Death-Wish and Expressionist Affirmation*, w: *Vienna 1900. Klimt, Schiele, and Their Times. A Total Work of Art*, ed. by Barbara Steffen, Basel 2010, s. 92; reprodukcja *Czerwonej hostii* na s. 89.

<sup>29</sup> Jan Piotrowiak, *Ciemny nurt mego życia... O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Katowice 2008, s. 20.

<sup>30</sup> Vladimír Holan, *Zmartwychwstanie*, przeł. z czeskiego Jacek Illg, „Krasnogruda” 1996, nr 5, s. 76.

*Pomieszania*, 1989). Jest w niej opisane spotkanie Wielkiego Starca i Jeremiasza Beliala, jakby Boga i Szatana, podczas którego każdy z nich kręci swoim młynkiem do kawy, wprawiając świat w ruch/anty-ruch: „Kręcąc korbką młynka Wielki Starzec obracał nie tylko Ziemię wokół jej osi, lecz także Ziemię wokół Słońca, a tym samym układ planetarny wokół Słońca i Słońce wokół Mlecznej Drogi, a Mleczną Drogę i mgławicę Andromedy wokół galaktycznej masy, do której należały, a która sama się obracała, podobnie jak Mleczna Droga i mgławica Andromedy; cały świat wprawiany był w ruch obrotami młynka, a ponieważ galaktyki musiały się obracać tym szybciej, im bardziej były oddalone, obracały się z nieprawdopodobną szybkością, niepomniernie większą od prędkości światła, tak że przestały obowiązywać wszelkie prawa fizyki”<sup>31</sup>. W przypadku szwajcarskiego autora geneza tego pomysłu prowadzi również, jak w wierszu Wata, do witraża w berneńskiej katedrze; możemy nawet ustalić dokładnie moment, kiedy mały Fritz Dürrenmatt uległ fascynacji oknem z młynkiem/młynkiem, jako że w tej właśnie świątyni 25 marca 1937 r., w Wielki Czwartek wieczorem<sup>32</sup>, odbyła się jego konfirmacja.

Z podobnym zastosowaniem motywu młynka do kawy mamy do czynienia w *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk. Młynek staje się tu jakby podstawą całego istnienia, „modelem kosmosu”, by użyć sformułowania Anny Legeżyńskiej<sup>33</sup>.

Wszystkie trzy warianty – młynek do kawy, młyn i żeliwny piecyk – występują w kultowym filmie Andrzeja Kondratiuka *Wrzecziono czasu* (1995). Widać to zwłaszcza w końcowych sekwencjach, kiedy aktorka Marynia (Iga Cembrzyńska) miele w młynku kawę, następnie reżyser Andrzej (Kondratiuk) uruchamia koło młyina wodnego, wreszcie oboje leżą przed domem na metalowym łóżku, a obok nich na że-

<sup>31</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Dolina Pomieszania*, przeł. Krzysztof Jachimczak, postł. opatrzył Erwin Axer, Kraków 1997, s. 93.

<sup>32</sup> Por. niedrukowany list pastora w Kirchbergu, Maxa Wytttenbacha, z 7 sierpnia 1958 r. do Dürrenmatta, Schweizerisches Literaturarchiv, Berno, Fonds Dürrenmatt, pudło 201.

<sup>33</sup> Por. Anna Legeżyńska, *Młynek do kawy i inne modele kosmosu*, „Polonistyka” 1998, nr 2, s. 115–117.

liwnym piecyku w imbryczku gotuje się woda. Film jest zarazem autobiograficzny, nawet rodzinny – i kosmiczny. Rolę ponętnej sabinki z wiersza Wata odgrywa w nim modelka Matylda (Katarzyna Figura), która na różne sposoby (niekiedy wyrafinowane, np. przez odwrócony w czasie, ubierany striptiz) próbuje uwieść starszego od niej Andrzeja.

Jako dialog z wierszem Wata i z opowieścią Gałczyńskiego zarazem można wreszcie odczytywać opublikowany w 2004 r. wiersz Magdaleny Komoń *Mała historia młynka do kawy, marzeń i żółtego psa. (Pantum)*. Jest to wiersz o przenosinach, przeprowadzce – do innego miasta, a może do innego świata. Zacytuję tylko ostatnią zwrotkę:

tu mamy przestrzeń, o której śniłeś i siebie w zupełnie innym świecie.  
trzeba tylko nauczyć stare rzeczy nowych miejsc.  
zamieć schody i kupię modne świece. wyczyszczę drewniany młynek:  
nadal lubię latte z cynamonem i światło w absurdzie czilałtu<sup>34</sup>.

Końcowy „czilałt” (*chill out*) jest pojęciem technicznym, oznaczającym rodzaj muzyki – spokojnej, kontemplacyjnej – i miejsce, do którego przychodzi się tej muzyki słuchać – po szaleńczym wirowaniu na głównym parkiecie (*main floor*). To wyciszenie otwiera jeszcze jedną płaszczyznę interpretacyjną wiersza *Potępiony*. Zwróćmy uwagę na obecność w tym wierszu ruchu. Każdy ekwilibrysta „obracał się w takt melodii”, wołyżerki „cwałują jedna za drugą”, a jest ich mnóstwo („widzę ich krocie”), sabinki „defilują” i są „porywające”. Ruchy te są ruchami kołowymi, obrotowymi. Mogą budzić skojarzenia z karuzelą (przypominam złowieszczy motyw karuzeli w wierszu *Ballada letniego popołudnia*, napisanym, tak jak *Potępiony*, w czerwcu roku 1956). Przypominają kręcenie laseczką *à la* Maurice Chevalier (w *Dzienniku bez samogłosek* Wat, rozważając swe rozdwojenie między mistycyzmem *à la* Tomasz *à* Kempis i wirtuozerią w stylu Chevaliera nie przypadkiem mówi o „młynkowaniu”: „jakbym miał na głowie słomkowy kapelus 1900 r. i młynkował laseczką, co zawsze wprawia mnie w stan

<sup>34</sup> Magdalena Komoń, *Mała historia młynka do kawy, marzeń i żółtego psa. (Pantum)*, „BregArt” 2004, nr 1 (18). Autorka jest absolwentką filologii polskiej, urodzoną 10 lat po śmierci Wata.

euforii. W istocie, euforia dla mnie to być mauricechevalierowatym!<sup>35</sup>. Kojarzą się też z czworobocznym drejdem – bączkiem, którym dzieci bawią się podczas święta chanukowego, śpiewając stosowne piosenki. A święto to ustanowiono na pamiątkę zdobycia przez Machabeuszów Jerozolimę i odzyskania świątyni. Jak młyn mistyczny jest symbolem Kościoła, tak drejdel może być rozumiany jako miniatura Świątyni. Każdy z obracających się w takt melodii ekwilibrystów z wiersza Wata jest niczym „srebrny płomień bijący stopami w eterze” – to wspomnienie migotliwych świec chanukowych. W wierszu *Potępioń* Nowy Testament nakłada się na Stary, Nowe Przymierze na Stare, młynek Kościoła na drejdel Świątyni, Dzieciątko na wspomnienie zaglądnącego do wnętrza młynka do kawy chłopca, wszystko to wiruje niczym karuzela, niczym bączek, by na koniec zastygnąć w akcie przebudzenia, w przeczuciu nieuchronnego końca.

### Summary

#### The Battle of Zurich and Berne. Swiss episode of Aleksander Wat. Diptych

Aleksander Wat's participation in the international congress of Pen Clubs in Zurich in June 1947, was for him an opportunity not only to reflect on his continuing role in journalism and cultural life in post-war Poland (among others indirectly influenced the decision to leave Poland permanently in 1963), but also to see the Cathedral of St. Vincent of Zaragoza in Bern and its famous stained glass window, depicting the mystical mill. A similar theme – the mill appears in the poem *Condemned* which the author interprets in multiple contexts: historical, biblical (the book of Samuel), literary (Gałczyński, Schulz, Dürrenmatt), painting (including Breughel, Schiele), film (Kondratiuk), and others. This interpretation also leads to a broader view of the importance of the theme (and symbol), which is in literature and art a mill in general.

---

<sup>35</sup> Dbs, s. 216.