

IRENA KOTWICKA

Dylogia Andrzeja Chciuka *Atlantyda* i *Ziemia księżycowa*
jako całość gatunkowo-stylowa. Zarys problemu

Une dilogie *Atlantide* et *Terre lunaire* de Andrzej Chciuk en tant qu'unité du genre
et du style. L'esquisse du problème

W dorobku beletrystycznym Andrzeja Chciuka wyróżniają się dwa utwory powstałe na emigracji w krótkim odstępie: *Atlantyda* (Londyn 1969) i *Ziemia księżycowa* (Londyn 1972). Obie książki zostały ocenione przez krytyków i czytelników jako najwybitniejsze dzieła pisarza. Tuż po ukazaniu się *Atlantydy* Andrzej Chciuk dostał mnóstwo listów od rozproszonych po świecie drohobyczan, a jury dorocznej nagrody „Wiadomości” przyznało autorowi wyróżnienie pieniężne za najlepszą książkę roku.¹ Duże zainteresowanie czytelników tematyką Drohobycza spowodowało szybkie pojawienie się następnej części dylogii — *Ziemi księżycowej*, jako kontynuacji *Opowieści o wielkim Księstwie Bałaku*.

Wśród literaturoznawców forma gatunkowa dylogii Andrzeja Chciuka *Atlantyda* i *Ziemia księżycowa* prowokowała do dyskusji. Niedługo po ukazaniu się utworów krytycy nazwali je powieściami, lecz takie określenie zostało zakwestionowane przez późniejszych badaczy, którzy dostrzegali brak jednolitej fabuły, najważniejszego z elementów prozy powieściowej. Wzmianka o tym znalazła się między innymi w artykule Z. Jeżewskiej *Andrzej Chciuk — pisarz we własnym kraju nieznanym*.² Warto przyjrzeć się bliżej organizacji kompozycyjnej, stylistycznej i ideowej dylogii, żeby móc usytuować dzieło A. Chciuka wśród gatunków XX-wiecznej literatury.

¹ B. Żongolłowicz, *Andrzej Chciuk. Pisarz z antypodów*, Kraków 1999, s. 151–162.

² Z. Jeżewska, *Andrzej Chciuk — pisarz we własnym kraju nieznanym*, „Kresy” 1991, nr 8, s. 48.

Sam autor nazywa swój utwór opowieścią, „pamiętnikiem z okresu dojrzewania”, „podręcznikiem geografii serdecznej”. A. Chciuk, pisząc dylogię, nie skupiał się więc na tworzeniu fabuły i na rzetelności konstruowania utworu, natomiast jego założeniem było wskrzeszenie z niebytu „zaginionej atlantydy młodości”, ujęcie w słowa świata wspomnień:

Coś, prawie ktoś, z czym obcowałem jak z czymś moim, własnym i jedynym, przyoblekło się w zamierzony kształt i oto już żyje swym oddzielnym życiem.³

Nurt wspomnień inspirujący pracę autora nie daje się ująć w schematy fabularne: obrazy z przeszłości dziwacznie się splatają i nakładają jeden na drugi, tworząc żywiolowe nagromadzenie fragmentów. Pozorny bezład chronologiczny opowieści oraz liczne dygresje w dylogii Chciuka są spowodowane biegiem wspomnień i stwarzają atmosferę żywej rozmowy, gawędy. Tutaj przychodzi na myśl bergsonowska koncepcja filozoficzna inspirująca twórców Młodej Polski, lecz z pewnością mająca wpływ i na późniejszych autorów. Według teorii Bergsona istota rzeczywistości jest poznawalna jedynie przez intuicję, zagłębianie się w samym sobie, w swojej pamięci. Bergson przeciwstawia pamięć „wyobrażającą”, twórczą pamięci odtwarzającej, odchodzi od koncepcji czasu „linearnego”, „obiektywnego”, „historycznego”, rozpatrując kategorię czasu w ścisłym związku z pojęciem świadomości. Według niego „rzeka przeżyć” składa się z wielu nierozdzielnych stanów psychicznych, a przeszłość nieustannie aktualizuje się w teraźniejszości.⁴

Na temat uporządkowania chronologicznego dylogii trafnie wypowiedział się A. Bałajewski w artykule *Proust, gawęda szlachecka i Arkadia: „Założonemu nieładowi kompozycyjnemu odpowiada ład i harmonia opisywanego świata w planie semantycznym”*.⁵ Kreowanie obrazu świata w utworze pamiętnikarskim, przekazywanie jego sensu oraz idei czytelnikowi w głównej mierze zależy od osoby narratora. Autor wspomnianego wyżej artykułu wyróżnia w dylogii wykorzystanie dwóch odmiennych sposobów pisania pamiętników: inspiracje „proustowskie”, nasycone w dużym stopniu „liryzmem”⁶, i tradycyjną gawędę pamiętnikarską z jej nastawieniem na konkret, szczególnie „duże gadulstwo” (określenie A. Bałajewskiego).

Ważnym czynnikiem tworzącym semantyczną strukturę i spójność części dylogii jest temat — główny element świata przedstawionego, który konstytuuje całą siatkę pojęć, znaków i symboli.⁷ W dylogii takim centrum jest arkadia dzieciństwa, zaginiony kraj szczęśliwości, poszukiwanie straconego czasu. Nie bra-

³ A. Chciuk, *Atlantyda*, Londyn 1969, s. 218.

⁴ Cyt. za: J. Sławiński, *Słownik literatury polskiej*, Wrocław 1992, s. 149.

⁵ A. Bałajewski, *Proust, gawęda szlachecka i Arkadia*, „Kresy” 1991, nr 8, s. 52.

⁶ *Ibid.*, s. 51.

⁷ T. Skubalanka, *Podstawy analizy stylistycznej*, Lublin 2001, s. 87.

kuje w utworze Chciuka również symboli; są to postacie, miejsca, wydarzenia, wyłaniające się niby chaotycznie z pamięci, lecz tworzące niepowtarzalny „ar-ras Księstwa Bałaku” (określenie autora). Temat utworu uzasadnia typ narracji jako medium nadawczego, odpowiedzialnego za porozumienie z czytelnikiem. W *Atlantydzie* i *Ziemi księżycowej* opowiadacz to gawędziarz — czasami naiwny świadek wydarzeń z lat młodości, czasami refleksyjny i zadumany człowiek doj-rzały, dowcipny, smutny, sarkastyczny, ironiczny, inaczej mówiąc — autentyczny gawędziarz, posiadacz palestry uczuć, którymi potrafi obdarzyć słuchaczy.

W XX-wiecznym piarstwie osobistym wyróżnia się cztery podstawowe gatunki: pamiętnik, autobiografię, wspomnienie i dziennik. Trzy pierwsze z nich mają postać opowiadania retrospektywnego i z różną intensywnością występują w dylogii; różnią się między sobą przedmiotem, sposobem ujęcia i rozmiarami. Pamiętnik opowiada o środowisku i epoce współczesnych autorowi i na tym tle autor zarysowuje swój portret i swój los. Autobiografia — przeciwnie — przedstawia osobę i jej dzieje, a świat zewnętrzny stanowi tylko tło, może być pomijany. Wspomnienie jest formą krótką, w której autor usuwa się na drugi plan, a głównym podmiotem jest jakaś osoba lub wydarzenie. Pisarstwo autobiograficzne, jak i cała XX-wieczna literatura, podlega procesowi zacierania różnic pomiędzy tradycyjnymi gatunkami literackimi.⁸ W dylogii *Atlantyda* i *Ziemia księżycowa* najbardziej wyraźnie występują cechy wspomnienia — autor najczęściej usuwa się na drugi plan. Literatura wspomnieniowa stoi na pograniczu literatury faktu i literatury pięknej. Przeto dylogię Chciuka możemy zaliczyć do „literatury wspomnieniowej”, która jest jednocześnie i literaturą piękną, i wspomnieniem, w danym wypadku autobiograficznym.

Generalnie proza wspomnieniowa jest zaliczana do literatury niefabularnej. Jednak warto przypomnieć, że w dylogii A. Chciuka występuje fabuła, jakkolwiek niezorganizowana w sposób linearny — składa się z fragmentów i epizodów charakterystycznych dla narracji wspomnieniowych. Jednakże określenie przez krytyków dylogii jako powieści też nie jest całkiem bezpodstawne. Mimo to że powieść jest gatunkiem regularnym i tradycyjnym, a dylogia zróżnicowana i niejednolita, jednak da się w niej zauważyć dążenia autora do częściowej fabularyzacji utworu i organizacji płaszczyzny ideowo-tematycznej. Poza tym w literaturze współczesnej coraz bardziej są zacierane granice pomiędzy gatunkami, także ich określenie staje się coraz trudniejsze dla badaczy. Klasyczny podział epiki na trzy podstawowe gatunki: nowelę, opowiadanie i powieść, już dawno jest kwestionowany z uwagi na niejednolitość kryteriów gatunkowych oraz ich historyczność.⁹

⁸ J. Sławiński, *op. cit.*, s. 149.

⁹ B. Chrzęstowska, *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*, Warszawa 1974, s. 344. Por. także: S. Skwarczyńska, *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. I, Wrocław 1967; E. Nycz, *Sylwy współczesne*; M. Woźniakiewicz-Dziadosz,

Współczesne literaturoznawstwo coraz częściej dostrzega jako powieściową nową organizację prozy narracyjnej, opartą na zasadzie skupieniowej lub na układzie wariatywnym. Analiza organizacji stylistycznej tekstu literackiego niemożliwa jest w oderwaniu od jego treści. Indywidualny styl autora jest jego dążeniem do osiągnięcia celu — przekazania idei utworu. Artysta stosuje i komponuje chwytły stylistyczne, kierując się nie tyle znajomością stylistyki, ile natchnieniem i napływem uczuć, co w pełni prezentuje literatura wspomnieniowa, zwłaszcza dylogia Andrzeja Chciuka. Według najnowszych badań metodologicznych składnikami struktury stylistycznej utworu są serie znaków i ich własności, które razem tworzą kody znaczeniowe. Kodem jest system umownych sygnałów używany do przekazywania informacji, czyli dla przekazania treści utworu kod powinien być zrozumiały jednocześnie dla nadawcy i dla odbiorcy. Andrzej Chciuk sam był przekazicielem kodów kulturowo-stylistycznych, zrozumiałych nie tylko dla drohobyczan, potrzebnych mu do kreowania świata w utworze. Jak sądzi T. Skubalanka, struktura stylistyczna nakłada się na podstawę językową utworu, ponieważ nie może bez niej zaistnieć, lecz nie pokrywa jej całkowicie, co sprawia, że w tekście są obecne składniki nacechowane i nienacechowane stylistycznie. Otóż struktura stylistyczna ma powiązanie z systemem językowym, jednocześnie jest też odrębnym systemem znaków, luźnie powiązanych ze sobą przez jakości i tworzących jakości semantyczne. Proces tworzenia stylu nie jest podporządkowany językowemu procesowi tworzenia tekstu, lecz jest zjawiskiem odrębnym, jakkolwiek, podobnie jak system językowy, podlega tekstowej akomodacji. W strukturze artystycznej utworu znajduje się zespół cech, które są w nierównych stosunkach pomiędzy sobą. Jedne cechy podporządkowują sobie inne, tak tworzą się dominanty stylowe. Dominantą stylową może być znak lub właściwość.¹⁰

Do ideowych znaczeń utworu dochodzimy więc przez odczytywanie organizacji języka poetyckiego w połączeniu z analizą konstrukcji treści. Zrobimy to na przykładzie poszczególnych odcinków.

Jedno z najbardziej barwnych wspomnień autora to mecz piłkarski, na który zbierało się całe miasto „jak nawiedzone dzumą”.

Ostatnie słowa tonęły już w ogólnym wrzasku, gdyż cały stadion falował oburzeniem i szumiął, jak kotły na rafinerii, krzyczał i zatykał się w tym wrzasku. . . . Aż się zrobiło gorąco z podniecenia, wszyscy gestykulowali, zlorzeczyli sędziemu, wąpili w moralność jego matki-panny, szum nie ustawał. . . .¹¹

Obraz stadionu jest bardzo żywy, podobny do obrazu morza podczas burzy albo kotłowni, wyrażają to metafory „słowa tonęły”, „stadion falował” i porów-

Nowa fabularność, w jej książce: *Obrzeża formy powieściowej*, Lublin 1997; B. Owczarek, *Powieść niefabularna*.

¹⁰ T. Skubalanka, *Podstawy analizy stylistycznej*, Lublin 2001, s. 21.

¹¹ A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Londyn 1969, s. 48.

nanie „jak kotły w rafinerii”. Zebrane figury stylistyczne tworzą ogólny obraz i atmosferę boiska. Później autor wprowadza czytelnika pomiędzy kibiców i pozwala przysłuchiwać się ich rozmowom.

— Oj, co pan powiedziałeś — pisał z oburzenia jakiś brunet. — Pan jest antysemita, ale też trzeba przyznać, że Kruczek pięknie strzelił.

— Zamknij pan jadaczkę, bo mi pan uwagę rozprasza — krzyczał jakiś Ukraińiec — *ale Bihme*, jak by to był Skoceń, to już by mieli *kryidla*.

— Pan przez to chce może powiedzieć, że Skoceń z „Ukrainy” lwowskiej gra lepiej od Kruczka? — uniósł się zaczepnie jakiś pan w okularach i nerwowo poprawiał je na nosie, sposobiąc się do ataku.

— *Lipsze ne lipsze, ale wilno meni skazaty, szczo win by jomu taku lufu pustyl, szczo toj bramkar by zisrałsia...*

— Jak się pan wyraża, tu są damy — uniósł się pan w okularach...

A pan co? A pan si drze jak stare prześcieradło. Panie, ta ja mył dzisiaj uszy, już dość, zamknij się pan!¹²

Jest to świetna prezentacja potocznego języka mocno nacechowanego emocjonalnie, mieszanki polsko-ukraińskiej charakterystycznej dla mieszkańców Drohobycza. Pojawiają się dialektyzmy, frazeologizmy, a nawet wulgaryzmy. Wykorzystując leksykę potoczną konkretnego środowiska, autor dąży do urealnienia obrazu wydarzenia; pragnie ożywić narrację, nadając jej cechy autentyczności.

Narrator jako prawdziwy gawędziarz ciągle powraca do słuchacza, zwraca się do niego jak do dawnego przyjaciela, co wywołuje u czytelnika miłe wrażenie udziału w rozmowie towarzyskiej:

Ach, to byli czasy, drogi Czytelniku, którego na meczu tutejszej Polonii szlag trafia nieraz, że nasi kibice tacy cisi i pokorni i nie dopingują naszej drużyny. Potem mówią „fachowcy”: Polonia gra bez ambicji... Ambicja to taka dziwna sprawa, że trzeba ją wzbudzać i podniecać, a nie gasić.¹³

W porównaniu z poprzednim odcinkiem tu się odczuwa smutek i nudę. Autor wzdycha, przywołuje czytelnika na świadka, że dzisiejsi kibice, ironicznie — „fachowcy” są mniej emocjonalni, bardziej obojętni.

Zwróćmy uwagę na jeden z rozdziałów najbardziej wyraziście przekazujących główną problematykę utworu pod tytułem *Popiół i miłość*:

Na samym dnie snu — złożonego z tamtych lat i już obecnych, australijskich — czekała na mnie Tamta Ziemia. Ach, pomyślałem przez sen z niechęcią, to pewnie ta rozmowa ze Zbyszkciem i Marianem w knajpie u Genia temu winna, to na pewno jakieś przetworzone w sen echo dyskusji ze Stefanem i Janką. Człowiek nigdy się z tego urzeczzenia ziemią nie wyzwoli, kocha ją i chyba nieraz przeklina, ma już tego nieraz powyżej dziurek w nosie, chciałby się wyzwolić, wyrwać, a wraca tam snem, marzeniem, myślą, rozmową; bo to jest najwyższe kryterium naszych wszystkich spraw. Jakimi prawami rządzi się sny, z czego ich deseń i materia? Kto to wie? Bywają trudne ojczyzny i nasza jest właśnie taka. I także nasze losy.

¹² *Ibid.*, s. 49.

¹³ *Ibid.*, s. 50.

Miazga, miazga, mieszanina, piana fragmentów i obrazów, zapomniane wspomnienia, które w nas kielkują i kielkują, jak ziarnka pszenicy przetrzymane w zamknięciu faraonńskiego grobowca.¹⁴

Podobne refleksje, wyrażające tego typu uczucia, dominują w całym utworze. Męcząca, stale powracająca miłość do „Tamtej Ziemi”, która nie daje zasnąć i czyha na człowieka nawet na „samym dnie snu”, uczucie, które człowiek chowa przed ludźmi za zasłoną ironii i cynizmu, ale którego nie może ukryć przed sobą. Przytoczony odcinek zaczyna się przyciszoną, spokojną tonacją, niby początek bajki: „Na samym dnie snu”; zdanie zaczyna się od okolicznika miejsca, podmiot natomiast jest usytuowany na jego końcu, dodatkowo akcentowany, napisany dużą literą — „Tamtą Ziemią”. Szyk przestawny w zdaniu stwarza efekt z jednej strony zaskoczenia, a z drugiej spełnienia oczekiwania, autor przygotował czytelnika do tego, że na dnie snu musi być coś niezwykłego. Przy pomocy chwytów stylistycznych i organizacji językowej narrator wyraża walkę wewnętrzną: stosując wykrzyknik „Ach, pomyślałem przez sen z niechęcią”; antytezę „kocha ją i chyba nieraz przeklina”; idiom „ma już tego nieraz powyżej dziurek w nosie” — przez ironię próbuje wyciszyć wewnętrzny ból.

W przytoczonym przykładzie znaki przestankowe są rozmieszczone nieregularnie: kropka i od razu średnik — zdanie niby się skończyło i nagle dalszy ciąg. Dalej następuje pytanie retoryczne: „Jakimi prawami rządzą się sny, z czego ich deseń i materia? Kto to wie?”. I nagle pojawia się zdanie wyrażające istotę męczeństwa duszy: „Bywają trudne ojczyzny i nasza jest właśnie taka. I takież nasze losy”. Narrator czuje się bezradny wobec napływu wspomnień i sprzecznych uczuć: „Miazga, miazga, mieszanina, piana fragmentów” — powtórzenia i instrumentacja głoskowa, stwarzająca wrażenie nieporządku, dysharmonii panującej w świadomości, zakłócającej spokojny sen i normalne życie. „Zapomniane wspomnienia” — metafora wykreowana na podstawie antytezy i oksymoronu; „które w nas kielkują i kielkują, jak ziarnka pszenicy” — powtórzenie „przetrzymane w zamknięciu faraonńskiego grobowca” — porównanie do ponurego symbolu wieczności, życie zamknięte na zawsze, niemające szans rozwoju, swobody.

Zacytowane urywki ilustrują powracający w utworze motyw dwoistości świata wewnętrznego i zewnętrznego narratora. W poprzednim fragmencie były ujawnione jego utajone myśli, natomiast fragment następny ilustruje ich zewnętrzną stronę.

Zacząło się chyba od tego, że Stefek, już trochę zaprany, wyciągnął buteleczkę z wodą i drugą buteleczkę z ziemią.

— *Woda i ziemia są z Polski* — powiedział uroczyście, bo Stefuś jest bardzo biało-czerwony. Ja wkładam sobie na talerz rybę, albowiem jego Janka nadzwyczajnie gotuje.

— Po co to, Stefuś? — spytałem.

¹⁴ A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżstwie Białaku*, Londyn 1972, s. 58.

— *Jak to, po co, bażancie głupi — uniósł się Stefan — na grób, do trumny, posypać, polać, kapujesz? Tęsknota. Polska. Serce. Miłość.*

Ryknąłem śmiechem, bo z jednym księdzem po pijanemu napełnialiśmy nad samym ranem raz nad Pacyfikiem takie buteleczki ziemią i on je potem dawał rozczulonym wdowom i wdowcom — że to niby z Polski — aby sypali na trumnę nieboszczyka czy nieboszczki. Oni zasie za to ochlaj stawiali, księżulo zaś jeno oczyma przewracał świątobliwie i wzdychał rozzdzierająco: *Wiara — powiedział — wiara góry przenosi, ta wiara w polską grudkę polskiej ziemi uszlachetnia ich i uwzniośla, ziemia, jaka ona i skąd, to nieważne!* I miał rację. Wiara ważna, uwznioślenie, wwyższośćwstąpienie, a nie rzeczywistość!¹⁵

W każdej prawie wypowiedzi i Chciuka-narratora, i Chciuka-bohatera jest obecna ironia, w niektórych miejscach ocierająca się o cynizm, chociaż odczuwa się w niej także nostalgię. Epitety „zaprany”, „biało-czerwony”, pieszczotliwe formy „Stefek”, „Stefuś” wyrażają ironię w stosunku do łatwowernego przyjaciela. Autor wkłada w usta Stefusia wzniosłe slogany oparte na stereotypach patriotyzmu emigranta-tułacza, które niewiele znaczą, a pozbawione realności — wręcz śmieszą. Składniowo każdy z nich jest osobnym równoważnikiem zdania, oddzielonym kropką. W sumie te słowa nie mają podłoża, zakorzenienia w faktach, co wywołuje u czytelnika poczucie bezsensu, głupiej zabawy. Cały ten odcinek tekstu zbudowany jest na przeciwstawieniu pojęć o charakterze antytetycznym. Obok siebie występują wzniosłe słowa: ziemia, Polska, miłość, serce, tęsknota, a z drugiej strony pojawiają się określenia trywialne: „talerz z rybą”, epitet „bażancie głupi”, „ochlaj”, „zaprany”. Z jednej strony wiara, a z drugiej — rzeczywistość. Z jednej strony „rozzczulone wdowy i wdowcy”, a z drugiej — „księżulo”, który „oczyma przewracał świątobliwie i wzdychał rozzdzierająco”. Księdza Chciuk opisuje ze szczególnym sarkazmem i — nie bez ironii — przyznaje mu rację: „Wiara ważna, uwznioślenie, wwyższośćwstąpienie, a nie rzeczywistość!” Chciuk stworzył neologizm, śmieszny w swej skomplikowanej budowie i trudny do wymówienia, podkreślający bezsens taniej wzniosłości. Nie wiadomo, czy działanie jest tu bardziej cyniczne — narratora, który ironizuje na temat ogólnie uznanych wartości, czy księdza, wykorzystującego ludzkie sentymenty.

Mimo starań, by zmniejszyć ból, pamięć i wewnętrzna rozterka nie dają spokoju:

Ciągłe ta dwoistość. Jestem *tu* i żyję *tu*, w Australii, *tu* już jest moje życie i rodzina. I nie bajerujemy się, *tu* nawet rośnie drzewo na moją trumnę. ... Ale ileż to razy, może nie co dzień, lecz i tak za często, jestem *tam*? Wystarczy myśl, jedno czyjeś słowo, intonacja i już jak gdybyśmy *tam* wracali.¹⁶

W tym odcinku refleksja o dwoistości wewnętrznej została zbudowana przy pomocy anafory. Kilka razy powtarzające się zaimki „*tu*” i „*tam*” ilustrują

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.*, s. 6.

zestawienie dwóch światów w jednym życiu, dwie egzystencje, rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną świat marzeń.

Pamięć połączona z nostalgią ubarwia i przemeblowuje wspomnienia „na milusie i śliczne”. Autor z jednej strony opiewa „Kraj bałakański”, a z drugiej przypomina sobie, że nie był on „Arkadią, pełną wiecznej szczęśliwości i uroku”. Narrator niby płynie po rzece własnych wspomnień. Wywołuje z pamięci rzeczy nie tak kolorowe i piękne — dom „biednego chłopca ukraińskiego”, u którego „w chałupie nędza że aż piszczało”, który żył z rodziną, krową, kurami, psem „i milionem pcheł, jednakowo gryzących wszystkich obecnych” (A s. 14). Pamięć jest plastyczna — jeden mały świadomy wysiłek umysłu i już jej wir porывa w inne wspomnienia, pojawia się nowy wątek, który też znika pod nową falą obrazów i przeszłości. Pamięć wskrzesza dawne emocje, do których dołączają się nowe: wspomnienie „boli i cieszy zarazem i rządzi się swymi prawami pamięci”, ono istnieje w człowieku, ale niby poza nim. Pamięć jest prawdziwa, chociaż wszystko nieco upiększa, bo ona rozumie wszystko coraz lepiej.

Do najbardziej bolesnych wspomnień o Drohobyczu należą „krwawe wybory”, które właściwie nie są wspomnieniami Andrzeja Chciuka, lecz Brunona Schulza. Chciuk opisuje te straszne wydarzenia tak, jak by sam był ich świadkiem.

Lokal wyborczy zdemontowano, urny powyrzucano przez okno, a kartki wyborcze długo fruwały, jak pierze po ulicy... około drugiej po południu, na interwencję komisarza Łyskowskiego, wojsko rozpoczęło strzelaninę trwającą kilkanaście sekund. Zabito na miejscu 26 osób, ponad sto było rannych, z których wiele później umarło.¹⁷

Przytoczony fragment przedstawia przebieg wyborów. Ten opis wydarzenia jest bardziej podobny do reportażu niż do tekstu artystycznego, prozy wspomnieniowej. Najważniejsze funkcje spełniane przez ten tekst to funkcja informatywna i komunikatywna. Fragment ubogi w środki stylistyczne, napisany prostym językiem, podane są liczby. Następny segment opisuje te same wydarzenia, lecz bardzo różni się od poprzedniego pod względem ujęcia stylistycznego, pełni inną funkcję:

Cisza była niezwykła, nawet ranni nie jęczeli, tylko toczyli wokół przerażonymi oczyma, ... Żołnierze i żandarmi zmaleli i zszarzelili, pokurczyli się niczym małe figurki, niby karzelki, jedynie karabiny z bagnetami wydawały się jeszcze dłuższe i ostrzejsze, a refleksy słońca na bagnetach raziły gorzej niż błyskawice. ... atmosfera stawała się gęsta i nieznośna, wypompowywała powietrze z wszystkich płuc, ... oczy ludzi rosna i rosna, powiększają się jak bańki mydlane, już nie ma nic innego tylko galareta ogromnych oczu, rybich oczu, martwych oczu, ... oto dachy nagle zrywały się ze ścian i płyną w niebo jak płachta, jak latawiec... jakieś dziecko płacze: mamo, mamele. Mutter, mamuniu, mamunećciu, maty, mamusiu, mamciu, maman, mutti, matusiu, mateczko, nagle biją dzwony w kościele i wszystkich cerkwiach, wyją syreny fabryczne, dzwonią dzwony, zegary, na strzałkach magistrackiego zegara siadają stada kawek i wron, czarne,

¹⁷ *Ibid.*, s. 85.

zjadł, okropne, okręcają wskazówkami naokoło, ... stary Tatarski ożywa i krzyczy: ta to są tyż ludzie, nie strzelajcie skurwysyny, bandyci, mordercy, złodzieje, sukinsyny, ... wojsko się wycofuje, ... żandarmi oto są już psami, podwijają ogony pod siebie i zmykają, szczury, tchórze, bydlaki, ... trzęsie się galareta oczu, jakiś Madziar przeklina, zlatują się kruki i wrony ... ktoś wyje i wyje, wyje i wyje, nagle ten głos przecięto jak brzytwą, skąd tyle zła? Czemu ludzie są tacy? ... Co nas wszystkich czeka, jeśli tacy potrafimy być tak łatwo? Robactwo już rozplęgło się po naszych duszach i wnętrznościach, ... nie ma ratunku, nie ma ratunku, zatrata, zagłada, nie ma znikąd ratunku, nie ma już znikąd żadnego ratunku...¹⁸

W tym fragmencie fakty, liczby, imiona są pomijane jako nieważne. Ważna staje się prawda przeżycia, atmosfera, którą autor przekazuje, wykorzystując perspektywę przekazu, obficie stosując środki stylistyczne, przelewa na papier myśli i uczucia świadków tego wydarzenia. W opisie sceny przeważają słowa i związki frazeologiczne o ponurej semantyce: „przerażonymi”, „pokurczyli się”, „martwe oczy”, „kruki i wrony”, „przeklina”, „ktoś wyje”, „robactwo rozległo się”, „nie ma ratunku”. Porównania wywołują u czytelnika przerażające obrazy i uczucia z nimi związane. W opisie powraca motyw osłupienia, zdziwienia, przerażenia: „oczy” jak „bańki mydlane”, „galareta ogromnych oczu, rybich oczu”. Żandarmi przeżywają obudzenie, odczuwają wstyd, wyglądają „niczym małe figurki, niby karzelki”, uciekają jak „psy”. Bagnety — narzędzia zbrodni błysły na słońcu, „raziły gorzej niż błyskawice”, jakby zdradzały zbrodniarzy. Z przerażenia brakuje powietrza „wypompowanego z płuc”. W tym fragmencie pojawia się mnóstwo symboli, które potęgują niezwykłość sytuacji: zegar z kręcącymi się wskazówkami, latające dachy. Jakby czas się poruszył, jakby nastąpił koniec wszystkiego. Najpierw była zupełna cisza, świat zastygnął w przerażeniu, potem napełnił się przerażającymi dźwiękami: biciem dzwonów, wyciem, płaczem dziecka, przekleństwem. Ten płaczący szum przeszywa nagle, jak brzytwą, pytaniem retorycznym: „[...] skąd tyle zła? Czemu ludzie są tacy? ... Co nas wszystkich czeka, jeśli tacy potrafimy być tak łatwo?

Opowieść Schulza o „krwawych wyborach” Chciuk na nowo przemyślał i przeżył na emigracji. Włożył w ten opis cały ból przeżyty i skupiony w nim z powodu zatonięcia jego „Atlantydy”. Płaczące dziecko jest alegorią całej ludzkości, całego zniszczonego przez historię świata, który rozpaczliwie płacze i woła matkę we wszystkich językach. Powtórzenia słów potęgują poczucie beznadziei: „[...] nie ma ratunku, nie ma ratunku, zatrata, zagłada, nie ma znikąd ratunku”.

Atlantyda Chciuka jest wiecznie żywa, bo pamięć składa się z ciągle aktualnych chwil przeszłości. Wspomnienia cieszą, bo obraz Atlantydy można dość wyraźnie wskrzesić lekkim wysiłkiem umysłu. Te wspomnienia jednocześnie boją, bo Atlantydy nie można dotknąć, nie można do niej w pełni wrócić. Na obraz

¹⁸ *Ibid.*, s. 86.

przeszłości nakładają się wciąż nowe doświadczenia, przekształcając, zacierając wspomnienia albo wzbogacając pamięć w nowe odcienie i nastroje. Autor nieustannie analizuje zjawiska, które w nim zachodzą, i metamorfozy swych uczuć. Odwołuje się do pamięci jako najważniejszej zdolności i wartości swego umysłu, potrzebnej w odtworzeniu przeszłości i uczuć z nią związanych.

UNE DILOGIE *ATLANTIDE* ET *TERRE LUNAIRE* DE ANDRZEJ CHCIUK EN TANT QU'UNITÉ DU GENRE ET DU STYLE. L'ESQUISSE DU PROBLÈME

Atlantide et *Terre lunaire* de Andrzej Chciuk, deux ouvrages dont les sujets sont liés, donc une diilogie, peuvent être considérés comme un certain champ d'analyse du processus de jonction de différents genres littéraires et procédés stylistiques.

Mentionnons ici que ce processus et la domination des éléments du style dans l'oeuvre sont caractéristiques pour la littérature du XIXe siècle. En ce qui concerne la littérature du XIXe siècle, il faut signaler en outre une grande influence des conceptions philosophiques sur la construction des oeuvres littéraires. Et, c'est la diilogie de Chciuk qui se caractérise par un certain manque d'homogénéité, un aspect épisodique de la trame, un manque de chronologie, ainsi qu'un manque de systématisation (influence d'une des théories de Bergson).

En allant jusqu'au fond idéologique de la diilogie de Chciuk, il faut constater que la façon d'utiliser et de composer les procédés stylistiques par cet auteur a plutôt l'air d'une inspiration artistique et d'un afflux des émotions que d'une connaissance des théories de la littérature et de la stylistique (une ambiance spécifique de la diilogie de Chciuk, une grande abondance des procédés).