

Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu



Uniwersytet Śląski



Katowice 1993



znajomym
gościńcem

W poszukiwaniu człowieczeństwa Dwa poematy *Tamtego brzegu nocy* Stanisława Balińskiego

Pierwsze wydanie *Tamtego brzegu nocy* miało miejsce w Londynie w lipcu 1943 roku. Tomik ukazał się nakładem firmy M.I. Kolin. Motywem organizującym całość jest sen i ogród, podobnie jak w tomie *Rzecz sumienia* wydanym rok wcześniej. Motywy te są sposobem dialogu z tradycją, prowadzą do poszukiwań wartości uniwersalnych i przenoszą w autonomiczną przestrzeń duchową. Przestrzeń, w której niepodzielnie funkcjonuje zinterioryzowana ojczyzna, przeciwstawiona istniejącej na zewnątrz, „za oknem” — rzeczywistości obczyzny.

Na uwagę zasługują dwa utwory cyklu: *Niebo Szekspira* i *Wizja getta*¹, pomieszczone obok siebie, wyraźnie z sobą korespondują. Motto z Younga położone przed pierwszym z czterech poematów — *Niebem Szekspira* — stanowi wyraźną wskazówkę interpretacyjną. „By night an atheist half believes a God.”

Nawiązanie do angielskiego poety, który w swym poemacie *Noc* jako jeden z pierwszych odkrywa walory tej części doby, jest istotnie znaczące. Baliński wskazuje na prekursora romantycznych wyobrażeń. E. Young widział

¹ Cykl jest istotnym ogniwem w twórczości Balińskiego, swoistym świadectwem poczucia więzi ze światem, który opuścił. Można, oczywiście, mówić o banalności przesłania, ale warto zauważyć, że poszukiwanie sposobów ocalenia człowieczeństwa wspólne było wielu poetom starszego pokolenia czasu wojny. Można się spierać o artyzm utworów, ale są one w jakimś stopniu poetycką werbalizacją tego, co znajduje się w prywatnej korespondencji poety, między innymi do J. Iwaszkiewicza, np. 25 września 1945: „[...] ja żyję dość nerwowo, wszystko jest dla mnie snem. Dwie rzeczywistości, jedna tutaj, druga w Polsce, która jest nieskończenie silniejsza.” I na koniec: „Wybacz wszystkie niezręczności i chropowatości tego listu i pamiętaj, że choć nie cierpiałem fizycznie, cierpiałem i wielu innych moralnie, okropnie.” Korespondencję tę udostępniła mi Pani Maria Iwaszkiewicz w 1985 roku, w trakcie organizowania Muzeum Jarosława Iwaszkiewicza w Podkowie Leśnej.

w poecie geniusza, który „tak samo różni się od wierszoroba jak architekt od maga, jeden zna zewnętrzne reguły, drugi — wewnętrzną prawdę zjawisk, pierwszy działa dzięki wyuczonym sprawnościom, drugi — spontanicznie na wzór żywiołów natury tworzy »inny świat«, czerpiąc swą energię i wiedzę z nadnaturalnej inspiracji”².

Noc jest porą snu niezwykłego, który pozwala dostrzec to, co dla „oka zewnętrznego” pozostaje w ukryciu. Motyw snu z nową siłą wydobyli tym razem pod wpływem badań między innymi C. G. Junga poeci naszego stulecia.

„Orficy XX wieku, jungiści — pisze J. M. Rymkiewicz — skłonni byli wierzyć, że sen — podobnie jak śmierć — przywraca nas samym sobie. Zasypiając, zstępujemy bowiem w głąb siebie, w sztolnie podświadomości subiektywnej i zbiorowej. Droga w głąb snu jest więc drogą prowadzącą do poznania warstw osobowości. Ale owe ukryte warstwy osobowości, które poznajemy we śnie, nie są tylko naszą własnością. Obrazy snu są bowiem, twierdził Jung, obrazami archetypicznymi. Są przeto wspólną własnością wszystkich pokoleń, wspólną własnością żywych i umarłych.”³

Poetycki „sen nocy letniej” jest takim zejściem do głębin wspólnej własności wielu pokoleń: własności, którą stanowi Szekspirowskie przesłanie wpisane w twórczość dramatyczną. Jest sen obrazem duszy poety poszukującego wyjaśnień dla rzeczywistości, która stała się także jego udziałem. Jak romantyk wchodzi poeta do ogrodu oglądać swym „wzrokiem wewnętrznym” to, co jest dziełem człowieka⁴.

Wykorzystuje Baliński motyw ogrodu, który pojawił się w literaturze z kręgu kultury śródziemnomorskiej już w najstarszych tekstach. Krajobraz idealny, Elizjum, Arkadia, złoty wiek, stanowiące swoiste odmiany toposu ogrodu, przewijają się już w tekstach Homera, Wergiliusza i Hezjoda⁵. Literackie wszakże apogeum „przeżywa” ogród w czasach romantyzmu. Klasycy zakładali ogrody i wiedli dysputy na temat wyższości angielskich parków, którym człowiek nadawał kształt naturalny, nad francuskimi ogrodami, w których naturę pogwałciły nożyce ogrodnika, nadającego roślinności geometryczne kształty. Zabierali głos w kwestii ogrodniczych stylów w XVII wieku poeta i krytyk, jezuita René Rapin, w wieku XVIII pisał *Ogrody* Jacques Delille, uznany za twórcę stylu klasycznego w ogrodnictwie, tworzył literaturę ogrodową Aleksander Pope. W Polsce arcydziełem literatury ogrodowej jest

²J. Kamionkova: *Portret geniusza*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. T. 2. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974, s. 115—116.

³J. M. Rymkiewicz: *Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 1968, s. 132.

⁴Motyw ogrodu u romantyków przedstawia R. Przybylski: *Ogrody romantyków*. Kraków 1978. O motywie ogrodu w poezji Balińskiego pisała A. Węgrzyniakowa: *Motyw podróży w poezji Stanisława Balińskiego*. W: *Skamander* T. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*. Red. I. Opacki, M. Pytasz. Katowice 1984, s. 55—56.

⁵Referuję na podstawie książki J. M. Rymkiewicza: *Myśli różne...*

*Sofiówka Trembeckiego*⁶, ale przyjdzie nam się zgodzić z dowodami Ryszarda Przybylskiego, który stwierdza, że „klasycy stworzyli jedynie piękne ogrody, natomiast olśniewająca, zdumiewająco bogata i mądra poezja ogrodów była dziełem romantyków. I dopiero po romantycznej burzy te wirydarze światła, te aleje tajemnic stały się nareszcie wielkim mitem literatury europejskiej”⁷.

Z romantycznej tradycji, poszerzonej swoiście dwudziestowiecznymi osiągnięciami psychologii głębi, korzysta S. Baliński.

Regents park to angielski ogród, w którym porządek natury zwyciężył porządek klasycznej sztuki, wedle której tworzone były ogrody francuskie. Dla Balińskiego cała batalia o ogrody należy już oczywiście do historii i on sam na ten temat głosu nie zabiera, ale pojawienie się tak ważnego motywu obliguje do refleksji nad jego sensem.

Angielski park, zgodnie z założeniami twórców, miał służyć studiowaniu natury. Najpełniej odczytali ten testament romantycy, którzy weszli do ogrodów tych nocą, by odczytać prawdziwy — jak sądzili — głos natury i połączyć go z głosem własnej duszy. Dzięki temu stworzyli wspaniałą różnorodność ogrodów. „Romantycy — pisze Przybylski — znali ogrody życia i ogrody śmierci, sztuki i natury, wolności i zdrady, miłości i mordu, cierpienia i szczęścia, tragedii i idylli.”⁸

Baliński również wprowadza swoich bohaterów do ogrodu nocą, by mogli odczytać uniwersum ludzkiej natury. W odczytywaniu tym szczególną funkcję pełni dzieło Szekspira. Poeta łączy dwa toposy — topos ogrodu z toposem Szekspira, by stworzyć nową wartość i wyrazić sens istnienia w takim kształcie, w jakim jest on dany człowiekowi.

Wedle formuły J. M. Rymkiewicza „Topos jest względnie trwałym zespołem obrazów o przemiennej strukturze i zmiennym znaczeniu, przypominanym w różnych kontekstach i mającym ewokować w różnych epokach podobne — choć również przemienne treści duchowe. [...] Ale obok topoi, będących zespołami obrazów, [...] pojawiają się w poezji topoi o nieco innym charakterze. Toposem jest opisany przez Safonę ogród Afrodyty, ale toposem jest także imię poetki z Lesbos.”⁹ Takim toposem stało się również nazwisko Szekspira, którego twórczość stanowiła wielką inspirację dla romantyków

⁶Opinie o utworze i wszechstronne jego opisanie por. A. Nasiłowska: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1990, s. 160—258.

⁷R. Przybylski: *Ogrody romantyków...*, s. 150.

⁸Ibidem, s. 151.

⁹J. M. Rymkiewicz: *Myśli różne...*, s. 67. Polemicznie wobec pojęcia toposu w ujęciu Rymkiewicza odnosi się J. Abramowska, proponując dla „tego samego obrazu, ale wykorzystującego różne jego konotacje i uwikłania kulturowe” pojęcie „topika”, a nie „topos”. Cały polemiczny wywód por. J. Abramowska: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1986, s. 109—129.

i którego przesłanie odczytują wciąż na nowo pokolenia artystów. Oba toposy, pozornie odległe, zostały połączone w jeden za sprawą romantycznej tradycji.

Oprzyj głowę o drzewo i patrz, jak noc żywa
Rozwija się nad tobą i fantazję wzywa,
I jak tknięty czarami ów ogród paniński,
Gdzie ucił wiatr, a w ciszy zadźwięczała lira,
Zamienia się powoli w cichy gaj ateński,
Nad którym wschodzi niebo tajemne Szekspira.

Topos dramatu Szekspirowskiego przywołuje całą różnorodność ludzkich namiętności. Mistrzostwo w pokazywaniu ludzkich zachowań zjednało Szekspirowi miano największego wśród wielkich i zniewoliło niemal całe pokolenia artystów, którzy dzieło jego odbierają jako wzór niedościgły. Nazwisko pisarza stało się więc swego rodzaju „toposem zastępczym”, znakiem przywołującym dzieło. Idee wpisane w to dzieło ewokowane są nazwiskiem, a także imionami bohaterów i tytułami utworów; Makbet, Hamlet, Oberon, Shylock — to imiona-symbole, imiona składające się na topos.

Baliński sięga do tego toposu, gdy poszukuje wyjaśnienia zbrodni czasu ostatniej wojny. W angielskim ogrodzie przyroda jest tłem ludzkich namiętności wpisanych w Szekspirowskie dzieło. A. Nicoll pisze o „duchu Szekspirowskiej komedi romantycznej [...]”, w której jest coś transcendentalnego, coś umożliwiającego spotkanie się tego, co subiektywne, z tym, co obiektywne.”¹⁰ Poetycko myśl tę wyraził Baliński w *Niebie Szekspira*, nadając zwięzłą formułę wszystkim odwiecznym, a więc uniwersalnym, namiętnościom. Nocny ogród sprzyja snom; w poetyckiej realizacji mogą to być marzenia, które prowadzą świadomość marzyciela „nach ihnen”, izolując od świata zewnętrznego. Ale *Sen nocy letniej* przywołujący Szekspirowskie uniwersum nie jest tylko romantycznym odwróceniem się od rzeczywistości. Ten sen jest poszukiwaniem uzasadnienia ludzkiej zbrodni. W angielskim parku za pośrednictwem Szekspira Baliński odczytuje naturę ludzkich namiętności.

On jeden w twarz im spojrzął w niedbałym skupieniu
I nie szukając imion — nazwał po imieniu.
On jeden zajrzał w sekret naszych serc tajemnych,
Jak gwiazdy gorejących i jak otchłani ciemnych,
Tak samo pulsujących, tak samo realnych,
Tak samo osiąganym — choć nieosiągalnych.
On jeden nazwał miłość, nienawiść i zdradę,
On jeden przyjaźń nazwał, samotność i pychę.
On jeden namiętności pokazał paradę,
Jak astrolog, co gwiazdy pokazuje ciche
Gwiazd przeznaczonych ludziom, gdy będą umierać
I, spośród wszystkich blasków — jeden blask wybierać.

¹⁰ A. Nicoll: *Dzieje dramatu*. T. 1. Warszawa 1983, s. 251.

Oto poetycka synteza dzieła Szekspira. Fascynacja ma swe zwielokrotnione uzasadnienie. Człowiek XX wieku, który nie na scenie, lecz w życiu uczestniczy w poznaniu „czystej, absolutnej podłości”, musi, by przetrwać, szukać jej wyjaśnienia. Tak jak zbrodnia w *Makbecie* nie służy sama sobie, lecz symbolizuje „szatański świat”, który zmusi do działania ludzkiego. Zbrodnia, która się dokonuje, jest wynikiem wyzwolenia złych mocy, ale jest to zbrodnia, która się samounicestwia; to zbrodnia, „po której świat pozostaje wstrząśnięty i złamany, a jednak w jakiś sposób bogatszy o to doświadczenie.”¹¹ Zbrodnia zatem, której świadkiem i uczestnikiem jest człowiek współczesny, musi się samounicestwić i musi czemuś służyć, ponieważ:

I nic się nie zmieniło od tragedii czasów,
[.....]
Choć akcesoria inne: schrony zamiast lasów,
Bombowiec zamiast łuku, pocisk zamiast strzały,
To samo się powtarza co tam, co na scenie
Gdy iskra namiętności sięgała zenitu.

Historia weryfikowała sztukę. Dlatego człowiek w historii tej zagubiony, próbując odnaleźć jakiś sens, próbując porządkować to, co wydaje się chaosem i bez sensu — ucieka się do sztuki, by ratować humanistyczne wartości. W *Niebie Szekspira* i w pozostałych trzech poematach *Tamtego brzegu nocy* pojawia się nowy element w wojennej twórczości Balińskiego — nadzieja. Nadzieja na przeniesienie ludzkich wartości na „tamten brzeg nocy”. Na drugą stronę, która zabłyśnie świtem:

A gdy materia bólu się wreszcie wyczerpie,
Musimy ją ujarzmić — i wtedy zobaczyć
Mądrość, tę najtrudniejszą, co kazała cierpieć,
A teraz każe westchnąć i przebaczyć,
Na kształt świtu letniego, który oczy złoci
Rumieńcem przebudzenia, jak łaską dobroci.

W parku poeta jak romantyk odsłania stan swej duszy. Ale ta romantyczna projekcja stanu świadomości nie dystansuje poety „wobec społecznych ram bytu”, jak dystansowała romantyków. Jest natomiast próbą wyjaśnienia tej rzeczywistości. Rzeczywistości, która rozpatrywana w kategoriach realistycznych, wydaje się nieprawdopodobnie fantastyczna. Dopiero sen nadaje jej wymiary prawdopodobne. Ten pozorny paradoks jest zupełnie zrozumiały, jeśli zważyć ogrom zbrodni, jaki do czasu drugiej wojny znany był człowiekowi z teatru lub z koszmarnego snu. Ale teatr dawał możliwość *katharsis*, a od koszmarnych snów wyzwalało się przebudzeniem. Poszukując więc uzasad-

¹¹ Ibidem, s. 265.

nienia „absolutu zbrodni” objawionej człowiekowi przez człowieka na scenie życia, wyzyskuje poeta środki, które są ekwiwalentem sztuki i snu.

Z ogrodu, w którym świt odkrywa kolory zieleni i błękitu, wychodzi poeta, by gdzie indziej odkrywać zbrodnię i szukać nadziei.

Wizja getta jest wejściem do piekła. W poemacie nie tylko „Krzyk przerażenia zabrzmiał w dali piekłem.” Poemat rozpoczyna się słowami, które mogą stanowić aluzję do wędrówki Dantego po piekielnych czeluściach pod przewodnictwem Wergiliusza:

Dokądże mnie prowadzisz, tragiczny poeto,
Wzdłuż murów, których nie znam, chociaż miasto znane,
Dokądże mi otwierasz drzwi zakratowane
I w jakie wieszysz światy? Cicho. Oto ghetto.

Apostroficzny zwrot do poety, który ma być przewodnikiem, jest już wystarczającym adresem literackim, do którego aluzyjnie nawiązuje Baliński. Ale nie jedyny to element wskazujący na *Boską komedię*. Oto zakończenie *Pieśni II* i początek *Pieśni III* Dantego:

Pójdźmy, niech dwojga jedno będzie chcenie;
Ty Mistrzem moim, ty Wodzem, Ty Panem.
Zamilkłem, on ruszył; na jego skinienie
Poszedłem krajem trudnym i nieznanym.¹²

A oto napis na bramie prowadzącej do piekła:

Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekiście męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
[.....]
Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...¹³

Do tych słów w sposób szczególny zdaje się *Wizja getta* nawiązywać. Nad zakratowanymi drzwiami, przez które wiedzie „tragiczny poeta” w nieznane światy, mógłby widnieć napis umieszczony w przedpieklu Dantego, ale nie widnieje i brak ten jest również znaczący. Poeta wchodzi do piekła—getta po wiedzę. Po wiedzę o upodleniu człowieka i o jego cierpieniu. Poeta wchodzi do piekła, podobnego dantejskiemu, które istnieje na ziemi. Idzie przez sen, bo innego sposobu spotkania z tym światem nie ma.

Idę przez sen za tobą i ciemność przenikam,
By ujrzeć kształt cierpienia, przed którym uciekam.

¹² Dante Alighieri: *Boska komedia*. Warszawa 1959, s. 28.

¹³ Ibidem, s. 29.

Raz jeszcze pojawia się więc wyrzut sumienia („uciekłem przed cierpieniem”). Poetycka wizja zastępuje autentyczne doświadczenie i ewokuje wiele znaczeń symbolicznych dzięki konwencji snu. Przedstawiona bowiem wizja cierpiącej rodziny, która skupiła się nad łóżkiem umierających dzieci, jest wizją śnioną, co zaznaczone zostało zarówno użyciem rzeczownika „sen”, jak i samym sposobem przedstawienia świata. Nieokreślony zaimek „ktoś” i „jakiś” powtórzony kilkakrotnie znajduje z jednej strony uzasadnienie w wizjach realności nie znanej z autopsji, ale z drugiej jest to sugestia śnienia, w którym wizje są niespójne i niedookreślone. Użycie zatem zaimka nieokreślonego okazuje się w tym poemacie także swoistym elementem „ekwiwalentyzacji snu” — „ktoś płacze”, „jakieś dziecko płacze”, „jakieś krewnie i babki w perukach”, „jakieś wspomnienie szczęścia”, „jakieś zielone drzewa zaszumiały”, „ktoś rzucił jej gałązkę”.

Cały obraz jest ponury, nocny, przerażający. Mur, kamień, czarna studnia — to elementy, z których zbudowany jest świat przedstawiony, świat, który ludziom stworzyli ludzie na ziemi, a jedynym jego odpowiednikiem może być podziemne smutne państwo Persefony.

Nie ma tu drzew i liści, tylko mur i kamień,
Nie ma wiatru i wody, tylko studnia czarna,
Skąd głód wychodzi bosy, przystaje przy bramie
I rozsypuje tyfusowe ziarna.

„Tyfusowe ziarna” są metaforycznym wskazaniem podziemnego państwa, przekształconego w kręgu kultury chrześcijańskiej w piekło. Jest to piekło, do którego idzie liryczny nadawca, jak Orfeusz i Odys, by osiąść wiedzę o swoim czasie. O historii, w której sam nie uczestniczył, o cierpieniu. „Orfeusz i Odys zeszli do piekieł, żeby wiedzieć — pisze Rymkiewicz. Orfeusz, odnajdując Eurydykę, pragnął osiąść wiedzę o istocie śmierci”.¹⁴ Poeta czasu wojny znajdując sobie duchowego przywódcę w wędrowce po ziemskim piekle, idzie tam, by poznać kształt cierpienia. Wykorzystuje, podobnie jak inni poeci XX wieku, Jungowską naukę o śnie. Sen — to dla Balińskiego sposób odnalezienia łączności nie z kolektywną podświadomością, ale raczej z kolektywnym cierpieniem. Sen przywraca pamięć nie o przeszłości gatunku, lecz o teraźniejszości cierpienia, które nie jest udziałem samego narratora. Sen okazuje się zatem sposobem zjednoczenia z pozostającymi w kraju, jest odejściem z obczyzny do ojczyzny, by poznać śmierć i cierpienie. Ale poeta nie wynosi z krainy śmierci i piekła poczucia beznadziejności. Bo tak jak Demeter skruszyła w końcu Dzeusa, który na jedną trzecią roku oddał matce Korę — Persefonę, tak jak Weriliusz przeprowadziwszy Dantego po piekle, oddał go Beatricze, by pokazała mu raj — tak i XX-wieczny poeta wychodzi z pie-

¹⁴J. M. Rymkiewicz: *Myśli różne...*, s. 127.

kielnego getta z nadzieją. A symbolem jej są zielone gałązki, które cierpiąca matka ułożyła swym dzieciom na oczach w godzinie ich śmierci.

I te liście zielone już nigdy nie zginą,
 Wiele rzeczy przemienie, lecz one nie miną,
 Kiedy mury pogardy jak proch się rozpadną,
 A wolny wiatr zawieje nad rozbitym głazem,
 Zakwitną znowu wiosną i cicho opadną,
 Liście, — w których się spłotła śmierć i miłość razem.

Oto, dlaczego u drzwi zakratowanych, wiodących w krainę śmierci nie ma Dantejskiego ostrzeżenia: „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...” Nadzieja bowiem pozwala znosić ból i cierpienie, jest również motywacją poszukiwania sensu zbrodni. Sensu, który musi istnieć. Tak jak w dziele Szekspira sens zbrodni uzasadnia późniejsza ekspiacja — tak i człowiek współczesny odnajdzie go wtedy, „kiedy mury pogardy jak proch się rozpadną”. A na razie:

Musimy poznać wszystko, co najmocniej boli.
 Musimy poznać podłość czystą, absolutną,
 Musimy przejść przez kłamstwo jak przez rzekę smutną,
 Przez zawiść bez litości, rozpacz bez uśmiechu,
 Przez nieczystość sumienia i przez czystość grzechu.

(*Niebo Szekspira*)

Nadzieja daje możliwość poszukiwania uzasadnień wszelkiego cierpienia. Romantycy z poszukiwań tych stworzyli ideologię mesjanistyczną i prometejską. Baliński poszukując uzasadnienia klęski, która stała się udziałem człowieka, nie ucieka się do mesjanizmu. Szuka uzasadnień w samym człowieku, w naturze jego namiętności. W ten sposób dwa pierwsze poematy *Tamtego brzegu nocy* są ucieczką — przez sen — do kraju, nie do kraju wszak lat dziecińczych, lecz do cierpienia tych, którzy tam zostali. Są oba te poematy próbą odnalezienia humanistycznych wartości w bezmiarze „hańby feudalnej” i są wyrazem nadziei na przeniesienie człowieczeństwa na „tamten brzeg nocy”, zbrodni, cierpienia, wojny. Nadzieję tę ewokuje symbolika zielonych liści¹⁵, przyniesionych przez cierpiącą matkę, która w ten sposób czyni zadość ostatniej prośbie swych dzieci.

Niebo Szekspira i *Wizja ghetta* są zatem poszukiwaniem swoistego uniwersum człowieczeństwa, próbą odkrycia sensu cierpienia. Terencjuszowska formuła: *homo sum; humani nil a me alienum puto* — zyskuje nowy wymiar,

¹⁵ Symbolika zieleni jako nadziei funkcjonuje w większości ludowych obrzędów; por. J. G. Frazer: *Pozostałości kultu drzew we współczesnej Europie*. W: *Idem: Złota gałąź*. Warszawa 1978, s. 127—138.

tam bowiem, gdzie — wydawać by się mogło — człowieczeństwo traci sens, poeta znajduje jego uzasadnienie. Zbrodnia i cierpienie — jak w Szekspirowskim dziele — poruszają w człowieku namiętności, niszczą i przerażają, ale dają nadzieję, że doświadczenia te uczynią go lepszym. Nie jednostkę — lecz swoje uniwersum, z którego całe pokolenia będą czerpały siły do godnego życia.