

**NIEBEZPIECZNA ENERGIA MŁODOŚCI.
BRAMY RAJU JERZEGO ANDRZEJEWSKIEGO
JAKO PREFIGURACJA NARRACJI HIPISOWSKIEJ**

Piotr Prachnio

Uniwersytet w Siedlcach
ORCID: 0000-0003-1630-3084
prachniopiotr@gmail.com

Abstrakt: Artykuł zachęca do współczesniającej lektury *Bramy rajy* Jerzego Andrzejewskiego jako prefiguracji narracji hipisowskiej. W odczytaniu uwzględnione zostały ustalenia Scotta MacFarlane’a na temat narracji hipisowskich w literaturze amerykańskiej, jak również wyniki dotychczasowych badań utworu na polskim gruncie, zwłaszcza Wacława Forajtera. Przedstawiona interpretacja pokazuje, że dzieło Andrzejewskiego formalnie, treściowo, a także ideologicznie antycypuje późniejszą narrację hipisowską, odznaczającą się nielinearną budową oraz silnymi akcentami społecznymi, politycznymi i religijnymi, unaoczniającymi niechęć do władzy instytucjonalnej.

Słowa kluczowe: Jerzy Andrzejewski, *Bramy rajy*, narracja hipisowska

**DANGEROUS YOUTH ENERGY. THE GATES OF PARADISE BY JERZY ANDRZEJEWSKI
AS A PREFIGURATION OF THE HIPPIE NARRATIVE**

Abstract: The article encourages a modern reading of Jerzy Andrzejewski's *The Gates of Paradise* as a prefiguration of the hippie narrative. The reading takes into account Scott MacFarlane's findings on hippie narratives in American literature, as well as the results of previous research on the work in Poland, especially by Wacław Forajter. The presented interpretation shows that Andrzejewski's work formally, content-wise, and ideologically anticipates the later hippie narrative, characterized by a non-linear structure and strong social, political, and religious accents, revealing aversion to institutional power.

Keywords: Jerzy Andrzejewski, *The Gates of Paradise* (*Bramy rajy*), hippie narrative

Gdyby uznać *Siekierezadę* Edwarda Stachury z 1971 roku za pierwszą polską powieść hipisowską, to słynne *Bramy rajy* Jerzego Andrzejewskiego stanowiłyby niewątpliwie prefigurację utworów tego (marginalnego?) nurtu. Do wydanego u progu lat sześćdziesiątych dzieła autor *Miazgi* dopisał z czasem legendę, której nie powstydziliby się

sam Jack Kerouac. Mówiła ona o nadzwyczaj krótkim okresie przygotowywania utworu, który miał powstać w trzy tygodnie nie tylko w jednym zdaniu, lecz i na jednym oddechu i być świadectwem zdrady pióra na rzecz maszyny do pisania marki Rheinmetal (Andrzejewski 1988: 206). Późniejsze badania z zakresu genetyki tekstu odebrały tej legendzie nieco polotu. W archiwum Andrzejewskiego udało się odnaleźć aż osiem wersji *Bram raju*, które wskazują, że praca nad nimi trwała nieco ponad pięć miesięcy (Mitosek 2003: 193-200). Legenda, którą autor *Miazgi* roztoczył wokół dzieła w literackim dzienniku *Z dnia na dzień*, towarzyszyła jego późniejszej recepcji. Spisany w dwu zdaniach utwór badacze odbierali jako ilustrację przemian bohaterów we współczesnej prozie, wywodzącej się od Joyce'a, Prousta i Freuda (Baluch 1980: 170-171), opowieść o rodzeniu się i oddziaływaniu idei na zbiorowość (Maciąg 1998: LVII) czy narrację o poświęceniu, niespełnionej miłości i zawiłych relacjach uczuciowych młodych ludzi (Kowalska 2013: 307). W jednym z najnowszych i zarazem najobszerniejszych studiów Wacław Forajter przekonuje, że *Bramy raju* są polemiką z utrwalonymi w kulturze i literaturze obrazami średniowiecznej wyprawy oraz literacką egzemplifikacją Agambenowskiej teorii profanacji. Według Forajtera powieść Andrzejewskiego to historia ciał pożądających i uwikłanych w mroczną erotykę, która staje się wehikułem całego przedsięwzięcia (Forajter 2016: 98-99, 117).

Ustalenia wspomnianego badacza stanowiąc będą punkt odniesienia dla zaproponowanej przeze mnie interpretacji. W moim przekonaniu zarówno treść, jak i forma utworu Andrzejewskiego antycypuje gatunek literacki, który w anglosaskich badaniach zyskał miano narracji hipisowskiej (MacFarlane 2007: 4). Scott MacFarlane, autor pracy *The Hippie Narrative. A Literary Perspective on the Counterculture*, zwraca uwagę, że utwory literackie klasyfikowane do tego gatunku łączyła przede wszystkim wrażliwość kontrkulturowa oraz podobieństwa formalne. Według amerykańskiego badacza dzieła te odznaczały się silnymi akcentami społecznymi i politycznymi, unaoczniającymi niechęć do władzy instytucjonalnej i tęsknotę za większymi możliwościami w życiu (co wiązało się z przyjmowaniem nowych form duchowości, odrzucaniem materializmu i kwestionowaniem norm kulturowych i społecznych), natomiast w zakresie poetyki zrywały z linearnością opowieści, odzwierciedlając luźne podejście do formy literackiej (MacFarlane 2007: 15, 235-236)¹. Do potraktowania *Bram raju* jako prefiguracji

¹ MacFarlane wyróżnia w swojej książce trzy historycznie nachodzące na siebie fale narracji hipisowskiej w amerykańskiej literaturze (samo pojęcie „narracji” obejmuje u niego zarówno dzieła fikcyjne tj. powieści i opowiadania, jak i utwory non-fiction, przeważnie reportaże). Pierwsza z fal, którą badacz nazywa *narrative foreplay*, dokumentuje narodziny i rozwój ruchu hipisowskiego. Obejmuje ona utwory bitników (Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga i Williama S. Burroughsa) oraz powieści Kena Keseya (*Lot nad kukułczym gniazdem* z 1962 i *Czasami wielka chęć* z 1964), Richarda Farińy (*Wszystko się spieprzyło, ale chyba będzie lepiej* z 1966), Thomasa Pynchona (*49 idzie pod młotek* z 1966) i Richarda Brautigana (*Łowienie pstrągów w Ameryce* z 1967). Druga fala narracji, określona jako *narrative interplay*, krytycznie analizuje skutki kontrkultury, ale też ciemne strony ruchu hipisowskiego. MacFarlane

narracji hipisowskiej skłania moim zdaniem zarówno ich nielinearna narracja, jak i ogólna wymowa, będąca afirmacją młodości, oraz fabuła, w której oddolny ruch złożony z setek dzieci pod przewodnictwem pastuszka konfrontuje się z instytucją Kościoła reprezentowaną przez spowiednika-minorytę.

Zaryzykuję stwierdzenie, że kontrkulturowy aspekt *Bram raju* został przez Andrzejewskiego zamaskowany za pomocą historycznej scenografii. Zabieg ten łatwo wychwycili, jeszcze w latach 50., wyczuleni na najmniejsze ideologiczne odchylenia pracownicy cenzury. Ich zarzuty wobec utworu, który w 1959 roku został zgłoszony do druku w odcinkach w czasopiśmie „Argumenty”, odnosiły się przede wszystkim do obecnych w nim „niesmacznych scen seksualno-pornograficznych” (Budrowska 2006: 230) oraz tego, że Andrzejewski „nie pierwszy raz sięga do problematyki średniowiecza, aby wyrazić swój stosunek do obecnej rzeczywistości” (Budrowska 2006: 231). Sam autor zwrócił uwagę na otwartość powieści na różne, w tym współczesne, interpretacje, w literackim dzienniku *Z dnia na dzień*. Wypowiedź ta stanowić będzie punkt wyjścia dla mojego odczytania, którego celem będzie ustalenie zbieżności formalnych, treściowych i ideologicznych *Bram raju* z poetyką narracji hipisowskiej.

I. Przybrana legenda

Różne bywają losy literackich legend i mitów. W przypadku *Bram raju* legenda powstała *ex post*. Została dopisana do dzieła w literackim dzienniku *Z dnia na dzień* w latach siedemdziesiątych:

Wprawdzie trzy lata męczyłem się nad nimi [*Bramami raju* – P.P.], na różne sposoby podejmując splątane tematycznie wątki, lecz wersję ostateczną, kiedy już wiedziałem wszystko, napisałem w trzy tygodnie nie tylko jednym zdaniem, lecz i na jednym oddechu, po raz pierwszy zdradzając pióro na rzecz kupionej zaraz po wojnie i wiernie mi przez wiele lat służącej maszyny Rheinmetal (Andrzejewski 1988: 206).

Chociaż cytowany dopisek znajduje tylko częściowe pokrycie w badaniach z zakresu genetyki tekstu, sam w sobie stanowi ważką wskazówkę interpretacyjną. Andrzejewski przyznaje się w dziennikowym zapisie do symbolicznej zdrady wiekowego pióra na rzecz kojarzącej się z nowoczesnością maszyny do pisania i zachęca do spojrzenia na *Bramy*

łączy ją z dziełami Roberta Heinleina (*Obcy w obcym kraju* z 1961), Toma Wolfe’a (*Próba kwasu w elektrycznej oranzadzie* z 1968), Normana Mailera (*The Armies of the Night* z 1968) i Kurta Vonneguta (*Rzeźnia numer pięć* z 1969). Ostatnia fala narracji, *narrative afterplay*, dotyczy utworów z lat 70., których autorzy z pewnego dystansu czasu zaczynają rewidować i oceniać dziedzictwo ruchu hipisowskiego. MacFarlane przygląda się w tym kontekście dziełom Gurneya Normana (*Divine Right’s Trip* z 1971), Huntera S. Thompsona (*Lęk i odraza w Las Vegas* z 1971), Toma Robbinsa (*Another Roadside Attraction* z 1971 i *Even Cowgirls Get the Blues* z 1976) i Williama Kotzwinkle’a (*The Fan Man* z 1974).

raju jako na zapis chwili i konstruowaną w napięciu sił twórczych spontaniczną narrację, przekraczającą granice konwencjonalnych podziałów i ram historycznych. Dotychczasowi interpretatorzy zbagatelizowali sugestię pisarza, która sytuuje jego utwór nie tyle w kontekście antymimetycznej i antypsychologicznej poetyki *nouveau roman* (Kowalska 2013: 303-325), co w pobliżu literackiego programu Beat Generation z lat 50., akcentującego spontaniczność oraz zdarzeniowość tekstu i obracającego się w obrębie idei, które antycypowały późniejsze narracje hipisowskie (MacFarlane 2007: 9-81).

Budowa formalna *Bram raju* okazuje się wykazywać wiele zbieżności z wymyśloną przez Kerouaca koncepcją „spontanicznej prozy”. Warto podać kilka przykładów. W swoim pisarstwie Amerykanin kładł szczególny nacisk na rytmiczne posługiwanie się frazą, aby ta, niczym w muzyce jazzowej, „biegła w czasie i zgodnie z prawem czasu” (Urbańska 2016: 237). Badacze Andrzejewskiego dość wcześnie odkryli, że narracja jego mikropowieści okazuje się przy skrupulatnym oglądzie konstrukcją literacką, która odznacza się unikalnymi walorami muzycznymi. Według Alicji Baluch powieść przypomina klasyczną fugę, złożoną z ekspozycji, przetworzenia tematycznego i kody (Baluch 1980: 162). W jej przekonaniu Andrzejewski za sprawą licznych repetycji wypowiedzi i myśli postaci zbliżył narrację *Bram raju* do struktury muzyki polifonicznej, w której obok tematu zasadniczego (słów Jakuba z Cloyes) na zasadzie kontrapunktu występuje temat towarzyszący (cytowane kolejno urywki monologów) (Baluch 1980: 163).

Kolejna zbieżność odnosi się do typografii tekstu. W swoim manifestie *Essentials of Spontaneous Prose* Kerouac zachęca, aby dzielić literackie frazy na podstawie oddechu – tak jak muzyk jazzowy frazuje swoje solo (Urbańska 2016: 237). W tym celu sugeruje zastąpienie kropki długim myślnikiem, który daje czytelnikowi wyraźny wizualny sygnał, że zdanie, którego długość oparta jest na oddechu, niebawem się skończy (Kerouac 2000: 370-371). W dziele Andrzejewskiego przestankowanie stanowiło kwestię w zasadzie kluczową. Autor *Ładu serca* ubrał utwór w formę imponująco długiego zdania, spisanego – jak głosi legenda – „na jednym oddechu” (Andrzejewski 1988: 206), w którym zamiast kropek wprowadził ogromną liczbę przecinków, dwukropków i myślników, oddzielających różne odmiany form podawczych. Można zaryzykować stwierdzenie, że wprowadzenie niekonwencjonalnego przestankowania tekstu po części odwiodło Andrzejewskiego od pierwotnego zamiaru stworzenia linearnej opowieści, będącej rodzajem spekulacji historycznej (Kowalska 2013: 305). Złożony z dwu zdań utwór okazał się dziełem nie tylko bardziej awangardowym, niż zakładała to pierwotna koncepcja, ale też o wiele trudniejszym w odbiorze, domagającym się uważnej, wielokrotnej lektury. Aktywność czytelnika *Bram raju*, jak zauważa Dariusz Nowacki, obejmuje liczne operacje, takie jak rozpoznawanie podmiotów wypowiedzi, porządkowanie grup składniowych, rekonstruowanie sekwencji fabularnych, odróżnianie nie zawsze wyraźnych „cięć” tekstu oraz użytych form podawczych (Nowacki 2000: 69).

Ważnym aspektem „spontanicznej prozy” Kerouaca była wreszcie oralność tekstu. Według Darii Urbańskiej stanowiła ona rezultat artystycznego programu pisarza, w którym literatura miała stać się swoistym medium do przekazania „odważnych i bezpośrednich wyznań” (Urbańska 2016: 235). Również i w tym aspekcie *Bramy raju* okazują się pokrewne poetyce Amerykanina. Według Forajtera spowiedź traktowana jako wyznanie stanowi właściwy żywioł tego utworu (Nowacki 2000: 67). Badania genetyczne maszynopisów ujawniły, że jedna z kluczowych wersji tekstu – ta właśnie, którą Andrzejewski rozbudował w czasie legendarnych trzech tygodni – nosiła tytuł „Spowiedź” (Kowalska 2013: 305-306). W rozwinięciu tego wariantu pisarz miał odejść od konwencjonalnego przestankowania tekstu i linearnej formy opowieści na rzecz bardziej niestandardowej i swobodnej narracji, która pozwoliłaby mu ukazać krucjatę od środka, „w ruchu” (Prachnio 2018: 2016)². Tyle o aspektach formalnych.

II. Pochód młodości

Kilku- i kilkunastoletni uczestnicy krucjaty zostają określani przez wychodzącego im naprzeciw spowiednika-minorytę „pochodem młodości” (Andrzejewski 1960: 97). Choć cel młodych krzyżowców jest wyzwolenie grobu Chrystusa z rąk pogańskich Turków, mają oni nastawienie pacyfistyczne, a ich hasłem mogłoby być późniejsze słynne zawołanie hipisów *make love, not war*. Zewnętrznymi oznakami przynależności do zainicjowanego przez Jakuba z Cloyes ruchu są w przypadku dziewcząt „białe suknie” (Andrzejewski 1960: 124) i „wianki z polnych kwiatów na głowach” (Andrzejewski 1960: 88), natomiast wśród chłopców „wiejskie płócienne tuniki” (Andrzejewski 1960: 88). Uczestników pochodu, niezależnie od płci, łączy prostota odzienia, ale też związek z naturą, którego oznaką jest niemal powszechny brak obuwia³. Z czasem u dzieci uwidacznia się zaniedbanie higieny osobistej („bose i brudne i potem i ziemią cuchnące” (Andrzejewski 1960: 125)), wynikające z braku sanitarnego zaplecza wyprawy i ciągłego przemieszczania się pochodu, który sam w sobie stanowi formę swoistej komuny, złożonej z młodych ludzi żyjących razem na zasadach wspólnoty własności. Dowodem na to jest scena, w której Melissen, dołączając do pochodu, rezygnuje ze swoich koni, czyli swojej prywatnej własności, częściowo dla „większego dobra” wspólnoty (zaspokojenia panującego głodu), a częściowo po to, by zrównać się statusem z innymi dziećmi. Następująca później gromadna konsumpcja końskiego mięsa stanowi jeden z niewielu fragmentów powieści, w których odbiega ona od utworów hipisowskich, proklamujących ideę wegetarianizmu (MacFarlane 2007: 203, 213).

² Korespondujący z pisarzem w okresie powstawania *Bramy raju* Andrzej Bonarski zwraca uwagę, że głównym celem artystycznym autora *Miazgi* było przedstawienie „historii w ruchu”.

³ Wyjątkiem jest Melissen, który na swoich butach ma nawet przypięte ostrogi.

Szczegóły wizerunku zewnętrznego bohaterów i ogólnego obrazu pochodzą to zarazem elementy świetnie skonstruowanej historycznej scenografii dzieła, jak również rozpoznawalne motywy późniejszych powieści hipisowskich, w których eksperymenty życia w komunie wyrastały z potrzeby kontrkulturowego ustanowienia alternatywnych modeli społeczności (MacFarlane 2007: 20). W opowieści Andrzejewskiego jeden istotny element nie pasuje do realiów z epoki. Tym elementem jest dostrzeżona przez Forajtera postpsychoanalityczna świadomość jej bohaterów, charakterystyczna dla drugiej połowy XX wieku (Forajter 2016: 113). Znamionujące utwór rozprężenie seksualne, znajdujące wyraz w odważnych scenach erotycznych, przemysleniach i wyznaniach dzieci, okazuje się mieć wiele wspólnego z późniejszymi narracjami hipisowskimi, w których bohaterowie z analogiczną swobodą eksplorują granice wolnej miłości (MacFarlane 2007: 94-95, 97, 102, 168, 198)⁴. Wyznania i myśli Maud, Roberta, Blanki, Aleksego i Jakuba ujawniają zarówno targające nimi namiętności, jak i to, że ich wzajemne relacje opierają się na hetero- lub homoseksualnym pożądaniu. Odsłonięte przez Andrzejewskiego motywacje i pragnienia młodych krzyżowców wiele mówią o specyfice ich ruchu i ruchów młodzieżowych w ogóle. *Bramy raju* zdają się dowodzić ich irracjonalnej oraz anarchistycznej natury oraz tego, że nie funkcjonują one według przejrzystych zasad, co odróżnia je choćby od ruchów politycznych, mających nie tylko wyraźnego lidera i cel, ale też (na ogół) przejrzyste struktury i zasady działania.

Wymowna jest w tym kontekście społeczna percepcja krucjaty, która często umykała dotychczasowym interpretatorom powieści. Ruch zainicjowany przez Jakuba jawi się bowiem dorosłym mieszkańcom Cloyes jako przedsięwzięcie irracjonalne, by nie powiedzieć wprost „szaleńcze”. Niedługo po wymarszu dzieci, Melissen natrafia na starca, który przeklina pastuszka i sugeruje, że ten opanował przy pomocy diabelskich sztuczek umysły okolicznych dzieci:

niech wszystkie przekleństwa, głód, zaraza i hańba spadną na tego przybłędę, który sam oszalałszy zaraził szaleństwem nasze dzieci i wnuki, niech będzie przeklęty on i jego imię, czując, że błędę, spytałem: kogo tak przeklinasz, starcze?, jego przeklinam – odpowiedział – przybłędę, który musi być synem samego czarta, przybłędę, który przy pomocy diabelskich sztuczek uwiódł nasze dzieci i wnuki, jego przeklinam i jego imię przeklinam, i duszę jego i ciało przeklinam, dowiedz się – mówił – nie mamy już ani dzieci, ani wnuków, inne wsie dokoła też się wyludniły z dzieci i z wnuków, wszystkich ten przeklęty przybłęda opętał i zaraził swym szaleństwem (Andrzejewski 1960: 88-89)

⁴ MacFarlane analizuje w tym kontekście utwory Roberta Heinleina (*Obcy w obcym kraju*), Gurneya Normana (*Divine Right's Trip*) i Williama Kotzwinkle'a (*The Fan Man*).

Krucjata odebrała mieszkańcom Cloyes i dookolnych wsi nie tylko dodatkowe ręce do pracy, ale także potomków i spadkobierców, a więc tych, którzy w przyszłości przejęliby i wzbogacali ich dorobek i lokalną społeczność. Jakub wydaje się w tej perspektywie niebezpiecznym kontestatorem (Tracz 2014: 36), który destabilizuje znane i bezpieczne mechanizmy życia społecznego. Jego zwolennicy jawią się tymczasem jako zbiorowość w pewnym sensie „stracona”. Taka charakterystyka utworzonego przezeń ruchu nie odbiega daleko od pierwszych polskojęzycznych tekstów o hipisach, w których właściwie zamiennie stosowano terminy niedostosowania i nieprzystosowania społecznego oraz rzadziej termin moralnego zaniedbania (Tracz 2014: 41). Na drodze tak postrzeganej krucjaty staje w powieści reprezentant instytucji Kościoła, sędziwy spowiednik-minoryta.

III. Spowiednik naprzeciw pochodowi młodości

Wraz z rozpoczęciem trzeciego dnia powszechnej spowiedzi rozpoczyna się właściwa akcja *Bram raju*, w czasie której duchowny wysłuchuje wyznań Maud, Roberta, Blanki, Aleksego i Jakuba. W dwu poprzednich dniach udziela on rozgrzeszenia setkom innych dzieci. Po trzech dniach także jemu udzielają się trudy wędrowki. W oczach córki kołodzieja minoryta jest „stary, brudny i śmierdzi jak stary cap” (Andrzejewski 1960: 40). Zdanie Blanki o duchownym to tylko jedna z wielu krążących o nim opinii wśród postaci. Forajter zauważa w swojej interpretacji, że spowiednik, mimo pełnionej misji i różnicy wieku, paradoksalnie nie różni się od młodych krzyżowców, którzy według kryteriów chrześcijańskich jawią się jako zatwardziali grzesznicy, ponieważ dołącza do pochodu motywowany tyleż potrzebą pastoralnej władzy w rozumieniu Michela Foucaulta (Foucault 2010: 143), co fascynacją młodością podszytą seksualnym pragnieniem. Według badacza w zakończeniu powieści minoryta dobrowolnie jednak zgadza się na anihilację swojego ciała, dowodząc pełnego oddania wymykającego się definiowaniu w kategoriach erotycznych (Forajter 2016: 114-116).

Teza o „ofiarniczym” sensie tej postaci okazuje się niezgodna z tekstem utworu, który wyraźnie mówi o tym, że duchowny chciał na koniec zatrzymać pochod, ale został potrącony („potrącił krzyżem jego wyciągnięte ramię” (Andrzejewski 1960: 125)), a następnie, mimo udzielenia dzieciom rozgrzeszenia, brutalnie rozdeptany. Zakończenie uwypukla raczej antagonizm pomiędzy powstałym ruchem a reprezentowaną przez minorytę instytucją. W planie symbolicznym byłoby to zderzenie spontaniczności i zmienności z trwałością i strukturą. Minoryta, stając w powieści „naprzeciw pochodowi młodości” (Andrzejewski 1960: 97), chce przede wszystkim sprawdzić stopień identyfikacji nowego ruchu z Kościołem. Licząca ponad tysiąc dusz krucjata dziecięca jawi mu się zarazem jako szansa i zagrożenie; z jednej strony otwiera dlań nowe możliwości oddziaływania duszpasterskiego, ale z drugiej stanowi źródło potencjalnych zagrożeń dla reprezentowanej przezeń instytucji. Zainicjowany przez

pastuszką ruch może nieść niebezpieczeństwo izolacji i sekciarstwa, selektywizmu w dziedzinie doktryny czy zanegowania autorytetu władzy w Kościele (Łaszczyk 1991-1992: 243). Wątek ten wiąże się ze złożoną i wciąż aktualną problematyką eklezjalności nowych ruchów i zrzeżeń religijnych funkcjonujących w obrębie Kościoła. Teoretycy tego zagadnienia rozróżniają eklezjalność grup i stowarzyszeń w sensie idealnym oraz w sensie rzeczywistym; w pierwszym przypadku chodzi o pewne normy i kryteria, w drugim natomiast o ich weryfikację i badanie stopnia identyfikacji z Kościołem w praktyce życia (Kułaczkowski 2008: 153-154). W średniowiecznych realiach *Bramach raju* taka praktyczna weryfikacja zachodzi poprzez spowiedź.

W jej ramach duchowny decyduje o tym, kogo wpuścić lub nie do symbolicznych „bram” wspólnoty na podstawie „długów zła” (Foucault 2014: 120), ale też wnikliwie sonduje religijny motyw całego przedsięwzięcia. Kroczący na czele pochodu nastolatki, w tym przede wszystkim Jakub, oczekują legitymizacji ze strony duchownego i obawiają się ewentualnych konsekwencji braku rozgrzeszenia, czego dowodzi fragment, w którym Aleksy zmusza do spowiedzi opierającą się Blankę: „zaślukę cię jak sukę, jeżeli się nie wypowiadasz” (Andrzejewski 1960: 43). Następujące po sobie wyznania uwidaczniają z jednej strony wysiłki duchownego mające na celu wyłuskanie prawdy o religijnym motywie krucjaty, a z drugiej opór nastolatków wobec podporządkowania się reprezentowanej przez spowiednika instytucji.

IV. Pochód młodości naprzeciw instytucji Kościoła

Analizę spowiedzi uczestników krucjaty rozpocznę od przywołania opinii Forajtera, którego zdaniem podczas wyznań tylko Maud płacze się język, podczas gdy pozostali bohaterowie nie przerywają wyznań chwilami milczenia ani nie odczuwają skrupów nawet wówczas, kiedy mówią o pożądaniu homoseksualnym (Forajter 2016: 114). Stwierdzenie to tylko częściowo znajduje potwierdzenie w tekście. Skrupulatna analiza utworu pozwala stwierdzić, że właściwie tylko Maud i Robert „myślą na głos” (Andrzejewski 1960: 54) podczas spowiedzi, przyznając się (z pewnym żalem i zawstydzeniem jednak) do udziału w krucjacie wyłącznie lub częściowo z pobudek osobistych. Pozostali bohaterowie, a zwłaszcza Blanka i Aleksy, otwarcie naruszają konwencję spowiedzi, dopuszczając się licznych kłamstw, przemilczeń i manipulacji. Nie ma u nich ani żalu za grzechy, ani tym bardziej postanowienia poprawy.

Blanka próbuje okłamać minorytę między innymi na temat planowanego ożenku z Melissenem czy rzekomej rozpustności Jakuba:

muszę ci zatem wyznać, ojcze, iż jest prawdą, przysięgam, że to jest prawda, przysięgam na zbawienie duszy, iż ten, który siebie uważa za wypełniającego posłannictwo boże i w oczach idących za nim niewinnych dzieci również za takiego uchodzi, przysięgam, że człowiek, który nazywa się Jakub z Cloyes [...] już dawno przestał być

niewinnym chłopcem, nie jest ani czysty, ani niewinny, nie jest taki, za którego chce uchodzić i za którego uchodzi, jego noce są rozpustne, pełne występnych uciech zmysłów [...] był na tyle bezwstydnym, żeby mi pokazać swoją niczym nie osłoniętą nagość (Andrzejewski 1960: 44-45)

W nauczaniu Kościoła kłamstwo zwykle traktowane jest jako grzech powszedni, jednak gdy dotyczy ono spraw ważnych lub szkodzących innym, staje się grzechem ciężkim. Zdając sobie z tego sprawę, spowiednik rozkazuje Blance, aby ta zamilkła: „nie chcę słuchać twoich kłamstw” (Andrzejewski 1960: 45). Wskutek reprimendy duchownego bohaterka rozważa rezygnację z dalszej spowiedzi, od czego w dosadnych, cytowanych już słowach, odwołuje ją Melissen.

Aleksy obawia się konsekwencji braku rozgrzeszenia: „coś by się stać musiało” (Andrzejewski 1960: 53), a mimo to również otwarcie narusza konwencję spowiedzi. Wychowanek i spadkobierca Ludwika z Vendôme przerywa swoje wyznania długim milczeniem (wbrew opinii Forajtera), które obejmuje w tekście utworu niespełna dwadzieścia stron (Andrzejewski 1960: 76-95). W tym czasie wspomina w myślach swój udział w śmierci hrabiego Ludwika, romans z Blanką czy naznaczony pożądaniem stosunek do Jakuba. Kluczenie bohatera między „pomyślał” a „powiedział” wynika nie tyle z obaw przed mówieniem o swojej przeszłości czy seksualności, ile z lęku przed zaszkodzeniem krucjacie i samemu Jakubowi, w którym jest zadurzony. Spowiednik tylko dlatego nie przymusza Aleksego do przerywania milczenia: „możesz iść i milczeć, jeśli ci to jest potrzebne” (Andrzejewski 1960: 76), ponieważ potrafi „cudownie” wsłuchać się w jego monolog: „słyszałem wszystkie jego myśli” (Andrzejewski 1960: 96). Wyznania Melissena ukazują minorytę w nowym świetle, jako tego, który walczy tylko z rozwiązłością, ale też z nieczystymi myślami (Foucault 1982: 15-16).

„Cudowna” umiejętność duchownego wsłuchiwanie się w ludzkie myśli sprawia, że tuż po zakończeniu spowiedzi Melissena rozważa on zatrzymanie pochodu. W tym momencie niespójność pomiędzy doktryną reprezentowanej przez niego instytucji a praktyką staje się nie do zaakceptowania:

już teraz powinienem się zatrzymać i całym sobą, choć jestem sam, powstrzymać ten pochód szaleństwa, szaleństwa i niewinności, szaleństwa i żądz, żądz i kłamstw (Andrzejewski 1960: 99)

Duchowny wprawdzie rozgrzesza Melissena, jednak robi to tylko dlatego, że uwzględnił jego młody wiek, słabość i strach. Religijny motyw krucjaty staje się dlań w tym momencie wysoce problematyczny, o czym świadczy jego zwątpienie, kiedy przystępuje do spowiedzi Jakuba: „za chwilę, gdy on zacznie mówić, będę musiał porzucić wszelką nadzieję” (Andrzejewski 1960: 101).

Pastuszek, podobnie jak Maud czy Robert, nie podważa konwencji spowiedzi, otwarcie przyznając się do kłamstwa czy nienawiści. Bohater nie do końca świadomie

ujawnia fascynację hrabią Ludwikiem. Na podstawie jego słów – „człowiekiem, który pierwszy odsłonił przede mną los miasta Jerozolimy, był sławny rycerz, Ludwik z Vendôme” (Andrzejewski 1960: 102) – kapłan orientuje się, że objawienie chłopca było w rzeczywistości iluzją i wciela on w życie podsunięty mu plan (Forajter 2016: 123). Wyznanie chłopca dyskredytuje religijny motyw wyprawy i w rezultacie skłania duchownego do odmowy udzielenia mu rozgrzeszenia i tym samym legitymizacji jego ruchu:

mój synu – powiedział i głos mu cokolwiek zadrżał – nie mogę ci udzielić ani błogosławieństwa, ani rozgrzeszenia, ujrzał przed sobą pobladłą twarz Jakuba, a w jego oczach zdumienie, które nagle zmieniło się w śmiertelny strach, więc myśląc: Boże, dodaj mi sił, ponieważ nie może się sprawdzić mój okrutny sen, wyciągnął wszczep ramiona i tak stojąc pośrodku drogi, już prawie w mroku, naprzeciw milczącej i nieruchomej gromady, ogromny i z ramionami wyciągniętymi w poprzek milczącej i nieruchomej gromady, zawołał mocnym głosem: dzieci moje, najmilsi moi, cofnijcie się, póki czas, i wróćcie do swoich domów, bowiem w imię Boga wszechmogącego i pana naszego Jezusa Chrystusa zabraniam wam iść za tym, którego nie mogę ani pobłogosławić, ani dać mu rozgrzeszenia, wtedy Jakub krzyknął głosem skrzywdzonego dziecka: Aleksy! (Andrzejewski 1960: 122-123)

Zakończenie utworu ujawnia napięcie między irracjonalną naturą oddolnego ruchu a surowością i dogmatycznością instytucji. W narracjach hipisowskich napięcie to często ukazywano w skali „mikro”, w której jednostki indywidualnie konfrontowały się ze zinstytucjonalizowaną rzeczywistością zewnętrzną (przykładem *49 idzie pod młotek* Thomasa Pynchona czy słynny *Lot nad kukłczym gniazdem Kena Keseya*). Andrzejewski, podobnie jak Norman Mailer⁵, choć przy użyciu innego materiału historycznego, ukazał całą konfrontację w skali „makro”, konfrontując oddolny ruch religijny z wielowiekową instytucją Kościoła. W finale *Bram raju* pisarz, nie po raz pierwszy zresztą w swojej twórczości, opowiedział się za witalnością i dynamizmem młodości (Andrzejewski 1937: 1). W krytycznym momencie wsparcia pastuszkowi udziela Aleksy, a za nim kolejne dzieci, które ignorują nawoływania duchownego: „cofnijcie się, póki czas, i wróćcie do swoich domów” (Andrzejewski 1960: 123), a w końcu przewracają go i rozdeptują. Finał opowieści Andrzejewskiego skłania do namysłu nad tym, co Thomas F. O’Dea w klasycznym już tekście *Pięć dylematów instytucjonalizacji religii* określił mianem „dylematu mieszanej motywacji” (O’Dea 1984: 90).

Dylemat ten wyprzedza w jego ujęciu instytucjonalizację nowego ruchu religijnego i ujawnia się najsilniej w okresie „charyzmatycznym”, w którym uczniowie

⁵ Podobną skalą operuje Norman Mailer w powieści *The Armies of the Night*, ukazując konfrontację uczestników antywojennego marszu na Pentagon z 1967 roku z instytucjonalną rzeczywistością Ameryki. Autor *Starożytnych wieczorów* kontrastuje w utworze idealistyczne, często chaotyczne i spontaniczne działania protestujących z potężną i dobrze zorganizowaną strukturą rządową i wojskową.

gromadzą się jeszcze wokół mistrza (O'Dea 1984: 90). Według badacza motywacje wyznawców koncentrują się wówczas zarówno na wartościach, jak i na charyzmatycznym przywódcy. Ruch religijny w powieści Andrzejewskiego – jak można zauważyć – właściwie nie wykracza w swoim rozwoju poza etap, który O'Dea nazywa „charyzmatycznym”. Członkowie krucjaty dziecięcej ujawniają bowiem zarazem motywacje egocentryczne (Aleksy, Blanka i Robert), jak i – choć w mniejszym stopniu – motywację religijną, będącą odpowiedzią na objawienie pastuszka (Maud). Egocentryczna motywacja ujawnia się np. w staraniach Blanki i Aleksego o to, by znaleźć się jak najbliżej Jakuba i wkupić się w pewien sposób w jego łaski. W przypadku Maud można mówić zarówno o motywacji religijnej, wynikającej z jej autentycznej wiary, jak i motywacji egocentrycznej, która wiąże się z tym, co czuje do pastuszka (stąd jej konflikt sumienia). Ostatnie słowa utworu właściwie tylko utwierdzają w przekonaniu, że krucjata dziecięca Andrzejewskiego wciąż pozostaje w charyzmatycznej fazie rozwoju, która jawi się w śnie spowiednika jako fatalistyczna droga ku zatraceniu⁶. Zakończenie ukazuje Jakuba jako pewnego siebie przywódcę otoczonego gotowymi do poświęceń wyznawcami – „jeżeli rozkażesz, będziemy iść całą noc” (Andrzejewski 1960: 126) – na którego komendę maszerują oni bez ustanku całą noc.

V. *Bramy raj*u jako prefiguracja narracji hipisowskiej?

Powieść Andrzejewskiego, do której odnosi się zaprezentowane odczytanie, budzi zainteresowanie nie tylko dlatego, że jest świetną skądinąd artystyczną wizją wydarzeń z 1212 roku. Wartość tego utworu polega także na tym, że stanowi ciekawe świadectwo czasu, w którym powstawał. Hipisowska lektura utworu przekierowuje uwagę czytelnika ku problematyce kontrkulturowości, wprowadzając alternatywną wobec dotychczasowych odczytań optykę ukazanych przez pisarza zdarzeń. Opowieść o krucjacie dziecięcej jawi się w tym świetle jako narracja o formowaniu się oddolnego ruchu, który z dzisiejszej perspektywy przypomina zarazem młodzieżową komunę i przepełniony fanatyzmem ruch religijny w charyzmatycznym okresie rozwoju. W powieści wyczuwalne jest charakterystyczne dla narracji hipisowskiej napięcie między surowością i doktrynalnością instytucji a swobodą, spontanicznością i żywiołowością nowo powstałego ruchu. Tematyka nowych grup i ruchów religijnych, tak samo jak komun i zrzeszeń, stanowiła jeden z ważniejszych i ciekawszych wątków

⁶ Powieść Andrzejewskiego, rzecz jasna, nie porusza tak ważnego dla literatury hipisowskiej tematu narkotyków. Według MacFarlane'a mimo że byli hipisi wolni od narkotyków – zwłaszcza ci skupieni na duchowości – sam temat był mocno eksploatowany w narracjach literackich. Przykładem są surrealistyczne partie *Lotu nad kukułczym gniazdem*, które zostały zainspirowane użyciem halucynogenów przez Keseya (MacFarlane 2007: 4). W powieści Andrzejewskiego odpowiednikami narkotycznych, często surrealistycznych fragmentów narracji hipisowskiej są różnorakie wyobrażenia, wizje i rojenia (objawienie Jakuba, fatalistyczny sen spowiednika czy erotyczne fantazje Blanki).

powstających w latach 60. i 70. utworów hipisowskich (MacFarlane 2007: 1). Przykładem może być choćby powieść *Obcy w obcym kraju*, wyrastająca – jak przekonuje MacFarlane – z zainteresowania Roberta Heinleina skłonnością amerykańskiej kultury do inkubacji i tworzenia nowych religii lub kultów (MacFarlane 2007: 97)⁷. W *Bramy raju* Jakub to zarazem charyzmatyczny przywódca oraz osoba, którą uważa się za dziwaka i szaleńca, destruującego porządek społeczny. Uczestnicy zainicjowanego przez niego ruchu, co często umykało dotychczasowym interpretatorom, sytuują się, podobnie jak hipisi, na marginesie społeczeństwa i postrzegani są, zwłaszcza przez starszych mieszkańców Cloyes, jako pokolenie w pewnym sensie „stracone”.

Przeprowadzona interpretacja wskazuje, że powieść Andrzejewskiego pracowuje tak ważne dla późniejszej narracji hipisowskiej dylematy kontrkulturowości na ciekawym skądinąd materiale historycznym. Autor wybrał za punkt odniesienia tematykę wydarzeń z 1212 roku, którą opracował, odchodząc od tradycyjnego modelu wyjaśniania przyczynowo-skutkowego zjawisk na rzecz nielinearnej narracji, uwzględniającej współczesną wiedzę psychologiczną oraz charakterystyczne dla poetyki modernizmu formy podawcze: strumień świadomości, monolog wewnętrzny czy wypowiedziany. Swobodne podejście autora do formy literackiej, ale też podejmowanie przezeń wielu tematów i idei charakteryzujących późniejsze narracje hipisowskie, sprawia, że *Bramy raju* można dziś sytuować w różnych kontrkulturowych kontekstach. Bikiniarze, hipisi, punki – kolejne dekady drugiej połowy XX wieku miały bowiem swoich „odmieńców”, którzy nie chcieli poddać się socjalizacji i żyli „na przekór”, sytuując się na marginesie społeczeństwa (Tracz 2014: 13)⁸. Podobnie jak bohaterowie powieści Andrzejewskiego, tworzyli oni stosunkowo nieduże grupy, które przeważnie nie budowały stabilnych struktur i nie działały według wyraźnie skodyfikowanych reguł. Daleko im było również do zracjonalizowanych działań, charakterystycznych dla zinstytucjonalizowanych ruchów politycznych (Tracz 2014: 13-14). Z tego punktu widzenia historyczna scenografia *Bramy raju* jawi się jako zasłona dla zjawisk i bohaterów, którzy w kolejnych dekadach XX wieku odważnie wkroczyli do literatury światowej w pełnym rynsztunku estetycznym i dokumentarnym.

LITERATURA

Bibliografia podmiotowa

Andrzejewski, J., 1960, *Bramy raju*, Warszawa, PIW.

Andrzejewski, J., 1988, *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972-1979*, t. I, Warszawa, Czytelnik.

⁷ Warto w tym kontekście wspomnieć także o głośnym reportażu Toma Wolfe’a pt. *Próba kwasu w elektrycznej oranżadzie*, którego bohaterowie mają według badacza „wszystkie cechy psychologiczne nowo powstającej grupy religijnej” (MacFarlane 2007: 2-3).

⁸ Pytaniem otwartym pozostaje, czy Andrzejewski mógł zainspirować się przy pisaniu powieści którąś z ówczesnych subkultur młodzieżowych.

Bibliografia przedmiotowa

- Andrzejewski, J., 1937, *Uwagi o młodości*, „Prosto z Mostu”, nr 48, s. 1.
- Baluch, A., 1980, *Narracja uzasadnieniem idei „Bram raję” J. Andrzejewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, z. 72, s. 159-171.
- Budrowska, K., 2006, *O nieznanym etapie wydawniczych losów „Bram raję” Jerzego Andrzejewskiego*, „Pamiętnik Literacki”, XCVII, z. 2, s. 227-231.
- Forajter, W., 2016, *Pasje. Inna próba lektury „Krucjaty dziecięcej” Marcela Schwoba i „Bram raję” Jerzego Andrzejewskiego*, „Pamiętnik Literacki”, CVII, z. 1, s. 97-131.
- Foucault, M., 1982, *Le combat de la chasteté*, „Communications”, nr 35, s. 15-25.
- Foucault, M., 2010, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja. Wykłady w Collège de France 1977-1978*, przeł. M. Herer, Warszawa, PWN.
- Foucault, M., 2014, *Rządzenie żywymi. Wykłady w Collège de France 1979-1980*, przeł. M. Herer, Warszawa, PWN.
- Kerouac, J., 2000, *Selected Letters 1957-1969*, red. A. Charters, New York, The Viking Press.
- Kowalska, M., 2013, *Proza Jerzego Andrzejewskiego a nouveau roman*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 3, s. 303-325.
- Kułaczkowski, J., 2008, *Kryteria eklezjalności i zrzeczeń religijnych*, „Studia Elbląskie”, nr 9, s. 153-162.
- Łaszczyk, M., 1991-1992, *Zagrożenia i szanse rozwoju stowarzyszeń i ruchów religijnych w kościele*, „Roczniki Teologiczne”, t. XXXVIII-XXXIX, z. 6, s. 243-255.
- MacFarlane, S., 2007, *The Hippie Narrative. A Literary Perspective on the Counterculture*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company.
- Maciąg, W., 1998, *Wstęp*, w: J. Andrzejewski, *Trzy opowieści*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Mitosek, Z., 2003, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków, Universitas.
- Nowacki, D., 2000, *„Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- O’Dea, T.F., 1984, *Pięć dylematów instytucjonalizacji religii*, przeł. F. Adamski, w: *Socjologia religii. Wybór tekstów*, red. F. Adamski, Kraków, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy.
- Prachnio, P., 2018, *Aneks. Wywiad z Andrzejem Bonarskim. Rozmawia Piotr Prachnio*, w: *Strumień świadomości i monolog wewnętrzny w prozie polskiej w latach 1956-1980*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe UKSW.
- Tracz, B., 2014, *Hippiesi. Kudłacze. Chwasty. Hipisi w Polsce w latach 1967-1975*, Katowice-Kraków, Wydawnictwo Libron.
- Urbańska, D.A., 2016, *Jack Kerouac i ematywne aspekty języka jako przejaw prozy spontanicznej*, w: *Emocje, język, literatura*, red. D. Saniewska, Kraków, Wydawnictwo Libron.

Dane kontaktowe / Contact details

Piotr Prachnio (ur. 1991) – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, krytyk i teoretyk literatury, adiunkt w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Siedlcach; autor książek *Strumień świadomości i monolog wewnętrzny w prozie*

polskiej w latach 1956-1980 (Warszawa 2018) oraz *Miasto potencjalne. Warszawa w latach 1945-1980 w wybranych utworach prozy polskiej* (Kraków 2022), ponad 100 recenzji krytycznych oraz kilkunastu esejów i artykułów. Tłumacz esejów i opowiadań Thomasa Pynchona.

Kontakt: prachniopiotr@gmail.com