

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E



Ausländer Chwin Grynberg Fiut
Libera Matywiecki Stern Żakiewicz

3 (11) 1996

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY 3 (11) 1996

Zespół Jan BŁOŃSKI, Tomasz BUREK, Stefan CHWIN, Aleksander FIUT,
Michał GŁOWIŃSKI, Julian KORNHAUSER, Janusz KRYSZAK,
Leszek SZARUGA
Redaktor naczelny Krzysztof MYSZKOWSKI
Sekretarz redakcji Grzegorz MUSIAŁ
Redakcja Józef BALIŃSKI, Jolanta CIESIELSKA, Ryszard CZĘSTOCHOWSKI
Redaktor graficzny Wojciech ZAMIARA
Sekretariat redakcji Renata TRIEBWASSER

Wydawca Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy
Miejski Ośrodek Kultury w Bydgoszczy
Adres redakcji ul. Toruńska 30, 85-023 Bydgoszcz, skr. poczt. 32,
tel. (0-52) 71-91-56 w.118, fax (0-52) 71-91-58

Okładka Rober Kaja: *To co przyziemne spala się w ogniu namiętności* - 1991
drewno klejone, tkanina, faktura

Redakcja Kwartalnika Artystycznego serdecznie dziękuje za pomoc finansową w wydaniu numeru 3/1996 Ministerstwu Kultury i Sztuki, Wydziałowi Spraw Obywatelskich, Kultury i Sportu Urzędu Wojewódzkiego w Bydgoszczy oraz Wydziałowi Kultury i Sportu Urzędu Miejskiego w Bydgoszczy

PRENUMERATA ROCZNA KRAJOWA: 20,- PLN. (4. numery wraz z kosztami wysyłki);
ZAGRANICZNA: 35,- \$ USA (4. numery wraz z kosztami wysyłki).
Cena numeru archiwalnego (wraz z kosztem wysyłki): 4,5,- PLN. (8 \$ USA)
Wpłaty prosimy kierować na KONTO: Wojewódzki Ośrodek Kultury
PBKS II O/Bydgoszcz 360801-902779 *Kwartalnik Artystyczny*.
Nr indeksu 36294
PL ISSN 1232 - 2105

Utworów nie zamówionych redakcja nie odsyła.

© by KWARTALNIK ARTYSTYCZNY. KUJAWY I POMORZE, Bydgoszcz 1996.
Skład: IMPET, druk: SPRINT Bydgoszcz, ul. Kołłątaja 1, tel./fax 28 70 45



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E

PROZA, POEZJA, ESEJ

Po co piszę

Henryk Grynberg	3	Po co piszę?
Kazimierz Brakoniecki	4	Po co piszę?
Stefan Chwin	4	Krótkie zeznanie w sprawie...
Rose Ausländer	7	Wiersze
Zbigniew Żakiewicz	16	Taki już los...
Urszula Koziół	20	Monolog Kirke
Antoni Libera	23	Dziś temat: Święto Zmarłych
Piotr Matywiecki	32	Wiersze
Aleksander Fiut	36	Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert
Werner Aspenström	50	Wiersze
Andrzej Franaszek	53	Udręczony pięknem świata
Gerald Stern	64	Wiersze
Rozmowa z Czesławem i Krystną Bednarczykami	70	Między <i>Kulturą</i> a <i>Wiadomościami</i>
Jarosław Koźmiński	76	<i>Oficyna Poetów</i> i malarze

TEATR

Krystyna Koziół	83	„Odys musi wrócić naprawdę”
-----------------	----	-----------------------------

PLASTYKA

Jaromir Jedliński	92	„Pokoje Tadeusza Kantora. Fragmenty dzieła”
Prezentacje		Robert Kaja
Jolanta Ciesielska	95	„Przedmioty na telewizor”

VARIA

Michał Głowiński	108	To ja zabiłem Pana Jezusa
Grzegorz Musiał	115	Dziennik z Iowa (VII)
Julian Kornhauser	122	Post scriptum (2)
Leszek Szaruga	125	Tym Czasem (V)
Jarosław Klejnocki	129	Esej chodnikowy
Krzysztof Myszkowski	133	Miejsce bez wyjścia
Recenzje		
Jarosław Klejnocki	136	Obowiązki Starego Poety
Piotr Michałowski	139	Bunt sublokatora
Ryszard Częstochowski	141	O nic już nie chodzi?
Mirosław Dzień	143	„Cudzoziemska” samotność
Krzysztof Myszkowski	145	Kosa na kamień
Dorota Garlicka	149	Festiwal Becketta w Strasburgu

Po co piszę

Kontynuując ankietę, po odpowiedziach: Czesława Miłosza (Kwartalnik Artystyczny nr 4 (8) 1995), Ryszarda Krynickiego, Juliana Kornhausera (nr 1 (9) 1996), Jana Józefa Szczepańskiego, Tadeusza Konwickiego, Zbigniewa Żakiewicza, Aleksandra Jurewicza, Andrzeja Stasiuka (nr 2(10) 1996), zamieszczamy kolejne wypowiedzi. Ciąg dalszy w następnym numerze. (red.)

Henryk Grynberg **Po co piszę?**

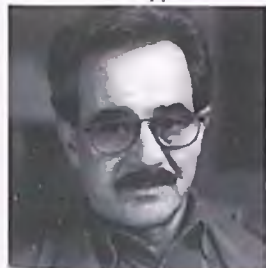
Żeby ostrzegać i zapobiegać. Los umieścił mnie w straży przedniej, gdzie więcej, a przynajmniej wcześniej się widzi. Z pozoru piszę o tym, co się stało, ale właściwie to o tym, co dzieje się nadal i co może się stać.

Świat się zmienia tylko pozornie, wirtualnie. Komputer jest tu świętym symbolem. Przy komputerze siedzi ten sam człowiek, co na początku cywilizacji. I uczy się za każdym razem od początku. Ona pędzi teraz coraz szybciej. Czy naprzód? Nie ma żadnej pewności, a ja bardzo wątpię. Jej postęp jest wyraźnie geometryczny, a przyspieszenie coraz bardziej przypomina spadanie. Człowiek zaś pozostał kim był w ciągu tych kilku tysięcy lat. Zarówno jego wyczyny, jak i bezpośrednie wypowiedzi dowodzą, jak mało się zmienił.

Co raz się stało, łatwo staje się po raz drugi, a jeszcze łatwiej za trzecim razem. Takie są zasady „postępu”. Hitlerowcy znów chodzą wśród nas. Związek Radziecki też tylko wirtualnie zniknął - z ekranu. To my tworzymy systemy, a nie one nas. Zamieniamy je - z różnych powodów - ale my pozostajemy. I w byłym PRL-u i w pozornie byłym Związku Sowieckim, który wciąż nie jest pewny, za czym głosować. Bardzo to ludzka niepewność ... Ja piszę o tej niepewności i niebezpieczeństwie, jakim jest człowiek. Straszna jest jego historia i trzeba robić co można, żeby nie stała się jeszcze straszniejsza.

Życie jest piękne, zawsze je kochałem i najbardziej lubię utwory, które to piękno opisują, a najszcześliwszy jestem, kiedy i mnie się udaje coś z tego wyrazić. Jest piękne i wątle i osłania je bardzo cienka cywilizacja ze słów. Po to właśnie je piszę.

fot. Elżbieta Lempp



Kazimierz
Brakoniecki

Po co piszę?

Tyle lat pisałem wiersze
o Jedni i Jedynym
że zapomniałem na jakim świecie
żyję

Mógłbym tak leżeć
w warmińskim rowie koło roweru
i czekać aż odleci ważka
mógłbym tak leżeć
w zadowolonym ciele
i czekać aż śmierć przyleci
zwabiona odorem słowa

fot. Waclaw Kapusto



Tyle lat pisałem
o Jedni i Jedynym
że zapomniałem
w jakim ciele żyję

Pisałem tak jakbym kopał
w śmierci
a trzeba pisać tak jakbym kopał
w języku
źródło

1995/96, Olsztyn

Stefan Chwin

Krótkie zeznanie w sprawie pióra i ołówka oraz kilku innych przewinień popełnionych w wieku dojrzałym z udziałem osoby trzeciej płci żeńskiej.

fot. Maciej Kosuń



Jak to się zwykle zaczyna? Chyba zawsze tak samo. Mężczyzna zamyka się w pokoju i odpędza od drzwi bawiące się dzieci, po czym wygładza palcami świeżą kartkę. Milczący ojciec za drzwiami, bardziej gustujący w stukocie czcionek niż w śmiechu synów i córek. Tyran domowej ciszy. Wirtuoz milczenia. Literackie zajęcia nie służą dobrze rodzinie. Milczenie i papier. „Nie przeszkadzaj” - oto refren pisarskiej ewangelii - którą, chcą

tego czy nie chcą, muszą wysłuchiwać całymi latami żona i dzieci. „Tata pracuje”. Pisarz pisze, więc nie rozmawia. Mieć pisarza w rodzinie - wątpliwa przyjemność. Literatura zaczyna się od nieobecności.

Początkiem pisania jest zawsze odwrócenie się od innych. Gest zamknięcia się, odgradzenia. Powietrzem pisarstwa jest cisza. Wyciszenie cudzych głosów. Zawsze: zanurzyć się w ciszy. Żeby usłyszeć głosy wewnętrzne. To znaczy swoje własne głosy, które - o ile pisarz jest prawdziwym pisarzem - nie dają spokoju, bo pragną się ucieleśnić na papierze. Usłyszysz je tylko wtedy, gdy zamkniesz usta innym.

Pisz tylko pod wewnętrznym przymusem. Jeśli nie czujesz tego przymusu, daj sobie z pisaniem spokój. Bo kiedy czujesz ten przymus, nie pytasz „po co piszę”? Pisziesz, bo musisz. Oddychasz, bo musisz. Naprawdę piszemy nie „po co”, tylko „dlaczego”.

Literatura nie jest komunikacją. Nie jest rozmową. Nie jest żadnym dialogiem. Nie potrzeba jej żadnego słuchacza. Jest przymusem wypowiedzenia. To, co wewnętrzne, chce się wydostać na zewnątrz. Skurcze porodowe. Zniecierpliwienia. Rozdrażnienia. Wściekłość. Darcie kartek. Kreślenie stron. Coś chce się urodzić. Coś się rodzi. Ale po co się rodzi? Po co kobieta rodzi dziecko?

Piszemy po to, żeby przestało nas męczyć. Żeby wyszło z nas. Pisarz - mężczyzna w ciąży.

Pisarz pyta „po co” w przerwach między pisaniem a pisaniem. Co czasem pisaniu wychodzi na korzyść, a czasem nie.

Pisanie jest komunikacją. Literatura jest zawsze listem. Pisarz nie pyta „po co”, kiedy wie do kogo pisze, kiedy widzi twarz tego, do kogo pisze. Pyta „po co” w chwili, gdy widzi przed sobą „publiczność”, „czytelników”, „ducha epoki”, „chwilę dziejową”, albo coś w tym rodzaju. Kiedy wiemy, do kogo piszemy, nie pytamy „po co”. Ale nie zawsze wiemy. Czasem więc mówimy do siebie. Pisanie jest grą autystyczną. Błędny kołem. Sam do siebie. Żeby siebie wzmocnić i utwierdzić w sobie.

Pisze zwykle ten, kto jest niepewny własnego istnienia. Patrząc na skończony rękopis natrafia na widzialność własnego „ja”. Dowiadyuje się, że istnieje naprawdę. Rękopis jest lustrem. Nawet największy społecznik czuwa nad makijażem, ciesząc się namacalnością swego odbicia, które zastygło w znakach na papierze - wyraźne i uformowane, a więc dalekie od mglistości przeżytych uczuć i myśli.

Literatura - utrwalony oddech na szybie.

Pisze ten, kto jest zakochany w sobie. Zamienia siebie na słowa i cieszy się swoim portretem ze słów. Wielokrotnie odczytuje rękopis pod pozorem konieczności naniesienia surowych poprawek. Mruczając pod nosem, sprawdza brzmienie fraz. Wystukuje palcami na stole rytm zdań. Uśmiecha się do siebie, kiedy są udane. Narcyz z biczem i lustreczkiem w ręku szykuje się do uwodzenia.

Literatura - uwodzenie korespondencyjne.

Cierpiąc, nie przestawaj być zajmującym.

Pisze ten, kto siebie nienawidzi. Dlatego wymyśla siebie innego, to znaczy lepszego. Nienawiść przerobiona na dobre uczucia. Książka jest sobowtórem, którego można pokochać.

Albo znienawidzić.

Ważniejsze od pytania „po co piszesz” jest pytanie „po co drukujesz”. Wielu pisało po to, by zapisać wydarzenia rodzinne albo by dojść do ładu ze sobą. Uwagi nad życiem pisane w zeszytach, na marginesach ksiąg rachunkowych, na karteluzkach, na kwitach. Jeśli potrzebujesz słuchacza, napisz list. Kto drukuje, nie pisze dla siebie, chociaż mówi, że pisze dla siebie. Pisać to narzucać się innym.

Książka jest publicznym dowodem, że istniejesz. Ale czy warto fabrykować dowody własnego istnienia? Nie wystarczy istnieć? Drukując, zmieniasz się w kolorową rzecz. Leżysz na wznak na wystawie księgarni i potykając lakierowaną okładką, zachwalasz swoją urodę. Może ktoś zechce spędzić z tobą noc?

Drukując, stajesz się koniem wyścigowym. Masz być lepszy od takich samych jak ty. Więc nie mówisz. Fabrykujesz słowa, by pognać konkurentów.

Jeśli nie pognąbisz, nie ma cię.

Piszesz, bo zbierasz dowody. Prokurujesz akt oskarżenia. Spisujesz czynny i rozmowy. Piszesz dla Niego i do Niego. Ale czy Bóg rzeczywiście lubi czytać monotonną księgę wojen, ślubów i porodów, która ukazuje się co dnia w milionach egzemplarzy?

A jeśli ziewa nad księgą Ziemi?

Napisz powieść, by rozjaśnić Jego oczy.

Piszesz. Dlatego jesteś darzony szacunkiem.

Piszesz. Dlatego jesteś darzony pogardą.

Pisarz. Pismak.

Pisząc, zastawiasz pułapkę.

Chcesz, by inni wpadli do dołu, do którego sam wpadłeś.

Pisać to zaszczepić innym własne zranienie?

Historia literatury: dwadzieścia powieści, pisanych przez dwadzieścia lat, zmienia się we wzmiankę złożoną petitem, którą odczytujemy w trzy sekundy.

Kto pisze, zawsze pisze na wodzie.

Astrofizycy zapewniają, że Ziemia istnieje tylko chwilowo.

Podoba mi się pisanie na wodzie.

Stefan Chwin

Pisanie wierszy
rękodzieło

Ręka i dzieło
Stwórcy

On wpisuje się
w twoje palce

cieszy się
ich współgraniem

raduje
twoją rękę

Powietrzne zamki

Jaskółki
wywędrowały
z kraju dzieciństwa

Wywędrowała
kraina dzieciństwa

Dzieci
postarzały się

Ja
w kraju niczym
buduję powietrzne zamki
z papieru

Wiersze Pauza, Na granicy, Arka pochodzą ze zbioru *Es ist alles anders*, wyd. przez Pfaffenweiler Presse, brak daty i miejsca wydania, wybór Karl-Georg Flicker; pozostałe pochodzą ze zbioru *Im Atemhaus wohnen*.

Studnia

Na spalonym podwórku
stoi jeszcze studnia
pełna łez

Kto ją oplakał

Kto wypije do dna
jej pragnienie

Sito

Sitem
czerpię wodę
dla mojego młyna

napędzam skrzydła
moim oddechem

mieję
głód

Arka

Na morzu
czeka
arka
z gwiazd
na
ocalały
popiół
po pożodze

Myszę

Myszę

o rodzicach którzy mnie rozpieszczali
o zabawkach i grach dziecięcych

o pożądaniu i męce mojej
pierwszej miłości
o Wenecji Lucernie
Riwierze i Izraelu

o Hölderlinie Traklu
Kafce i Celanie

o getcie i transportach śmierci
głodzie i strachu

o wypadku
wiecznym łożu o przyjaciółach
którzy mnie opuścili i ludziach
którzy mnie wspierają

Myszę o niemocy mojego ciała
potędze myślenia
o czarujących słowach
i uroku życia

Śmierć swoim skinieniem
myśli o mnie

Pauza

Pauza potrzebuje mnie
aby się pozbierać

Ukradkiem
wydobywam z jej
zapalnej ciszy
iskrę

Niekształt

Wszystkie postaci
pochodzą
z niekształtu

Ich korzenie
są z powietrza

W nich zakorzenione
oddychają
wszystkie kształty

powietrznym
złączeniem

Przemiany

Jako fontanna w ogrodzie
tańczę wznosząc się i opadając

Rozmawiam z kosem
i innymi ptakami

Oddech lata
pulsuje moim oddechem

Ja chmura
spadam deszczem
na wyschniętą skorupę

Uderzam jako piorun w topolę
spalam się

Zmartwychwstałam
jako człowiek
z ciała i pamięci

Wyobcowanie

Spotykamy się
gdzieś za ojczyzną
w domu z
wyłamanyymi odrzwiami

darujemy sobie obcość
jeden drugiemu
podrzutek

pył na wargach
słowo tam i z powrotem

niesiemy kamienie milowe
dokąd

Twój oddech wieje
w inną stronę
wypadam
z twoich źrenic
w gęstwinę
Nie poznaję cię

Pokłady snu

Statki z piany
Śnieżne mewy
Brzeg z gwiazd osiadłych na mielźnie

Pokłady snu
Strzała świszczce
z miejsca na miejsce
aż osiągnie biegun serca

Jest późno
śnieżna mewa topnieje
w budzącej się dłoni

Königstein/Taunus

W srebrnych oparach
na horyzoncie
zamek Kafki
nieдоступny

Świerk przed oknem
placze lutym

Pytam go
czy nie byłoby
innego wyjścia
na przykład śnieg
coś lśniącego

Świerk strząsa
moje pytania
Zielone igły
rozsypują na moim stole
piszę na śniegu

Na granicy

Dotarłszy
do granicy
pomiędzy
nie tu nie tam

rozdarta
barwię mlekiem
krwawiącą flagę

napętniam kielich boleści
mlekiem

za Śnieżkę jest
moja pozornie zmarła siostra

Samotność

Spełniona
przepowiednia Cyganki

Twój kraj
opuści cię
utracisz
ludzi i sen

będziesz mówić
zamkniętymi wargami
do obcych ust

Samotność
pokocha cię
obejmie ramionami

Rose Ausländer
tłum. Marian Chojnacki

Od tłumacza:

Poezja Róży Ausländer wyraża to, co najbardziej naturalne, samorzrozumiałe i ludzkie w taki sposób, że wydaje się ono nowe i powiedziane po raz pierwszy.

Alfred Margul-Speber

Rose Ausländer urodziła się jako Rosalie Scherzer 11 maja 1901 r. w Czerniowcach (Czernowitz), stolicy Bukowiny - krainy należącej do Habsburgów. Po 1918 roku Bukowinę zajęła Rumunia. Językami urzędowymi były do 1924 r. niemiecki i rumuński, a potem już tylko rumuński, choć niemieckim posługiwała się znaczna część tego naówczas 150-tysięcznego miasta. Jedna trzecia ludności była narodowości żydowskiej. Czerniowce roili się wtedy od duchowych przywódców, fantastów i zwolenników różnych szkół myślenia. Wielu Żydów chlubiło się przynależnością do świąty takiego czy innego rabbiiego lub mędrca. Czytali oni święte księgi, cmokali z zachwytem nad mądrymi naukami swoich mistrzów, zawzięcie dyskutowali. Oderwanych od rzeczywistości i spraw praktycznych domorosłych mędrców utrzymywały ich zaradne żony. Była to dziwna prowincja, gdzie znano twórczość Schopenhauera, Nietzsche-go, Spinozy, Kanta, Marksa i Freuda, gdzie czytano i ceniono Rilkego, Hölderlina, S. Georga, Manna, Hessego, Benna i Brechta. Wśród wyznawców tych postaci byli asymilowani Żydzi, wykształceni Niemcy, Ukraińcy i Rumuni oraz Węgrzy i Polacy. Historycy tamtej epoki widzą w postaci Czerniowiec osobliwą wspólnotę lokalną, tolerancyjną i otwartą na sprawy uniwersalne. Obrazy takie pojawiają się czasem we wspomnieniach z polskiej Galicji. W takiej oto aurze dorastała Rozalia Scherzer. Była Żydówką, wychowywaną w języku niemieckim. Jeden z jej braci zmarł jako dziecko, drugi przeniósł się na

stałe do Nowego Jorku. Matka ukrywała się wraz z rodziną i innymi osobami w piwnicznym schronieniu przed Niemcami w latach 1941 - 1944. Zmarła potem osamotniona w Rumunii. Ojciec Róży, urodzony w Sadagorze, był zdaje się, przedsiębiorcą. Pod wpływem pewnego „cudownego rabina” sam został lokalnym mędrce. Mimo wolnomyślicielstwa zachowywał sabat i obchodził żydowskie święta. Osobliwy nastrój tamtych dni: tematy starobiblijne, legendy babilońskie, zagadnienia mistyki żydowskiej - wszystko to zabarwia lirykę Rosy Ausländer. Po ukończeniu szkoły powszechnej uczyła się w liceum, a następnie studiowała literaturoznawstwo i filozofię na uniwersytecie. Zakochała się w czasie studiów w koledze z uniwersyteckiej ławy - Ignaz Ausländer i Rose pobraли się w 1923 r. Oboje należeli do grona wyznawców holenderskiego filozofa Barucha Spinozy (1632 - 1677). Małżeństwo to trwało tylko 3 lata. Rose Ausländer wspomina później, że nudziła się w tym związku. Jej mąż przeżył rozwód bez szoku, przetrwał też wojnę i znalazł się w Ameryce. Nigdy więcej obydwoje podobno się nie widzieli, chociaż Róża spędziła po wojnie 18 lat w USA.

Rose Ausländer była przed wojną dwukrotnie w Nowym Jorku. Już wówczas miała tam założyć seminarium filozoficzne, w którym brali udział niektórzy dawni mieszkańcy Czerniowiec. Swoją działalność literacką rozpoczęła poetka na kartach dziennika, mając 17 lat. Wiersze pisała najpierw dla siebie. Miała jednak szczęście - poznała bowiem Alfreda Margul-Sperbera (1898 - 1976), który był redaktorem w miejscowym czasopiśmie „Der Tag”. Tenże był również odkrywcą talentu Paula Antchela, poety znanego później jako Paul Celan. Dzięki A. Margulowi-Sperberowi pierwszy wybór wierszy Rose Ausländer ukazał się w 1939 r. Zbiór nosił tytuł „Der Regenbogen” i ukazał się nakładem wydawnictwa Literaria w Czerniowcach. Do dziś zachowało się około 10 egzemplarzy tego tomiku. Już w pierwszym tomiku brzmi nastrój, który pojawia się nieodmiennie aż do późniejszej twórczości.

Drugi tom jej wierszy ukazuje się w 1965 r., trzeci w 1967 r. Przedtem jednak w życiu Ausländer nastąpiły dramatyczne wydarzenia wojenne.

Po wkroczeniu Wehrmachtu do Czerniowiec w 1941 r. utworzono tam getto. Młoda Róża wraz z braćmi, matką i tuzinem innych Żydów rozpoczęła wegetację w ukryciu. Miejscem schronienia była piwnica. Żywność nabywano za pieniądze ze sprzedaży drogocennych rzeczy i sprzętów z dawnego gospodarstwa domowego. Poetka wspomina: „Chrześcijanie przychodzili do getta, aby dokonać jak najkorzystniejszych zakupów. Wobec nie dającej się wytrzymać rzeczywistości, były dwa sposoby zachowania: zwątpienie albo przeniesienie się w duchowy wymiar egzystencji”.

Sposobem na przetrwanie było dla poetki pisanie wierszy, z których wielu nie opublikowała. W czasie potajemnych spotkań w getcie uwięzieni twórcy odbywali swoje niezwykle odczyty. We wspomnieniach z tamtych dni napisał Paul Celan: „Śmierć jest mistrzem z Niemiec”. Natomiast Rose Ausländer ujęła to tak:

*Przyszli
z ostrymi szturmówkami i pistoletami
zestrzelili wszystkie gwiazdy i księżyc
aby nie zostało nam światło
aby nie kochało nas żadne światło
Wtedy pogrzebaliśmy słońce
Nastalo bezbrzeżne zaciemnienie.*

Kiedy wiosną nadeszły wojska sowieckie, przeżycie wojny jawiło się uratowanym Żydom niczym cud. Bukowina stała się częścią sowieckiej republiki ukraińskiej. Zdobywcy spod znaku czerwonej gwiazdy plądrowali co prawda

i rabowali, ale nie zabijali. Nowa władza nie pozwalała Żydom na powrót do starych domostw. Wprost przeciwnie - z racji używania języka niemieckiego, Żydzi w Czerniowcach uznawani byli odtąd jakby za element germański. Rose Ausländer staje się więc obcą u siebie. Wybawieniem z tej nieznosnej sytuacji była emigracja do USA. Było to możliwe dzięki poparciu przyjaciół zza Oceanu Atlantyckiego. W Nowym Jorku, Rose Ausländer spędziła prawie 18 lat jako sekretarka, korespondentka i tłumaczka niemieckiego. Łatwo uczyła się angielskiego, zwłaszcza że miała styczność z tym językiem przed wojną, w czasie dwukrotnego swojego pobytu w Ameryce.

Nadal uważała się za kogoś obcego - obcość ta niczym omen tkwiła już w jej nazwisku. „W ośmiogodzinnym młynie mielesz mąkę codziennego chleba: litania interesów i kalkulacji. Sekundy szemrzą nieustannie kropkami krwi”.

Dorywczo przekładała na angielski wiersze Elsy Lasker-Schüler i prozę Adama Mickiewicza. O jakie utwory Mickiewicza tu chodzi - nie udało mi się docięć. Swoje wiersze pisała raz po angielsku, to znów w macierzystym języku niemieckim. Tamtejsze pisma drukowały jej niemieckie strofy. Był to jednak ciągle byt na wygnaniu, stąd też trawiło ją ciągle pytanie: dokąd iść?

Najpierw sprowadziła się do Wiednia w 1964 r., potem przeniosła się do Düsseldorfu. Wtedy to, po ćwierć wieku trwającej przerwie, ukazał się drugi tomik jej poezji pt. „Ślepe lato” w wiedeńskim Bergland-Verlag.

Rose Ausländer zmarła w 1988 roku. Do końca życia pozostała obywatelką amerykańską. Z USA otrzymywała małą emeryturę. Doszła do tego renta niemiecka z tytułu odszkodowania (zadośćuczynienia?) za lata cierpień i poniesione straty. Poetka miała świadomość zbrodni niemieckich, ale odżegnywała się od uczuć zemsty i odwetu. Zwykła powtarzać za Nelly Sachs: „Prześladowany nie powinien stać się prześladowcą”. Zdawała sobie też sprawę, że antysemityzm nie przeminął wraz z wojną, zaś większość ludzi żywi jakieś uprzedzenia wobec innych. „Prawie każdy wiersz Rosy Ausländer jest wołaniem do bliźnich. Jednak niewielu jest takich, do których przemawia jej cicha twórczość, bowiem poetce przyszło tworzyć w czasie hałaśliwego i agresywnego wielosłowia” - powiada Jürgen Serge, autor cytowanej tu biografii. Rose Ausländer wydała ponad 10 książek. Ukazało się ponad 50 recenzji jej utworów. Uznanie dla jej twórczości wyrażają liczne nagrody, w tym dwie z miasta Meersburg, od wydawnictwa Hoffmann & Campe, nagroda fundacji Ida-Dehmel oraz Andreas Gryphius. Ponadto otrzymała ona honorowe członkostwo w Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie oraz nagrodę literacką Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Rosa Ausländer należała też do PEN-International.

Lektura jej wierszy jest dziwnie lekka. Zestawienia prostych słów wprowadzają w szczególny sposób odczuwania świata. W swej utopii zwraca się ono wstecz. W wierszach przywołuje archetypiczne obrazy, w których następuje zawieszenie walki o życie, a nawet zniesienie tęsknoty, zaś samozaparcie staje się decydującym warunkiem wierności. Poetka tkwi w jakościach takich, jak: zatrzymanie czasu, wybawienie pożądanego, koniec śmierci, cisza, bezruch, sen, noc, niebo. Symbolizują one stan, który - jednakowo bliski i daleki życiu oraz śmierci - nie jest związany z żadną z tych właściwości ludzkiego bytu.

Nie wiem, dlaczego dotąd nie natknąłem się na polski przekład wierszy Rosy Ausländer. Wiem natomiast, dlaczego próbowałem je spolszczyć. Najpierw dlatego, że byłem zaskoczony, iż autorka przekładała na obczyźnie prozę Adama Mickiewicza. Zapytałem się więc: jaki interes ma Żydówka w tłumaczeniu za granicą prozy polskiego emigranta? Po drugie zadziwiło mnie, że po wielu latach pobytu na emigracji wędruje do ojczyzny swoich prześladowców. Wreszcie polubiłem jej dziwne i trochę obce wiersze.

Marian Chojnacki



*) Opowieść z cyklu *Moja ciotuleńka*.

- Dziwna to jest okolica, to całe Trójmiasto - mówi moja ciotuleńka. - Miasto przy mieście jak paciorek na jeden sznurek nanizany na szyi jakiejś morskiej panny. No żeby morska rusałka za mocno nie była pewna swego, do gardziółka przyłożono jej kosę helską. Gdzie północ, gdzie południe trudno też rozpoznać - sierdzi się dalej moja ciotka Ewelina. - Ten cały Gdańsk jakoś krzywo do tej morskiej, zatokowej panny przyklejony. A gdybym tak chciała prosto na wschód iść z tego miejsca, to do wody wlażabym, rzecz to pewna ...

- Za Niemen, za Niemen i pocóż za Niemen ... - nucę sobie pod nosem, co ciotuleńkę doprowadza do prawdziwej pasji.

- A dlaczegoż by nie!? Przecież tak naprawdę to ja stamtąd nigdy nie wyjechałam! I jak długo ciało z duszą ma być rozłączone? Dlatego myślę sobie, że zmorą się stałem, albo wampirem jakimś. Tylko pytanie, gdzie bardziej jestem: czy tam gdzie dusza, czy tu gdzie ciało?

- Gdzie „tam”? - pytam podstępnie.

- Ty mnie nie złość dzisiaj! Sen ja miałam, dziwny. A może to nie był sen, ale najprawdziwsza prawda. Otóż widziałam ja siebie tam, ale nie żeby to w dawnych czasach miało być, tylko w dzisiejszych. Widzę, że na miejsce spalonego dworu, który ruscy partyzanci na rozkaz baciuszki Stalina skopili, stoją teraz takie kołchozowe bunkry, cementowe, przerdzewiałą blachą pokryte. W środku krowy ryczą, widać nie nakarmione albo źle napojone. Drzew żadnych. Rzeczki nie ma, tylko rów prościutko wykopany. Pastwiska jakieś żółknięte z tej sowieckiej melioracji. A wszystko to oglądam dlatego, że unoszę się w powietrzu, taka leciutka jak bańka mydlana. Aż tu widzę, że na brzegu rowu, gdzie kiedyś rzeczka była, siedzi babinka. Biała chusta na czoło nasunięta, spódnica długa, samodziałowa. Siedzi i kijanką trzepie o deskę.

- Co tak Walercia po próżnicy trzepie? - mówię ja do niej, bo Walercię poznaję, która u nas w majątku od sieroty chowana była.

A ona jak tylko mnie zobaczyła, zamiast się ucieszyć, w płacz i lament, i zaczyna płakać jak po umarłym: - Ach nie przychodź ty do nas, dobra paniczka, ach zostaw ty nas! Ojoj, nie męcz ty nas i siebie samej!

Muszę się przyznać, że mocno ona mnie tą swoją niewdzięcznością dotknęła.

- Co ty, Walercia, zdurniawszy, czy co?! Ja jeszcze nie umarła! Widać bizuna na ciebie trzeba!

Trochę ja jej za mocno powiedziałam, to fakt. A ona w jeszcze większy krzyk:

- Zejdź ty nam z oczów i z pamięci, bo tak dalej żyć nie sposób, ojoj! Chwyta za kijankę i dawaj walić, a spod kijanki - krew! Najprawdziwsza, żywa krew!

- Co to chłopiec kogoś porznął za miłość nieodwzajemnioną, czy jak? - jakoś tak niezręcznie pytam.

A ona kijankę odkłada, podnosi białe, lniane szmatki całe we krwi i jak-

Zbigniew Ryszard Żakiewicz,
ur. 6.6.1933 r. w Wilnie,
prozaik, eseista, autor książek
dla dzieci. Ważniejsze
pozycje: *Ród Abaczów* (1968),
Biały Karzeł (1970), *To sen
tylko*, *Danielu* (1973), *Dolina
Hortensji* (1975), *Wilcze łąki*
(1982), *Ciotuleńka* (1988),
Wilio, w głębokościach morza
(1992). Cykl dzienników:
Dziennik intymny mego N.N.
(1977), *Pożądanie Wzgórz
Wiekuiстых* (1988), *Ujrzane, w
czasie zatrzymane* (1996).
Ważniejsze książki dla dzieci:
Kraina Sto Piętej Tajemnicy
(1972), *Dwaj dzielnicy z
Plimplariokregu Lasu* (1976),
Latarnia dziadka Utopka
(1986). *Mieszka w Gdańsku*.
(red.)

by się bojąc, bo w oczy mi nie spojrzy, a oczy ma takie niebiesciutkie, prawdziwe poleszuckie, mówi z wyrzutem:

- Co to, dobra paniczka, nie poznaje skond ta krew?

I wtedy zrozumiałam, że to ja mam być tą zmorą, co do Puciatowszczyzny wraca i krew żywą wypija. I zaraz się obudziłam, ale się czuję tak, jakbym z dalekiej podróży wróciła, a nie ze snu. Bo skąd mogę wiedzieć, jak tam dzisiaj jest?

- Przecież ja tam byłem. Cioci opowiadałem. Zdjęcia pokazywałem - przypominam.

- Mądrała się znalazł! Akurat twoje zdjęcia i opowiadania miałyby mi się przyśnić! Przecież tylko to się śni, co się samemu widziało i przeżywało. Nie! W tym twoim Gdańsku nie mam ja życia! Dusza moja co rusz po morskich falach do domu wraca!

- I nie ma w tym nic dziwnego - zgadzam się z moją ciotuleńką. - Rzeczką Puciatką, co spod korzeni Puciatowszczyzny wypływa, wody spływają do Wilii, ta pod Kownem z Niemnem się łączy, a Niemen tonie w głębokościach Bałtyku, który jako panna wodna i zatokowa o brzegi Brzeźna, Jelitkowa i Sopotu swoją falą chłoszcze.

Ciotuleńka podchodzi do okna i widząc tę wieczną krechę świętego półkola, którym morze zaznacza horyzont, ciężko wzdycha.

- A co do tej krwi: list jakiś albo wiadomość od bliskich krewnych dostanę. Tylko od kogo? - pyta.

I sen się sprawdził szybciej niżli zazwyczaj bywało, bo krew się śniła, gdy ktoś dopiero do pisania się zabierał, albo zaczynał myśleć o krewniaku, czy nie warto mu jakąś niespodziankę sprawić? Do naszego gotyckiego zameczku, ni z tego, ni z owego Tońko zajechał. Przybył prosto z miasta Łodzi, dokąd go rzuciły losy powojenne. Żona z córką starym zwyczajem nad Morze Czarne wyjechały gości rozgrzewać w Żółtych Piaskach, a Tońkę zostawiała z syrenką dopiero co za nauczycielskie oszczędności kupioną. Bodajże nawet na raty, czy za pieniądze z Kasy Zapomogowo-Pożyczkowej.

- Ot i ja stoję przed wami - mówi Tońko głosem różnym i tubalnym, łapska, którymi można brukowiec tłuc, rozwiera. Potężną głowę, na której pięć kosmyków w poprzek zaczesanych mu łysinę przekreśla, łagodnie pochyła i wpatruje się w nas z oddaniem wielkiego dziecka, któremu nie sposób odmówić. - Jechał, jechał i jakoś dojechał ...

- A żeby ciebie korszun zadziobał! Ot niespodziankę nam ty sprawił! A ja myślałam, że jeszcze coś gorszego wysniłam - mówi ciotuleńka nie śpiesząc w Tońkowe objęcia, gdyż wie, że to się może źle skończyć: albo kark jej skręci, podnosząc na swoje dwa metry wysokości, albo udusi.

- Samochodem przyjechałem - nie omieszkuje się pochwalić Tońko, gdy już cereminią powitania szczęśliwie się zakończył. - Popatrzcie tylko.

- Ty ta blaszanka samochodem nazywasz? Chyba sam ją w jakiejś diabelskiej kuźni wyklepał! - śmieje się ciotuleńka, zerkając przez okno.

- A czemu ty tak krzywo ją postawił?

- Prościej nie wyszło ... A z syrenki się ąśmiewać dzisiaj w modzie jest - smętnie zgadza się Tońko.

- Przepraszam ja ciebie, chociaż wiesz, że niemodna jestem. I nawet nie wiedziałam, że na jakiejś syrence jeździsz. Nie dziwi mnie teraz, że do morza was ciągnęło. Rusałek, syrenek i morskich panienek zatrząsienie tu wielkie.

- Tak ja i pomyślał, że obejrzymy cało okolice, bo tak prawdę mówiąc, nad morzem to ja jeszcze nie był. Śpieszyłem się, żeby na czas prawo jazdy zdobyć, no i najwyższa pora naszą syrenkę rozruszać. Ania na niej próbowała jeździć, ale za bardzo dokładna była, jak to dentystka: do wszystkiego z kleszczami podchodząca. A samochód to nie ludzka szczeka.

- Mówisz, że dopiero prawo jazdy zrobisz? - zapytuje ciotuleńka.

- Tak jakby ...

- No to zobaczymy, jaki z ciebie kawalerzysta. Skoro świt jutro na Hel się wybieramy.

Z samego ranka brudnoszare mgły stoją nad morzem, aby za godzinę rozplynąć się bez śladu. Bezobłoczne niebo robi się jak stalowa blacha, na której świeci wielkie, szkliste oko tak jaskrawe i bezwzględne, że nikt nie śmie nań spojrzeć. Poranna ozywca bryza śpi i między morzem i lądem trwa duszny bezruch. Bukowe wzgórza nie zdążą przez noc wyparować, jak do chlebowego pieca można tam włożyć rozczyzione ciasto, a wyrosnie i się upiecze.

Pakujemy się do syrenki, która dalej stoi krzywo zaparkowana.

- Wola Boska! - mówi ciotuleńka. - Obaczmy, jaki z ciebie furman. Pojechali!

No i pojechaliśmy, ale nie tak od razu, bo w toniusiowej bryczce coś sapało, coś zgrzytało i dalej ani rusz. I kiedy byliśmy gotowi do wysiadania, syrenka nagle zaszumiała obudzonym silnikiem, szarpnęła jak narowista kobyłka i ruszyła przed siebie.

- Tak dokąd ty jedziesz?! Zawracaj w drugą stronę! Nie widzisz, że do lasu nas wieszysz? - zdziwiła się ciotuleńka.

- Widzieć to ja widzę - zgodził się Tońko - tylko jakoś tak nieporęczniej na wąskiej uliczce skręcać.

Wjechaliśmy w szeroką dolinną drogę, między buki i złotopienne sosny i wciąż jechaliśmy dalej, aż do dolinki z altanką Gutenberga, której ażurowe, przerdzewiałe firaneczki i kołpak blaszany smętnie przypominały o dawnej secesyjnej świetności. Tutaj Tońko nabrał pewności i szerokim, lewoskrętnym łukiem objechał altanę.

- W lewo jakoś poręczniej skręcać - objaśnił nam swój manewr, ocierając sperlone potem czoło, bo w blaszance pomimo odsuniętych szybek panowała łązienna duchota.

- Uspokoił ty nas nadzwyczaj. Teraz cały czas będziemy skręcać w lewo. No co będzie, jak dojedziemy do Redy? Kiedy mamy prawoskrętnie nad pełne morze zmierzać? - spytała nie bez pewnej złośliwości ciotuleńka, lecz była nadal nadzwyczaj spokojna, jak zawsze gdy trzeba było stawić czoła wyzwaniom ciężkiego losu, co wszak dla wilniuków jest rzeczą powszednią, a w pewnym sensie nawet pożądaną: żyć w zwyczajności jakoś nudnowato. W tym też duchu dała swe rozgrzeszenie na dalszą podróż w nieznanie:

- Lepiej zginać po pańsku, niżli żyć po parobczańsku. Zacinaj ty swoja kobyłka!

I pojechaliśmy przez małomiasteczkową, cysterską Oliwę, co się stała

przedmieściem Gdańska, aby nie wiedzieć kiedy znaleźć się w solidnym kurorcie z rzeczką z kaszubska szumiącą i sapiącą. Stąd Sopot się wziął. Tu miasto jakby na chwilę przerwało swój żarłoczny rozrost: na prawo błysnęła blachą szarego morza, na lewo wciąż kołysały się lesiste wzgórza, przypominając, że świat ziemski trwa i nie zamierza ulegać morzu. Ale oto znów stanęły domki chędogie, nie za bogate, nie za ubogie, zwiastując miasto spełnionych nadziei - też nie za wielkich i nie za małych: akurat w sam raz. Gdynia dla ciotuleńki musiała być wciąż młodą panną, bo na jej urodziny i dorastanie patrzyła z perspektywy swej burzliwej dojrzałości. Ale znów, gdy się zerknęło na północny-zachód z królewskiego Gdańska, któremu niedługo stuknie tysiąc lat - Gdynia wydawała się być zaledwie raczkującym oseskiem.

- Gdzież tu sprawiedliwość? - rzekła ciotuleńka, dając głośno upust swym rozmyśleniom. - Wychodzi, że teraz Gdynia jakimś powiatem jest, a niedługo może stanie się nawet przedmieściem Gdańska. A tyle bałów z kotylionem przebalowałam, zbierając złotówki na to wasze okno na świat. Jednego lata nawet wybieraliśmy się tę Gdynię zobaczyć, no wiedziałam, że mój Puciata za bardzo na Zoppot zerka: hazardzista on był i utracjusz. Tak my pojechali do Zaleszczyk. Szkoda wielka, bo dziś miałabym prawdziwe, przedwojenne wspomnienia. A ty dokąd znów skręcasz? - przerwała swe rozważania, bo Tońko znalazłwszy się na gdyńskim rozdrożu, gdzie błyskało wiele światel, wyraźnie się zgubił i zaczął skręcać tym razem w prawo. - Przecież tu zakaz stoi wyraźnie napisany!

- Kto by się na tych znakach rozpoznawał! - Tu Tońko naprawił swój błąd, skręcając gwałtownie w lewo.

- Skręcaj za tą ciężarówką - przytomnie się znalazłem.

Tońko posłusznie siadł na ogonie ciężarówce, która wyprowadziła nas z pechowego rozdroża.

- Dopiero teraz ja się przestraszył - przyznał się Tońko, co widać było po jego poszarzałej twarzy. - Może gdzieś staniemy na chwilę?

- Wsiądziemy, nogi rozprostujemy i gdzieś jakiejś kawy się napijemy - westchnęła ciotuleńka. - Niech i ja wreszcie tę Gdynię obejrzę, bo dziś do Zaleszczyk ciut za daleko. Szkoda tylko, że Puciaty nie ma.

- Dobrze pojechaliśmy - rzekłem, gdy Tońko wreszcie wmanewrował się w jakąś zatoczkę. - Ciężarówka miała rejestrację szczecińską.

- Całe nasze szczęście. Żeby pisało tam „S”, na tej ciężarówce, Tońko na Sybir by nas zawiózł. Nieprawdaż?

- Niezbadane są wyroki Boże - zgodził się Tońko. - Bo kto by pomyślał, że ja na stare lata kierowcą zostanę i na własne oczy Gdynię zobaczę?

- Taki już los dał nam Bóg, że nie wiemy, gdzie nasz grób - potaknęła ciotuleńka.

I podreptała żwawym kroczkiem do szeroko otwartych drzwi, skąd ciągnęło kwaśnym odorkiem piwa i swojskim zapachem papierosów, które nie tylko z nazwy były jedynym prawdziwym sportem mieszkańców tej dzielnicy.

Zbigniew Żakiewicz



fot. Renata Schmidgall

Skoro raczej ociągasz się niż spieszysz
ze swym powrotem

skoro tak okrężnymi drogami
zdążasz podobno w progi domu
choć w istocie oddalasz się
i oddalasz

a ona ani nie potrafiła
zatrzymać cię ani
teraz przynaglać
byś ku niej pospieszał

czy aby na pewno
- tak prując szyjąc i prując -
ona pragnie mężczyzny

czy nie woli zwodzić
frygida
(bo leciwa zbyt
by ją zwać nimfetką -)

jakże mi dziwna
ta przysłowiowa wierność jej
czy też przebiegłość

tak szyć i pruć by znów
w ręcznej robótce się schronić
przed pieśczętą mężczyzny

przedkładać chłód czystego płótna
nad zmiętą pościel lepką
od jakże słodkich soków miłosnych uniesień

lecz i ty zali nie jesteś
także dziwny

takiś niby zmyślny
przebiegły
a kiedy
odsłoniłam prawdziwe oblicze

Urszula Koziol, ur. w Rakówce pod Biłgorajem, autorka 10 tomów wierszy, dwóch powieści, tomu opowiadań, tomu dramatów, felietonów (zamieszczanych od ćwierćwiecza w „Odrze”), słuchowisk radiowych i sztuk dla dzieci. Laureatka wielu nagród, w tym Fundacji Kościelskich w Genewie. Przekładana na wiele języków; oddzielne wydania wierszy w Ameryce, Niemczech i Jugosławii. Mieszka we Wrocławiu. (red.)

tych druhów
ich utajony pod maską obłudy
ryj pospolity
czemuż
nie czarodziejkę swoją we mnie
widzisz
a jakąś wiedźmę bez mała

nie kobietę płonąca z żaru uczuć
tylko -

kto tu złośliwszy niecny
kto

gdybym istotnie była wiedźmą przecież
już byś się stał -

ale ty nie słuchasz
szukasz wybiegów wymówek

wciąż te parole parole parole

wreszcie przejrzałam cię
ha, nie próbuj przeczyć

jakże tobie wygodnie z tą Penelopą w tle
która szyje i pruje
i rzekomo czeka - -

tak tak tak
 jakże wygodnie
odgrywać rolę wiernego małżonka
który się głowi poza tym
jakby tu nie być z nią razem
czym by się odgrodzić

gotów nawet wszcząć wojnę byle czmychnąć z łoża

ach te parole parole parole
 doprawdy
ładna z was para
dobrana
ale jużem przejrzała cię
nie próbuj przeczyć
ty nie potrafisz kochać

co najwyżej
umiesz zatracać się w czczej gadaninie

piękne słówka o tak tak
w tym jesteś mocny

Bogowie
czy ta noc się już nigdy nie skończy
mam się tu sama do świtu
z boku na bok przewracać
bez zmrużenia powiek
podczas gdy ciemność dyszy
od spazmów słowika
i oszałamia bezlik ziół swą wonią
te cząbry mięta szalej i duszne goździki - -

Już z *przewróconej burty nocy*
ciekną zorze
z ich po złotą się mieni róż i seledyny
a ja tu nadal sama z palącą udręką

gdybym swymi ustami dziś dotknęła skał
pewno by tryło z nich źródło

z błysku źrenic
zdolna byłabym skrzesać jasny grom

tylko jednego głazu poruszyć nie zdołam
tego w twej piersi

ależ nie nie dlaczego
 ależ skąd
nikt cię gwałtem nie trzyma tutaj
cudzoziemcze
jedź proszę wracaj do swojej Itaki
skoro taka twa wola

to coś wzięła za mą łzę jest rosą z róży
witając ranek
wtuliłam twarz w jej płatki dla ochłody
 ale spójrz jak się miota morze
jak zrywa się wiatr

trzeba ci będzie podróż odłożyć do jutra.

Urszula Koziol

* Fragment większej całości zatytułowanej *Dawniej! Ale dziś?* Inne jej fragmenty publikowane były w *Na Głosie* (14, 1994 i 18 - 19, 1995), w *Tygodniku Powszechnym* (21, 1995), w *Kulturze paryskiej* (6, 1995) i *Res Publice Nowej* (1, 1996).

Rzecz dzieje się w Polsce w 1966 roku.

¹ Co do mnie, nie mam jeszcze żadnych zmarłych w rodzinie, niemniej wybieram się na cmentarz, by z grupą studentów porządkować zaniedbane groby profesorów uniwersytetu.

² To bardzo ładnie z twojej strony ...

³ Groby porasta mech, a krzyże oplata bluszcz.

⁴ W samej rzeczy - (...) - Niestety, zasłaniają one również napisy na płytach. Będziemy je właśnie odsłaniać.

⁵ Groby pokryte mchem i porośnięte bluszczem bywają malownicze. Trzeba uważać, żeby czegoś nie zepsuć.

Tematem konwersacji, od której Madame zawsze zaczynała swe lekcje, była na ogół jakaś bieżąca sprawa - wydarzenie z pierwszych stron gazet, aktualność szkolna, zbliżające się ferie lub święta i tym podobne okoliczności. Tym razem, to znaczy, na najbliższych zajęciach (bodajże w trzy dni później), takim pretekstem czy hasłem wywoławczym okazał się Dzień Zmarłych, który właśnie nadchodził. Rozmowę zdominowały rzeczy i sprawy cmentarne - nagrobki, trumny, wieńce, znicze, klepsydry, grabarze. Chodziło, jak zawsze, o to, by poznać te pojęcia i włączyć je na trwałe do zasobu słownictwa.

Było mi to wyjątkowo nie na rękę. Niemniej, gdy przyszła na mnie kolej, podjąłem zaplanowaną próbę, zaczynając mniej więcej w ten sposób:

- *Quant à moi, je n'ai pas encore de morts dans ma famille, cependant j'ai l'intention de me rendre au cimetière avec un groupe d'étudiants pour nettoyer les tombeaux abandonnés des universitaires.*¹

- *C'est bien louable...*² - stwierdziła. Lecz zamiast jakoś nawiązać do tej inicjatywy lub choćby o coś zapytać, na co liczyłem i z czego zamierzałem uczynić kolejny stopień w mojej karkołomnej wspinaczkę, powiedziała:

- *Le lichen envahit les tombeaux et les croix disparaissent sous les lierres.*³

Nie sposób było się nie zgodzić z tym spostrzeżeniem. Chodziło jednak o to, by posunąć się choćby o krok dalej. Zrobiłem to w ten sposób:

- *Oui, en effet* - stwierdziłem z nutą smutku w głosie. - *Ils cachent, hélas, les inscriptions ... Nous allons justement les dégager.*⁴

Nic jej to nie obeszło:

- *Les tombeaux où rampent les lierres sont souvent belles. Ce serait dommage de tout enlever.*⁵

Cóż za nieludzki gust! Dwuznaczna uroda grobu była dla niej ważniejsza niż pamięć o człowieku.

Antoni Libera,
ur. 1949 r., tłumacz, prozaik,
krytyk literacki, reżyser.
Przełożył i opracował m.in.
dramaty Becketta (*BN*,
Ossolineum 1995) oraz
wystawiał je w kraju i za
granicą.

Niniejszy tekst jest rozdziałem
powieści zatytułowanej
Dawniej! Ale dziś? Inne jej
fragmenty publikowane były w
„NaGłosie” (14, 1994, 18-
18, 1995 i 23, 1996), *Tygodniku*
Powszechnym (21, 1995),
Kulturze paryskiej (6, 1995),
Res Publice Nowej (1, 1996 i 7-
8, 1996), *Tyguł Kultury* (5, 1996)
i *Tytule* (1-2, 1996). (red.)

- *C'est bien evident!* - powiedziałem z zapalem i aby czym prędeziej wydostać się z tej mielizny, ruszyłem śmiało do przodu: - *À propos, vous connaissez peut-être une tombe abandonnée? Je pourrais en parler à mes camarades* - specjalnie użyłem tego słowa, a nie, powiedzmy, „amis”, zakładając, że zrobi to na niej lepsze wrażenie - *et nous nous en occuperons volontiers.*⁶

Zamyśliła się na moment.

- *Non, aucune idée.*⁷

- *Tous vos professeurs sont toujours en vie?!⁸* - nie zdołałem stłumić rozczarowania w głosie.

- *À vrai dire, je n'en sais rien⁹* - odpowiedziała chłodno, nieprzenikniona jak bazaltowa płyta.

Szukałem rozpaczliwie jakiegoś występu na tej gładkiej powierzchni, o który można byłoby się zahaczyć, lub choćby drobnej rysy, w którą dałoby się wbić klin. Czuję, że jeszcze chwila i odpadnę od ściany.

- *Vous rappelez vous peut-être ne serait-ce qu'un nom* - palnąłem z desperacją - *un des plus anciens? On pourrait le vérifier et le retrouver ...*¹⁰

Tak, nie było to najszcześliwsze i nie zdziwiłem się, gdy odrzekła: - *Ces soins aux morts me paraissent un peu exagérés ...*¹¹

- *Mais pas du tout!* - udałem święte oburzenie i czując, że jest to ostatni moment forsowania tego podejścia, przypuściłem frontalny atak: - *Je ne le fais qu'à la demande de mes camarades. Ils m'ont demandé de m'informer. Je me suis donc dit que vous pouviez en savoir quelque chose.*¹²

- *Et pourquoi moi?¹³* - uniosła ramiona w geście odpychającego zdziwienia.

Była już jednak na straconej pozycji: - *N'avez vous pas fait vos études à l'Université de Varsovie?¹⁴ - Si, bien sur! Où voulez vous que ce soit?¹⁵* - w jej głosie dalej wibrowało pańskie rozkapryszenie, a przecież właśnie w tej chwili oddawała figurę: co chciałem usłyszeć.

- *Voilà!* - tryumfowałem w duchu i rozzuchwalony sukcesem posunąłem się dalej: - *C'était quand, si je peux le demander¹⁶*

To naturalnie już nie przeszło: - *Je crois que tu cherches à en savoir un peu trop* - zasłoniła się z gracją. - *Quel importance, d'ailleurs?¹⁷*

- *Ah, aucune!* - odszedłem natychmiast nierozważnym skoczkiem, tracąc przez to dobrą strategicznie pozycję, a na dobitkę popelniając jeszcze głupi błąd: - *C'était seulement une question pour entretenir la ... dialogue.*¹⁸

Nie mogła tego nie wykorzystać: - *Pas „la” dialogue* - rozpoczęła błyskawicznie kontratak - *mais „le” dialogue; „dialogue” est masculin. Dans ce cas, pourtant, tu dois utiliser le mot „conversation”, pas „dialogue”. C'est une chose. Deuxièmement, notre sujet aujourd'hui ce n'est pas les études, sur tout les miennes, mais les cimetières, les tombes, la Toussaint.*¹⁹

Było to jej klasyczne zagranie. Gdy ktoś się za bardzo rozpędzał, a zwłaszcza zaczynał zadawać jej pytania, naprzód dostawał po łapach za gramatyczne potknięcia, po czym odprawiała go z kwitkiem.

Tym razem jednak jej sztych specjalnie mnie nie dotknął. Wyciągnąłem już od niej to, co chciałem wyciągnąć (potwierdzenie że studiowała w Warszawie), więc fiasko ostatniej szarży, zuchwałej czy nawet bezczelnej - przecież pytanie o rok ukończenia studiów nie było niczym innym, jak

⁶ To chyba oczywiste! - (...) - *À propos* naszej akcji, może wie pani o jakimś zaniedbanym grobie? Mogłbym zawiadomić o tym moich towarzyszy - (...) - i chętnie się tym zajmujemy.

⁷ Nie, nie przychodzi mi nic do głowy.

⁸ Wszyscy pani profesorowie jeszcze żyją?!

⁹ Prawdę mówiąc, nie wiem.

¹⁰ Może pamięta pani przynajmniej jakieś nazwiska - (...) - zwłaszcza tych najstarszych? Można by sprawdzić i w razie czego odszukać.

¹¹ Czy ty aby nie przesadzasz z tą swoją troską o zmarłych?

¹² Ależ nic podobnego! - (...) - Spelniam tylko życzenie moich kolegów-studentów. Prosimi, abym zbierał informacje. Więc przyszło mi do głowy, że pani może coś wiedzieć.

¹³ Ja? Niby dlaczego?

¹⁴ Nie kończyła pani studiów na Uniwersytecie Warszawskim?

¹⁵ Oczywiście. Gdzieżby indziej?

¹⁶ No właśnie - (...) - A kiedy, jeśli wolno spytać?

¹⁷ Mam wrażenie, że za dużo chcesz wiedzieć - (...) - Zresztą, cóż za różnica?

¹⁸ Ach, zadna! - (...) - To tylko takie pytanie dla podtrzymania dialogu.

¹⁹ Nie „dialogue” - (...) - tylko „le dialogue”, „dialog” jest rodzaju męskiego. W danym wypadku jednak powinieneś użyć słowa „rozmowa”, a nie „dialog”. To raz. A po drugie, to nie rozmawiamy dziś o studiach, zwłaszcza o moich, tylko o cmentarzach i grobach.

²⁰Użyłem słowa „dialog” a nie „rozmowa” tylko dlatego, żeby uniknąć rymu.

²¹Ze co?

²²Gdybym powiedział „to tylko takie pytanie (question) dla podtrzymania rozmowy (conversation)”, to powstawałby rym. Nie słyszy pani tego?

²³Co za bzdury!

próbą ustalenia jej wieku - przełknąłem właściwie bez bólu. Jeżeli coś mnie gryzło, to tylko własna fuszerka: typowe przeszarżowanie wskutek niecierpliwości. I właśnie to denerwujące uczucie postanowiłem w ostatniej chwili zatrzeć, sprowadzając całą rzecz do absurdu: - *J'ai utilisé le mot „dialogue” et non pas „conversation” seulement pour qu'il n'y ait pas de rime.*²⁰

- *Comment?*²¹ - skrzywiła się w grymasie wyniosłej konsternacji.

A ja ze spokojem dalej ciągnąłem tę bzdurę: - *Si je disais „c'était seulement une question pour entretenir la conversation, ça ferait des vers. Vous ne l'entendez pas?”*²²

- *Qu'est-ce que c'est que ces bêtises!*²³ - machnęła ręką i kazała mi uisnąć.

Na wydział romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego pojechałem jeszcze tego samego dnia - prosto ze szkoły.

W dziekanacie przedstawiłem się jako uczeń kończący liceum, które w myśl śmiałych planów ministerstwa oświaty ma się niebawem przekształcić w nowoczesną placówkę eksperymentalną z wykładowym językiem francuskim, i przedłożyłem sprawę, z jaką rzekomo zostałem wydelegowany.

Według mojego oświadczenia, zlecono mi opracowanie raportu na temat studiów romanistycznych na warszawskiej uczelni. Raport ten ma objąć głównie informacje dotyczące egzaminów wstępnych oraz przebiegu nauki na kolejnych latach, ponadto zaś - i na to położono szczególny nacisk - winien znaleźć się w nim tak zwany rys historyczny, czyli przedstawienie dziejów wydziału inkrustowane portretami co znamienitszych osobistości naukowych i wybijających się studentów, którzy tak czy inaczej zabłysnęli i zrobili z czasem interesujące kariery zawodowe. Moim zleceniodawcom zależy, aby ich podopiecznym - uczniom, takim jak ja - możliwie najwcześniej zaszczepić świadomość tradycji. Wedle tych zamierzeń, przyszli adepci języków i literatur romańskich jeszcze w ławach szkolnych mają znać historię przeświatnego wydziału oraz sylwetki sławnych profesorów i nazwiska wybijających się absolwentów. Tego rodzaju wychowanie ma pobudzać ambicje i wyrabiać poczucie ciągłości pokoleń.

Otóż o ile zdołałem już zebrać, i to nawet w nadmiarze, dane do głównej części raportu (egzaminu wstępne oraz przebieg studiów), a także do części historycznej (dzieje warszawskiej romanistyki i jej sławni profesorowie), o tyle nic, ale to absolutnie nic! nie mam na temat ciekawych lub wybitnych absolwentów wydziału, a Bóg mi świadkiem, iż wiele już uczyniłem, aby cokolwiek zdobyć - chodziłem, rozpytywałem, szukałem stosownych kontaktów - niestety, zawsze kończyło się to tym samym: odsyłaniem mnie wprost na wydział, tu właśnie, do kancelarii, gdzie znajduje się pełna dokumentacja. Byłbym przeto niezmiernie zobowiązany, jakoż i wdzięczny w imieniu moich przełożonych, gdyby stosowne a brakujące mi wciąż materiały, na podstawie których mógłbym dopełnić mój raport, zostały mi łaskawie udostępnione.

Siedzące w dziekanacie sekretarki patrzyły na mnie z grymasem wyjęzionej uwagi, jakbym przemawiał do nich nie po polsku (czy nawet po francusku), lecz w jakimś egzotycznym języku. Moje exposé brzmiało jednak tak szlachetnie i przekonująco, że nie zdobyły się na odprawienie mnie z kwitkiem (na co najwyraźniej miały ochotę), lecz ograniczyły się do stwier-

dzenia, iż nie są pewne, czy dobrze mnie rozumieją, i spytały, czym właściwie mogłyby mi pomóc.

- Nie chciałbym robić paniom kłopotu - powiedziałem z ujmującą grzecznością - może przejrzałbym po prostu listy absolwentów. Z tym nie powinno być chyba problemu ...

Spojrzały po sobie z nieopisanym zdziwieniem.

Widząc to, dodałem więc niezwłocznie, by zażegnać narastające napięcie: - Chodzi mi o podstawowe dane: rok ukończenia studiów, tytuły prac magisterskich i tym podobne drobiazgi ...

- Z jakich lat? - odezwała się wreszcie jedna z nich, zapewne najważniejsza.

- Powiedzmy, od połowy lat pięćdziesiątych - powiedziałem, wyliczywszy z grubsza, że Madame nie mogła ukończyć studiów przed 1955-ym. - Wcześniej chyba nie ma sensu - wyrwało mi się mimowolnie, czemu jednak zaraz, z pomocą wymownej miny, przydałem takiego znaczenia, jakbym czytnił aluzję do czasów stalinowskich.

- Od połowy lat pięćdziesiątych? - zdumiała się Najważniejsza. - Wiesz, ile tego jest?

- Trudno - rozłożyłem ręce w geście wyrażającym poczucie obowiązku - takie mam zadanie.

Wstała, podeszła do ogromnej szafy, rozstawiła przy niej drabinkę i wspięła się na nią. Następnie, z górnej półki, zawalonej stertami pękatych teczek i skoroszytów, wydobyła jakiś niepokaźny skrypt, otrząsnęła go z kurzu i zesłała na dół.

- Roczniki 55 - 60 - powiedziała wręczając mi go.

Z trudem panując nad podnieceniem, walcząc z niecierpliwością i porywczymi ruchami, usiadłem przy jednym z biurków i przystąpiłem do studiowania powierzonej mi dokumentacji.

Stronice podzielone były na pięć rubryk, opatrzonych u góry następującymi nagłówkami: „Nazwisko i imię”, „Data urodzenia”, „Tytuł pracy dyplomowej”, „Promotor”, „Ocena końcowa”.

Wyjąłem z teczki zeszyt do notatek, po czym wolno, kartka po kartce, zacząłem przeczesywać wzrokiem listy absolwentów. Od czasu do czasu, gdy wyczuwałem na sobie spojrzenie którejś z sekretarek, pochylałem się nad zeszytem i przepisywałem doń jakieś nazwiska i tytuły prac, które miałem akurat przed oczami.

Na listach z lat 1955, 56 i 57 nie było nazwiska Madame. Chociaż pragnąłem, rzecz jasna, jak najrychlej zaspokoić ciekawość, a przynajmniej przekonać się, czy moje poszukiwania w ogóle mają sens, owa trzyletnia zwłoka nie wzbudzała jednak we mnie poważniejszego niepokoju, a nawet, rzekłbym, przeciwnie: przynosiła swoistą ulgę. Teoretycznie bowiem, przesuwała również do przodu rok urodzenia bóstwa, a więc czyniła je młodszym. To zaś mogło mi tylko sprzyjać. W danej sytuacji każdy rok zmniejszający różnicę wieku był na wagę złota.

Pewne napięcie zaczęło we mnie narastać, dopiero gdy sunąc wzrokiem po liście z roku 58-ego, w dalszym ciągu nie natrafiałem na poszukiwane nazwisko. Szanse wyraźnie topniały. Pozostały już tylko dwa lata. Jeśli i tam

jej nie będzie, trzeba będzie poprosić o dalsze roczniki. Czy nie wyda się to podejrzane? A zwłaszcza, czy nie nadużyję cierpliwości sekretarek, i tak wystawionej już na nie lada próbę? Nie mówiąc o tym, czy w ogóle to możliwe, aby Madame skończyła studia później niż w 1960-ym? Byłaby wtedy z kolei za młoda, albo zbyt długo by studiowała, albo później niż zwykle zaczęłaby studia. Wszystko to, nie wiem dlaczego, wydawało mi się niezbyt prawdopodobne.

Rzeczywistość jednak była po mojej stronie. Oto ledwo odwróciłem kartkę z wykaligrafowaną fantazyjnie liczbą 1959, moje oczy napotkały nareszcie to, czego wyglądały. Przeszył mnie dreszcz ulgi i podniecenia zarazem. Informacje zawarte w pięciu rubrykach wchłonąłem jednym spojrzeniem, wchodząc w tej krótkiej chwili w posiadanie następującej wiedzy: - poza imieniem, z którego była znana, szlachetnym, lecz popularnym, przez co nie rzucającym się w oczy, nosiła jeszcze drugie, w Polsce bez porównania rzadsze, mianowicie: Wiktoria; - urodziła się dnia 27-ego stycznia 1935-ego roku; - tytuł jej pracy dyplomowej brzmiał: „*La femme émancipée dans l'oeuvre de Simone de Beauvoir*”²⁴; - promotorem była pani docent Magdalena Surowa-Léger, ocena końcowa zaś - najwyższa z możliwych (i spotykana najrzadziej), czyli „bardzo dobra”.

²⁴ „Kobieta wyzwolona w twórczości Simone de Beauvoir”.

Wpatrywałem się w to wszystko trochę oszołomiony, trochę otepiały, nie wiedząc co czynić dalej. Z jednej strony, głód wiedzy został zaspokojony, z drugiej - rozjątrzony jedynie. Oto niby posunąłem się naprzód, i to dosyć znacznie, a jednak w dalszym ciągu byłem w ciemnym lesie. Zdobyte informacje głównie poszerzały krąg pytań, uświadomiały niejako, jak wielu rzeczy wciąż nie wiem.

Właściwie tylko jedno było czymś ostatecznym - dokładna data urodzenia. Oto wiedziałem nareszcie, że ma w tej chwili trzydzieści jeden lat (a więc mniej niż sądziłem!) i że za trzy miesiące skończy trzydzieści dwa. Natomiast wszystko inne domagało się dalszych dociekań, ustaleń i wyjaśnień. Skąd ta „Wiktoria”, na przykład? I co napisała w pracy? A zwłaszcza, skąd w ogóle ten temat? Czy sama go wybrała, czy został jej zadany? Słyszałem, że temat pracy wybiera na ogół sam student. Czy było tak w danym wypadku? A jeśli tak, to co się za tym kryło? Poglądy? Przeżycia osobiste? Upodobania literackie?

Książki de Beauvoir były tłumaczone na polski i znałem kilka z nich - dwa pierwsze tomy autobiograficznego cyklu: *Pamiętnik statecznej pani* oraz *W sile wieku*. Nie przepadałem za nimi, wydawały mi się przegadane, w irytujący albo w groteskowy sposób racjonalistyczne, a jednocześnie, tu i ówdzie, nie wolne od egzaltacji (z pewnością wbrew intencjom autorki). Niemniej, nie mógłbym zaprzeczyć, iż dostarczyły mi pewnej wiedzy o psychologii kobiety, a zwłaszcza o życiu umysłowym i obyczajowości paryskiej „egzystencjalistycznej” bohemy.

W sumie, to, co wyniosłem z lektury, sprowadzało się do obrazu gadatliwej sawantki, która odrzuciła rozmaite tabu stworzone przez zakłamaną „kulturę mieszczańską” i starała się odtąd żyć intensywnie i bezkompromisowo - słowem, „autentycznie”, jak ujmowali to egzystencjaliści. Nie polegało to jednak, jak można byłoby sądzić, na takim czy innym rozpasaniu lub

choćby ekstrawagancji, lecz na zupełnie czymś innym. Z jednej strony, na nieumiarkowanym rozpolitykowaniu, na nieustannym byciu w opozycji do czegoś, na buncie i proteście, na ogół jednak niezanadto kosztownym, przeciwnie, raczej przynoszącym profity i - strasznie hałaśliwym. Z drugiej zaś strony, na nieustannej, nie cofającej się przed niczym autoanalizie, na poddawaniu wszelkich przeżyć, pragnień i reakcji intelektualnej krytyce, a następnie na ich psychologicznej i filozoficznej interpretacji. Tak przynajmniej to wyglądało. Czytając te opasłe, wielosłowne tomiszczą można było przypuszczać, iż Simone de Beauvoir od najwcześniejszego dzieciństwa żyła w stanie permanentnej autowiwisekcji, że traktując samą siebie jak badany obiekt, nie odrywała od siebie wewnętrznego oka i co spostrzegła, to zaraz notowała.

Co frapowało w tym wszystkim Madame? Czy literatura ta pociągała ją, czy odpychała? Czy osobowość, poglądy oraz sposób myślenia i pisania autorki *Cudzej krwi* były jej bliskie, czy obce? Czy wybór tematu pracy wynikał z aprobaty, podziwu „powinowactwa duszy”, czy może wręcz przeciwnie, z zasadniczej niezgody, z repulsji, z irytacji? Bądź co bądź, Madame należała do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, a to stanowiło poszlakę, iż nie tylko obecnie, ale i w przeszłości wyznawała światopogląd marksistowski. Jeżeli istotnie tak było, to mało prawdopodobne, by twórczość połowicy - nieformalnej wprawdzie - autora *L'Être et le Néant*²⁵ mogła budzić jej sympatię, a co dopiero - aprobatę. Albowiem ta oświecona Egeria intelektualnego i artystycznego Paryża lat 40-ych i 50-ych, jakkolwiek mocno stała na lewicy, jakkolwiek piła z ust francuskim komunistom, marzyła o rewolucji światowej i popierała, gdzie tylko się dało, ruchy narodowo-wyzwoleńcze, była, niestety, związana - z egzystencjalizmem. Tymczasem egzystencjalizm, z punktu widzenia marksizmu, był doktryną „nihilistyczną”, „z gruntu burżuazyjną”, a nawet ... „faszyzującą” (przecież jednym z jej twórców był Martin Heidegger! - indywiduum nader podejrzane: „idealista”, co gorsza „bardzo mętny”, a nade wszystko - i to całkiem go już pograżało - „prawa ręka Hitlera w nazistowskim szkolnictwie wyższym”); i marksizm, a ściślej marksizm-leninizm („jeden system prawdziwie naukowy”, a przeto „jedynie słuszny”) dawno już i z dziecinną łatwością rozprawił się z tą „pseudofilozofią”, obnażając jej intelektualną pustkę i moralną zgniliznę. Niemniej, jak to zwykle z chwastami bywa, pleniła się ona dalej i zatruwała ludzkie umysły. Toteż w dalszym ciągu należało dawać jej odpór.

Po 56-ym zwalczanie egzystencjalizmu przybrało nową formę. O ile w okresie zimnej wojny był on po prostu tabu, o tyle wraz z „odwilżą” pozwolono mu się pokazać i przemówić własnym głosem, głównie jednak w tym celu, aby go kasać i chłostać, piętnować i ośmieszać. Wymagał tego przynajmniej oficjalny rytuał i tak się właśnie działo w rozlicznych publikacjach, na sesjach naukowych i na łamach czasopism. Cóż więc dopiero mówić o pracy magisterskiej, pisanej w dodatku pod kierunkiem docenta o tak złowieszczym, a zarazem ... wieloznacznym nazwisku!

Surowa-Léger! Kobieta skoligacona z burżuazyjną Francją! Najpewniej przez mężczyźnę, którego poślubiła. A więc na pewno zainteresowana wy-

²⁵ Bytu i nicości (tytuł fundamentalnego dzieła Jean-Paul Sartre'a).

jazdami na Zachód. A zatem ideowo - nieposzlakowana, a w każdym razie - ostrożna, mająca się na baczności. Już ona dopilnowała, by „wyzwolona kobieta” legendarnej Simony okazała się „błędnie” albo, w najlepszym razie „pozornie” wyzwolona!

- Czy mógłbym skontaktować się jakoś z panią docent Surową-Léger? - spytałem unosząc głowę znad skryptu.

- Pani docent Léger - Najważniejsza w sposób niezwykle naturalny pominęła pierwszy człon nazwiska promotorki Madame, co wydało mi się znaczące - dawno już nie pracuje na uniwersytecie.

- Przeszła do Akademii? - nadałem swemu pytaniu ton najgłębszej powagi.

- W ogóle nie ma jej w kraju - wyjaśniła druga sekretarka. - Pięć lat temu wyjechała do Francji. Na stałe.

- Ach tak ... - westchnąłem, a w głowie aż zawrzało mi od dalszych spekulacji.

Wyjechała! Na stałe! „Została na Zachodzie”! To brzmiało w tamtych czasach jak złowieszcze zaklęcie. Ktoś, kto wyjeżdżał na Zachód i nie powracał stamtąd, był „zdrajcą” lub „renegatem” albo, w najlepszym razie, „człowiekiem bez charakteru”, który połączył się na błyskotki - na ciuchy i kosmetyki, na auta i nocne lokale - słowem, którego uwiódł nikczemny konsumpcjonizm. Oczywiście, docent Léger wyjechała najpewniej w ślad za mężem - Francuzem, czy jednak nie było to przez nią cynicznie zaplanowane? Czy Magdalena Surowa wychodząc za pana Léger, robiła to z miłości lub przynajmniej z powodu wspólnych zainteresowań zawodowych, czy też wyłącznie po to, aby prędzej czy później znaleźć się na Zachodzie? A resztą, wszystko jedno, co nią powodowało. Najważniejsze, kim była, nim wyfrunęła z Polski. Ideową marksistką, krytycznie nastawioną do egzystencjalizmu i innych nowinek z Zachodu? (Paradoksalne, ale nie wykluczone: ostatecznie, pan Léger też mógł być komunistą i zwalczać egzystencjalizm.) A może całkiem przeciwnie? Może to właśnie marksizm mierzył panią Léger, egzystencjalizm zaś i inne formy dekadencji Zachodu budziły jej uznanie, a nawet nabożny zachwyt? I właśnie na tym tle związała się z Francuzem, aby być bliżej źródła? Lecz jeśli, istotnie, tak było, czy mogłaby się nie kryć ze swymi sympatiami? Czy było to możliwe, aby otwarcie, bez najmniejszych zastrzeżeń, czciła egzystencjalizm, ba!, by w majestacie prawa wpałała studentom do głów te zachodnie miazmaty? Może więc jednak musiała się maskować, a nawet płacić haracz w postaci rytualnych oświadczeń - wplatanych w teksty prac, w wygłaszane wykłady albo głosy w dyskusji - iż marksizm daną kwestię ujmuje zupełnie inaczej i, oczywiście, trafniej i - w sposób ostateczny. Słowem, czy nie była zmuszona do podwójnej gry?

Od tego, jak rzecz się miała, zależało przecież znaczenie końcowej oceny Madame. Co kryło się za tą piątką? Druzgocąca krytyka autorki *Drugiej płci*, czy wzorowe ujęcie jej poglądów i myśli, świadczące o ich zgłębieniu i doskonałym wycuciu? A może sztuka mimikry, czyli pławienie się z lubością w zakazanych ideach pod maską krytyki pozornej, obłudnej, robionej na pokaz?

Ba, lecz jak tu dojść do tego?!

- W jaki sposób mógłbym dowiedzieć się czegoś więcej o tych ludziach?
- wskazałem ruchem głowy na otwartą stronicę.

- To znaczy o kim, konkretnie? - w tonie Najważniejszej pojawił się wyraźnie cień zniecierpliwienia.

Już chciałem powiedzieć „No, na przykład, o pani ...” i tu wymienić nazwisko Madame, ale ugryzłem się w język i postąpiłem inaczej. Niedbałym ruchem przerzuciłem kartki skoroszytu, chcąc stworzyć wrażenie, że jest mi obojętne, na kogo padnie wybór, w istocie zaś celując z powrotem na rocznik „59”, co zresztą nie było trudne, bo wiadomą stronicę przytrzymałem palcem, i niby przypadkowo zatrzymawszy się na niej, rzekłem: - No, powiedzmy, o tych ... Rocznik „59”.

- Pięćdziesiąt dziewięć, powiadasz - druga sekretarka powtórzyła za mną jak echo, po czym podniosła się z miejsca, podeszła do mnie i spojrzała na listę nazwisk. - Kogo my tutaj mamy?

Znow byłem o krok od tego, aby podsunąć jej przykład, lecz znowu się powstrzymałem, zdając się na los szczęścia. Tymczasem druga sekretarka sunęła wskazującym palcem po kolumnie nazwisk.

- Proszę bardzo! - powiedziała nagle radosnym głosem zatrzymując się przy kimś, gdzieś w połowie listy. - Pan doktor Monteń. Jest teraz u nas wykładowcą w katedrze literatury XVII wieku. Wprost idealna osoba na wszystkie problemy.

Pan doktor Monteń ... Monteń ... Nazwisko to było mi znane. Ależ oczywiście! Tak się przecież nazywał mój górski *cicerone*, z którym chodziłem w Tatry - ów alpinista starej daty, przedwojenny przyjaciel rodziców.

Czyżby ten, na którym spoczywał teraz wskazujący palec drugiej sekretarki, absolwent romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego z 1959 roku o rzadkim zestawie imion Jerzy Bonawentura, miał z tamtym coś wspólnego? Był jakimś jego krewnym, a może nawet - synem?

Że Alpinista miał syna, tego byłem świadomy, lecz jak ów syn miał na imię, ile lat sobie liczył i czym się w życiu zajmował, nie miałem zielonego pojęcia. Jakoś nie było nigdy o tym mowy i nigdy go nie spotkałem. Obecnie, podniecony perspektywą niezwyklego zbiegu okoliczności, który w mojej sytuacji mógłby się okazać nieoceniony, zacząłem na gwałt obliczać, czy w ogóle jest to możliwe.

Było, i to jak najbardziej! Mój dostojny opiekun, gdy zabierał mnie w Tatry (jeszcze nie tak dawno), dobiegał sześćdziesiątki, z powodzeniem więc mógł mieć syna w wieku trzydziestu dwóch lat. Nie pozostawało mi nic innego, jak tylko zyskać potwierdzenie.

- Syn pana profesora Konstantego Montenia? ... - poszedłem na pełną blagę (mój tatrzański przewodnik nie miał tego tytułu).

- P r o f e s o r a Montenia?! - zdziwiła się Najważniejsza. - Nic o tym nie słyszałam.

- No, jak to? - brnęłam odważnie, wiedząc do czego zmierzam. - Tego znanego geologa, a przy tym słynnego alpinisty.

- Nic mi o tym nie wiadomo - wzruszyła ramionami i spojrzała pytająco na drugą sekretarkę, która z kolei wybałuszyła oczy i wykrzywiła twarz w

grymasie oznaczającym, że również nic nie słyszała.

- No, mniejsza z tym ... - zagrałem z pokerową twarzą. - Choć właściwie można to łatwo sprawdzić ...

- Można po prostu zapytać - powiedziała druga sekretarka, dając mi intonacją do zrozumienia, że skoro z jakichś powodów jest to dla mnie ważne, winienem się zwrócić z tą kwestią bezpośrednio do pana doktora.

- Po co od razu pytać ... - uśmiechnąłem się nieśmiało, jakbym wstydził się już na samą myśl o tym. - To byłoby natręctwo. Wystarczy sprawdzić imię.

- Jakie imię?! - Najważniejsza z coraz większym trudem panowała nad zniecierpliwieniem.

- Ojca doktora Montenia - wyjaśniłem łagodnie - Jeśli nazywa się Konstanty, to na pewno to ten. To raczej rzadkie imię.

- No, ale gdzie niby miałybyśmy to sprawdzić? - druga sekretarka również nie ukrywała zniecierpliwienia.

- Czyżby nie było tu żadnej dokumentacji? - wyraziłem zdziwienie. - Przecież imię ojca trzeba u nas podawać w najgłupszym kwestionariuszu. Więc albo w jakichś dawniejszych papierach, gdy doktor Monteń był jeszcze studentem, albo w jakichś bieżących, odkąd jest wykładowcą.

- Trzeba by zadzwonić do kadr... - powiedziała druga sekretarka ni to do siebie, ni to do swojej przełożonej.

- O właśnie ... - wtrąciłem, uwydatniając głosem łatwość tego zadania.

- No dobrze, ale co to ma do rzeczy? - zirytowała się wreszcie Najważniejsza. - O co w tym wszystkim chodzi. Jakie to ma znaczenie, czy doktor Monteń jest, czy nie jest synem jakiegoś profesora?

- O ma! I to kolosalne! - westchnąłem zagadkowo. - Nawet nie zdaje pani sobie sprawy, jak wiele od tego zależy!

Najważniejsza potrząsnęła nerwowo głową na znak, że trzeba być chyba aniołem, żeby ze mną wytrzymać, po czym sięgnęła energicznie po słuchawkę telefonu i wykręciła kilka cyfr.

- To znowu ja, z dziekanatu - przedstawiła się, gdy ktoś z drugiej strony odebrał. - Może mi pani sprawdzić imię doktora Montenia ...

- Ojca doktora Montenia! - syknąłem zdesperowany.

- To znaczy, chciałam powiedzieć: o j c a doktora Montenia - zabębniła ze złością palcami w blat biurka, po czym zaległa cisza, a ja przymknąłem powieki i zacisnąłem kciuki. - Dziękuję pani uprzejmie - znów usłyszałem jej głos i trzask odkładanej słuchawki. - Tak, ma na imię Konstanty. I to jest ostatnia rzecz, którą dla ciebie dziś robię. Na więcej nie licz. My tu p r a - c u j e m y!

- Doprawdy, nie wiem, jak pani dziękować! - zerwałem się z miejsca i pocałowałem ją w rękę. - I pani również - podskoczyłem ku drugiej sekretarce. - A teraz już nie przeszkadzam, już mnie nie ma, już nie ma ... - dopadłem drzwi jednym susem. - *Au revoir, mesdames!*²⁸

Kiedy puszczałem klamkę, stojąc na korytarzu, mych uszu doszedł jeszcze stłumiony głos Najważniejszej:

- Boże, co za dziwadło! Jaki czort go tu nasła!

²⁸ Do widzenia paniom.



1
Pod pustą drogą
skalna przełęcz ugina się -
tędy przechodzi ciężar
stwarzania z nicości.
I biorą się znikąd
kamienie do obrobienia
istnieniem.

2
Bogiem ręki - rzecz bez uchwytu, bez istnienia.
Diabłem - rękawica uszyta ze świata.

3
Na początku
dłoń rozmawiała z kamiennym kształtem -
dopiero po morderstwie
krawędź kamienia zaczęła krzyczeć
na jego ciężar głuchy i poganiać rękę.

Objawienie krzemiennego narzędzia:
z ziemi wzięta skostniała pamięć,
przeoczona skalistość winy, krzemieniem
o krzemień wklęsłe, wypukłe, zabite, wskrzeszone
miękkie przedbłyski, zamazany rozgłos światła,
sumienia. W równowadze ciosu i bezwładu
zabójczy nawyk dłoni.

Kamień bezokoliczny, lustrzany. Bóg?

4
Rzeźba w środku świata: embrion wielkogłowy
zbiera myśli zewsząd. W głowie już zostaną i umrą.
Głowa myśli z całej siły, z całego czasu.

Świat chciał takiej głowy - skarbonki,
poważnej, obłej, nie znającej życia:

Piotr Matywiecki
ur. 5.06.1943. poeta, eseista.
Mieszka w Warszawie.
Ostatnio wydane tomy
wierszy: *Światło jednomyślnie* -
Warszawa 1990 r. PIW,
Nawrócenie Maxa Jacoba
(wybór dawnych wierszy),
Warszawa 1994 r. „Przedświt”,
Poematy biblijne -Warszawa
1995 r. Wydawnictwo „Historia
pro futuro”. w 1994 r. wydał
książkę eseistyczną *Kamień
graniczny*, Warszawa,
wydawnictwo „Latona”.
(Rozważania filozoficzne o
zagładzie Żydów.)

im więcej myśli zaskarbi, tym mniej zmarnuje rysów
twarzy na starość. Świat z głową oszczędną,
do wewnątrz zamyśloną. W niej są wagi i miary,
idee i śmierć.

5

Rzeźby ruchliwe na powierzchni ziemi,
środku ciężenia bez serc własnych,
ludzie tańczący na tropach bezruchu,
miliardy wahadeł mijających się w próżni,
miliardy pytań zagęszczonych do niebytu:

- Gdzie Rzeźbiarz, gdzie Geometra?

6

W rozlewnym kształcie
ciężar nie ma siły, ciężenie jest poza kamieniem,
w środku Ziemi. Nie mam już serca
do rzeźby. Forma lekceważy się
bo zna rozrost od środka - we wszystko.
To kamień chce ze mną rozmawiać, nie ja z kamieniem!
Z bezgranicznej niemoty potrafi wypowiedzieć
tylko swoją granicę nie znaczącą. Jest
całym powietrzem i całą ziemią:
ani mniej ani więcej ani tyle samo
na granicy pustki. Wszystko bym zrobił
żeby kamień powiedział to swoje przeciążone nie-ja! ...
Żeby mu pomóc ze mną być
w powietrzu.

7

Czuję w palcach różaniec rzeźb.
Może to sam dotyk jest drobną modlitwą?
Dotyk bezludny, różaniec stworzeń. Albo
jakkolwiek zmysł, sama obecność,
twarda znikomość. Chwila po chwili.

Początki

1

Dzisiaj?

- Martwy dąb
od korzeni do liści
najdokładniej szumiąco, żywo i żywicznie
wyrzeźbiony
z drewna zrąbanego dębu.

Nic dawniej nie wiem.

Później nic nie było.

2

Wczoraj?

- Do leśnej żywicy
przyklejały się moje dłonie -
ich krew pod korzeniami,
kości w gałęziach,
dotyk w bezwietrznej ciszy.

Lasy objęły całą ziemię.

Od niewinnych myśli po bose stopy
zanurzyłem się we mchu przeplecionym
przez środek ziemi.

Nigdzie korzeni, nigdzie koron.

Nic dawniej nie wiem.

Później nic nie było.

3

Na początku?

- Drzewa nie rosły, były z ziemi - od razu.
Liście w małej przestrzeni, wiatry w ogromnej
ale szum zgodny. Bóg nie nagina mowy do pni.

Nic dawniej nie wiem.

Później nic nie było.

Stypa

1

Na widnokręgu góry chmurami obgadują przepaści -
ziemia niebem śpiewa.

Niebo i Ziemia kostnieją jak hieroglif na hieroglifie,
nie prześwitują wschodem ani zachodem - horyzont jest idealny.

Na widnokręgu chmury skałami ustalają swoje zakony -
niebo ziemią poważnieje.

Ziemia i Niebo równoważą się w nieważkości,
nie różnią się materiałami - horyzont jest idealny.

W spojrzeniu mieszają się góry i chmury.

Skały i obłoki są czyste.

Kto patrzy czysto?

A w czym oku waży się czystość i zmieszanie?

Czy w Twojej źrenicy, Boże, umysł przejrzał?

Czy w Twojej jasności, Boże, oczodół świata zmętniał?

2

Słońce jak garncarz
miesza światło z ziemią
i wewnątrz horyzontu formuje materie
w skorupy pewne siebie.

W dzbanie zwyczajnego dnia
ustoi się na zawsze
jasność mętna jak poranek w świetle,
jak wieczór na tle nocy.

Będzie co wypić
kiedy słońce zajdzie.
Będzie co w dłoniach ważyć
kiedy dłonie umrą.

Piotr Matywiecki

Te pokrewieństwa są tak oczywiste, że niemal nie zostały zauważone. Bodaj pierwszy zwrócił na nie uwagę Jarosław Marek Rymkiewicz w głośnym niegdyś manifestie klasycyzmu. Pisał wówczas: „*Powrót prokonsula*, który powinien być chyba odczytywany jako próba odnalezienia i zapisania miejsca, w którym znajduje się współczesny poeta, przypomina nieco wiersze świętego poety greckiego Kawafisa”¹. U późniejszych badaczy Herberta - wliczając jego monografistów, Andrzeja Kaliszewskiego² i Stanisława Barańczaka³ - nazwisko Kawafisa, owszem, pojawia się, ale gdzieś na marginesie wywodów. Trudno się zresztą temu dziwić, skoro twórczość Aleksandryjczyka była w Polsce mało znana i dopiero pełny jej przekład, uzupełniony znakomitym studium monograficznym - rezultat wieloletniej pracy Zygmunta Kubiaka⁴ - pozwala wspomnianą paralelę uściślić i przybliżyć. Pojawiają się jednakże od razu dwie zasadnicze trudności.

Niezwykle powściągliwy w zdradzaniu literackich fascynacji oraz starannie zacieraający ślady swoich artystycznych przemian, Zbigniew Herbert ani słowem nie wspomina o lekturze poezji Kawafisa. Trudno zatem orzec, czy mowa o powinowactwach z wyboru, czy o pokrewieństwach z przypadku. Albo - zawsze zagadkowego - współwystępowania podobnych idei czy artystycznych rozwiązań u różnych poetów. Zapytany przeze mnie wprost, poeta przyznał, że mógł czytać wiersze Aleksandryjczyka w tłumaczeniach na angielski i polski. Przypomnę, że pierwsze przekłady Kawafisa, autorstwa Zygmunta Kubiaka, ukazały się w roku 1960. W roku następnym Czesław Miłosz zamieścił w paryskiej „Kulturze” tłumaczenia kilku wierszy greckiego poety, dokonanych na podstawie ich anglojęzycznych wersji⁵. Tymczasem w *Strunie światła* (wydanej w 1956 r.) znajduje się cały szereg utworów, prowokujących do postawienia pytania, czy pisząc je Herbert znał już poezję Kawafisa. Krótko mówiąc: porównanie może dotyczyć jedynie analogii, nie zaś wpływu czy świadomego dialogu.

Druga trudność w tym, że Kawafisa uznaje za swojego mistrza wielu luminarzy dwudziestowiecznego klasycyzmu. Jego wiersze, podobnie jak i wiersze jego następców - Eliota i Audena, Mandelsztama i Achmatowej, Miłosza i Brodskiego - są niczym kamyki w wielobarwnej mozaice, którą - na przekór awangardowej rewolcie - zafascynowani starożytnością poeci cierpliwie układają od początku stulecia, której zaś kształt wyłania się stopniowo i staje się zrozumiały dopiero gdy patrzyć z dystansu. Miejsce poezji Herberta w owej mozaice nie zostało dotychczas wystarczająco opisane. Jednym z powodów to, że droga jego poetyckiego rozwoju pozostaje tajemnicą, krąg literackich zależności - omal całkowitą zagadką. W poszczególnych tomach, jak wiadomo, pojawiają się obok siebie wiersze pochodzące z różnych okresów, pozbawione na dodatek dat, które pomogłyby ustalić choćby hipotetyczną chronologię. Zapewne dopiero drobiazgowe studia tekstologiczne, których dokonanie w tej chwili wydaje się niemożliwe, pozwoliłyby stwierdzić, co Herbert może wprost zawdzięczać

¹ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 62.

² A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982.

³ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984.

⁴ K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1995. Z. Kubiak, *Kawafis. Aleksandryjczyk*, Warszawa 1995.

⁵ Były to: *Czekając na barbarzyńców*, Dariusz, Itaka, Myris & Aleksandria („Kultura” 1961 nr 7/8)

Aleksander Fiut

ur. 1945 r. w Żywcu, profesor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, eseista, krytyk literacki. Opublikował m. in. *Moment wieczny*, *Pytanie o tożsamość*. Stały współpracownik *Tygodnika Powszechnego*, *Tekstów Drugich*, *Dekady Literackiej*. Mieszka w Krakowie. (red.)

Kawafisowi, a co jego uczniom czy kontynuatorom. Że zaś drogi wzajemnych oddziaływań bywają pokrętnie, świadczy fakt, iż do Browninga, którego historyczne monologi dramatyczne były dla Aleksandryczyka jednym z najważniejszych wzorów, nawiązywali zarówno Eliot, jak Miłosz, od których Herbert bez wątpienia wiele się nauczył.

Czy zatem warto kusić się o tak ryzykowne zestawienie? W moim przekonaniu - na pewno. Tego rodzaju paralele wyraziściej obrysowują granice sąsiadujących ze sobą poetyckich włości. Rzucają nierzadko zaskakujące światło na obszary, wydawałoby się, dobrze znane i dokładnie spenetrowane. Skłaniają do przemyślenia na nowo wielu problemów, które uznano już za niegodne zachodu. Tym bardziej, że za porównaniem wierszy Herberta właśnie z wierszami Kawafisa skłania wiele wspólnych im rysów. Jak łatwo zauważyć, obydwu poetom szczególnie bliski jest związek tradycji chrześcijańskiej z antyczną, i do niego najczęściej nawiązują. Obydwaj patrzą na te tradycje z przełęczy wieków, z perspektywy cywilizacji w fazie schyłkowej. Dążą przy tym całkiem świadomie ku poezji, która pragnie uchwycić - wedle słów Kubiaka - „doświadczenie przypuszczalne”⁶ ludzi żyjących w odległych stuleciach. Z drugiej wszakże strony, zarówno Kawafis jak Herbert, nie ustają w wysiłkach dotarcia do ponadhistorycznej sfery doznań i zachowań, do tego, co w ludzkiej naturze niezmiennie. Słowem - bodaj najbardziej zaciekawia ich, jakim przemianom ulega i jaki kostium przywdziewa *homo historicus*. I jak wraz z jego metamorfozami przekształca się obraz ludzkich dziejów. Temu zadaniu służą dosyć podobne metody artystyczne: oddawanie głosu historycznym personom, drobiazgowo rekonstrukcja minionego czasu, posługiwanie się ironią. Podobne są także zwięzłość, dobitność i suchość stylu, oszczędność w obrazowaniu, niechęć do zbędnych upiększeń. Ale spoza tych analogii wyłaniają się dosyć istotne różnice.

⁶ Z. Kubiak, Kawafis, s. 47.



Herbert
fot. Kuba Atyś

Widać je już w doborze przykładów. Konstandinos Kawafis swobodnie porusza się po przestrzeni tysiącleci, odwiedza wyobraźnią krainy mało znane polskiemu czytelnikowi, przywołuje cienie postaci, o których więcej powiedzieć mogą jedynie historycy starożytności. Zwłaszcza, że na własną rękę studiuje dokumenty i nieprzerwanie pogłębia wiedzę o szczególnie interesujących go okresach i władcach. Potomek Greków, zamieszkujących Azję Mniejszą i północną Afrykę, stosunkowo mało uwagi poświęca epoce klasycznej, natomiast prawdziwą jego pasję budzą dzieje imperium Aleksandra Wielkiego od rozpadu tego imperium na poszczególne państwa, poprzez ich podbój przez Rzymian, aż po upadek Bizancjum. Najkrócej mówiąc: wizja Kawafisa wpisana została pomiędzy zmierzch epoki helleńskiej i świt chrześcijaństwa. Jest to świat w okresie kryzysu, zmęczony przerafinowaniem, dręczony jałowością doznań oraz pustką myśli. Ale zarazem - świat, w którym rodzi się i który przeobraża rewolucyjna na ówczesne czasy koncepcja człowieka i istnienia. Aleksandryjczyk wyczułony jest przy tym na synkretyzm kulturowy i religijny, który nabiera szczególnego znaczenia właśnie w chwili cywilizacyjnego przełomu, w owym niepowtarzalnym momencie, kiedy to symbole i idee kultury odchodzącej rozbłyskują na moment ze szczególną siłą, by na zawsze zgasnąć lub też zasadniczo zmienić swój sens.

W poezji Zbigniewa Herberta trudno wytropić tak wyrazisty historyczny porządek. Zakres odwołań nie przekracza w niej w zasadzie kanonu lektur przedwojennego humanistycznego gimnazjum, który poszerzyły późniejsze studia poety nad historią sztuki i filozofią. Poza postaciami z *Biblii*, ze znanych powszechnie mitów czy *Iliady* i *Odysei*, w wierszach pojawiają się m. in. sławni cesarze: Kaligula, Klaudiusz i Marek Aureliusz, historycy: Tukidydes, Plutarch i Liwiusz, oratorzy: Katon Młodszy i Cynceron. Ale także - nikomu nie znana Curatia Dionisia, która dzielnie służąc Trzeciej Legii w Brytanii „zajmowała się najstarszym procederem kobiet” (*Curatia Dionisia*)⁷. Dostyc osobliwa, trzeba przyznać, galeria. Zupełnie przypadkowa?

Bohaterowie Kawafisa przemawiają z głębi czasu, opowiadają własne perypetie, nierzadko ostrzegają współczesnych i pouczają. W tej poezji silnie zaznacza się element dydaktyczny, wyrażony jednak nie wprost, lecz zawarty w wymowie opowiadanych historii czy szkicowanych portretów. Czy nie podobnie u Herberta? Zapewne, różnica jednak w tym, że ten ostatni patrząc wstecz poddaje ludzi i zdarzenia interpretacji, która najwyraźniej odnosi przeszłe dzieje do czasu obecnego. Łatwo dostrzec w postaciach Kaliguli czy Klaudiusza nie tyle wizerunki dawnych władców, ile wodzów i ideologów państw totalitarnych. Nie przypadkiem ze Stalinem nieodparcie kojarzy się poecie Damascos z przydomkiem Prokrustes⁸. A zatem, podczas gdy u Kawafisa uogólnienie wylania się ze szczegółu - bystrze podpatrzonego lub plastycznie wyobrazonego - u Herberta to szczegół zdaje się, ex post, uzasadniać uogólnienie. Pierwszy czerpie ze źródeł historycznych anegdotę, którą ożywia siłą poetyckiej wyobraźni, drugi argumenty potwierdzające trafność uprzedniego rozpoznania.

⁷ Wiersze Z. Herberta, tutaj cytowane, pochodzą ze zbiorów: *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971; *Pan Cogito*, Warszawa 1974; *Elegia na odejście*, Paryż 1990; *Rovigo*, Wrocław 1992.

⁸ Zob. S. Barańczak, op. cit. s.

Nierównie rzadziej niż Kawafis, którego wiersze rozbrzmiewają chórem głosów z przeszłości, Herbert pozwala się wypowiadać bezpośrednim świadkom historii. Jak owemu prokonsulowi, który powrócił z prowincji na dwór cesarza Domicjana w latach 90-tych n. e., w najgorszym okresie panowania tego władcy. Ale również w *Powrocie prokonsula* tło historyczne nie jest do końca jasne, zaś aluzje do rozgrywających się wydarzeń mocno zaszyfrowane. Bo tylko na podstawie wzmianki o obecności Tacyty, który również, w tym właśnie okresie, był odwiedzającym Rzym prokonsulem, pozwalają z grubsza ustalić chronologię opisywanych wypadków. (Pomijam tutaj, oczywiście, paraboliczny sens utworu). Zazwyczaj poeta stara się, by o ważnych czy nawet przełomowych zdarzeniach informowały świadectwa pośrednie, nieraz na odmienną modłę interpretujące te same fakty albo te same postaci. Dobrym tego przykładem autotypy Kaliguli czy Klaudiusza, które stanowią zręczną kompilację informacji czerpanych z różnych źródeł, a wydobywających z postaci cesarzy rysy nawzajem sobie przeczące oraz odwołujące się do rzeczywistości dwudziestego wieku. Podobnie rzecz się ma z wierszami poświęconymi Ukrzyżowaniu⁹.

⁹ Pisałem o tym obszernie w szkicu pt. *Język wiary i niewiary w : Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.

Tę metodę Herbert mógł podpatrzeć u Kawafisa, w którego wierszach sceny odcyfrowania zatartych napisów na nagrobkach czy studiowania dokumentów należy do najczęściej występujących. Jednakże dla Kawafisa dokumenty i dzieła sztuki nie są jak dla Herberta jedynie świadectwem martwej przeszłości, godnej z pewnością szacunku, ale nie dającej się przywrócić. Przeciwnie - przemawiają językiem wciąż żywym, mówią o ludziach podobnych do tych, których grecki poeta spotykał na codzień na ulicach Aleksandrii. Rzeczywistych i symbolicznych spadkobierców kulturowego dziedzictwa. Dlatego pewnie wydarzenia o historycznym znaczeniu przedstawiane są albo przez bezpośrednich świadków wydarzeń, albo przez tych, którzy dokonują ich rekonstrukcji na podstawie dostępnych im przekazów. Ludzi stojących zwykle na uboczu sceny politycznej. Bitwę pod Salaminą relacjonuje anonimowy Pers (*Bitwa morską*), pochwałę bohaterów wojny Związku Achajskiego wygłasza po upływie półwiecza grecki emigrant mieszkający w Aleksandrii (*Ci, co walczyli za Związek Achajski*), zaś cudowne wydarzenia, jakie miały miejsce podczas ostatniej mszy obrońców Konstantynopola, sławi - przechodząca z ust do ust - pieśń ludowa (*Konstantynopol wzięty*).

Odmienne niż Herbert, Kawafis unika panoramicznego ujęcia okresów historycznych czy prób syntetycznej charakterystyki. Stara się raczej złowić historię w jej bezpośrednim dzianiu się, na gorąco, w tym, co w niej dziełem przypadku czy zbiegu okoliczności. Stąd też bohaterami jego wierszy stają się nie tylko powszechnie znane postaci historyczne: Cezar, Antoniusz, Neron, Julian Apostata czy mniej znani władcy z dynastii Lagidów, Seleucydów i Antygonidów. Niemało wierszy poświęconych również zostaje osobom, które stojąc na uboczu sceny politycznej zmieniły, bądź mogły w zasadniczy sposób zmienić, bieg rzeczy. Jak nijaki Efiates, który przeprowadził Persów na tyły wojsk Leonidasa (*Termopile*) czy Artemidoros, który nadaremnie usiłował ostrzec Cezara przed jego wkroczeniem do senatu (*Idy marcowe*). Patrioci i zdrajcy, ludzie nikczemni i wielkiego ser-

ca. W równym stopniu co wybitni władcy wprawiający w ruch koła historii.

Dodać wypada, że Kawafis pomija milczeniem niepewność czy kłamlivość historycznych źródeł, z których czerpie swoje pomysły. Nie konfrontuje także starożytności ze współczesnością. Daremnie szukać u niego porównania zachowań „generałów ostatnich wojen” (*Dlaczego klasycy*) z Tukidydesem, czy postawy dwudziestowiecznego Jonasza z jego biblijnym poprzednikiem. Wyczulony przede wszystkim na osobliwość sytuacji i zagadkowość ludzkich zachowań, grecki poeta tropi je zarówno w kronikarskich zapisach, jak i w mitologicznych opowieściach. Oto rodzice, którzy wskutek własnej nieświadomości uniemożliwiają bogom obdarzenie ich dzieci nieśmiertelnością (*Zakłócenie*). Poeta na dworze ostatniego króla Pontu, układający epicki poemat, który śławi historyczne zasługi przodka władcy dokładnie w chwili, kiedy rozpoczyna się mająca położyć kres niepodległości państwa, wojna z Rzymianami (*Dariusz*). Władca, opuszczony przez swoje wojsko i w przebraniu uykający z pola bitwy (*Król Demetriusz*).

Ostatni z wymienionych przykładów bodaj najlepiej ilustruje sygnalizowaną wyżej różnicę. Za inspirację wiersza posłużyła Kawafisowi wzmianka u Plutarcha, który zachowanie Demetriusza Poliorketesza, władcy Macedonii walczącego o odzyskanie utraconych prowincji w Azji, uznał za objaw tchórzostwa, pisząc: „Nie jak król, ale jak aktor, szary zamiast tragicznego płaszcz przywdział i skrycie się wymknął”. Podobnie z pewnością odczytałby te słowa Herbert. Tymczasem na kostywną uwagę dziejopisa Kawafis replikuje:

Postąpił jak aktor,
co - kiedy tylko zakończy się spektakl -
zmienia odzienie i odchodzi.

(*Król Demetriusz*)

Pilny i wierny czytelnik Szekspira dojrzał tedy w zachowaniu króla nie przejaw nikczemności czy braku odwagi (tej zresztą Demetriusz dowiódł podczas dalszych kolei wojny), lecz jedynie odsłonę w odwiecznym świecie-teatrze. Z doświadczeń przeszłości płynie bez wątpienia nauka moralna i tej nauki Kawafis nie skąpi. Jego komentatorowie od razu zauważyli, ukryty za historycznymi scenami, dydaktyczny zmysł autora. Ale w przeciwieństwie do Herberta, dla którego zamierzchłe wydarzenia i postaci nabierają sensu jedynie jako system znaków, przy pomocy którego daje się inaczej odczytać jednostkowe i zbiorowe doświadczenia obecnego stulecia, Kawafis wprowadza na scenę, przebrane w historyczne stroje, odwieczne ludzkie cnoty i ułomności, zalety i wady.

Jak pisał Miłosz, poezja Kawafisa to „poezja człowieka, który wywołuje z kronik zapomniane albo nigdy w nich nie wymienione postacie, wciela się w te postacie, przemawia ich głosem i tak medytuje nad człowiekiem w ogóle, istotą i przez to także nieuchwytną, że ani zawsze tą samą, ani tylko zmieniającą się zależnie od historycznego momentu”¹⁰. Ogląda zatem ludzkie losy i charaktery w zmiennej niepowtarzalności, nietrwałym trwaniu. Herbert, przeciwnie, kładzie nacisk na wpływ, jaki wydarzenia historyczne czy polityczne systemy mogą wyrzucić na ludzkie postawy, oraz szuka

¹⁰ C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 41.

w człowieku miejsca, gdzie ten wpływ już nie sięga. Snuje opowieść o jednostce w chwili moralnej próby, której poddaje go historia. Ale też inaczej niż Aleksandryczyk spogląda na całe dzieje.

*

Poprzedzone mottem z Emersona i Aleksandra Dumasa *Zstąpienie bogów Kawafisa*, kreśli obraz dziejów, w których najlepsze nawet ludzkie intencje prowadzą do „dna zamętu”¹¹. Jednakże wówczas wkraczają bogowie:

(...) i jednych ocala, a innych
gwałtownie a niespodziewanie usuną ze sceny;
a gdy zaprowadzą jakiś porządek,
odejdą.

U Herberta to ludzie robią porządek z bogami: „Zeus mówił jak zwykle długo i nudnie. Wniosek końcowy: organizację trzeba rozwiązać, dość bezsensownej konspiracji, należy wejść w to racjonalne społeczeństwo i jakoś przeżyć (...) Hermes wstrzymał się od głosowania, Atena chlipała w kącie (...) Kiedy przechodzili przez most, Hermes skoczył do rzeki. Widzieli jak tonął, ale nikt go nie ratował” (*Próba rozwiązania mitologii*).

Odczytywano ten utwór jako obraz kresu mitologicznych wyobrażeń, nieaktualności dawnych wzorów kultury we współczesnym świecie czy, jeszcze bardziej aktualizująco, jako parabolę końca AK-owskiej konspiracji. Bogowie przegrywają w starciu z historią, która stworzyła systemy totalitarne. Przegrywają z cywilizacją, której dziełem jest społeczeństwo - pozornie - „racjonalne”, nieczule na wdzięk dawnych idei. Przegrywają wreszcie z samym upływem czasu, który ich posągi i obrazy zamienia w kalekie i martwe relikty przeszłości. Mity to zatem kulawe alegorie. Kulawe, bo ani współcześni nie dorastają do przekazanych przez tradycję wzorów, ani te wzory nie potrafią sprostać dwudziestowiecznym doświadczeniom. To *exempla* podważone, skoro zachwiała się czy zniknęła wiara w niewzruszone wartości, która była ich podstawą. Stąd rodzi się ironia, która z jednej strony kompromituje niemoralne zachowania, z drugiej - pośrednio - kompromituje stan świadomości, która dopuszcza tak dalece, zdawać by się mogło, cyniczny sposób podejmowania wątków z kulturowej tradycji. Mówiąc inaczej: współobecność perspektywy historycznej i ponadhistorycznej wyraża się koniecznością równoczesnego uobecnienia w lekturze tego tekstu dwóch porządków aksjologicznych - jawnego i milcząco założonego¹². Wartości, którym on ostentacyjnie zaprzecza, ale które, wedle intencji autora, podziela czytelnik. Bez uwzględnienia kontekstu całej twórczości Herberta, a szczególnie tych wierszy, w których poeta wyraża swoje moralne credo bez ironicznego dystansu, właściwe odczytanie etycznego przesłania utworów staje się - na co zwracało uwagę wielu badaczy - właściwie niemożliwe.

Czy trzeba dowodzić, że tego rodzaju rozdwojenia brak w wierszach Kawafisa? Losy ludzkie interesują go w ich pojedynczej, niepowtarzalnej odmianie. Więcej - w ich wyjątkowości, która ze szczególną mocą uderza podczas historycznych kataklizmów. Wówczas właśnie odsłania się bez-

¹¹ Wszystkie cytaty z wierszy K. Kawafisa pochodzą z wyżej wymienionego zbioru.

¹² O problemie ironii w poezji Herberta zob. szczególnie: J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie w: Romans z tekstem*, Kraków 1981 oraz S. Barańczak, *op. cit.*

¹³ P.K. Ruehlen, Constatine Cavafy. A European Poet w: Nine Essays in Modern Literature, Baton Rouge 1963, s. 44.

¹⁴ W.H. Auden, C.P. Cavafy, s. 339.

bronność jednostki wobec losu, nietrwałość ziemskich przywiązań, przynależność ludzkiego istnienia. To lekcja swoistej pokory i uległości. Przeszłość jest dla Kawafisa, jak powiada Petroula Kephala Ruehnen, pełna znaczeń, które porządkują chaotyczną teraźniejszość. Podobnie jak Yeats, a później Eliot, grecki poeta uznaje „przeszłość historyczną w jej cyklicznej powtarzalności bądź bezczasowej obecności”¹³ za zasadniczy temat swojej twórczości i metodę symbolicznego przedstawiania. Dlatego ze spokojem i zabarwioną poczuciem humoru lekką ironią może patrzeć na złudzenia, które przesłaniają prawdziwe oblicze porządku wszechrzeczy. Tego dystansu Herbertowi brakuje. Dlaczego?

Zastanawia to tym bardziej, że obydwa poeci patrzą na historię z perspektywy przegranych, obywateli państw, które uległy przemocy imperium. To właśnie skłania Kawafisa przedstawiać ważne dla Rzymu wypadki polityczne w sposób bagatelizujący, wedle słów Audena z „cynicznym rozbawieniem”¹⁴. Tak jak były one postrzegane przez greckich mieszkańców odległych prowincji w Azji Mniejszej czy w Egipcie. Ale poczucie kłeski idzie u Aleksandryjczyka w parze z wyraźną dumą ze zwycięskiego pochodzenia, jaki od rzymskiego imperium rozpoczęła w Europie kultura helleńska. Ta dumę właśnie skłania do przedstawienia Horacego jako młodego adepta kultury, posługującego się językiem attyckim (*Horacy w Atenach*) albo nazywania Rzymian barbarzyńcami (*Tarentyjczycy hulają*).

Tego rodzaju pociechy Herbert został pozbawiony. Świadom tego, że należy do narodu, który nie tylko jedynie naśladował śródziemnomorskie wzory, ale na dodatek dotkliwie został doświadczony przez własną historię. Dlatego wyłącznie „patriotyczną kataraktą na oczach” usprawiedliwić można fakt, iż inny przedstawiciel tego narodu ośmielił się porównać Wawel z Akroplem. W dialogu Wyspiańskiego ze starożytnością Herbert zdaje się brać stronę dawnych mistrzów:

Peryklesie
smuć się musi twa kolumna
i prosty cień dostojności główki
harmonia ramion uniesionych
a tu ceglany śmieszny zgłęb
królewskie jabłko renesansu
na austriackich koszar tle

- po to jedynie by wskazać, że - przy wszystkich różnicach - istnieje między tymi budowlami i pomiędzy tymi kulturami, z których jedna była odroślą drugiej, głębokie pokrewieństwo. Utajone za „dostojnością” i „harmonią”, odsłaniające całkiem inny wizerunek starożytności. Bowiem „barbarzyńca” z północy nauczył się „równowagi brył” „od krzyżów i szubienic” (*Wawel*). Pozorny barbarzyńca w spustoszonej ogrodzie. Pozorny, bo w istocie bardziej przywiązany do dawnej kultury niż jej bezpośredni spadkobiercy, którzy obojętnie patrzą na jej zagładę. Tragiczny w swojej obronie wartości, których unicestwienie uznaje za nieuniknione. Mądrzejszy od starożytnych o przeraźliwą wiedzę wyniesioną z dwudziestowiecznej historii. Ale też od nich uboższy, bo pozbawiony ufnej wiary w - odwzorowujący ład wszechświata - ład sztuki.

¹⁵ J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 367 - 368.

Jak pisał niegdyś Kwiatkowski, „Herbert jest poetą współczucia. Skrzywdzeni - to specjalnie uprzywilejowani podopieczni jego wierszy. (...) Skrzywdzeni ale nie poniżeni. Nie poniżeni, ale i nie wyolbrzymieni przez cierpienie”¹⁵. Można w tym miejscu dopowiedzieć: wyobraźnia poety uparcie obraca się wokół ofiarnego rytuału. Temat ten wprost zostaje wprowadzony w wierszu *Ołtarz*, gdzie opisana zostaje grecka płaskorzeźba, na której cała natura tworzy pochód ofiarny, ale jego komponenty łatwo wysledzić w innych wierszach. Stołem ofiarnym może stać się krzyż, pole bitwy, stos, przysłowiowe Prokrustowe łoże, czy śmietnik. W samym zaś rytuale nie zawsze - jak to ma miejsce w *Ofiarowaniu Ifigenii* - występują wszyscy bohaterowie dramatu. Bywa, że uwagę poety przyciągają oprawcy: Damastes z przydomkiem Prokrustes, Kaligula czy członkowie Sanhedrynu, natomiast o ofierze jest mowa tylko pośrednio. Na świadków zaś powołani zarówno współcześni wydarzeniom, jak i żyjący dużo później. Świadkiem może być także natura - współczująca, jak w *Apollu i Marsjaszu*, obojętna jak w *Tamaryszku*.

Już przywołane przykłady pouczają, że niezależnie od tego, czy scena jest opisana czy artystycznie wyobrażona, czy rozgrywa się w mitologii, przywołuje fragmenty *Pisma Św.* lub czerpie inspirację wprost z wydarzeń historycznych - jej sens i wymowa jest zawsze ta sama: oskarżenie prześladowców, współczucie okazywane ofiarom. Wbrew nawet najbardziej wykrętnym i chytrym usprawiedliwieniom albo szlachetnym intencjom. Herbert to konsekwentny portrecista bólu. Poddaje tedy pod moralny osąd również sztukę - zarówno czerpiącą z antyku, jak i chrześcijaństwa - która od stuleci eksploatuje temat cierpienia. Jako temat, jeden z wielu, dla walorów ekspresywnych spychający na dalszy plan cielesne doznanie katuszy. Dlatego jedynie klasyk, który ma „Drewniane ucho zatkane wata i nudziarstwami Cyncerona (...) nigdy nie domyśli się, że żyłki marmuru w termach Dioklecjana to są pęknięte naczynia krwionośne niewolników z kamieniołomów” (*Klasyk*). Demistyfikacja wszelkich uzasadnień mordu, sięga nawet *Ewangelii*. U Herberta, tak jak nie ma różnicy pomiędzy torturowanym sylenem i aniołem, tak nie ma zasadniczej różnicy pomiędzy Męką Chrystusa i wszystkich ludzi cierpiących i ponoszących śmierć za swoje przekonania. Jeśli przyjąć za René Girardem, że wyjątkowość *Ewangelii* na tym się zasadza, że objawieniem zastępuje nieświadomość towarzyszącą współuczestnikom rytuału kozła ofiarnego, który to rytuał był początkiem wszystkich religii i cementował ludzką wspólnotę od zarania dziejów¹⁶ - to ta wyjątkowość zostaje przez Herberta przekreślona. Wedle Pana Cogito odkupienie przez krzyż, który zrównał Boga z cierpiącymi ludźmi, jest „najgorszym pojednaniem” (*Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*).

*

W przeciwieństwie do Kawafisa, który za fundament swojego światopoglądu uznaje niezmiennność ludzkiej natury oraz odwieczność porządku historycznego, Herbert dowodzi swymi wierszami, że tego porządku brak, zaś plastyczności ludzkiej natury można jedynie przeciwstawić niezgodę

¹⁷ Zwracał na to uwagę Z. Kubiak w swojej monografii.

¹⁸ Na ten temat pisali m. in.: K. De-decius (Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości, tłum. E. Felisiak, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3); S. Barańczak, (Cnota, nadzieja, ironia w: Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia po co i dlaczego się pisze), Londyn 1990.

na ból oraz niezłomną wiarę w istnienie wewnętrznego imperatywu moralnego. To do pewnego stopnia tłumaczy, dlaczego pierwszemu z poetów bliższa się zdaje tradycja neoplatońska¹⁷, drugiemu - stoicka¹⁸. Cóż to jednak naprawdę znaczy? W wierszach Kawafisa istotnie występują aleksandryjscy filozofowie, ale w jak osobliwej roli! Mistrz Plotyna, Ammonias Sakkas, przywołany zostaje po to tylko, by jego nauki uznane zostały - na równi z polityką, religią chrześcijańską i uprawianiem rozpusty - za jeden ze sposobów zapelniania czasu (*Ze szkoły cenionego filozofa*). Apoloniusz z Tyany, neopitagorejski asceta i kaznodzieja, w wyobraźni jednego z „nie-licznych pogan”, który ze strachu udawał chrześcijanina, przybiera postać przypominającą zmartwychwstałego Chrystusa (*Czy naprawdę umarł*). Bo w owych czasach, co szczególnie Kawafisa fascynuje, istniała nieustanna osmoza greckiej filozofii z religią chrześcijańską, czy wręcz próba stworzenia religii pogańskiej, stanowiącej swoistą sumę idei filozoficznych oraz dawnych i nowych wierzeń.

To w pewnym stopniu wyjaśnia, dlaczego aż kilka wierszy Aleksandryjczyk poświęcił Flawiuszowi Klaudiuszowi Julianowi zwanemu Apostatą. Bardzo to skądinąd ciekawa i barwna postać. Cesarz, który do dwudziestego roku życia wychowywany zgodnie z już oficjalną religią chrześcijańską, raptownie się jej wyrzekł i gdy wstąpił na tron, własnym piórem i administracyjnymi posunięciami pragnął przeciwstawić wyznawcom Krzyża nową wersję religii antycznej. Utalentowany wódz i zapiekły neofita, starannie wykształcony i naiwny zarazem, którego Grzegorz z Nazjanzu charakteryzował tymi słowy: „Niczego dobrego nie zapowiadał, jak mi się zdawało, jego chwiejny kark, ramiona niespokojne i rozchwiane spojrzenie maniaczkie, chód niestały i niepewny, nos tchnący zuchwałością i wzgardą, wyraz twarzy śmieszny i to wyrażający”¹⁹. Z życiorysu Apostaty Kawafis wybiera momenty konfrontacji dawnych i nowych wierzeń: odstąpienia przez cesarza od wiary chrześcijańskiej (*Julian podczas misteriów*), organizowania pogańskiego systemu kościelnego na wzór chrześcijańskiego (*Julian widząc zaniedbania*), sporów doktrynalnych z chrześcijanami (*Nie podjąłeś*), konfliktu z mieszkańcami Antiochii, którym z pobliza świątyni Apollina kazał usunąć trumnę męczennika, św. Babyłasa (*Na przedmieściu Antiochii, Julian i Antiocheńczycy*) wreszcie śmierci Juliana, powitanej przez chrześcijan dziękczynnymi modłami (*Wielka procesja kapłanów i świeckiego ludu*). Warto przy tym zauważyć, że w przytoczonych wierszach ciągłym przemianom ulega punkt widzenia. Przemawiając we własnym i cudzym imieniu, w liczbie mnogiej lub pojedynczej, patrząc jakby z wewnątrz dawnych wydarzeń lub oceniając je z perspektywy przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku - Kawafis konsekwentnie reprezentuje chrześcijański punkt widzenia. Dowodzi pośrednio, że Julian Apostata musiał ponieść klęskę, ponieważ jego religijne rojenia trafiały na opór zarówno chrześcijan, jak i - co dosyć paradoksalne! - tej tradycji helleńskiej, którą pragnął wskrzesić. Bo coż mógł zaproponować wyrafinowanym mieszkańcom Antiochii?

Jego mętne gadanie o fałszywych bogach,
jego nudne przemowy o własnych zasługach,

¹⁹ Cyt. za: T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej t. 2. Literatura w epoce hellenistycznej i za cesarstwa rzymskiego*, Warszawa 1959, s. 697.

jego dziecinną niechęć do teatru,
tę niezdarną cnotliwość - i tę śmieszna brodę?

Julian i Antiocheńczycy

Zatem - wskreszenie martwej religii, rezygnację z wymogów dobrego smaku, wyrzeczenie się sztuki i żądanie ascezy większej nawet niż domagało się, w ich mniemaniu, chrześcijaństwo, ascezy, której symbolem była wyśmiewana broda cesarza. Nie pomogło zręczne odwrócenie zarzutów przeciwników w słynnej satyrze pt. *Antiocheńczyk, czyli Wróg brody*, w której cesarz pozornie uznał owe zarzuty za uzasadnione po to tylko, by swoje nieokrzesanie, gruboskórność i skromne potrzeby tym silniej przeciwstawić zniewieściałości, egoizmowi i brakowi poszanowania praw i dobrych obyczajów. Jak pisze Tadeusz Sinko: „Maska ironicznego cynika jest u niego więcej niż rekwizytem literackim. Typ kaznodziei ulicznego występującego publicznie przeciw oddanym zbyt bogaczom, ich nadużyciom i broniącego biedaków, typ zluźwany już przez wędrownych mnichów, wywarł widocznie wrażenie na nowoplatońskim teologu w diademie cesarskim, skoro się z nim utożsamiał”²⁰. Krótko mówiąc - Julian Apostata od początku znajdował się na przegranej pozycji, skoro chrześcijaństwo odniosło już wcześniej zwycięstwo, a sam gorliwy propagator nowej religii do szpiku kości przeniknięty ideami, które tak gwałtownie zwalczał.

Podczas gdy Kawafis skupia uwagę na społecznym funkcjonowaniu religii i filozofii, Herbert większą wagę przywiązuje do ich moralnych skutków, co dobrze ilustruje sposób odwołania się przez tego ostatniego do tradycji stoickiej. Porównanie może być tym ciekawsze, że uwagę Herberta również przyciągnęła postać wybitnego cesarza-filozofa. Ale jakże odmiennie został on sportretowany! Już pierwsze słowa wiersza *Do Marka Aurelega*²¹, stanowiące aluzję do zwyczajów cesarza, nabierają od razu znaczenia symbolicznego. Otwierają zarazem cały szereg paradoksów, na których zdaje się wspierać estetyczna i filozoficzna konstrukcja całego wiersza. Bo oto temu, kto moźolnie dążył do samopoznania, poeta doradza, by zgasił światło rozumu. Mędrcomu, który szukał oparcia w księgach, każe spojrzeć w rozgwieżdżone niebo. Stoikowi, który szukał oparcia w harmonii wszechświata, każe usłyszeć gwiazdy bijące na trwogę. To bodaj najbardziej zagadkowe słowa w tym utworze. Co właściwie znaczy „srebrne larum gwiazd”? Współ-odczuwanie przyrody z człowiekiem? Owszem. Ale niemało u Herberta także obrazów natury obojętnej na los ludzki, lub wręcz mu wrogiej, rządzonej przez okrutnego demiruga. I komu właściwie gwiazdy biją na alarm? Aureliuszowi? Jego rozmówcy? Wszystkim ludziom? Kogo oznacza określenie „nam” w zwrocie: „cóż nam - na wietrze drzeć”? Poetę i filozofa, z którym toczy się dialog? Przeczą temu domysłowi już dalsze słowa, gdzie mowa o „cieniu poległych” - wskazujące raczej na wspólnotę pokoleniową, a przynajmniej na wspólnotę historycznych doświadczeń.

Herbert toczy przy tym spór nie na argumenty, lecz na obrazy. „Srebrne larum gwiazd” odpowiada Markowemu: „Badaj biegi gwiazd, jakbyś sam w nich brał udział” (VII, 47)²². „Odwieczny ciemny lęk/(co) o kruchy ludzki ład zaczyna/ bić i zwyciężyć” - przeciwstawia się wymaganiu: „Podobny bądź do skały, o którą się ciągle fale rozbijają. A ona stoi” (IV, 49). Pełna rezygna-

²⁰ Tamże, s. 708.

²¹ Ten wiersz doczekał się już sporej literatury, której moja interpretacja sporo zawdzięcza. Obok studium Barańczaka wymienilibym przede wszystkim: K. Wyki, *Składniki świetlnej struny w: Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959; K. Dedeciusa, op. cit.; T. Cieślaka, *Symbolika ręki w twórczości Zbigniewa Herberta* oraz W. Ligęzy, *Elegie Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, Łódź 1993, seria 48.

²² Te i następne cytaty z Marka Aureliusza wg: *Rozmyślenia*, przeł. M. Reiter, posłowiem i przypisami opatrzył K. Leśniak, Warszawa 1984.

cji konstatacja, pobrzmiewająca Pascalowską maksymą, „cóż nam - na wietrze drzeń” stanowi replikę na żądanie: „Wiatr wiejący z nieba musimy ścierpieć wśród trudów, bez narzekania” (VIII, 46). Na tym przecież paradoksy w tym wierszu zawarte się nie kończą. Bowiern zarzuty stawiane Markowi: o stoicki „spokój”, naiwną wiarę w matematykę i astronomię, o lekceważenie świadectwa zmysłów i podszeptów namiętności - wbrew pozorom chybiają celu. Albo - celują w stereotypowe widzenie stoika.

Kluczem do tego wiersza jest dedykacja: *Prof. Henrykowi Elzenbergowi*. Bo to on właśnie, duchowy mistrz poety, dokonał psychologicznej analizy *Rozmyślań*, wydobywającej na jaw ich wewnętrzną sprzeczność²³. Zawierała się ona w tym, że Marek Aureliusz dokładał starań by sprostać zadaniom, jakie nakładało sprawowanie władzy, wbrew przekonaniu, iż jego właściwym powołaniem jest filozofia. Głosił poglądy, których niewystarczalność stale odkrywał. Nieustannie siebie strofował, pouczał, przywoływał do porządku, a równocześnie dawał upust szarpiącym go wątpliwościom. Ten niewzruszony zdawałoby się stoik, napisał przecież: „Farsa, wojna, lęk, odrętwienie, służalczość dzień po dniu zetrą z ciebie owe święte pewniki i prawdy, któreś utworzył na podstawie studium przyrody i które szanujesz” (X, 9).

Czy nie podobnie było z samym Elzenbergiem? Innymi słowy, czy naszkicowany przez Herberta portret Marka nie był również - w pewnym stopniu przynajmniej - maską profesora? Wskazują na to intymny ton dialogu, wspólnota doświadczeń i bliskość postaw. Ale także - rozdarcie, o którym była mowa. Ten domysł potwierdza, napisany dużo później, wiersz *Do Henryka Elzenberga w stulecie urodzin*, który stanowi jakby dalszy ciąg *Do Marka Aurelego*, hołd złożony mistrzowi przez ucznia:

Żyliśmy w czasach które zaiste były opowieścią idioty
Pełną hałasu i zbrodni
Twoja surowa łagodność delikatna siła
Uczyły jak mam trwać w świecie niby myślący kamień
Cierpliwy obojętny i czuły zarazem

Oparciem okazuje się to zatem, co Marek Aureliusz uważał za swoją słabość: zamknięta w paradoksach wewnętrzna sprzeczność postawy, którą znamionuje łagodność, ale surowa; siła, ale delikatna. Oparciem natomiast staje się filozofia „myślącego kamienia”. Słowem - taka wersja stoicyzmu, który z całą świadomością pozbawia się swoich fundamentów: wiary w przedustawny ład świata i wewnętrzną harmonię. Ale który równocześnie głosi potrzebę, ugruntowanego jedynie w moralnym imperatywie, niezłomnego czuwania przy wartościach. Łączy męstwo ze współczuciem, spokój ze świadomością nieuchronnej klęski, cierpliwe znoszenie nieszczęść z wrażliwością na los innych ludzi. Wprowadza w myśl stoicką, nieobecny w niej, aktualny wymiar historyczny. Poddaje ją próbie dwudziestowiecznych doświadczeń, ale też całej filozoficznej i literackiej tradycji, która inaczej rozwijała postawione przez stoicyzm problemy. Czerpie wreszcie z rozmaitych, nierzadko głęboko zaszyfrowanych odwołań, estetyczny profit.

²³ Zob. H. Elzenberg, Marek Aureliusz. Z historii i psychologii etyki w tegoż: Z historii filozofii, wybór, oprac. i wprowadzenie M. Woroniecki, Kraków 1995. Na powyższy temat pisał interesująco K. Dedeć (op. cit.)

Cóż jednak znaczą słowa „wymiar historyczny”? Wedle Herberta wszelkie koncepcje progresywistyczne czy teologiczne są bądź majakiem umysłu, który za wszelką cenę pragnie doszukać się w dziejach wykraczającego poza nie sensu, bądź wmówieniem sprytnych i cynicznych ideologów. Jedyne, co naprawdę daje się uchwycić, to moment załamania się dawnego porządku wskutek inwazji z zewnątrz. Przynoszący rodzaj iluminacji, podczas której jednocześnie staje przed oczyma to, co skazane na nieuchronną zagładę i to, co tę zagładę powoduje. Świat odchodzący, przestrojony na mgnienie we wszystkie kolory, i świat nadchodzący, ucieleśniający wszystko, co najgorsze.

Moment ów przedstawia również, jak się rzekło, Kawafis, ale jakże odmienny! W tym miejscu badacze najchętniej powołują się na *Czekając na barbarzyńców*. Wedle Rymkiewicza ten utwór „choć osadzony w przeszłości, a jednocześnie prezentujący stan zagrożenia (a raczej: stan wielkiej niemożności), w jakim znajduje się czas współczesny, jest nie tylko wielką metaforą. Jest w nim bowiem zamknięta i inna lekcja: na historię nie można zbyt liczyć, ponieważ to, co dzieje się i działo, nie jest nigdy rozwiązaniem. Barbarzyńcy pojawiają się i znikają, powtarzało się to i będzie powtarzać. I wszystko, co się działo, działo się na próżno”. Po czym badacz dodaje: „Podobnie zdaje się myśleć i Herbert”, dla którego „historia cyklu kulturowego jest tylko ciągiem repetycji”²⁴. Zdaniem Barańczaka z kolei wiersz Kawafisa, nieodparcie przywołując na myśl Herberta *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, opowiada o tym, że „zanim jeszcze nastąpi faktyczne poddanie się wrogowi, dokonuje się wprawdzie samozniewolenie duchowe obrońców, ich moralna kapitulacja”²⁵.

Czy na pewno i do końca? Jeśli historia jest rzeczywistością dla Herberta repetycją, to czy naprawdę nie płynie z niej żadna nauka? I czy mieszkańcy Utyki, gdzie „wybuchła epidemia instynktu samozachowawczego”, mogliby martwić się, jak mieszkańcy Kawafisowego miasta: „Bez barbarzyńców - cóż pocniemy teraz? / Ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem”? Jest w tych słowach przecież i poczucie bezradności, i utraconej nadziei na - nawet gorszą - zmianę. Wyraz świadomości, że cywilizacja, do której się należy, wyczerpała swoje możliwości, utknęła w bezruchu. Troska o losy ojczyzny o krok tylko graniczy tutaj z wygodnym alibi dla błogiej bierności. Dlatego lęk przed nadchodzącą przyszłością (barbarzyńcy pozostają realnym zagrożeniem) miesza się z poczuciem dwuznacznej moralnie ulgi, że wreszcie - los czy przypadek - odwrócił kartę historii. U Herberta natomiast jawią się oni jedynie jako groźba materialnego i duchowego unicestwienia. Barbarzyńcy to ci, co tłuką „bożka ironii” (*Z mitologii*) obcasami i wysypują go do potraw. To Longobardowie, których cień „trawę przepala kiedy zlatują w dolinę/ Krzycząc swoje przeciągłe nothing nothing nothing” (*Longobardowie*). To „Hunowie postępu cwałujący przez ziemskie i niebieskie stepy / niszcząc po drodze wszystko co godne szacunku dawne i bezbronne” (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*). Innymi słowy, wzrost i upadek są dla Kawafisa niezbywalną częścią ludzkich przygód na ziemi. Znamienne, że pierwsza wojna w niczym nie zmieniła poglądów poety na historię! Tymczasem dla Herberta katastrofa, która dotknęła wiek dwudziesty; odwzorowuje paradygmat

²⁴ J.M. Rymkiewicz, op. cit., s. 65.

²⁵ S. Barańczak, op. cit., s. 119.

całych ludzkich dziejów. „Prostackie tryby historii” to wszak

nierówna walka
zbirów na czele ogłupiałych tłumów
przeciw garstce prawych i rozumnych

(*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*)

Wolno przypuszczać, że pierwszy i decydujący impuls do ukształtowania owego paradygmatu dało Herbertowi przeżycie wkroczenia Armii Czerwonej do Lwowa. Jak powiada w *Hańbie domowej*, metody komunizmu niczym w istocie nie różnią się od metod faszystowskich. Ale najgorsze jest to, że „ta mentalność faszystowska, czy to czerwona czy brunatna, odpowiada naturze pewnych typów ludzkich. Jest wieczna, można ją prześledzić w całej historii. To jest jedynowładztwo, nienawiść do społeczeństwa, antagonizowanie go, terror, demagogia, podboje (...) Wiara w zupełną plastyczność człowieka. Nihilizm”²⁶. Dlatego reprezentantem nowego systemu staje się „samogonny Mefisto w leninowskiej kurtce”, nowa retoryka wydaje się „parciana (Marek Tulliusz obracał się w grobie)”, zaś na rozumowanie składają się „łańcuchy tantologii, parę pojęć jak cepy / dialektyka oprawców” (*Potęga smaku*). Słowem - epizod w historii politycznej własnego kraju podnosi poeta do rangi przełomowego doświadczenia, umieszczając je zarazem w porządku metafizycznym (skąd: „Mefisto w leninowskiej kurtce”) i w porządku całej europejskiej cywilizacji, której najdonioślejszą tradycję reprezentuje Cynceron.

²⁶ J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Paryż 1986, s. 198.

²⁷ Z. Kubiak, op. cit., s. 41.

Jeśli dla Kawafisa historia, wedle słów Kubiaka, jest „czasem przemienionym w przestrzeń”²⁷, to Herbertowi owa przestrzeń jawi się w pęknięciach i gwałtownych uskokach. Jeżeli Kawafis wierzy w wieczne trwanie wartości, Herbert domaga się już tylko ich heroicznej obrony. Melancholijne medytacje nad człowieczym losem zastępuje rozpaczliwym apelem etycznym. Spokój płynący ze spojrzenia z perspektywy wieczności - kurczowym trzymaniem się tego, co mija, okruczeństwa życia, które, jedyne, jest wartością bezcenną. Słowem - w antycznych deklaracjach Herbert obsesyjnie odgrywa dramat swój własny i zarazem dramat pokolenia, do którego należy. Jego tłem jest zaś dramat całej cywilizacji, która traci kulturową pamięć, zaprzepaszcza dorobek stuleci, otwierając się na nowy pochód barbarzyństwa, który ogarnia całą ziemię. Stąd obraz ludzkości idącej ku samozagładzie w rytm własnych urojeń lub ideologicznych wzmówień (*Bęben*). Stąd wizja Paryża jako nowego Babilonu, zakończona ostrzeżeniem:

tak spełnia się finimondo zastawione stoły etruskie
w koszulach splamionych winem nieświadomi losu świętują
barbarzyńcy przychodzą na koniec aby przeciąć aortę
(*Babylon*)

W obrazie „zdeptanego ciała Boga wleczonego w triumfie i pyłe” (*tamże*) na obraz Hektora nakłada się obraz Chrystusa. Podobnie jak w *Przesłaniu Pana Cogito* Chrystusowa pokora miesza się ze stoicką pogardą. Dopiero zestawienie z Kawafisem uświadamia, jak dalece tradycja antyczna i chrześcijańska stanowi dla Herberta jedność - równie zagrożoną. Zatem, podobnie jak Borowski, Różewicz czy Białoszewski, z pokoleniowej przesłanki Herbert wyciąga - obejmujący całe dzieje cywilizacji - katastroficzny wniosek? Nie tylko i nie zawsze.

Dla większej przejrzystości pominąłem bowiem dotychczas wiersze wyrażające spojrzenie na antyk pozbawione piętna pokoleniowych doświadczeń, bliższe spojrzeniu Kawafisa. Przykładem choćby *Przypowieść o królu Midasie, Arijon, Brzeg, czy Curatia Dionisia*. Takimi są także wiersze z tomu *Rovigo*, którym chciałbym na koniec poświęcić trochę uwagi: *Achilles. Pentesilea* oraz *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*. Pierwszy z nich jest trawestacją fragmentu *Iliady*, a zarazem aluzją do licznych artystycznych przedstawień tej sceny (temat śmierci królowej Amazonek należał, jak wiadomo, do bardziej popularnych). Motyw homerycki rozwija się wszak w opowieść, w której poeta medytuje nad przedziwnym splotem rodzącej się miłości w obliczu śmierci, okrucieństwa, które staje się przedmiotem dzieła sztuki, i estetycznej kontemplacji, która o bólu pozwala zapomnieć, nienawiści i zachwytu. Przy tym - narracja jedynie potrąca o wymienione wątki, zaś autor stroni od bezpośredniego komentarza, powierając go w metodę opisu. Rytuał ofiarny - po raz pierwszy w tej poezji! - kończy lament ofiarnika. Achilles „jakby przymuszony obcą siłą, zapłakał - tak jak ani on sam, ani inni bohaterowie tej wojny nie płakali - głosem cichym i zaklinającym, niskopiennym i bezradnym, w którym powracała skarga i nie znana synowi Tetydy - kadencja skruchy”.

Interpretacyjny walor opisu jeszcze wyraźniej daje się uchwycić w następnym z wymienionych wierszy. Przedstawia on scenę namalowaną na dnie wazy przez jednego z najwybitniejszych malarzy attyckich, który żył w szóstym wieku p. n. e.²⁸:

Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino
 Ku jakim wyspom wędruje pod znakiem winorośli
 Opity winem nic nie wie - więc my także nie wiemy
 Dokąd płynie prądami z pnia bukowe go łódź lotna

Morze ma kolor czerwony, bo takie jest tło malowidła. Ale jest równocześnie Morzem Czerwonym ze *Starego Testamentu*. Znak winorośli odsyła do symbolicznych atrybutów boga wina i płodności, opiekuna płonów. Łódź bukowa to czytelna aluzja do *Iliady* - temu także służy heksametryczny rytm wiersza. Zostają tedy pogodzone dwie tradycje i dwie religie? Nie do końca, skoro to morze jest równocześnie jak wino, które odurza płynącego. I skoro podniosły ton łamie gwałtownie wtrącenie prozaizmu „opity”. Pytanie, dokąd podażał Dionizos, dla czytelnika *Homeryckiego hymnu do Dionizosa* lub *Metamorfoz Owidiusza*²⁹ jest pytaniem retorycznym. Podobnie jak dla czytelników Biblii pytanie, dokąd wędrowali Żydzi. A przecież tę wiedzę poeta celowo zawiesza. Pozostawia czytelnika z sugestywnym obrazem życia jako ciągłej wędrówki, w odurzeniu, bez wyraźnego celu. Lamentujący Achilles i żeglujący Dionizos zapowiadaliby zwrot w poezji Herberta? Byliby, jeszcze jedną, próbą uwolnienia się od zwięzającej jego widzenie pokoleniowej, polskiej i środkowoeuropejskiej perspektywy? Tego „my także nie wiemy”.

Aleksander Fiut

²⁸ Zob. M.L. Bernhard, *Historia starożytnej Grecji*, t. I, *Sztuka grecka archaiczna*, Warszawa 1989, s. 477.

²⁹ Malowidło przedstawia prawdopodobnie Dionizosa po jego zwycięskiej walce z piratami, którzy usiłowali go porwać i których zamienił w delfiny. Ten wątek podjął Owidiusz (zob. *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryla, oprac. S. Stabryla, Wrocław 1995, s. 84 - 86).

* wiersz poświęcony Wisławie
Szymborskiej (red.)

Gdyby ona z Polski była tutaj teraz,
porozmawialibyśmy o kamieniach
i o ich krewnych.
Nieprzystępne - narzekałaby -
nie otwierają, kiedy pukamy!
Czasami! - sprzeciwiłbym się wtedy.
Pierwszy kamień rzucony w Orfeusza
padł mu do nóg, wzruszony jego pieśnią.
A potem?
Głuchy był drugi kamień, to prawda.
A trzeci?
Zabarwił się krwią.
No tak, to stopniowanie!

Ściemnia się.
Zmierzchnikowce, ćmy już się szykują.
Rusałka pawik wraca zmarznięta z jeżynowych chaszczy,
do jeszcze cieplej południowej ściany.
Nietoperz budzi się punktualnie.
Borsuk otrząsa się z kurzu
i biegnie truchtem polować na ślimaki.
W ciemnościach zaczynają pachnieć białe kwiaty.

Werner Aspenström

ur. w 1918 r., szwedzki poeta,
prozaik i dramaturg, od 1981
członek Akademii Szwedzkiej.
Debiutował w połowie lat
czterdziestych. Jego wczesne
wiersze wyrażały pesymizm
wobec świata spowodowany
drugą wojną światową (*Skriket
och tystnaden* 1946; *Krzyk i
cisza*). W trzy lata później
opublikował zbiór pt.
Snölegend (Śnieżna legenda),
w którym według krytyków,
jego symboliczny język
osiągnął dojrzałość artystycz-
ną. Kolejne lata przynoszą
nowe zbiory wierszy, m. in.:
Hundarna 1954 (*Psy*), *Dikter
under träden* 1956 (*Wiersze
spod drzewa*), *Om dagen om
natten* 1961 (*Dniem i nocą*),
Inre 1961 (*Wnętrze*), *Under
tiden* 1972 (*Tymczasem*),
*Tidigt på morgon, sent på
jorden* 1980 (*Wczesnym
rankiem, później na ziemi*) i
Sorl 1983 (*Szmer*). Ostatni
zbiór nosi tytuł *Ty (Bo)* i ukazał
się w 1993 roku. (red.)

Śmieszne, tak układać stopy słów w wieczorne wiersze?
Śmieszniej nie?
Najlepiej, jak stopy się zawała?

Moglibyśmy rozważyć nasze listy pytań,
gdyby ona z Polski była tutaj.
Być człowiekiem, to jednak dużo?
Móc coś uchwycić myślą,
jak Durer móc zatrzymać zająca
pędzlem?
Lepiej być jastrzębiem, krogulcem, błotniakiem, myszołowem,
chwytać w swoje szpony?

Siedzieć samemu, trochę źle?
Lepiej we dwoje?
Jeszcze lepiej: gdy nas dużo, dużo, dużo,

siedzieć ciasno w salach konferencyjnych,
jeść stołówkową zupę?
Lepiej: wymarzyć sobie łyżkę,
która uczyni naszą zupę smaczną?

Nienarodzonemu najlepiej?
Nienarodzononemu nie najlepiej!
Ale „serce jaskółki”, czuwaj nad nami!

Widzę niebieską królową
gwiazdozbiorze Lutni.
Polsce widoczna jest już od dawna.

U sąsiada zapalają lampy.
Zmierchnikowiec mknie w tamtą stronę,
uderza ciężko w okienną szybę
chcąc wejść do środka

jak pieśń w kamień,
jak wszystko, co chce wejść w coś innego
w naszych rozdzielonych krainach.

Siostra

Na szczęście mieli jeszcze jedną córkę.
Ona też odwiedzała swoją babkę
na oddziale X.
Ona też widziała palce, które drapały,
i podrapane prześcieradła,
słyszała skurczone krzyki.
Dobrze się zapowiadała ta dziewczyna.
Jej nie pożarł wilk.
Nie zapytała:
Dlaczego Bóg stworzył oddział X?

Zwłoka

Potrwa

zanim góry lodowe się stopią
i wszyscy będą się mogli zebrać
wokół gorącego kotła.

Najpierw wielkie mocarstwa
muszą zacząć zachowywać się jak ludzie,
ale również mniejsze narody
muszą wykazać ogłade.

Tak, ludzie muszą zachowywać się po ludzku:
ty i ja i nasze nienawidzące się rody!

A potem, potem
stukając łyżkami

zberzemy się wokół parującego kotła.

Czyż nie, o ty, który się wahasz?

Czyż nie, o ja, który chciałbym wierzyć?

Werner Aspenström

tłum. Lennart Ilke, Ewa Gruszczyńska

Od autora

Tekst niniejszy jest ostatnim rozdziałem pracy, poświęconej miejscu i roli cierpienia w dziele Zbigniewa Herberta. W rozdziałach wcześniejszych wskazano kluczowe miejsce, jakie zjawisko cierpienia zajmuje w tej twórczości, omówiono przestrzenie, w których bohater liryczny Herberta usiłuje znaleźć przed cierpieniem ratunek oraz zauważono, że cierpienie prowadzi do doświadczenia pustki, nicości, nieistnienia.

O ile nie podano inaczej, dzieła Zbigniewa Herberta cytowane są według następujących wydań: WZ - Wiersze zebrane, Warszawa 1971; PC - Pan Cogito, Warszawa 1974; ROM - Raport z obłożonego Miasta i inne wiersze; Wrocław 1992; EO - Elegia na odejście, Paryż 1990; R - Rovigo, Wrocław 1992; BO - Barbarzyńca w ogrodzie, Lublin 1991; MNW - Martwa natura z wędzidłem, Wrocław 1993; D - Dramaty, Warszawa 1970.

¹Elzenberg H.: Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu. Kraków 1994, s. 393. (przypisy A.F.)

²Pisze Simone Weil: „Radość i ból to dary jednakowo cenne /.../ Przez radość piękno świata przenika do naszej duszy. Przez ból wchodzi w nasze ciało”. (Weil S.: Miłość Boga a nieszczęście. Przekł.: H. Malewska. W: Sens choroby, sens śmierci, sens życia. Kraków 1993, s. 352.)

³Scheler M.: O rehabilitacji cnoty. Przekł.: R. Ingarden. „Znak” 1994 nr 8.

W najgłębszym momencie przed świtem rozlega się pierwszy głos tępy i ostry zarazem jak uderzenie noża. Potem z minuty na minutę wzmagające się szmery drażą pień nocy.

Wydaje się, że nie ma żadnej nadziei.

To, co walczy o światło, jest śmiertelnie kruche.

I kiedy na horyzoncie ukazuje się okrwawiony przekrój drzewa, nierealnie duży i prawdziwie bolesny, nie zapomnijmy błogosławić cudu [WZ, 327]

- pisze Herbert w prozie poetyckiej „Świt” z tomu „Napis”. Obraz przełamania się nocy, wkraczania światła w obszar ciemności ma oczywiste znaczenie: dzień to obszar życia, przeciwstawionego śmierci, świt jest znakiem zwycięstwa istnienia nad niebytem. Utwór Herberta podkreśla kruchość bytu („jest śmiertelnie kruche”), a także łączność pomiędzy istnieniem i cierpieniem - drzewo (element zarazem indywidualny i archetypiczny - drzewo wszechświata z mitologii skandynawskiej, drzewo wiadomości dobrego i złego z Biblii, drzewo życia), symbol bytu, jest wszak „okrwawione” i „bolesne”. W dziele autora „Struny światła” w sposób ścisły łączą się dwa wymiary: cierpienie i - rozumiane na sposób metafizyczny, jako wzbudzające zachwyt istnienie - piękno świata. Obcowanie ze światem jest więc połączeniem sprzecznych emocjonalnych wymiarów, by użyć wyrażenia Elzenberga, *Schönheitdurchflutetes Leiden* - cierpieniem przenikniętym pięknem.¹ Więcej - to właśnie dostrzeżenie cierpienia, które przenika świat, uwypukla światu tego kruche piękno, każe „błogosławić cud”.² Podziwiany, cud istniejącego świata, dla bohatera twórczości Herberta staje się schronieniem przed grozą, jaką niesie świadomość możliwości niebytu. W „Przypowieści o królu Midasie”, zaporą przed rozpaczą, drażnącą króla, może stać się to, co istnieje, w swoich konkretnych, pojedynczych, dotykanych przejawach.

- ponieważ szyja galopującego konia

jest piękna

a suknie dziewcząt grających w piłkę

są jak strumień żywe i niepowtarzalne [WZ, 66]

Do rangi argumentu przeciwko nicości awansują więc drobne okruchy bytu - to, co znikliwe, jednostkowe, ulotne, ale zarazem potwierdzające istnienie. Rozpaczy i cierpieniu - związanym z milczeniem Boga i dostrzeżeniem, że egzystujemy zawieszani nad pustką - przeciwstawiona zostaje afirmacja świata, dostrzeżenie jego piękna. Ta postawa - którą Scheler, w ważnym dla rozumienia twórczości Herberta tekście „O rehabilitacji cnoty” (szkic ten, przełożony przez Ingardena i opublikowany już w 1936 roku, Herbert mógł znać) określa mianem pokory³ - daje szansę spostrzeżenia siebie - wbrew poczuciu zdawałoby się nieprzekraczalnego oddzielenia od natury - jako cząstki harmonijnej struktury świata. Zapis takiego doświadczenia odnajdujemy w „Martwej naturze z wędzidłem”:

Tu, w Holandii, miałem uczucie, że wystarczy byle jaki pagórek, aby objąć wzrokiem cały kraj - wszystkie jego rzeki, łąki, kanały i czerwone miasta - niby wielką mapę, którą można przybliżyć i oddalać od oczu. Nie było to wcale uczucie dostępne pięknoduchom, a więc czysto estetyczne, ale jakby cząstka wszechmocy zastrzeżona istotom najwyższym - ogarniania nieobjętych obszarów z całym bogactwem szczegółów, traw, ludzi, wód, drzew i domów, to, co mieści się tylko w oku Boga - ogrom świata i serce rzeczy. [MNW, 9]

Ogarnięcie wzrokiem świata i zjednoczenie z nim nie realizuje się w scenerii, którą tradycyjnie uznalibyśmy za „mistyczną” - np. na szczycie niebiosiężnej góry, u stóp nieba (pisze o tym zresztą sam Herbert we fragmencie poprzedzającym powyższy cytat). Herbertowska niechęć do takich czy innych form absolutnych pojawia się i tutaj: kontakt realizuje się w - nazwijmy to umownie - scenerii „ludzkiej”; umiarkowanej, pośredniej a zarazem bezpiecznej.

Ważne jest również sformułowanie „serce rzeczy”. We wcześniejszym „Objawieniu” [WZ, 270], gdzie też je napotykamy, próba szukania istoty świata, wymagająca radykalnego oddzielenia od tegoż świata zewnętrznych przejawów, prowadziła (czy dokładniej: miała prowadzić) właściwie do nicości („martwa gwiazda”, „czarna kropla nieskończoności”). Cel poszukiwania postrzegany był negatywnie - dążyło się bowiem do tego celu fałszywą drogą; starając się osiągnąć „serce rzeczy” bez kontaktu z tymiż rzeczami, z otaczającą bohatera, zewnętrzną wobec niego, obiektywną rzeczywistością. Gdy „Objawienie” deprecjonowało próby odnajdywania prawdy o świecie poprzez skupienie się na swoim „ja”, w „Martwej naturze” „serce rzeczy” może być już postrzegane pozytywnie - osiągnięte jest bowiem nie poza, ale poprzez kontakt z widzialnym światem. W epifanicznych spotkaniach z rzeczywistością, bohater Herberta staje się „odkrywcą”. „Odkrycie piękna i oczarowanie nim - znaczy dopełnienie jego sensu - pisze Tischner. - Czym byłoby piękno bez takiego odkrycia? Byłoby pięknem, które się zmarnowało. Ale dzięki odkrywcy jest inaczej. Jestem więc odkrywcą. Jestem tym, kto się zachwycił, kto zamilkł pełen podziwu, kto *modli się oczyma* (Platon).”⁴

⁴Tischner J.: Filozofia dramatu. Wprowadzenie. Paris 1990, s. 99.

*

Ta postawa swoją najpełniejszą realizację uzyskała w „Modlitwie Pana Cogito - podróżnika”. Pamiętać należy o wyjątkowości doznania, jakiemu świadectwo daje ów wiersz. Modlący się nie znajduje przecież trwałego azylu, z „Modlitwą” sąsiaduje wiersz inny, w którym „Pan Cogito /.../ jest / sam / w skarbcu / wszystkich nieszczęść” [ROM, 22n]. Chwile, w których Pan Cogito doświadcza harmonijnej więzi ze światem, są więc szczególnie, są krótkim czasem łaski - podziękowaniem za którą staje się wiersz. Dzięki niej bohater Herberta zostaje obdarowany zdolnością dostrzeżenia - pod doskonale mu znanym okrucieństwem natury i przenikającym świat cierpieniem - ładu, kosmicznej struktury, wypełnionej boskością.

natura powtarzała swoje mądre tautologie: las był lasem
morze morzem skała skałą
gwiazdy krążyły: było jak być powinno - *lovis omnia plena*

[*Modlitwa Pana Cogito - podróżnika*; ROM, 20]

Nawet noc przestaje być ciemną nicością, którą pamiętamy ze „Świtu”.

/.../ miss Helen z mglistej wysepki Mull na Hebrydach /.../ prosiła żeby w nocy zostawić w oknie wychodzącym na Holy Iona zapaloną lampę aby światła ziemi pozdrowiały się [ROM, 20]

Światło jest potwierdzeniem ładu, pozwala dostrzec sens otaczającej rzeczywistości. Widziany w perspektywie kosmicznej harmonii, prześwieflony sensem, epifanicznie odsłaniający swoje piękno, świat budzi pokorę. Pokorę w znaczeniu Schelerowskim - szacunek wobec bytu, pragnienie odnalezienia spokoju i swego miejsca w strukturze świata.

a nade wszystko żebym pokorny to znaczy ten który
pragnie źródła

Czym jest źródło? Jego symbolika obrosła mnogością znaczeń i trudno przyjąć jednoznaczną interpretację. Nie wydaje się w każdym razie słuszne wpisywanie wyznania Pana Cogito w jednoznacznie judaistyczno-chrześcijańską tradycję - uznanie, iż poszukuje on Boga biblijnego, źródła wody żywej, wiecznego życia. Wydaje się, iż w cytowanej frazie nacisk należałoby położyć raczej na pokorę (źródło ją w jakimś sensie wymusza - by napić się z niego, należy się nad nim pochylić). Na specyficzny stosunek do świata, w mniejszym stopniu akcentujący uroszczenia indywidualnego „ja”, podkreślający jedność człowieka i świata. Byłby to niejako powrót do kulturowych źródeł - do greckiego sytuowania człowieka w obrębie świata, nie stawiania go poza jego nawiasem. Źródła znajdowały się wszak w wyroczniach, choćby w Delfach. Postawę Pana Cogito znamionuje więc *libido admirandi* - postawa anulująca pożądanie, chęć zawładnięcia rzeczywistością znajdującą się poza „ja”, zastępująca podporządkowywanie kontemplatywnym przyglądaniem się światu. Postawa taka ofiarowuje przyjmującemu ją zaakceptowanie siebie i swej roli w świecie. Nadaje też głęboki sens najdrobniejszym czy najbardziej pospolitym elementom świata - biciu dzwonu czy rykowi osła. W charakterystyczny dla Herberta sposób, podkreślona zostaje niechęć do wszelkich uroszczeń, chcących sprowadzić wielość i różnorodność świata do jednej, abstrakcyjnej formuły. Chęć taka - będąca niczym innym, jak pragnieniem zawładnięcia rzeczywistością, *libido dominandi* - zostaje zanegowana już w pierwszym wersie: „dziękuję Ci że stworzyłeś świat piękny i bardzo różny”.

Ale - jak już mówiliśmy - odnalezienie siebie jako elementu harmonijnej struktury świata jest doznaniem momentalnym. Świadomość cierpienia nie zostaje anulowana - powraca w prośbie „żebym rozumiał innych ludzi inne języki inne cierpienia” i wreszcie w finałowej konstatacji:

a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze
i bez wybaczenia.

Postawa Pana Cogito staje się niejednoznaczna. Z jednej strony czas łaski i spokoju, jaki został mu ofiarowany, pozwala postrzegać cierpienie jako konieczny element ładu świata, z drugiej jednak, rzeczywistość cierpienia wymyka się takiemu odczuciu, przekracza je i ład ów zaczyna kwestionować. W afirmatywnym tonie „Modlitwy” daje się odnaleźć cień nie-

pokoju, wątpliwości. Czy bowiem spokojna kontemplacja świata nie jest osiągnięta dzięki, chwilowemu co prawda, zapomnieniu, postawieniu się poza wspólnotą cierpiących?

- wybacz - że myślałem tylko o sobie gdy życie innych
okrutnie nieodwracalne krążyło wokół mnie /.../

a także wybacz że nie walczyłem jak lord Byron o szczęście
ludów podbitych i oglądałem tylko wschody księżycy i muzea

*

Motyw wędrowki - „Modlitwa” to także jej zapis; katalog miejsc - powraca w wierszu „Podróż” z tomu „Elegia na odejście”, gdzie podkreślona zostaje bezpośredniość kontaktu z widzialną, dotykającą rzeczywistością.

żebyś nie tylko oczami ale także dotykiem poznał szorstkość ziemi
i abys całą skórą zmierzył się ze światem [EO, 23]⁵

⁵Autor „Podróży” zdaje się w ten sposób powtarzać słowa Aleksandra Wata: „Skórą doświadczałem Stworzenia /.../ skórą próbowałem każdej rzeczy ziemskiej”. (Wata A.: Ody. W tegoz: Poezje zebrane. Kraków 1992, s. 314nn.)

Herbertowska podróż to poznawanie świata od nowa („ucz się świata”), a poznanie poprzez dotyk jest uczciwsze: płaci się za nie samym sobą, cierpieniem - czytamy wszak o „szorstkości ziemi”. I poprzez cierpienie właśnie dokonuje się w „Podróży” indywidualna repetycja duchowych dziejów ludzkości - wędrowka przez niepokojące „opuszczone sztolnie mitów i religii” i pierwotne źródła filozofii. Myślenie mityczne i religijne łączy zresztą z jońskimi filozofami, obecnymi w „Podróży”, swoista totalność - zamiar wyjaśnienia całości świata w oparciu o jedną zasadę, ujrzenia w nim jednorodnej sensownej całości. Dokładne poznanie świata w jego najprostszych, dotykalnych przejawach („na nowo ucz się świata jak joński filozof / smakuj wodę i ogień powietrze i ziemię”) prowadzi do uspokojenia, wydostania się poza krąg lęku, rozpacz i gniewu, determinujących indywidualne „ja” - „/.../ nie miej gniewu / przyjmij wszystko”. (Powraca przy tym znaczenie poznania zmysłowego, dotyku, gestu, który lepiej oddaje nową sytuację egzystencjalną, jaką osiąga podróżujący. Zaakceptowanie siebie w świecie prowadzi w jakimś stopniu do rezygnacji ze słowa, które człowieka od świata tego oddziela.) Akceptacja może objąć nawet przemijanie i śmierć, jakby anulowane zostaje cierpienie, które niesie ze sobą świadomość kruchości ludzkiego życia. Usprawiedliwieniem (czy: zadość uczynieniem) indywidualnej ograniczoności staje się trwanie bytu jako takiego.

smakuj wodę i ogień powietrze i ziemię
bo one pozostaną gdy wszystko przeminie
i pozostanie podróż chociaż już nie twoja
/.../
oddaj puste siodło bez żalu
oddaj powietrze innemu

W ten sposób podróż, spotkanie ze światem owocuje „wielkim pojednaniem”. Ale - podobnie jak w „Modlitwie” - afirmacja nie jest do końca jednoznaczna. W finałowej strofie wiersza „Podróż” określona jest przecież równocześnie jako „pytanie bez odpowiedzi”, „pakt wymuszony po walce”.

Herbertowska wędrowka prowadzi do „Oboków nad Ferrarą” z „Rovigo”.

Podróż, szczególnie „dotykanie” świata, zostaje w nich jasno określona jako przeciwwaga dla cierpienia zawartego w ludzkim losie, dla uwikłania we wrogą człowiekowi historię, dla niemożności odnalezienia - na czysto intelektualnej drodze - pełni poznania.

nie mogłem wybrać
niczego w życiu
według mojej woli
wiedzy
dobrych intencji
ani zawodu
przytułku w historii
systemu który wyjaśnia wszystko
ani także wielu innych rzeczy
dlatego wybrałem miejsca
liczne miejsca postojów [R, 23n]

Bohater Herberta to często *homo viator* - „uciekinier z Utopii”, ale też podróżnik, czy może raczej pielgrzym - jego „wędrowanie pozornie bez celu błądzenie po omacku” [Podróż; EO, 23] w rzeczywistości jest przecież próbą doszukania się w świecie sensu, swoistą pielgrzymką. Tak jak „flanowanie” z „Barbarzyńcy w ogrodzie” - „włóczenie się bez planu według perspektyw, a nie przewodników /.../ gapienie się, podnoszenie kamyków, wyrzucanie kamyków /.../ przyglądanie się ludziom ironicznie, ale z miłością” [BO, 194n] - przynoszące poznanie najdokładniejsze, najbardziej autentyczne. Kresem są „obłoki nad Ferrarą”, które „suną / bardzo wolno / są prawie nieruchome” [R, 23].

Można powiedzieć, że wiersz z „Rovigo” zamyka pewien rozdział w twórczości Herberta - kończy podróż, rozpoczętą niegdyś w tomie „Studium przedmiotu”; odpowiada na prośbę z „Fragmentu”: „obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj obłoki” [WZ, 229]. Podróż (w „Obłokach” przynajmniej, trudno byłoby to powiedzieć o całości Herbertowego dzieła) ofiarowuje wyzwolenie z poczucia uwikłania w zło, w jakimś stopniu rzeczywistości, by sparafrazować „Fragment”, „wkłada prostotę do rąk”, uspokaja. To, co tradycyjnie uznawane jest za metaforę zmienności, w „Obłokach nad Ferrarą” staje się synonimem trwania, stałości, niezmienności świata. Znow jednak ton wyciszenia i afirmacji nie jest do końca jednoznaczny. Czytamy przecież:

pojazdy
/.../
przenosiły mnie
z miejsca na miejsce
sennego
zachwyconego
udręzonego pięknem świata [R, 24]

Kontakt z pięknem może również przynosić cierpienie - poprzez uświadomienie człowiekowi jego własnej niedoskonałości, poprzez zetknięcie tego, co trwale z tym, co po ludzku przemijające. Świat okazuje swoje boskie oblicze, łączące *fascinans* i *tremendum*, piękno i grozę. Nie sposób

⁶Rilke R. M.: Pierwsza elegia. Przekł.: M. Jastrun. W tegoż: Poezje. Kraków 1993, s. 185. Przekł.: A. Pomorski. W tegoż: Sonety do Orfeusza i inne wiersze. Kraków 1994, s. 359.

⁷Elzenberg H.: Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu. Kraków 1994, s. 416.

oprzec się skojarzeniu z „Pierwszą elegią duinejską” Rilkego: „Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang”. „Albowiem piękno jest tylko przerażenia początkiem” - w przekładzie Jastruna, „Piękno bowiem jest niczym ponad początek zgrozy” - jak tłumaczy Pomorski.⁶ Zgrozy, będącej - o czym pisał Elzenberg - „duszą świata”⁷. Doznanie piękna świata, chwilowe epifanijne współodczuwanie z całością bytu, ma dwa oblicza: zachwyt łączy się ze strachem przed tym, co nieludzko doskonałe, co nieukończenie przekracza człowieka. Otwarcie się na świat, na jego pełnię, może więc bohaterowi Herberta przynieść zarówno ukojenie (poprzez uznanie siebie za element nadrzędnej całości), jak i - jako temu, który postawiony jest wobec rzeczywistości absolutnej - cierpienie. Herbertowska miłość do świata jest zawsze połączona z cierpieniem, które nie pozwala zatracić się do końca.

★

Powróćmy jednak do „obłoków nad Ferrarą”.

kiedy po raz pierwszy
zobaczyłem je na obrazie Ghirlandaja
sądziłem
że są tworem wyobraźni
fantazją artysty
ale one istnieją [R, 22]

Przywołanie nazwiska jednego z mistrzów *quattrocenta* (zauważmy, że wiersz jest dedykowany Marii Rzepińskiej, autorce „Historii koloru w dziejach malarstwa europejskiego”) jest czymś więcej niż jedynie ornamentem. Opisywane przez Herberta obłoki dostrzec możemy nie tylko na obrazach Domenica Ghirlandaio (choćby w „Pokłonie Trzech Króli” z florenckiej Gallerii Uffizi), znajdują się także na obrazach, tak cenionego przez autora „Barbarzyńcy w ogrodzie”, Piera della Francesca. Widzimy je w „Chryście Chrystusa”, „Zmartwychwstaniu”, „Biczowaniu”. Rzeczywiście - są: „białe / podłużne jak greckie łodzie / ostro ścięte od spodu /.../ suną wolno / lecz pewnie / ku nieznanym / wybrzeżom”. Przede wszystkim zaś pozostają niezmiennie - są takie same, gdy przesuwają się wolno nad nowo narodzonym Chrystusem, jak i wtedy, gdy milcząco towarzyszą scenie biczowania. Są symbolem trwania świata ponad zmianą, która jest domeną ludzkiego życia. A umieszczone na płótnie, wydają się być znakiem pogodzenia się malarza z porządkiem świata, pamiętania o zbrodni i cierpieniu, ale też odnalezienia dla nich miejsca w nadrzędnej strukturze rzeczywistości. Jak u Audena:

W sprawach cierpienia nigdy się nie pomylili
Starzy Mistrzowie: jak dobrze rozumieli jego człowiecze
Miejsce w świecie; to, że się zdarza zawsze w tej samej chwili,
Gdy ktoś inny je, wietrzy izbę, albo gdzieś się ospale wlecze⁸

⁸Auden W. H.: Musée des Beaux Arts. Przekł.: S. Barańczak. W tegoż: 44 wiersze. Kraków 1994, s. 53.

Podobnie o Starych Mistrzach, w poczet których zapewne możemy wliczyć Piera, pisał Herbert:

Dobrzy rzemieślnicy przybijają - jak się rzekło - Pana Naszego do krzyża.
Sznury, gwoździe, kamień do ostrzenia narzędzi ułożone są porządnie na
piasku. Krzątania, ale bez zbytecznej nerwowości.

Piasek jest ciepły, malowany dokładnie ziarno po ziarnku. Gdzieniedzie
kępka wyprężonych sztywno traw i radująca oko niewinnie biała stokrótka.

[*Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów
nadreńskich*, WZ, 333]

Najbardziej tragiczne wydarzenie w historii - cierpienie i śmierć Boga -
zostaje wpisane w spokojne trwanie świata, nieledwie gubi się w jego
odwiecznej niezmienności. Za taką (dodajmy od razu: nie do końca przez
Herberta akceptowaną, co podkreśla nieco ironiczny ton cytowanego frag-
mentu) postawą kryje się oczywiście pewna koncepcja sztuki. Jest to sztuka
powstrzymująca indywidualną ekspresję, unikająca koncentracji na prze-
życiach pojedynczego „ja”, dystansująca się od owej „małej rozbitej duszy
/ z wielkim żalem nad sobą” [WZ, 337] z wiersza „Dlaczego klasycy”. Ale i
coś więcej: pragnienie przyjęcia świata z całym jego złem, przyjęcia, które
nie wybacza i nie usprawiedliwia, ale godzi się i odnajduje dla zła i cierpie-
nia miejsce. O tego rodzaju postawie pisze Elzenberg i chciałoby się owe-
go „młodego przyjaciela” profesora z 1953 roku, utożsamić z przyszłym
autorem „Struny światła”.

Dwie postawy wobec zła świata. Jedna: odciąć się, przeciwstawić. Swoje
małe nikłe ja z jego »jestem« i jego »chcę być taki a taki«, całemu ogromo-
wi istnienia, który się spycha do roli czegoś peryferycznego, jakiejś scen-
rii. Druga: przyjąć ten kosmos, a raczej ponury demoniczny nie-kosmos, z całą
jego demonicznością; trwać i wytrzymać. Pierwsza podoba się mnie, druga
mojemu młodemu przyjacielowi. On chce się zanurzyć, wszystko wycierpieć,
nie szukać żadnego Olimpu, żadnej »twardzi« /.../.⁹

W takiej perspektywie Starzy Mistrzowie stają się rzeczywistymi (często:
niedościgłymi) mistrzami życia, potrafiącymi, tak jak Piero, zbudować nad
bólem i śmiercią, cierpieniem i złem *lucidus ordo*. Dlatego Herbertowski
bohater powtarza:

wzywam was Starzy Mistrzowie
w ciężkich chwilach zwątpienia

[*Dawni Mistrzowie*; ROM, 18]¹⁰

★

Przeżywanie piękna świata nie wyczerpuje jednak swojego znaczenia w
„tu i teraz”. Przypomnijmy pejzaże Holandii, pozwalające zbliżyć się do
boskiej perspektywy. W „Podróży” odnajdujemy niejednoznaczny frag-
ment: „przeminał dom / jest obłok ponad światem” [EO, 24]. W kontekście
strofy, z której pochodzą, wersy te dają się interpretować jako zapis jedne-
go z etapów egzystencjalnej wędrówki - wpisania się w całość świata. Dom
dzieciństwa byłby więc zastępowany przez dom „kosmiczny”, symbolizują-
cy świat. Jedną z cech takiego „domu”, miejsca zamieszkiwania człowieka,
jest otwarcie na sacrum. Jak w zdaniu Heraklita, które interpretował Hei-
degger: „miejszem pobytu (z którym oswoiliśmy się) jest dla człowieka
przestrzeń otwarta na uobecnianie się Boga (Tego, którego oswoić nie

⁹Elzenberg H.: Kłopot..., s. 386. Podobnie o akceptacji cierpienia i zła pisze Simone Weil: „Akceptować to, co jest gorzkie. Nie trzeba, żeby akceptacja roztopiała i zmniejszała gorzkość, bo wtedy akceptacja straci proporcjonalnie na sile i czystości. Gdyż przedmiotem akceptacji jest to, co gorzkie jako gorzkie i nic innego /.../ akceptować wszystkie ły i niezliczone okropności, nad którymi nie można nawet płakać. /.../ Godzić się, że po prostu są, dlatego że są.” (Weil S.: Wybór pism. Przekł.: Cz. Miłosz. Kraków 1991, s. 137.)

O postawie takiej w twórczości Herberta pisał zaś Jerzy Poradecki: Arytmetyka współczucia. Przesłanie moralne poezji Zbigniewa Herberta. „Prace Polonistyczne” seria XLVI (1990), s. 9.

¹⁰Drobiazg z dziejów recepcji. W szkicu Dedeciusa pt. „Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości”, który w polskim przekładzie wydrukował „Pamiętnik Literacki” w 1981 roku, ale który powstał i został opublikowany w oryginalnej formie w roku 1975, czytamy o Herbertcie: „Ukochał ten świat, pomimo jego mordów i zbrodni, tak jak kochali go malarze Quattrocenta, którym poświęcił fascynujące stronicę w tomie esejów »Barbarzyńca w ogrodzie«. Ryszard Przybylski w swoim - składnąd znakomitym - esejku „Między cierpieniem a formą”, opublikowanym w 1978 roku, nie wspominając o Dedeciusie, pisze zaś: „Herbert ukochał świat mimo zbrodni i mordów. Przypomina pod tym względem wielkich malarzy quattrocenta, którym poświęcił »Barbarzyńca w ogrodzie«”. Dedecius K.: Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości. „Pamiętnik Literacki” 1981 z. 3, s. 249n. Przybylski R.: Między cierpieniem a formą. W tegoż: To jest klasycyzm. Warszawa 1978, s. 126.

¹¹Heidegger M.: List o „humanizmie”. Przekł.: J. Tischner. W tegoż: Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane. Warszawa 1977, s. 119.

można).¹¹ Piękno świata nieuchronnie przekracza własne granice. Staje się symbolem, wskazującym poza siebie. I nie przypadkiem „Modlitwa Pana Cogito - podróżnika” odwołuje się do Psalmu 104, w którym do Boga mówi Psalmista:

Założyłeś ziemię na podwalinach jej i nie zachwieje się
na wieki wieków.

Głębiną jak szatą pokryłeś ją, nad górami stanęły wody.¹²

Świat - w swojej zmysłowej pełni - zdaje się być dla bohatera twórczości Herberta jedyną odpowiedzią, jakiej Bóg udziela na krzyk rozpacz i cierpienia. Dziwnie to przypomina doświadczenie Hioba, któremu rzekł Bóg:

Gdzieś był, gdy zakładałem ziemię?

Powiedz, jeżeli znasz mądrość.

Kto wybadał jej przestworza?

/.../

Kto założył jej kamień węgielny

ku ucieście porannych gwiazd,

ku radości wszystkich synów Bożych?¹³

¹² Psalm 104. W: Księga Psalmów. Przekł.: Cz. Miłosz. Paris 1981, s. 236.

¹³ Księga Hioba 38, 4nn. W: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Poznań - Warszawa 1990, s. 564.

★

¹⁴ Streszczenie wywiadu z „The Manhattan Review” (zima 1984/85). „Kultura” (Paryż) 1985 nr 4.

W jednym z wywiadów Herbert tak określał swój stosunek do religii: „Mam silne poczucie istnienia Boga, ale nie wierzę w Zmartwychwstanie, nie wierzę zatem w nagrodę”.¹⁴ O jakiej jednak religii, wierze a wreszcie jakim Bogu mówi autor „Myszy kościelnej”? Powróćmy do tego właśnie tekstu. Interpretując go we wcześniejszych rozdziałach jako zapis niezapokojonej tęsknoty do Boga, pominęliśmy pewien aspekt. Mysz kościelna „robiła wszystko, co trzeba: czołgała się do krzyża, kłękała przed ołtarzami, spała w ławce” [WZ, 277]. Trudno nie zauważyć, że wszystkie te czynności są przejawem religijności jedynie zewnętrznej - rytuału, pomiedzy którym a rzeczywistością wiarą może istnieć przepaść. Użyte przez Herberta sformułowania wręcz wskazują na wewnętrzną pustkę obrzędowości - to „czołganie się”, nie mówiąc już o „spaniu w ławce”. Z nieco podobną sytuacją mamy do czynienia w „Homilii”, która zresztą w tomie „Rovigo” została umieszczona po „Obłokach nad Ferrarą” - jakby dla kontrastu, ukazania odmiennego (dodajmy od razu: raczej - dla Herberta - gorszego, niepełnego, sztucznego) religijnego doświadczenia. Odmiennego niż to, które przynosi wędrowniacy przez świat. Wiersz demaskuje zarówno swego lirycznego bohatera, jak i wygłaszającego kazanie księdza, do którego w myślach zwraca się bohater. Z jednej strony czytamy:

jaki dziwny ma ten kapłan głosu organ

ani żeński ani męski ni anielski

także woda z ust płynąca to nie Jordan, [R, 26]

z drugiej jednak i bohater swymi wątpliwościami budzi odczucia niejednoznaczne: czy w poszukiwaniu Boga („ja naprawdę Go szukałem”) nie zatrzymuje się on na zewnętrznej warstwie wiary, pożądamacalnych znaków? Co więcej, irytująco natrętny rytm wiersza, mocne - nieraz nieco komiczne - rymy, pozwalają domniemywać, iż jego twórca dystansuje się od

¹⁵Elzenberg H.: Kłopot... , s. 353.

przedstawionej sytuacji, wstawiając ją w ironiczny nawias. Wydaje się więc, że Herbert nie tyle kwestionuje możliwość kontaktu z Bogiem, co sugeruje, że drogą do niego nie może być zinstytucjonalizowana religia. W ten sposób wpisuje się w sposób myślenia Elzenberga, który mówił, iż (zinstytucjonalizowane) „religie, to organizacje odczepnego dla Absolutu”.¹⁵ Najpełniejszym wyrazem takiego przekonania jest, ukazujący pustkę tradycyjnych form religijnych, wiersz „Ostatnia prośba” z tomu „Studium przedmiotu”.



Herbert fot. Kuba Atys

klęczymy w upale
w ponumerowanej ławce
brat trze czoło chustką
siostra wachluje się nowenną
ja powtarzam
jako i my odpuszczamy
zapominam jak jest dalej
i znów zaczynam od początku
/.../
może
ten ksiądz
zrobi za nas
to czego my nie możemy zrobić
może on się choć trochę wzniesie
dzwonią
a on
z czarnym tułowiem
i srebrnymi skrzydłami
wstępuje na dwa pierwsze stopnie
i ślizga się w dół
jak mucha [WZ, 235n]

W tym świetle Herbertowskiego bohatera można by nazwać ateistą, w szczególnym znaczeniu tego słowa, jakie nadaje mu Ricoeur, określając ateizm jako etap pośredni na drodze od religii do wiary. Religia jest tu rozumiana właśnie jako zbiór rytualnych form, podtrzymywanych przez instytucjonalne struktury, wiara zaś jako doświadczenie bezpośredniego kontaktu z Bogiem. W tej opozycji „sens ateizmu nie ogranicza się do zaprzeczenia religii: ateizm oczyszcza horyzont dla czegoś innego, dla wiary, którą można nazwać /.../ wiarą poreligijną”.¹⁶ Ukazywanie przez Herberta wyczerpywania się znaczeń form religijnych prowadziło zatem do poza-instytucjonalnego doświadczenia religijnego. Do wiary opartej na wolności jednostki, wolności gwarantowanej przez możliwość wyboru, w tym także bólu i cierpienia, wyboru, którego - zauważmy raz jeszcze to zbliżenie się Herbertowskiego bohatera do Ukrzyżowanego - najpełniejszym wcieleniem jest oczywiście Chrystus. „Byłaby to wiara - pisze Ricoeur - zanurzająca się w noc ciemności, w nową »noc rozumu« - by uciec się do języka mistyków - wiara stojąca przed Bogiem nie mającym atrybutów »Opatrzności«, Bogiem, który nie chroni mnie, lecz wydaje na niebezpieczeństwa życia godnego miana »ludzkiego«.”¹⁷

¹⁶Ricoeur P.: Religia, ateizm, wiara. Przekł.: H. Bortnowska. W tegoż: Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie. Warszawa 1985, s. 31.

¹⁷Ricoeur P.: Religia..., s. 50.

Ale wybór wolności, potwierdzanej przez możliwość cierpienia, jest jednocześnie wyborem świata tu i teraz, tej rzeczywistości. Oczywiście to opowiedzenie się po stronie tego, co ludzkie, ograniczone, ułomne przeciwko zaś temu, co absolutne, nieludzko doskonale, jest jedną z najbardziej wyrazistych (i najlepiej opisanych) cech poezji Herberta. Jednak w relacji Herbertowskiego bohatera do Boga postawa ta nabiera szczególnych konsekwencji. Jeśli bowiem, jak to ujmuje Elzenberg, „miejsce, na którym się rozgrywają wszystkie sprawy ludzkie, jest ziemia; na niej się opiera stopami, jej powietrzem oddycha, pokarmem żyje, jej obrazami myśli i tworzy duch najzawrotniej mistyczny”,¹⁸ to również poszukiwanie Boga powinno przebiegać na tej ziemi, w tym świecie. Do dziękczynnej modlitwy prowadzi wszak Pana Cogito kontakt ze światem i jego pięknem.¹⁹ Wiara Herbertowskiego bohatera jest ufundowana na otwarciu się na świat, na doświadczeniu bytu. Pokora wobec bytu, tego, co zarazem bliskie i niezgłębione, każe szukać Boga, który byłby zarówno „z tego świata”, jak i wykraczałby poza wszelkie próby ostatecznego opisu, racjonalizacji czy antropomorfizacji. Takim Bogiem jest *Deus absconditus*, o którym pisał Pascal:

Gdyby nie było ciemności, człowiek nie czułby swego skażenia, gdyby nie istniało światło, człowiek nie spodziewałby się lekarstwa. Tak więc nie tylko sprawiedliwe, ale użyteczne dla nas jest, aby Bóg był w części ukryty, a w części jawny, skoro jednak jest niebezpieczne człowiekowi znać Boga nie znając swej nędzy i znać swą nędzę nie znając Boga.²⁰

Taki jest Bóg z „Rekonstrukcji poety”:

pociągający
jak wszystko czego nie ma
składam ci hołd
dotykając ciała
twojej nieobecności. [D, 67]

Charakterystyczna jest ta oksymoroniczna fraza. Bóg jest zarazem dotykalny i nieobecny, jego istnienie nie zostaje zaprzeczone, próbuje się określić jego specyficzny byt, zawieszenie na granicy świata, wkraczanie weń i zarazem nieustanne go przekraczanie. Co równie charakterystyczne, mówi się o „dotykaniu”, a więc czynności cielesnej, bezpośredniej. Jak w „Podróży” poznanie świata miało dokonać się poprzez skórę, tak i kontakt z Bogiem, choć znikliwy i niejasny, ma być bezpośredni, „bliski” człowiekowi, sytuować się poza sferą czystej spekulacji. Otwarcie na świat może być prowadzącą doń drogą:

tylko w wielkiej ciszy
można wyczuć
puls twego istnienia
nieustanny i znikliwy
jak fala światła.

Podobnie paradoksalną kondycją: tego który jest zarazem obecny i oddalony, który jednocześnie jest i nie jest, zostaje obdarzony Bóg w wierszu „Usta proszą”: „którego dotknąć nie potrafię / który wypełniasz mnie do

¹⁸ Elzenberg H.: Kłopot... , s. 280.

¹⁹ Być może zresztą Herbert okazuje się tu uczniem Miłosza, który już w 1958 roku pisał: „co czyste i wieczne realizuje się tylko poprzez do-czesne i tymczasowe”. (Cyt. za: Fiut A.: Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza. Warszawa 1993, s. 39) Por. też: Gutowski W.: Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta. „Prace Polonistyczne” seria XLVII (1993), s. 62; Sochoń J.: Szare numinosum. „Zeszyty Literackie” nr 33 (zima 1991).

²⁰ Pascal B.: Myśli. Przekł.: T. Żeleński (Boy). Warszawa 1989, s. 333.

dna". Ale poszukujące Boga otwarcie na świat niesie też w sobie niebezpieczeństwo zatury, utracenia ludzkiej indywidualności, niebezpieczeństwo, które sygnalizowała „Podróż”. Dobitnie określone zostało wcześniej, w „Wersetach panteisty”, wierszu, w którym zresztą po raz kolejny napotyka my sformułowanie „serce rzeczy”:

niech mnie wydadzą dobre oczy
pożerającym krajobrazom
/.../
gwiazda w czoło korzeń zapuści
źródło twarz mi odczłowiczy -
potem obudzisz się milcząco
w dłoniach bezruchu
w sercu rzeczy [WZ, 54]

To połączenie piękna i grozy, przyciągania i obawy sprawia, że dialog z Bogiem w dziele autora „Modlitwy” rzeczywiście jest, jak podejrzewał Pan Cogito, swoistym uwodzeniem. Herbertowski Bóg ma bowiem wiele z pierwotnego archaicznego doświadczenia *sacrum*, które łączy - wedle słynnego rozróżnienia Rudolfa Otto - *mysterium tremendum* i *mysterium fascinans*.²¹ Być może właśnie ta niejednoznaczność budzi dystans, jaki odczuwa bohater tej twórczości w stosunku do postaci Chrystusa - tego, który przyjął ludzki los do końca. Chrystus bowiem - czy, jak powiedziałby Herbert - Nazareńczyk (w tym określeniu, pochodzącym z „Domysłów na temat Barabasa”, zawarte jest zresztą podkreślenie ludzkiego wymiaru postaci Ukrzyżowanego) - zrezygnował z *tremendum*, z boskiej grozy. Może - ze względu na ludzką ułomność - rzeczywiście „lepiej było królować - jak sądził, rozmyślający o odkupieniu Pan Cogito - na tronie przerażenia”? Jedno jest niewątpliwe. Niemożność sprowadzenia boskości do jednoznacznie pojętego „dobra” każe być sceptycznym wobec wszelkich prób jej racjonalizacji. Wobec tych, którzy sądzą - jak czytamy w „Endymionie” - że „ich zadaniem jest pocieszać, oswajając to, co powinno zostać dzięki, sprzeczne, niepojęte”.²² Przeciwnie - zadaniem poety jest ukazywać prawdę świata, którą jest groza. Jak w „Widokówce od Adama Zagajewskiego”:

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy - groza [R, 29]

W grozie czai się cierpienie. Herbertowski bohater jest wierny krzykowi bólu, który usłyszał niegdyś w „martwym domu”. Właśnie pamięć o tym krzyku sprawia, że swoją podróż przez świat odbywa on bez nadziei łatwego pocieszenia, przyznając Bogu miejsce, które nie zagraża ludzkiej wolności. Lekko kulejąc, idzie:

/.../ bez Biblii proroków krzaków płonących
bez znaków na ziemi bez znaków na niebie
z okrutną świadomością - że życie jest wielkie
[Anabaza; ROM, 62]

²¹ Por.: Otto R.: Świątość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych. Przekł.: B. Kupis. Wrocław 1993. Taka koncepcja Boga rzuca też dodatkowe światło na - wspomniane w poprzednich rozdziałach - podobieństwo niektórych myśli Herberta z koncepcją tragiczną, u podstawy której - jak pisze Ricoeur - znajduje się dostrzeżenie niejednoznaczności Boga, łączenie przezeń elementów „boskich i diabelskich”. (Ricoeur P.: Symbolika zła. Przekł.: S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 201.)

²² Herbert Z.: Endymion. „Więź” 1990 nr 1.



fol. Stefani Karakas

Oto jest Żyd zielony
 z wąskimi poczerniałymi ustami,
 którego zabrałem z męskiej ubikacji
 w „Amelii Earhart”, zwinąwszy w skrawek papieru.
 W górę ulicy, w drogerii
 spotkasz Żydów z Austrii i Węgier
 już całkiem pozbawionych pamięci
 z nosami wetkniętymi w sam środek
 tego ich raju, przed którego drzwiami
 kobieta waha się czy wejść, bo już prawie Święta.
 „Chyba wdepnę” mówi „i kupię sobie Żyda”.
 „To znaczy mydło o zapachu bzu lub liliowym
 które łagodnie wymyje stwardnienie mojej skóry
 jakiś Zest, Fleur de Loo, może Dziką Gardenię”.

A tu Żyd niebieski
 to jego kolor, wiemy,
 o ileż lepiej spocząć w tym kolorze, w więzieniu
 szerokiego nieba, ziemi obfitości i śmierci.
 Jeśli jest starcem, tańczy
 a może sztywno siedzi
 wsłuchany w służalcze głosy, wpatrzony w nikczemne czyny
 wpierw Gotów, potem Ostrogotów.
 W środku uwija się śliczna duńska dziewczyna
 której mydła, wszelkiej maści i rodzaju,
 tyle serca zawdzięczają i tyle posępnej pomocy
 z czasu wojny i okupacji.
 Mej ręki dotyka tubkami balsamów i kremów
 odwija któryś z bibułki i podsuwa mi pod nos
 naciskając mu policzki.

Kupuję czarnego Rumuna na półeczkę
 by służył moim włosom i brodzie
 a jeśli sprawy pójdą smutno i źle, to i zębom może.
 Czuję, że coś śni, ten kawałek mydła
 i chyba wiem co - on chce być z powrotem w Wiedniu
 w niedzielne popołudnie zasiąść pod żywoplotem na ławce
 i słuchać muzyki i delektować się miękkim sznycłem.

Czyste wariactwo! Nie tak śnił, gdy czasem śnił
o Ameryce - bo był cynik
i leń - konserwatysta - nawet kiedy śnił,
więc zapłacił za to, za brak marzeń.
Zabili go Niemcy, bo nie dość śnił
jego sen nie był wizją.

Kupuję szczotkę do pleców ze zwykłą plastikową
rączką i miękkim włosiem. Trochę pudru
by wydelikacić skórę. Kupuję żółty krem
na me zarośnięte oblicze. Czasem zdarzyło mi się
spotkać kawałek mydła na Broadway'u - cały ze srebra
skromnie opakowany, czasem dwu wtulonych w siebie
przyjaciół - gdy lekko mi się kłaniali
oddawałem ukłon skrywając przerażenie i smutek.
Czasem mydło było już tak wymyte
że słońce przeświecało przez nie, oto przeźroczyści
starcy i przeźroczyista stara kobieta, przez którą światło
przenika - Żydzi urodzeni w 1870 roku,
przed którymi kulę się, nad którymi zawodzę -
oto ci, którzy pamiętają osiemnasty wiek,
którzy słuchali głosów nieba, których okłamano i wydrwiono.

Mój sobowtór urodził się w 1925 roku
w jednym z miast Polski - nie chciałbym, by narodził się
w jakiejś wiosce pięćdziesiąt mil do Kijowa
gdzie musiałby walczyć na śmierć i życie
o dostęp do książek. Nie chcę widzieć
jak pół życia walczy aby obejrzeć jakiś obraz
lub posłuchać muzyki zanurzony w pluszowym fotelu.
Wywleczono go w 1940 roku
a w następnym przerobiono na coś użytecznego,
choć może próbował się bronić, ułożył stertę
cegła, oblał benzyną
jakiś niemiecki czołg. Dali mu kolor różowy
i odtąd całymi dniami płynął ku mnie. Zachwyca mnie, to
jak oddychał, jak wyglądał, jaki miał blask
w oczach, jak różowił
kiedy był szczęśliwy. Zachwyca mnie jak śnił, jak prawie zniknął
gdy wpadał w zamyślenie. Dla niego piszę
ten wiersz, dla mego braciszka, chyba tak
powinienem go nazywać - może jest duchem

miejsca, które zapomniałem - mój kochany
który zginął zamiast mnie. O duchu, przebacz ! -
może został, bym ja mógł wyjechać - *starszy*
który został, bym ja mógł wyjechać - żyj wiecznie !
wiecznie! może był istotą z drugiego
świata z lewym ramieniem z agatu i lewym okiem z kryształu
który po raz dwudziesty powrócił, tym razem do Polski,
do Warszawy, do Białegostoku by ujrzeć piekło.
Chyba tak, wrócił by żyć z nami w piekle,
gdyby choć mógł przebić swe agatowe ramię, gdyby zapłakać mógł
kryształowymi oczami - o płacz, płacz kryształowymi oczami
droga, bezradna istoto, droga bezradna istoto. Piszę to
w Iowa, w Pensylwanii i w Nowym Jorku,
w przededniu Bożego Narodzenia 1982 roku,
w smrodzie Irish Spring, w zaduchu Ivory.

Nowy Mojżesz

Spójrz na te potulne tymiotki
już całkiem z warkotem maszyn pogodzone.
Patrz, jak łapią wiatr
w swe małe istnienia.
Tylko one zostaną
gdy już rozbiorą lotnisko
i miasta nie będzie
a ulice popadną w chaos i ruinę.
Przypłynie tu wtedy nowy Mojżesz
i znajdzie go smutna księżniczka
która tysiąc razy będzie całować jego oczy i nos
nim go zostawi.
Chwilę postoi w sali tronowej
i w hallu, spojrzy przez szyby
i ruszy biegiem, prawie przewracając się
o wystające z ziemi cegły i pręty
przez zapomniane przedmieścia nowych Teb
opodal samotnych wysp i zagubionych podniebnych autostrad
stu pilnie strzeżonych tuneli i mostów
starożytnego miasta Nowy Jork.

Głos

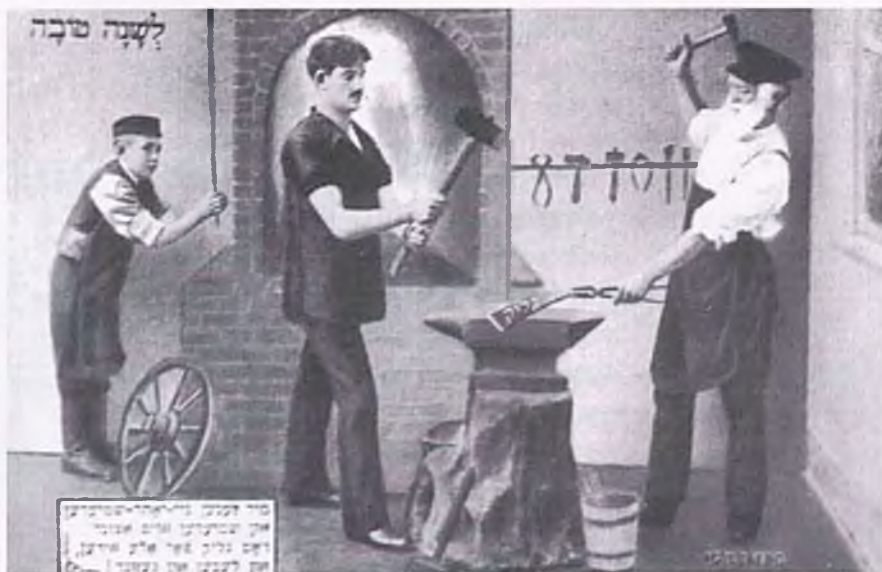
Gdzieś, w hotelu Rio, gdzie
skręca w lewo wystawny i ukwiecony hol,
skręca i skręca nim odnajdzie spokój,
usłyszałem głos Edith Piaf i przypomniałem sobie
o żalości naszego biednego życia; gdzieś w łóżku
zza żelastwa po raz tysięczny dobiegł mnie
jej lament - mieszanina absolutnego smutku
z absolutną szkołą, głos który żył
tylko z brzmienia, który żył z męki.

Gdzieś, po drugiej stronie ulicy
czekam na mokrym chodniku przed „Machabeuszami”,
w jedynym suchym wejściu. Gdzieś zjadam pół sandwicza
i siadam przy stoliku obok znużonego chasyda,
próbuję trochę mięsa, trochę zupy
i czekam.

Pogrzeb zwierzęcia na szosie do Nowego Jorku

Nie wzdragaj się, gdy na szosie ujrzysz martwe zwierzę
odsoniła się przed tobą tajemnica życia.
Wolno przejeżdżaj po brunatnym cieple
pomagasz pochować je.
Jeśli zamykasz kondukt, niczego przyjemnego
nie spodziewaj się od splekanych kości
wolno przejeżdżaj po ściemniałej plamie
myśląc o swym pierwszym cierpieniu, które przeżyłeś samotnie.
Jeszcze dwie mile białą autostradą
gonić cię będą resztki widm i maleńkie kruszynki ducha
wtedy zwolnij, wyłącz radio i nad spuszczoną szybą
wsluchuj się w ten trwożny świergot, przemijając.

„Szczęśliwego
Roku”
ze zbiorów
Biblioteki Nardo-
wej w Warszawie



Droga w hrabstwie

dla Elmera Litschauera

Szkoda że nie słyszysz tych niemieckich chłopów klnących za krzakami
gdy wloką następny ciężki gład i ciskają go na wóz.
Jakże chcieliby znów być w Niemczech
tysiące mil od tego lodowca
siedzieć na swych schludnych podwórkach.
Powinieneś słyszeć ich szwargot, tokujący pod niebem
gdy kłóć się nad kartoflami z grochem
zobaczyć jak ich krowy rozłażą się po łące
i świnie snują się pod drzewami.
Powinieneś ich żony widzieć, gdy w oknach
rzuciwszy okiem na skałę Hexenkopf
przypinają do nocnych koszul maleńkie pączki kwiatów
i słyszeć grzmot ich żelaznych łóżek
gdy się szykują do snu.
O, czemu nie przybędziesz do starożytnych lasów i pól
by słuchać ich głosów, pełznących nad ziemią
i poczuć ich palce na sobie, gdy zgarbiony
wleciesz sine kamienie, z głową schyloną nad łomem,
z oczami wywalonymi od męki, twoje żalodne błagania
płynęłyby nad dzikim kwieciami i ziołami.

Gerald Stern
przełożył z ang. Maciej Bończa

Od tłumacza:

Gerald Stern (ur. w 1926 r. w Pittsburgu) to poeta z „drugiej linii” współczesnej poezji amerykańskiej. Nie z powodu - wybitnej przecież - jakości swoich wierszy, nie dla nieobecności na łamach literackiej prasy i wśród laureatów najważniejszych nagród czy „visiting professors” najlepszych amerykańskich uniwersytetów. Tam wszędzie Geralda Sterna pełno i w tym sensie dzieli los wielu poetów „akademickich”, utrzymujących się nie tyle z tego co piszą i publikują, a raczej jak i komu wykładają o tym na uniwersytetach.

Wyrażenia „druga linia” użyłem w tym znaczeniu, w jakim mimo wyróżnień i apanaży, poecie udaje się pozostawać samotnym. Nierzadko wbrew swej woli - bo i rozmowy ze Sternem upewniły mnie co do tego, że nieobca mu jest (jak tytu artyztem, o których Gertruda Stein powiada, że jeśli nie pragną rozgłosu, to nie są artystami) tęsknota za wielkim audytorium. Nie raz w tym kontekście gorzko padało imię Allena Ginsberga - idealnie rówieśnika Sterna, o podobnym rodowodzie amerykańsko-żydowskim i korzeniach z dawnego pogranicza Rzeczypospolitej i Rosji, podobnie jak Stern akademika, nie stroniącego od słodczy bezpiecznego życia na kampusie - a przecież idola paru już pokoleń zbuntowanej młodzieży świata, autora manifestu bitnikowskiego „Skowyt”, niezmiennego bohatera mediów i rozlicznych skandali.

A Stern - samotność. Coś z biblijnego wygnania, gdy przerywa wywód naszpikowany soczystymi przekleństwami w jidysz i zagapi się w wyrzeźbionego w drewnie karpia jak talizman trzymanego zawsze na środku stołu, gdy przemawia do uschłych łodyg pomidorów, „jak brody” oplatających tyczki w ogrodzie, gdy zatrzymuje samochód przy ciebie zabitego na szosie oposa, gdy patrzy w niebo z bocznego ganku przy domu, aby zaraz przenieść wzrok na zieloną kałużę obok miedzianego koryta.

I chyba to przede wszystkim odróżnia postawę dwóch poetów - jeśli wolno nadal trzymać się tego porównania - Ginsbergowski „skowyt” nad światem, rozumianym jako całość, i Sternowskie zadumanie Hioba nad pustynią - która wszak co chwilę odsłania załazki kipiącego pod jej powierzchnią życia.

Zastanawia mnie, jakie byłyby losy niejednego polskiego poety najnowszej generacji, gdyby mniej zaczytywał się w wierszach Ginsberga, Corso czy O'Hary (zdaję sobie sprawę z uproszczenia w tej wyliczance - ale chodzi o rodzaj obrazowania przy pomocy statycznej kamery; gdy świat jawi się, zgodnie z postmodernistycznym widzeniem „przez obrazy”, jako zlepek niejednorodnych fragmentów, migających przed oczami, wobec których poeta zajmuje postawę rejestratora, a częściej sięgnął po wiersze np. Sterna. Który też „wylapuje” drobiazgi, krótkie scenki - jak tych niemieckich chłopów, klnących i ciągnących kamień - ale przecież są to tylko preteksty, by wysnuć z nich przypowieść o przemocy, lub jak w „Mydle”, gdy krótka wizyta w drogerii staje się lamentem nad zagładą Żydów w Europie.

Wydaje się, że wniosek winien być taki - to, co w oczach jednego jawi się jako powierzchnia, od której wszystko zaczyna się i na której ginie - dla drugiego jest początkiem głębi, która się niżej rozpościera. Stern jest poetą głębi.

Wsluchany w biblijne tętnienie słów - co zresztą łączy go z Ginsbergiem - wędruje przez pustynię, która od jego spojrzenia staje się ogrodem. Rosną tam pomidory i berberysy, po ścieżkach biegają zwierzaki, czule opatrywane ich najdziwniejszymi choćby imionami, koryto na deszczówkę zielenieje od wilgoci i skrzeczące radio z werandy gra jazz z lat 40.

Coraz mniej poetów, dla których droga do sukcesu prowadzi przez klęskę.

Maciej Bończa

Między Kulturą a Wiadomościami

Z twórcami londyńskiej *Oficyny Poetów i Malarzy* Krystyną i Czesławem Bednarczykami rozmawiał Janusz Kryszak.

Jak Państwo teraz po kilkudziesięciu latach, oceniają udział polskiej emigracji w kulturze? Czy książki publikowane w emigracyjnych oficynach interesowały emigrantów?

Mówiąc szczerze - zainteresowanie książką polską na emigracji było bardzo małe. Właściwym odbiorcą książki był czytelnik z kraju.

A sama emigracja?

Z naszego doświadczenia z Oficyną wynika, że początkowo (lata naszego przyjazdu do Anglii i lata pięćdziesiąte) było zainteresowanie. Ale to było zainteresowanie ludzi z pokolenia starszego od nas, wykształconego, jeszcze przedwojennego. Wykształceni ludzie, nie tylko sami pisarze, ale po prostu inteligencja, to była mała garstka. Emigracja w większości składała się z ludzi prostych, z żołnierzy. To byli bardzo poczciwi ludzie, ale nie sięgający po książki. Owszem, jedyny temat, który tych ludzi interesował to były oczywiście przeżycia z łagrów rosyjskich, przeżycia wojskowe, a więc to była jakby tematyka ich życia, napisana przez kogoś innego. Tego rodzaju książki miały szanse, ale sama czysta literatura czy poezja niestety do nich nie dochodziła. To nie był materiał dla nich. To byli ludzie ogromnie skrzywdzeni przez los. Trudni do zadomowienia się w warunkach emigracyjnych. Nie potrafili zakotwiczyć się w innym języku, w innej kulturze. To byli zgorzkniali, nieszczęśliwi, odcięci od swoich rodzinnych miejsc, środowisk. To były odbiorca dla książki emigracyjnej.

Ale drukowaliście też Państwo książki w języku angielskim, w tym tłumaczenia polskich autorów. Jak te książki sytuowały się na angielskim rynku? Czy były zauważalne?

Niezauważalne. To były, proszę Pana, niewypały.

Z czego to wynikało ?

Niedobry teren. Anglia nie była dobrym terenem dla zainteresowania się literaturą polską. Zresztą do dzisiejszego dnia nie ma zainteresowania. Myśmy drukowali przez 30 lat „Agendę”, pismo literackie angielskie, które się bardzo liczy. I wiele razy proponowałem redaktorowi, który przecież

OFICYNĄ POETÓW Kwartalnik ROK II LISTOPAD 1967 Nr 4 (7)

Copyright by Poets' and Painters' Press. Adres Redakcji i Administracji: 146, Bridge Arch Sutton Walk, London S.E. 1, England. CENA pojedynczego numeru: 7/6 w U.S.A. \$1.50, w innych krajach równoważnie. Cena PRENUMERATY: półrocznej 12s. (U.S.A. \$2.00); rocznej 24s. (U.S.A. \$4.00). Człk. Postal Order, Money Order wystawiać na: OFICYNĄ POETÓW. Published and Printed by: Poets' and Painters' Press, 146, Bridge Arch, Sutton Walk, London S. E. 1, ENGLAND.

Oficyna i skład graficzny Krystyny Bednarczykówny

przez wiele lat był z nami związany nie tylko jako nasz klient, ale i przyjaciel, by zrobić polską wkładkę. Była wkładka węgierska, japońska, czeska, ale nigdy polska. My jesteśmy nieatrakcyjni.

Co w Państwa działalności stanowiło najbardziej oporną materię? Z czym najczęściej musieli się Państwo zmagać?

Największą trudnością był brak pieniędzy. Nam się udało, po prostu cud, wydawać pismo nie płacąc honorariów autorom, a autorzy przychodzili, dawali teksty. Naszym pismem jednak bardziej się interesowali cudzoziemcy niż Polacy.

W jakim sensie się interesowali?

No, interesowali się w ten sposób... Że przyszli i oglądali.

Państwo mówicie o kwartalniku „Oficyna Poetów”. Może zatem kilka słów o prehistorii pisma?

Nie wiem, czy przez skromność, czy przez fałszywą skromność chcieliśmy współdziałać w pewnej gromadce. Jak założyliśmy *Oficynę Poetów i Malarzy* (około połowy 1949 roku) to też chcieliśmy, żeby wydawcami było jakieś grono ludzi, którzy będą kolektywnie te rzeczy załatwiać i uwzględniać i kolejno wydawać książki twórców emigracyjnych. Tak samo i pismo. Staraliśmy się zaprosić do współpracy kilku ludzi, najwybitniejszych wówczas, żeby to wspólnie redagować, ale - jak pan wie - trudno w naszym polskim środowisku dojść do jakiegoś porozumienia. Najpierw myśmy myśleli o „*Metaforze*”, po prostu podobała mi się ta nazwa, bo dużo o niej nam mówił i opowiadał Jan Brzękowski. Chociaż sam Brzękowski, który uwielbiał słowo „metafora”, odradzał nam, że to już jest przeżytek. Później z naszymi autorami, którzy do nas przychodzili, często rozmawialiśmy przy kawie czy herbatce o naszych zamiarach, więc podsuwali nam znajomi, żeby zacząć wydawać pismo pt. „*Dwudziesty wiek*”. Ani „*Metafora*” się nie ziściły, ani ten „*Dwudziesty wiek*”, a po prostu dlatego, że nie mieliśmy jeszcze warunków drukarskich, jeszcze było za mało czcionek. Składy robiliśmy ręcznie, a żeby pismo złożyć, to po prostu było nie możliwe. Z tej grupki, która się przyłączyła do nas, nikt nie znał się na drukarstwie i nikt nie chciał pracować w tej „czarnej sztuce”, tylko nas dwoje. Więc to też było powodem, że ten zapal wydawania pisma wygasal. Dopiero „*Oficyna Poetów*” ożyła i zaczęliśmy to robić sami szalonym, dużym nakładem, bo nie tylko trzeba było złożyć, dobrać papier, wydrukować, oprawić, ale też często ilustracje malarzy były ręcznie wklejane i to dużo pracy wymagało. Ale patrząc wstecz jesteśmy bardzo zadowoleni.

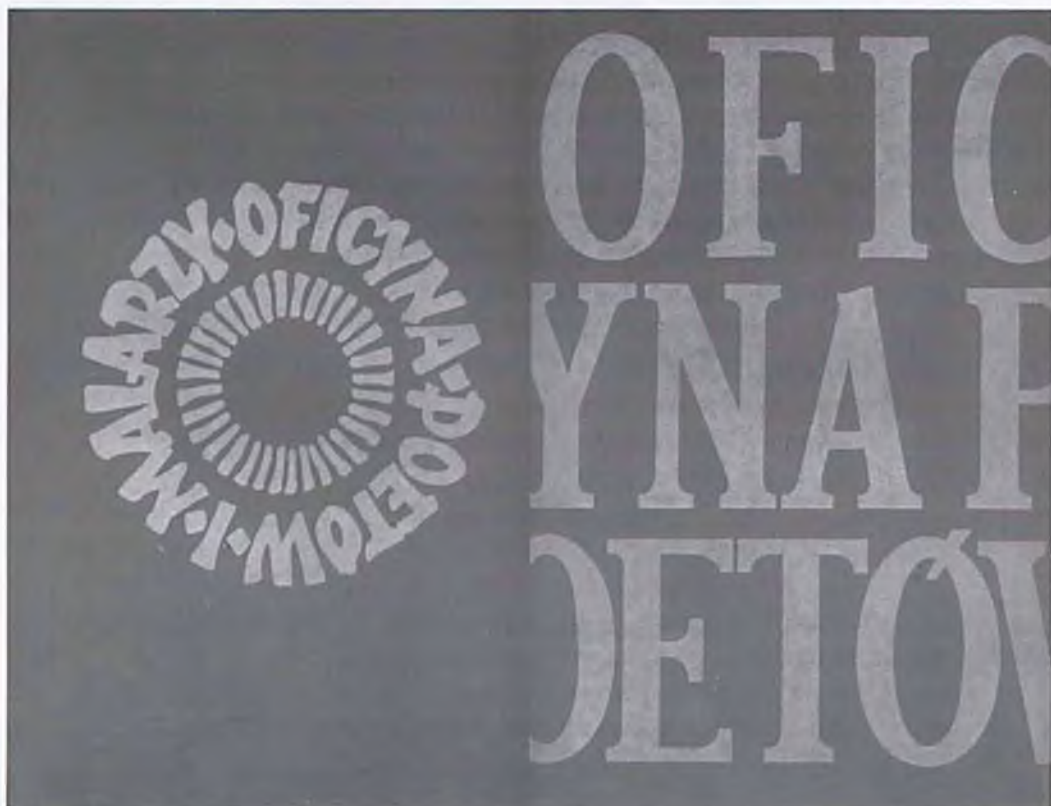
Na łamach „Oficyny” drukowało bardzo wielu autorów, ukształtował też się szybko stały krąg współpracowników, by wymienić choćby Mariana Czuchnowskiego, Jana Brzękowskiego, Mariana Pankowskiego czy Jerzego Niemojowskiego, ale jednocześnie tym wyraźniej widać charakterystyczne braki, nieobecność autorów takich, jak np. Kazimierz Wierzyński, Józef Łobodowski, Stanisław Baliński. Z czego to wynikało?

Wierzyński... nie powiem przyjaźń, ale dobra znajomość. On osiedliwszy się w Londynie często z nami nawiązywał kontakt, bo lubił porozmawiać, był

trochę samotny, chory, więc dzwonił do nas albo przyjeżdżał pod most, chodziliśmy na piwo, bo lubił piwo, więc on obiecywał, ciągle obiecywał, że coś da do „Oficyny”. On się piśmem interesował, jak otrzymywał nasz numer, to zaraz dzwonił, jeśli mu się coś podobało : „O, Iwaniuka wiersz jest piękny, ładny. Niech pan jeszcze raz przeczyta , panie Czesławie”. Ale, jak miał coś do zarzucenia, to milczał. Chociaż mówił: „Wie pan, wam się udało to pismo poetyckie, ale ja jestem zwolennikiem żeby wiersz nie był drukowany w piśmie poetyckim, bo wiersz się dobrze czuje obok rachunków jakichś, artykułów nie związanych zupełnie z poezją, on wtedy wychodzi lepiej”. To jego opinia była. Ale interesował się piśmem, bardzo się cieszył i obiecywał. Baliński natomiast nie pisał w ogóle. On gdzieś tam do szuflady jakiś poemacik napisał, który się ukazał po jego śmierci i to zdaje się wydali mu w „Fundacji” (chodzi o Polską Fundację Kulturalną - przyp. J.K.). No, a on poza tym nie sięgał po naszą pomoc, bo był członkiem Fundacji Kulturalnej, a więc u swoich to robił, a na ogół bardzo mało ogłaszał.

A Łobodowski? Bardzo dużo pisał, a jednak nie drukował w piśmie Państwa.

Łobodowski dużo pisał i był u nas, obiecywał też, że coś da, zastrzegł się, że musi mieć honorarium, bo on właściwie żył z pióra, więc jemu zależało na tym, żeby pisać. On całkowicie się oddał i służył „Wiadomościom”. Za czasów Grydzewskiego „Wiadomości” były bardzo przychylnie i przyjacielskie dla nas. Grydzewski, redaktor „Wiadomości”, odnotowywał każdy nasz sukces, a nawet nie sukces, a każdą naszą książkę. Jak się pismo nasze ukazało, to dał notkę taką, nie z pozycji starszego brata, ale przyjaciela i kolegi równego. Powiedział: „Oficina wydaje własny kwartalnik, a jak wydaje i co w nim



jest, nie będę pisał, bo każdy powinien wiedzieć, jaką ma wartość to wydawnictwo". Natomiast po jego śmierci objął redakcję Chmielowiec, który był tak na poły z nami: to chwalił, to ganił. A już najgorszą była, nie lubiła nas, pani Kossowska. Łobodowski był oddany jej całkowicie. Ja kiedyś po śmierci Chmielowca napisałem taką wzmiankę, że „Wiadomości” są teraz na poziomie czytelników „Wiadomości”. Oczywiście pani Kossowska się oburzyła i napuściła na nas Łobodowskiego, więc wykluczone było, żeby on jakimś materiałem do nas przysyłał, chociaż jeszcze przed tym był u nas.

Kiedy startowała „Oficina Poetów” mocno ugruntowana była pozycja dwóch pism emigracji: „Kultury” w Paryżu i „Wiadomości” w Londynie. Czy mieliście Państwo świadomość, w jakie miejsce wchodzić ze swoim pismem?

No, oczywiście, mieliśmy świadomość, że jeszcze potrzebne jest trzecie. Byliśmy prawie że pewni, że materiały poetyckie doskonałe będą miały miejsce u nas i że *Oficina* musi istnieć nie tylko dla poetów już ustabilizowanych, ale i dla tych, którzy będą potrzebowali pisma dla debiutu, dla początków twórczych, i na to liczyliśmy. A poza tym ten plus - i to się liczyło bardzo w naszych planach - malarstwo. Malarze zupełnie nie mieli miejsca. Galerie wykluczone, nie mieli na to pieniędzy, nie mieli nawet swoich studio, żeby w studio coś pokazać. I ten materiał właściwie sam prosił się o pismo. Dlatego nazwa *Oficina Poetów i Malarzy* sama mówi dokładnie, komu miała służyć. Ja bym chciał dodać jeszcze (wtrąca Czesław Bednarczyk), że ludzie już byli zmęczeni polityką. I to też nas tak jakoś ustawiało między „Kulturą” i „Wiadomościami”.

No właśnie, zmęczenie polityką. Co dalej w takim razie z emigracją? Czy emigracja polityczna jest jeszcze potrzebna?

Moim zdaniem (mówi Czesław Bednarczyk) nie jest potrzebna. Emigracja dzisiaj jest potrzebna w tym sensie, że wielu ludzi już się przyzwyczało do życia poza granicami kraju i że są ludzie, którzy pozajmowali wybitne stanowiska, którzy się dorobili w interesie jakimś, są bardzo bogaci - jest potrzebna ta emigracja finansowo, że tak to nazwę. Mogą odegrać wielką rolę, mogą pobudzić innych do wysiłków ekonomicznych, bo trzeba przede wszystkim pamiętać o ekonomii, o tym, żeby ludziom w kraju powodziło się coraz lepiej. Bo ma kraj wszystkie warunki na to, żeby stanąć naprawdę na poziomie europejskim.

A nie sądzicie Państwo, że emigracja dzisiaj może spełnić rolę swoistej opozycji politycznej? Takiej opozycji, która będzie intelektualnie korygowała to, co dzieje się w kraju, inspirowała do twórczych zachowań.

Ja nie widzę (mówi Krystyna Bednarczykówna), ja nie czuję, żeby emigracja mogła odgrywać rolę polityczną. Żeby mogła przekazywać jakieś sprawy, polityka, proszę pana, musi być robiona w kraju. Nie ma polityki zewnętrznej, mogą być tylko przekazy takich doświadczeń, jak w tej chwili mój mąż mówił, o sposobach, jakimi operowali ci ludzie, którzy z niczego do czegoś doszli. Mogą popierać materialnie, mogą popierać w ten sposób, że przyjeżdżają. Właściwie nie widzę nawet tych komórek politycznych, bo ich właściwie nie ma.

Czy „Kultura” Jerzego Giedroyc’a nie spełnia takiej roli korygującej i inspirującej?

Proszę pana, krytyka „Kultury” składa się tylko na to, że jest krytyką jednokierunkową. Nie ma żadnej polityki. Pan Giedroyc operuje najczęściej w obłokach, albo i mgle politycznej, nie wiedząc jaka polityka jest właściwie dzisiaj w kraju potrzebna. Ja nie widzę siły politycznej, z której mógłby kraj korzystać.

Czy istniała w ogóle jakaś wykrystalizowana myśl polityczna emigracji?

Nie istniała. Oczywiście, że nie. Nie było powiedzine, jak mamy właściwie żyć, jak współżyć, jak tworzyć tę emigrację polityczną. To były pyskówki. To były najczęściej artykuły w prasie emigracyjnej ludzi w ogóle nie dokształconych w tej materii. To była amatorszczyzna. Dlatego żadne stronnictwa na emigracji, obce także jak mamy doświadczenia z rynku angielskiego, nie brały na serio żadnej komórki politycznej emigracji.

Programu politycznego nie było (dodaje Czesław Bednarczyk), choć zdawało się, że jest. Jedną rzeczą była - że Polska musi być wolna. To była walka z komunizmem, ale jaka ta Polska ma być, to właściwie nikt nie wiedział. Jedni mówili na przykład, że Polska nie powinna być taka jak w Dwudziestolecium, że powinna być bardziej demokratyczna, bardziej liberalna, miejscem i domem dla wszystkich rdzennych czy nierdzennych, czy z wyboru Polaków, ale Stronnictwo Narodowe głosiło co innego, Stronnictwo Pracy co innego, tzw. NiD co innego... - partyjność była na emigracji. Jedni twierdzili co innego, inni co innego, ale główna linia była: nie dajmy Lwowa i Wilna, i bolszewizm musi zginąć. Rząd emigracyjny był symbolem. Właściwie nic nie robił. Ja byłem jakiś czas w radzie narodowej, jak był zatarg, zbrojne nawet starcie w Niemczech Wschodnich. No, oczywiście wszyscy byli nastawieni: „Aha może się stamtąd zacznie i powrót do Polski będzie”. I, proszę pana, upadło to, i zadawali posłowie rządowi pytania. Pytano ministra obrony narodowej: jakie zamierzenia, co postanawia rząd polski, a on wtedy odpowiedział: „No cóż, wydamy rozkaz: maszerować!”. Więc ja wtedy po tym wszystkim z tego wystąpiłem. Niech sobie symbolem tym będą, ale to żadna polityka. Rządziła grupka pojedynczych osób. U nas kombatanci rządzili, bo mieli pieniądze, no i Giedroyc odgrywał rolę bardzo polityczną.

Nie chciałbym kończyć tej rozmowy akcentem politycznym, dlatego wrócmy jeszcze na chwilę do poezji. Poezja bowiem, jak przypuszczam, dawała Państwu tę wewnętrzną energię popychającą do pracy wydawniczej, redakcyjnej itp. Czy Pan, Panie Czesławie, postrzegał swą własną twórczość poetycką na tle otoczenia obcego, na tle poezji angielskiej?

Mnie się wydaje, że największy wpływ na moje pisanie wywarła poezja amerykańska, a w Anglii może najbardziej irlandzka. Irlandczyków jako poetów cenili bardzo wysoko.

Co w tej poezji jest dla Pana tak intrygującego?

Proszę Pana, bliskie jest mi to, że oni poruszają rzeczy codzienne, mało znaczące i że z prostych słów, z prostego patrzenia na świat stwarzają

naprawdę piękno. Mnie na przykład razi, mierzi i zniechęca polski patos. A tam jest wszystko ściszone, potrafi poeta pisać na przykład, że matka chodzi po pokoju, że przeprowadza się facet, no i nic innego nie wziął, tylko na barki włożył swoją kosiarkę do koszenia trawy, i sąsiad mu macha głową, pyka fajkę i mówi: no, tak, tak, masz rację, bo to najważniejsze, by utrzymać porządek przy swoim nowym domku. Irlandczycy mi się szalenie podobają.

Postscriptum

W kwietniu 1992 roku w gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu przygotowano wielką wystawę dorobku wydawniczego i typograficznego londyńskiej Oficyny Poetów i Malarzy Krystyny i Czesława Bednarczyków. Było to zaledwie kilka miesięcy po likwidacji słynnej drukarni Bednarczyków w arkadzie mostu kolejowego Charing Cross, oddalonej od stacji Waterloo około 130 kroków i około 180 kroków od reprezentacyjnej Royal Festival Hall.

11 grudnia 1991 roku ukończono tam druk ostatniej publikacji firmownej znakiem OPiM na własnych maszynach drukarskich (był to niewielki, zawierający zaledwie pięć wierszy, tomik Czesława Bednarczyka pt. *Czy przyjąć musiało?*), które następnie połamano komisyjnie i wywieziono na złom. W ten sposób zamknięty został jeden z ważniejszych rozdziałów życia kulturalnego emigracji niepodległościowej 1945 roku. Wystawa toruńska była zatem jakby podsumowaniem ponad czterdziestoletniej pracy (OPiM powstała w 1949 roku) wydawców i drukarzy. W dwa lata później, w czerwcu 1994 roku, zmarł Czesław Bednarczyk.

Przeprowadzoną w dniach inauguracji wystawy toruńskiej rozmowę z twórcami OPiM publikuję dziś dopiero, wykorzystując szczególną okazję: 30. rocznicę wydania w maju 1966 roku pierwszego numeru kwartalnika artystycznego K.Cz. Bednarczyków „Oficyna poetów”, jedynego pisma emigracji poświęconego wyłącznie poezji i sztuce. Na łamach tego niemal bibliofilskiego, pełnego inwencji typograficznej pisma przez 14 lat drukowali zarówno twórcy emigracyjni, jak i pisarze z kraju, a wierszom i esejom zawsze towarzyszyły oryginalne prezentacje dzieł sztuki. Tylko dzięki kwartalnikowi Bednarczyków czytelnicy mogli zapoznać się z twórczością wielu dziesiątek mało na ogół znanych poetów, jak i z dorobkiem niemal pół setki malarzy, grafików i rzeźbiarzy współtworzących obraz polskiej kultury emigracyjnej. Pismo ukazywało się do maja 1980 roku (łącznie wydano 57 numerów) i ma ono już swoje trwałe miejsce w dziejach literatury emigracyjnej.

Janusz Kryszak

OFICYNA POETÓW Kwartalnik ROK II LISTOPAD 1967 Nr 4 (7)

Copyright by Poets' and Painters' Press. Adres Redakcji i Administracji: 146 Bridge Arch Sutton Walk, London S.E. 1, England. CENA pojedynczego numeru: 7/6 w U.S.A. \$1.50, w innych krajach równoważność. CENA PRENUMERATY: półrocznej 12s. (U.S.A. \$2.00); rocznej 24s. (U.S.A. \$4.00). Check, Postal Orders, Money Orders wysłać na: OFICYNA POETÓW. Published and Printed by: Poets' and Painters' Press, 146, Bridge Arch, Sutton Walk, London S. E. 1, ENGLAND.

Okładka i układ graficzny Krystyny Bednarczykowej

głównie ze względów finansowych i technicznych sprawa musiała zostać odłożona na bliżej nieokreśloną przyszłość. Sułkowski nie żył od sześciu lat a pozostali trzej z pierwszych inicjatorów pisma rozjechali się po świecie, kiedy w 1966 roku Bednarczykowie rozpoczęli druk kwartalnika literackiego - powstała „Oficyna Poetów”.

Nowe pismo zwracało uwagę starannym opracowaniem graficznym. Nietypowy format i dość duża, powiększająca się z upływem lat, objętość (w 1966 r. - 24 a w 1980 r. aż 68 charakterystycznych pastelowych stron) szły w parze z bogactwem reprodukowanych prac malarskich, grafik, rysunków czy rzeźb.

Założeniem programowym Bednarczyków było partnerstwo, równouprawnienie i równowartość literatury i plastyki, traktowanie tej ostatniej nie instrumentalnie, nie jako ilustrującej tekst literacki, ale jako równorzędnej dyscypliny, która posługuje się własnym przekazem i kodem. Takie połączenie sztuki słowa ze sztukami plastycznymi znalazło swój najpełniejszy wyraz w *Arkuszu Poetów i Malarzy* zamieszczonym w *Oficynie nr 6*, gdzie wiersze Krystyny Bednarczykowej wkomponowano w rysunki Feliksa Topolskiego. Uzyskany efekt wytrzymuje porównanie z *Pastoralkami* Czyżewskiego i Makowskiego, *18 coplas* Brzękowskiego i Prochaski albo nawet ze *Zwierzyńcem* Apollinaire'a i Raula Duffy. Wspólne zainteresowania artystyczne łączyły na łamach kwartalnika reprezentantów różnych środowisk. W *Oficynie* publikowali twórcy emigracyjni i krajowi, spotykały się rozmaite opcje światopoglądowe i estetyczne. Świadomość konieczności takich spotkań, a co za tym idzie - apolityczny charakter pisma, to drugie, nie mniej ważne założenie programowe redaktorów *Oficyny Poetów*.

Nowe pismo literackie przyjęto z zainteresowaniem, ale brak w nim elementów społeczno-politycznych nie mógł w warunkach emigracji liczyć na uznanie. To co dla Bednarczyków było niezależnością, dla wielu oznaczało brak zaangażowania, w skrajnych wypadkach - asekuranctwo i oportunizm. Obok zasadniczych zarzutów dotyczących nie najlepszej krytyki literackiej (nieliczne recenzje nowości!) oraz nieklarownej zasady porządkującej układ pisma, pojawiły się i takie słowa krytyki: „*Oficyna Poetów*” jest *pismem bez poetyckiego programu, to mniejszy grzech - piszą niechętni - i bez dobrej poezji - to grzech główny*. Jednocześnie mówi się o kumoterstwie, „niepokojącej tolerancji Redakcji pisma” i „zastarzałym eklektyzmie” objawiającym się drukowaniem w imię hasła: „kochajmy się” miernych tekstów przypadkowych autorów emigracyjnych i krajowych. Większość podobnych uwag wobec braku merytorycznych podstaw nie dawała szansy na rzeczową polemikę i zdarzało się, że były one raczej przejawem osobistych uprzedzeń i animozji wikłających środowisko emigracyjne.

Za rozwiązanie tej kwestii może posłużyć wypowiedź Krystyny Bednarczykowej: *Oto emigracja jest zawsze okresem przejściowym: jakaś grupa ludzi decyduje się pozostać poza krajem, urządza się, szuka nowego miejsca. I w pewnym momencie ten okres przejściowy się kończy - my zarejestrowaliśmy go, najmocniej, sądzę, od strony poetyckiej*.

Ostatnie zdanie należy jednak do ... Norwida. Jego to bowiem słowa rozpoczynają jako motto każdy numer *Oficyny Poetów*: *Z rzeczy świata tego ostaną tylko dwie. /Dwie tylko: poezja i dobroć ... i więcej nic*.

Spośród plastyków otaczających Oficynę najbliższy Bednarczykom był Feliks Topolski. Najbliższy również w sensie dosłownym, gdyż sąsiedowali ze sobą zajmując zaadaptowane na pracownie arkady mostu łączącego stacje Waterloo i Charing Cross. Topolski, od 1935 r. na stałe mieszkający w Londynie (od 1947 r. jako obywatel brytyjski), pochodził z Warszawy, gdzie pod kierunkiem Pruszkowskiego studiował w Szkole Sztuk Pięknych. Znany był w Polsce już przed wojną dzięki rysunkom m. in. w „Cyruliku

z listów V/68

Anin I. VII. 49.

Kochany Janko!

Twoje słowa o „Kwiatach polskich“ sprawiły mi wielką radość — tym większą, że dotychczas, oprócz Jaroslawa, który mi przysłał piękny list, nikt, ani jeden z pisarzy czy poetów nie odezwał się do mnie na temat tej książki — ani ustnie, ani piśmiennie. Inaczej czytelnicy: miałem sporo głosów od nich, raczej bardzo życzliwych, a najpiękniej spisali się, rozkupując w ciągu 5 miesięcy cały nakład (10.000) — wczoraj właśnie dowiedziałem się, że książka jest wyczerpana. Wybacz mi, że się chwale — nie siebie zresztą, ale te nowe masy czytelnicze. Przecież to rekord, po raz pierwszy w Polsce zanotowany, żeby tom poezji rozszedł się w tak stosunkowo wysokim nakładzie i w tak krótkim czasie.

Jednocześnie wysyłam Ci książkę z dedykacją. (Przesada z tą „dedykacją“ raczej z krótkim napisem). Dedykacji nie umiem pisać. Jedną mi się tylko udało, kilkanaście lat temu — na „Lutni Puszkina“, ofiarowanej Lechoniowi napisałem „Polskiemu Puszkiniowi żydowski Lechoń“.) Potwierdź, proszę, odbiór przesyłki. Czy chciałbyś mi się odwdziżyć za moją wspaniałomyślność? Wysyłaj mi od czasu do czasu, zwykłą pocztą, pod opaską, dodatki literackie „N.Y. Times'a“ i „Herald Tribune“.*

W marcu ciężko chorowałem. Zoperowano mi gruntownie żołądek, usunięto ostatecznie źródło choroby, która mnie przez tyle lat trapiła (zastarzały ulcus). Teraz czuję się dobrze.

Dlaczego do nas nie wracasz? Na stałe! Z ręką na sercu mówię Ci: nic piękniejszego nad to co się w Polsce dzieje. Kraj rośnie, kwitnie i jakoś przedziwnie porządnieje.

Ściskam Cię

Julian Tuwim

* Drogiemu Jancie za ocean, z prośbą
aby tę książkę jaknajprędzej przywiózł
ze sobą do Polski

autor

I. VII. 49.

warszawskim" i „Polskim słowniku pijańskim i antologii bachicznej” Juliana Tuwima. Przyjazd do Anglii z zamiarem ilustrowania uroczystości jubileuszu Jerzego V rozpoczął jego karierę poza krajem. Swą międzynarodową pozycję ugruntował jako artysta wojenny obecny na wielu frontach (rysunki z Bitwy o Anglię, walk w Rosji, Niemczech, Włoszech, na Bliskim i Dalekim Wschodzie, w Afryce). W latach 1953 - 1964 Bednarczykowie wydawali jego *Kronikę (Topolski's Chronicle)* - dwutygodnik dokumentujący bieżące wydarzenia w rysunkach. Znajomość zawarto jeszcze na początku lat pięćdziesiątych, przed przyjazdem Bednarczyków do Londynu - okładka i rysunki do jednej z pierwszych książek wydrukowanych przez OPiM: *Stacji Abbesses* Zahorskiej są autorstwa właśnie Feliksa Topolskiego. Po latach, kiedy znajomość zmieniła się w przyjaźń, wspólnych książek przybyło (m. in. *Zabójstwo w katedrze* T. S. Eliota, *Dom złoty* i *Tarcza* Tadeusza Sułkowskiego, *Przestroga dla wnuków* Andrzeja Janty-Polczyńskiego, *Kubuś* Czesława Bednarczyka). W *Oficynie Poetów* Topolski najlepiej prezentuje się na oryginalnych wklejkach plastycznych: *Rysunki na srebrze* (OP nr 2) oraz w *Arkuszu Poetów i Malarzy* (OP nr 6). Widać tu jego fascynację ruchem; pociągnięcia kolorowym ołówkiem ścigają się z czasem, by zachować to, co za chwilę zmieni swą postać. Pospieszność wykonywania rysunków usprawiedliwia niedociągnięcia artystyczne (przy dobrym warsztacie), ale po obejrzeniu większej ilości prac (OP nr 7, 29, 35), nie sposób oprzeć się wrażeniu, że nie jest to brak artyzmu, lecz artystyczna koncepcja. Bo jak inaczej nazwać umiejętność połączenia ostrości widzenia, szybkości decyzji, a nade wszystko - trafności analizy uchwyconej obserwacji z ogromem pokonywanych przestrzeni, czasu i ... arkuszy papieru. Temperament i drapieżność wraz z naturalną skłonnością do syntezy czyni Topolskiego mistrzem „skrótowego rysunku reportażowego”, choć syntetyczność w ujmowaniu cech przedstawianej postaci doskonale sprawdza się również w portretach (np. *Sulkowski* <OP nr 2> czy *Miłosz* <OP nr 4>).

Był i jest wyjątkowym, rzadko spotykanym wśród ludzi - artystów wydarzeniem na polu sztuki - wspominał Topolskiego Czesław Bednarczyk. - Wychowany i wykształcony w polskiej kulturze, chłonny wyjątkowo na kultury obce, potrafił zawsze wybierać z wydarzeń wszystko, co najlepsze i najpotrzebniejsze w danej chwili dla niego. (...) Chodził zwykle w spodniach „artystycznie” poplamionych, w swetrze o wiele za dużym z dziurami na łokciach i kolorami farb rozrzuconych abstrakcyjnie. Idąc stawiał kroki wolno lecz twardo i zdecydowanie.

Stanisław Frenkiel rozpoczął swą edukację plastyczną w 1937 roku w pracowniach Sichulskiego i Eibischa. Jako dwudziestoletni student wydziału malarstwa krakowskiej ASP wyruszył w podróż do Paryża, gdzie poznał Kislinga i Rouaulta. Podczas wojny wysłany do pracy w głąb Rosji; uwolniony w 1941 r. w stopniu podchorążego przemierza z Wojskiem Polskim Bliski Wschód, Syrię, Liban, Palestynę, Egipt. Podejmuje studia w Academie des Beaux Arts w Bejrucie, którą kończy w 1947 r. Po przyjeździe do Londynu kontynuuje naukę w Sir John Cass College i Uniwersytecie Londyńskim (Bachelor of Art od 1958 r., Teacher to the University of London od 1967 r.). Wykłada w szkołach artystycznych różnego szczebla. Jest autorem szere-

O KAZIMIERZU WIERZYŃSKIM W „POEZJI” KRAJOWEJ

W numerze 9 (22) „POEZJI”, wrzesień, 1967, Maria Dłuska ogłosiła obszernie „Studium wiersza” pod głównym tytułem: „Legenda wieczności”. Po prawie 30-tu latach czytelnik w Polsce, a zwłaszcza młodsze i najmłodsze pokolenie poetów dowie się, choć narazie w olbrzymim skrócie, o twórczości i poetyce tego znakomitego, wiecznie młodego i ciągle odradzającego się poety, jakim jest Kazimierz Wierzyński. Praca Dłuskiej, wierzymy, nie tylko zwróci uwagę i przypomni jego dorobek poetycki i nim zainteresuje, ale przez wnikliwą analizę i przekonujące omówienie, pomoże wielu młodym, silującym się ze słowem, wejść na drogę własnego i właściwego „ja” poetyckiego. Bo Wierzyński — to nie tylko wielki poeta, lecz i najczystsze źródło pulsujące prawdą słów.

z kroniki redakcyjnej;
XI/1967

zaś dotyczy „znamion malarstwa romantycznego” omawianych szczegółowo pod hasłami: *Dynamiczna deformacja, Improwizacja, Kolor, Okrucieństwo*; następnie: *Prometeusz w grocie Twardowskiego* (OP nr 25), w którym, wspierają się odpowiednimi dziełami sztuki i przykładami literackimi, analizuje zjawisko odwiecznego marzenia artystów o stworzeniu sztucznego człowieka (ożywieniu manekina, mechanicznej kukły); dalej: *Purytanizm* (OP nr 36), przedstawiający rozwój estetyki purytanizmu i jej niekorzystnego wpływu na literaturę i sztukę; wreszcie: *Mito-poetyka kiczu* (OP nr 52) a także krótki szkic - wspomnienie o zmarłym młodo artyście pt. *Andrzej Grabowski* (OP nr 27).

Obrazy Frenkla - pisał Marian Pankowski - stanowią niewątpliwą odnowę polskiego malarstwa postaciowego. Tematycznie są jednym wielkim studium konfliktu, we wszystkich odmianach i natężeniach; od ironii po śmiertelne zapasy. (...) Żadna kurtyna nie zdoła nas oddzielić od ciżby Frenklowych aktorów. Pękate i sękate konie, orientalnie-sakralne, niosące antyludzi i anty-chrystów, świdrują nas okiem-szpiegiem, wybitym w kanciastym łbie nad metafizyczną pustynię wszechświata. Bezosobowa hołota. Kukły, powszechne ruszenie chaosu. Malarstwo Frenkla sięga po formy nieregularne, nawet agresywne w sposobie kształtowania wizji. Plótna mają charakter opisowy, ale jest to szczególnego rodzaju opis. Odtwarzana rzeczywistość (inspiracją pozostają wybrane fragmenty oglądanego świata) przechodzi przez filtr intelektualnego i uczuciowego przeżycia, czego rezultatem są uproszczenia perspektywy i deformacja kształtów oraz śmiałe zestawienia intensywnych barw kładzionych szybkimi, krótkimi pociągnięciami pędzla grubą warstwą farby. Pojmowanie koloru jako środka służącego wyrażaniu emocji, kontrast (często podkreślany jeszcze ciemnym konturem) i prostota formy oraz próby nadania całości wizji wymowy przeżycia, pozwalają na poszukiwania korzeni tego malarstwa wśród ekspresjonistów i fowistów. Nie sposób nie zauważyć podobieństw warsztatowych z twórczością Georgesa Rouaulta.

Obrazy Stanisława Frenkla reprodukowane w *Oficynie Poetów* przekonują, iż artysta wykształcił własną estetykę. Widać to najlepiej na przykładzie kolorowej okładki i ilustracji z *Rudolfa* Mariana Pankowskiego (OP nr 57), gdzie nad żywiołowością formy dominuje przedstawieniowy charakter

gu rozpraw krytycznych.

W *Oficynie Poetów* opublikował cztery szkice: *Nurt romantyczny w malarstwie dwudziestego stulecia* (OP nr 20), którego część pierwsza dzieli sztukę współczesną na dwa równoległe nurty: „usprawiedliwiający despotyzm formy” - klasycyzm i „charakteryzujący się swoistym rytmem odczuwania i rytmem wyobraźni - romantyzm, część druga

treści - opis. Podobnie jest w *Arkuszu malarskim* (OP nr 20), choć dwa z sześciu przedstawianych tu płócien: *Rozmowa* i *Travellers's Rest*, przypominają o fascynacji autora ekspresjonizmem. Jeszcze dwukrotnie przedstawiają Bednarczykowie w *Oficynie Poetów* twórczość Frenkla (OP nr 36 - 3 reprodukcje i OP nr 51 - 4), co, biorąc pod uwagę cykl wydawniczy kwartalnika, w pełni odzwierciedla wartość i pozycję tego artysty wśród społeczności emigracyjnej.

Marek Żuławski ukończył studia w 1933 r. (dyplom z malarstwa sztalugowego i ściennego ASP w Warszawie). Przez dwa kolejne lata w *Atelier 33* zajmował się projektowaniem plakatów i okładek (wraz z Trepkowskim). W 1935 r. otrzymał roczne stypendium na dalsze studia we Francji. Interesuje się kolorystami - szczególnie Bonnardem, w Paryżu poznaje Pankiewicza i kapistów. Osiada na stałe w 1937 r. w Anglii, gdzie po latach zdobywa uznanie jako grafik i malarz. Obrazy artysty reprodukowane w *Oficynie* (OP nr 24) w niczym nie przypominają płócien z młodzieńczego okresu twórczości. Odkrywając na nowo emocjonalną, ekspresywną siłę kolorów, Żuławski nadał także kształtom i przestrzeni nowe funkcje plastyczne. Sięga do coraz prostszych rozwiązań. Na jednej z reprodukcji (*Dead Man*) leżące na tle dwóch szeroko położonych płaszczyzn - nieba i ziemi - nagie ciało zabitego mężczyzny: rozczapierzone palce u stóp, rozrzucone ramiona, głowa bezwładnie zwieszona do tyłu. Niemal brutalna plastyczność postaci reprezentuje „dojrzałego Żuławskiego”, zaangażowanego w problematykę artystycznego przekazu treści ogólnoludzkich. *Dead Man* to przykład umiejętności wywoływania nastroju zagrożenia, poczucia niebezpieczeństwa w obrazie o przemyślanej i wyważonej strukturze. Uproszczone środki wyrazu są znakami zagrożenia, poczucia niebezpieczeństwa w obrazie o przemyślanej i wyważonej strukturze. Uproszczone środki wyrazu są znakami napięć, ale malarz unika chaosu konsekwentnie stosując ascetyczną formę. Niezwykła precyzja i logika kompozycji równoważy gwałtowność emocji. *Pragnę* - pisze we wspomnieniach artysta - *aby obraz był czymś więcej niż arytmetyczną sumą swoich elementów, żeby był symbolem albo wizualną interpretacją przeżycia. (...) moje obrazy mówią zwykle o samotności człowieka. Wyrażają także jego mijanie na tle wiekistej scenerii obojętnej Natury. Moja sztuka rodzi się z dialektycznego konfliktu pomiędzy Człowiekiem a Wszechświatem.*

Jan Marian Kościalkowski studiował w warszawskiej ASP u Pruszkowskiego i w Ecole des Beaux Arts w Paryżu. W czasie wojny przez Rosję i

Bliski Wschód trafił do Włoch. Walczył pod Monte Cassino. Po wojnie wrócił do studiów malarskich (do 1947 r. Akademia Sztuk Pięknych w Rzymie, następnie Sir John Cass College w Londynie). Uprawiał głównie malarstwo i rzeźbę (marmur carraryjski). Zajmował się także ilustrowaniem książek.

z kroniki redakcyjnej;
XI/1967

WITOLD GOMBROWICZ LAUREATEM NAGRODY PRIX INTERNATIONAL DE LITTERATURE

Z dumą i serdecznie ucieszeni odnotowujemy wspaniały sukces Witolda Gombrowicza: otrzymanie nagrody literackiej, Prix International de Littérature, w wysokości 20.000 dolarów. Nagrodzenie Polaka wśród takich sław jak Beckett i Borges jest czymś więcej niż tylko uznaniem międzynarodowym znakomitego pisarza. Jest zwróceniem oczu na Polskę, na naród, który wydał tak wybitnego artystę. Radujemy się, bo tę nagrodę otrzymał nie tylko Gombrowicz, lecz my wszyscy, mówiący i myślący po polsku.

Od jedej z naszych Prenumeratorek ze Stanów Zjednoczonych otrzymaliśmy list, w którym pisze m. in.: „William Snodgras, poeta, który parę lat temu dostał nagrodę Pulitzera, na przyjęciu w Ann Arbor trzymając w ręku numery „Oficyny Poetów“ wykrzykiwał: *Ach, ci Polacy. Oni wszystko potrafią. To naród najbardziej szanujący poezję.* Od tego dnia stał się zapalonym kolekcjonerem polskich płyt i obrazów. Piszę panu o tym, bo mi się wydaje, że dobrze jest wiedzieć o takich sprawach w momencie, gdy się wszystko wydaje trudne...”

z kroniki redakcyjnej;
XI/1967

Moim celem w malarstwie jest wyrażenie swoich emocji i pasji poprzez formy inspirowane naturą. Potrzebuję rzeczywistości jako obiektywnej bazy, gdyż kocham naturę i ponieważ tak wiele w sztuce opiera się na intuicji, pochodzi z podświadomości czy przypadku - wspominał. W twórczości Kościałkowskiego wyróżnia się cztery zasadnicze okresy: młodzieńczy (do 1945 r.), kubistyczny (lata 1945 - 60) z fazą figuratywną związaną z malarzkimi wycieczkami do Hiszpanii, abstrakcyjny (1960 - 69) i (od 1970 r.) klasyczny, który obejmuje malarstwo, akwafore, rzeźbę w marmurze i drzewie.

Próbowałem ambitne malarstwo figuralne, potem formy surrealistyczne, także pejzaż - nawet trochę abstrakcji (...) i zawsze, mimo osobistej satysfakcji - brak wszelkiego kontaktu z tzw. światem sztuki. - Faktem jest, że moja inercja i lęk przed ludźmi wstrzymuje mnie od szukania galerii - wspomina Kościałkowski. Pracował bardzo intensywnie. Był samotnikiem. Zaledwie pięć indywidualnych wystaw miało miejsce za życia artysty. Kościałkowski znany był z porywczego charakteru. Podobno kiedyś potrącony przypadkiem i natychmiast przeproszony, zareagował słowami: „Co Pan przeprasza, wyobraź Pan sobie, że Pan kopnął Rubensa ...”

Zygmunt Turkiewicz po studiach w warszawskiej ASP (1934 - 39) przebywał przez rok w pracowni Gino Severiniego w Rzymie. W 1950 r. zamieszkał na stałe w Londynie. Jest autorem okładek i rysunków do wielu książek wydanych przez Bednarczyków (m. in. prozy Pankiewicza i Jimenezza czy ich pierwszej pozycji - tomu poezji Jana Olechowskiego „*Chwila nocna*” <1950 r.>). *Kwartalnik Oficyna Poetów* (nr 11) przynosi sześć reprodukcji prac artysty. Warto jeszcze przypomnieć, że charakterystyczny znak-sygnaturę *Oficyny Poetów i Malarzy* zaprojektował właśnie Turkiewicz.

Postacie i twórczości tych pięciu artystów znane są szeroko, *Oficyna Poetów* prezentowała działalność artystyczną jeszcze około czterdziestu innych autorów. *Kwartalnik Bednarczyków* jest jednym z bardzo niewielu źródeł wiedzy o plastyce londyńskiej.

Jarosław Koźminski

Źródła:

Czesław Bednarczyk - *W podmostowej arkadzie*, Londyn 1988;

Janina Katz-Hewetson - *Jubileusz „Oficyny Poetów”*. (w:) *Kultura*, Paryż nr 12, 1978;

Jan Marian Kościałkowski, *malarstwo, grafika, rysunek, rzeźba*. Warszawa 1988;

Janusz Kryszak, Mirosław Adam Supruniuk - *Oficyna Poetów i Malarzy*, Toruń 1992;

Oficyna Poetów 1966 - 1980 (1 - 57); Andrzej Ziembicki - *Opium*. (w:) *Nowe Książki*, Warszawa nr 10, 1981;

Marek Żuławski - *Studium do autoportretu*, Warszawa 1980;

z kroniki redakcyjnej;
XI/1967

Doskonale zapowiadający się młody pisarz peruwiański Pedro Vargas Llosa autor nagrodzonej niedawno powieści *La casa verde* skrytykował ostro współczesną powieść europejską nazywając ją nieodpowiedzialną i frywolną. Odpowiadając mu pisarz hiszpański Juan Goytisolo napisał, że nie wystarczy cytować protagonistów tego kryzysu, jak Robbe Grillet, Nathalie Sarraute czy Bassani. Należy także wymienić jej znaczących przedstawicieli jak Genet, Gunther Grass i Gombrowicz. („Caretas”, Lima).

F.Ś.

¹T.Kantor, *Teatr Niezależny* (komentarze teoretyczne z 1944 r.), [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s.143.

²S.Wyspiański, *Powrót Odysa*, j.w., akt II, s.277, w.209.

Powrót Odysa, 1944,
Teatr Podziemny
Notatki reżyserskie, szkic

Powrót Odysa jest dramatem wybitnym. Najlżejszy gest, najbardziej niewinne z pozoru słowa są tu świadectwem maksymalnie skumulowanego bólu. Styl jest lapidarny i pełen patosu, chwilami robi się gęsto i „potoczyście” od słów, później - nagle bohaterowie zaczynają je frenetycznie „wyszczekiwać”, oddzielając dużymi pauzami; to, co najważniejsze pojawia się wtedy gdzieś „pomiędzy”; w przestrzeniach ciszy. Stan takiego formalnego szaleństwa trwa aż do momentu, w którym słowo - działanie nieruchomieje w niepokojącą, natrętną, wyrazistą kliszę. Tekst Wyspiańskiego oddycha... jak człowiek dręczony sennym koszmarem.

„W grzechu poczęt - w grzechu zrodzony”² jest Odys przeklęty. Kłątwa nałożona przez Boga (Wyspiański celowo nie jest tu konsekwentny i często zamiennie do „Bóg” pisze: „bogi”), zatem i przeznaczenie Odysa stanowi organiczna żądza mordu. Wszędzie pozostawia Odys za sobą krew i pozo-



Krystyna Koziół,
ur. 1971 r. w Białymstoku;
teatrolog, krytyk teatralny.
Publikowała w *Didaskaliach*
i w *Teatrze. Mieszka*
w Suwałkach. (red.)

gę; nie jest w stanie nie mordować, tak jak nie umie zapomnieć o swoich bestialskich czynach. W jego niedoli tkwi szyderczy paradoks, czyli węzeł tragiczny. Klątwa, wina i kara są jednym. Zbrodnie, jakie Odys popełnia to piętno, a więc niezawiniona wina. Ale jednak - wina, za którą ponosi bohater karę. Karę w postaci życia pohańbionego imperatywem zbrodni. Koło się perfekcyjnie domknęło, tragedia zaistniała.

Stanisław Wyspiański wnikliwie i z przejściem studiował kiedyś dzieła wielkiego Sofoklesa. Ale nie tylko król Edyp - ojcobójca jest bliskim „krewnym” Odysa z 1970 roku. W fabule pobrzmiewają reminiscencje *Telegonii* Eugamnona z Kyreny, powstałej w VI w p.n.e. Według niej Odyszeusz ginie z ręki syna Telegona, zrodzonego z Kirke. Telegon zabija ojca przypadkowo i nieświadomie. Ironia tragiczna osiąga szczyty perfidii: każe mu zamordować Odysa w wędrowce podjętej dla... odszukania Odysa. Telegon spotyka Ulisseisa i ostatecznie go traci - w jednej chwili.

W wersji Wyspiańskiego Odyszeusz ucieka z Itaki, żeby nie ulec „gniazdu żmij” - pokusie zabicia Laertesza. Wie, że - ścigany przez Boga - nigdzie nie zazna spokoju, ale pragnąc ocalić przed samym sobą dom, całą siłą destrukcji kieruje na świat. Zdobywa Troję, zamienia ją w płonąca pochodnię - w błogosławieństwa znieawidzonego i nienawidzącego Boga, „co przeklina tem, że pomoże w złem”. Powszechnie zniszczenie przydaje mu sławy, grzechu i rozpaczy.

Dramat zaczyna się wtedy, gdy Odys powraca do domu w przebraniu żebraka. Jego zamiary są ambiwalentne. Chce (musi) zgładzić dwór z Penelopą i zalotnikami; udaje mu się jedynie - do czasu - zwalczyć żądze zrobienia tego własnymi rękami. Stąd pomysł podstępnego wprowadzenia do domu tafijskich rabusiów.



Jednak z chwilą wejścia Odysa do itackiej zagrody ten cel robi się stopniowo nieważny. Odys wraca, żeby odnaleźć w Itace kraj lat dziecinnych i tym samym odzyskać spokój udęczonego ducha, dawną niewinność i czystość. Ale wie, że to złudzenie; nie tylko ojczyzna nie przyniesie mu ukojenia, lecz on sam przyniesie zagładę ojczyźnie. Jak w letargu rozpoczyna rzeź zalotników - kolejnym paradoksem Odysa

Powrót Odysa, 1944.
Teatr Podziemny
Odys podejmuje łuk: „...staje na
lufie armatniej, mierzy, z
megafonu daje się słyszeć
terkot karabinu maszynowego...”
fot. Z. Brzozowski

jest zniwelowanie jego cierpień w momencie „czynu i dzieła”. Zgadząc się wewnętrznie na swoje zbrodnie, doświadcza Odys chwilowej ulgi, spowodowanej poczuciem samostanowienia, autonomicznej decyzji. Poddając się mylnemu wrażeniu, że robi coś, co od niego zależy, rzuca się w to „coś” z pasją i desperacją. Może wtedy przez jakiś czas nie myśleć. „W niepamięć idzie Los i Złe, co mnie przekleło./Zapominam mej kłątwy/Już zerwane pęto.”

W domowej jatce towarzyszy Odysowi syn, który mści się na zalotnikach z rozkoszą i znanstwem. Odys konstatuje ten fakt z przerażeniem, ale i w radosnym podnieceniu: oto Telemach, „krew z krwi”. Kłątwa ciąży na całym rodzie, wszyscy będą zdeterminowani.

W relacji ojciec - syn, we wzajemnym rozpoznawaniu się przez wspólną pasję zabijania, tkwi jakaś cyniczna przewrotność, perwersyjna kompilacja nienawiści i fascynacji, w przypadku Odysa bardziej zresztą strachu niż nienawiści. Ten osobliwy tandem uczuć przestaje szokować z chwilą odkrycia pozostałych kart przeznaczenia Odysa: zwieńczeniem jego losu i odkupieniem win ma być śmierć z ręki syna. Nie otrzymując „Litości w Słowie”, przebaczenia, o które błaga Laertes, po raz kolejny ucieka Odys przed dopełnieniem losu. Tym razem definitywnie zamyka sobie furtkę do raj, któremu na imię: zapomnienie. Dlatego nie przyłączy się do łodzi umarłych wypełnionej jego ofiarami i podążającej w spokojną wieczność. Zatrwożony pościgiem bogiń zemsty, który jest upiorem jego mózgu, rzuca się Odys w fale i skazuje się na tułaczkę bez końca. Zgodnie z wiarą starożytnych człowieka, którego zwłoki nie zostały pochowane, nie znajdzie spoczynku w Podziemiu.

Stosunek Stanisława Wyspiańskiego do Odysa balansuje między niewinnieniem i oskarżeniem. Winę bohatera, jego prywatne piekło autor tragicznie uwzniośla. Znaczenie dramatu, który jest aktem współczucia i solidarności z popełniającym zbrodnie Odyssem, da się zamknąć w formule: to nie on, to w nim. W zupełnej obronie Ulissesza przeszkadza jednak jego literacki kształt: bohater w monologach daje poznać, że dotkliwie rozumie swoją nikczemność i czuje do siebie odrazę. Surowa samoocena Odysa często współbrzmi z obecnym w dramacie bluźnierstwem - oskarżeniem Boga; bywa też, że je przerasta. Bezlitosny wobec siebie Odys opanuje wtedy cały sens tekstu dramatycznego, współczujący autor pozwala ze-
pchnąć się na bok.

W *Powrocie Odysa* przygotowanym przez Teatr Niezależny w 1944 roku Tadeusz Kantor postąpił radykalnie: zdemaskował mitologicznego herosa. „Długi czas zastanawiałem się, czy Odys Wyspiańskiego nie jest zakonspirowanym łotrem. (...)Po odrzuceniu problemu przeznaczenia, powrót Odysa staje się niedwuznacznie bandyckim napadem: Odys powraca z korsarzami, aby spalić, zrabować swój dom rodzinny i zamordować własnego ojca. Możemy sobie jeszcze wytłumaczyć fakt, iż Odys wybija co do nogi gachów swojej żony, ale planowanie zamordowania ojca bez wyraźnych przyczyn, li tylko dlatego, że pcha go do tego jakaś fatalna siła, przeznaczenie czy ciężące na nim przekleństwo, nie przekonuje mnie.”³ Ostre, prowokacyjne „odbrązowienie” postaci zawsze (w micie, u Homera i Wyspiań-

³ T.Kantor, *Teatr Niezależny*, j.w., s.142.

skiego) jakoś związanej z planem „wysokim”, było rezultatem ówczesnych rozważań Kantora nad problemami czysto teatralnymi. „Powrót Odysa” stał się pierwszą praktyczną realizacją wstępnych i niezwykle istotnych założeń artysty, w dalszym procesie twórczym respektowanych i rozwiniętych w teorię estetyczną. Nie da się z niej wyabstrahować pojedynczego spektaklu i tylko o nim napisać, ponieważ każdy spektakl Kantora był odcinkiem spójnej i rządzącej się własną zawiłą logiką całości. Esencja przedstawień Tadeusza Kantora dostępna jest tylko tym, którzy interpretując je, stosują się do zasady: pars pro toto. Ale nigdy odwrotnie.

Fragmenc „Credo” Kantora z 1944 roku brzmi: „Czuję tylko wielkie zobowiązanie wobec epoki, w której żyję, i wobec ludzi żyjących obok mnie”. Poszczególne etapy myślenia o „Powrocie Odysa” wywiedzione z konkretnych uwarunkowań zewnętrznych, służyły wypełnieniu „wielkiego zobowiązania”, dlatego nie od rzeczy jest przyjrzeć się im, zaczynając od lat 38-39 aż po realizację w okupowanym Krakowie.

Wyjściowy etap „perypetii odysowych” kształtował Kantor z myślą o scenie pudełkowej - miejscu całkowicie odizolowanym od realnej przestrzeni widza. Jeszcze wtedy nie zrezygnował z dekoracji, chociaż stosował je oszczędnie, w postaci architektonicznych elementów lokalizujących akcję. Wszystkie te: „niby-kolumny, niby-mury domu, jakby skała, jakaś deska czy belka, fala morska zrobiona jak przedmiot, niebo jak wycięte z tektury, jakby resztki jakiegoś zaginionego łądu” były abstrakcyjne, bowiem uważało się wtedy powszechnie, że tylko abstrakcja zdolna jest zniszczyć estetyzm. Od trzydziestego dziewiątego roku nie dowierzano zewnętrznemu wyglądowi świata. Wojna ujawniła całą jego kruchość, kazała myśleć o nim w kategoriach wartości pozornych. Prowadziło to w efekcie do uznania abstrakcji za obiektywną (bo intelektualną) prawdę. Kantor dał się porwać tej modzie i, podobnie jak inni, dążył do stworzenia dzieł absolutnie niezależnych od natury, której „doskonałość została brutalnie zakwestionowana”.

Pierwszy pomysł na spektakl zamykał się w niemilej później Kantorowi ILUZJI. „Złudne miejsca” - podwórze na Itace, wnętrze domu Odysa, czy brzeg morza - ustawione były w złudnej przestrzeni scenicznej.

W miarę upływu wojennych lat stało się oczywiste, że trzeba przestać myśleć o „normalnym” teatrze ze sceną pudełkową. Organizowanie życia kulturalnego było zabronione pod karą śmierci, szalał terror. W tym czasie powstała - wymuszona realiami - jedna z najtrwalszych idei Kantora: idea miejsca teatralnego zlokalizowanego poza budynkiem teatru, w samej rzeczywistości. „Pozostał do dyspozycji pusty pokój” wspomni Kantor wiele lat później.

W projektach z tego etapu wyraźny jest jeszcze podział na scenę i widownię. Brakuje plastycznych elementów dekoracyjnych; ich miejsce zajmują „formy symboliczne”, rodzaj rzeźb. Itaka miała być skałą o geometrycznym wykroju; świątą piramidą zakończoną półokręgiem łuku. Skała miała symbolizować „delficki pępek dramatu”, łuk był symbolem Odysowych zbrodni. W głębi chciał Kantor umieścić duże pasy z blachy, które, zderzając się ze sobą, miały wydawać ogłuszające dźwięki. Prawdopodobnie było to odpowiednikiem grozy i nieskończoności morza, chociaż sam artysta nie

jest tu jednoznaczny: „można to nazwać abstrakcją, absolutem lub śmiercią”. Rzeźba miała także „odegrać” rolę itackiego pieśniarza - chciał Kantor przemocować do belki wyrzeźbioną rękę, trzymającą lirę bez strun i przerzucić ułożoną w antycznych fałdach... ścierkę.

Zapytany o genezę tej symboliczno-mistycznej koncepcji wskazuje Kantor na swoje fascynacje Wyspiańskim, Maeterlinckiem, Böcklinem oraz romantycznym idealizmem Błoka. Ale kiedy wizja sceniczna (nazywana przez Kantora „konstruktywistyczną”) była już prawie gotowa, zaczął się do niej wkradać patos i nuda. Gwałtowne poszukiwania podjęte w celu eliminacji tych dwu niepożądanych efektów zaowocowały najpierw częściowo zachowawczą decyzją, by geometrię, która reprezentowała absolut, skontastować z elementami prozaicznymi, spoza świata sztuki. Do „form symbolicznych” „doczepić” chce Kantor drabinę czy wspomnianą wyżej ścierkę. W jego notatkach z tamtego czasu znajdują się pierwsze uwagi na temat „konkretnej rzeczywistości” opozycyjnej do „patosu”, który jest „nieznosną manierą”. Można uchronić dzieło sztuki przed inwazją patosu nie dublując go: „Wyspiański nie poprzestaje na symbolizowaniu i patetyzowaniu treści. Patetyzuje formę wyrażania tej treści (Odys i Telemach mówią do siebie językiem uroczystym).

Jeżeli reżyser nie mający poczucia humoru doda do tych dwu ewentualności trzecią podobnie potraktowaną - głos i intonację, a potem czwartą - ruch i mimikę, i jeszcze - formę plastyczną kostiumu i otoczenia, i szóstą (bezmyślność może być nieskończona) - formę muzyczną - wszystko naszpikowane patosem - otrzymamy na pewno TOTALNĄ NUDE NA KOTURNACH”.

Negacja estetyzującej warstwy formalnej i sprzeciw wobec idealistycznej interpretacji dramatu Wyspiańskiego ujawniły się pod wpływem drażniącej, bezwzględnej i wchłaniającej wszystko rzeczywistości, która „...była tak zagęszczona, że niwelowała wszelkie konstrukcje estetyczne, żądała decyzji i definicji kompletnie nowych”⁴ - opowiadał Kantor w rozmowie z Wiesławem Borowskim. Kantorowskie anektowanie „Realności Naj-

⁴ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, s.20.



Powrót Odysa, 1944.
Teatr Podziemny:
Spotkanie Odysa z Telemakiem.

niższej Rangi”, burzące iluzję, jest zjawiskiem paralelnym do „redukcji uczuciowych zbytków”, o której sugestywnie pisze Miłosz w *Zniewolonym umyśle*: „(...)dzieło ludzkiej myśli powinno wytrzymać próbę brutalnej, nagiej rzeczywistości. Jeżeli nie zdoła wytrzymać, nie jest nic warte. Prawdopodobnie to tylko jest naprawdę

coś warte, co zdolne jest istnieć dla człowieka w chwili, kiedy jest on zagrożony natychmiastową śmiercią.

Ktoś leży pod ogniem karabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki. Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne widowisko: kostki bruku zjeżdżają się jak kolce jeża - to kule uderzając o ich krawędzie poruszają je z miejsca i nadają im pozycję ukośną. Taki moment osadza w świadomości człowieka poetów i filozofów. „(...)obserwacja kostek bruku jest czymś bez wątpienia realnym i poezja, która by opierała się na podobnie nagim doświadczeniu, zdolna byłaby przetrwać zwycięsko ów dzień potępienia iluzji, którymi skłonni są karmić się ludzie.”⁵

⁵ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, j.w., s.55.

Dalej zauważa Miłosz, że po czterdziestym piątym roku materializm dialektyczny łatwo znajdował oddźwięk w wielu artystach spragnionych sztuki „ziemskiej”, ponieważ był „formą myślenia ziemskiego.” W takim kontekście nietrudno ustalić, dlaczego aż do 1949 roku Kantor i jego przyjaciele zapraszani byli na zjazdy i konferencje artystyczne a w prasie drukowano ich artykuły. „Towarzysze od kultury” uważali prawdopodobnie, że od idei „Realności Najniższej Rangi” do idei realizmu socjalistycznego droga niedaleka...



Powrót Odysa, 1944,
Teatr Podziemny
Detal projektu scenograficznego

Wróćmy jednak do ostatecznego wariantu *Powrotu Odysa*, w którym całkowicie rezygnuje Kantor z abstrakcji i wprowadza na scenę realne, „wyrwane z życia” przedmioty. W jakiejś mierze wiązało się to z pojęciem przedmiotu „gotowego” - „ready - made” w znaczeniu duchampowskim, chociaż nikt w Polsce nie używał jeszcze tego terminu. Kantor kładł zresztą nacisk na coś innego; nie na ideę przeniesienia rzeczywistości do sztuki, ale na zestawienie różnych przedmiotów realnych. Nie było to regułą - u podstaw pracy nad ostatnią (ale pierwszą zrealizowaną) wersją *Powrotu Odysa* pojawiła się idée fixe Kantora, by przynależnego do sfery fikcji *Odysa* skonfrontować z otoczeniem brudnego dworca kolejowego w Krakowie, zawsze obstawionego przez niemiecką policję i żandarmerię. Ulisses miał powrócić do Krakowa - Itaki pociągiem. Ze zrozumiałych względów do realizacji pomysłu nie doszło, ale te projekty miały duże znaczenie.

Ostatecznie przedstawienie *Powrotu Odysa* odbyło się w mieszkaniu Zofii Stryjeńskiej. Chodziło o to, żeby pokój był realny, czyli zniszczony przez wojnę. Kantor „zrobił” więc taki pokój - wydrapując ściany, odbijając cegły, wylamując podłogę. Wyznacznikiem prawdziwości miejsca stała się jego powszechność - takich pokoi było wówczas w Polsce tysiące. Nie było to „miejsce gotowe” w takim znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał happening; zostało zaaranżowane. Widzowie siedzieli na zakurzonych i pokrytych wapnem pakach, albo stali pod ścianami, pozbawieni tym razem bezpiecznego, przynależnego im terenu, skąd z dystansem mogli przyglądać się przedstawieniu, ponieważ: „*Nie ogląda się dzieła teatralnego. Bierze się pełną odpowiedzialność za wejście do teatru. Nie można się z niego wycofać. Czekają nas tam perypetie, których nie możemy uniknąć.*”

U podstaw bezceremonialnego ustawienia widza w pozycji „ofiary” leży przekonanie Kantora, że dramat „staje się” na scenie i w związku z tym rozwój wypadków zawsze musi być do pewnego stopnia samorzutny i nieprzewidziany. „Uliczna”, zewnętrzna rzeczywistość roku 1944 gładko przechodziła w realność spektaklu: obie w tym samym stopniu czyhały i zagrażały, obie pełne były niespodzianek: „Powracający *Odys Wyspiańskiego* okazuje się dobrze znanym, zmęczonym mordercą w szyneli i w hełmie Wehrmachtu; gdy (...) brał łuk i toczył nim po załotnikach, z megafonu rozlegał się terkot karabinu maszynowego.”⁶

W biedną przestrzeń pokoju zostały wrzucone biedne „objets trouvés” - „*kawalki rzeczywistości życiowej, odrażające i brutalne: spróchniała deska, zardzewiała lina, zablocone koło od wozu, stare paki pokryte kurzem, autentyczny mundur. Nawet reflektor wzięty z teatru nie odpowiadał nam, wzięłem więc zwyczajną żarówkę, starą miednicę i zawiesiłem ją na desce z klozetu. Lina okrętowa była autentyczna, wprawdzie tylko znad Wisły, z żeglugi rzecznej, ale bardzo gruba, stalowa; na niej umieściłem niemiecką <szczekaczkę> ściągniętą z Plantów. Brzozowski przyturlał zablocone koło od wozu. Każdy coś tam dodawał od siebie, bo nie było żadnego założenia z góry. Armatę musieliśmy zrobić na miejscu (lufa armatnia wykonana została potajemnie w pracowni teatru niemieckiego przez polskich robotników).*”⁷

⁶ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s.261.

⁷ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, j.w., s.23.

Po wszystkich czynnościach niezbędnych do realizacji przedstawienia; po zdobywaniu, znoszeniu, wybieraniu i gromadzeniu, w które zaangażował się cały zespół, właściwa sztuka, twierdzi Kantor „stała się już mniej ważna. Ważny był ten, jak byśmy to dziś nazwali, environnement z przedmiotów (...)”

Ta „realna” kompozycja tym różni się od kompozycji opartej na tworzeniu „iluzji” czy „fikcji”, że istnieje sama w sobie, niczego nie odtwarza, nie naśladuje, ani nie przekazuje. Realnością nazywa Kantor „układ rzeczywisty - nie referujący innego układu”. Przedmiot, jako element składowy tego układu, musiał spełniać dwa zasadnicze wymagania: po pierwsze, był najprostszy, prymitywny, stary, zużyty. Dopiero stan nędzy przedmiotu ujawniał jego przedmiotowość, zwracał uwagę na jego „źródłosłów”, obnażał pierwotną funkcję. Często deklarował Kantor za Schulzem: *„Demiurgos kochał się w wytrwałych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału.”*

Drugi warunek: maksymalna autonomia przedmiotu, jego odrębna i silna „osobowość”, musiał być spełniony po to, by reżyser „wyrwywając go z jego uzależnień i stosunków życiowych”, mógł pozostawić go bez komentarza.

Tylko takim, powszechnie lekceważonym, ale mającym „sвій honor” wrakom, które „panoszyły się” w dotkniętym wojną świecie, nadawał Kantor w teatrze znaczenie wyjątkowe:

„W teatrze: (1944!)
przedmiot
przestał być rekwizytem
służącym aktorowi w jego grze.
Po prostu:
BYŁ
ISTNIAŁ
na równi z aktorem.
BYŁ AKTOREM!
Przedmiot - AKTOR!!”

Z kolei aktora sprowadził Kantor do poziomu „objet trouvé”, kogoś, kto „działa” i tym samym pełni określoną funkcję. Aktor Kantora nie był szkolnym profesjonalistą, ale kimś specjalnie wyszukany - dysponującym odpowiednim zespołem cech psychofizycznych. Aktorzy nie grali - byłoby to karygodnym szerzeniem „nieodpowiedzialnej iluzji”. Zostali „zgnieceni”, „pozbawieni indywidualności i godności”, „przetasowani; pomieszani z martwymi przedmiotami”, z którymi powinni się utożsamić. W tej sytuacji nie mogło być mowy o emocjonalnym zaangażowaniu aktora, który „pozostawał tylko formą skonstruowaną, operującą ruchem i głosem.” Powinien wykonywać czynności spowodowane istnieniem określonego „realnego miejsca”.

Cokolwiek działo się na scenie, miało być „wydarzeniem o swoich własnych (...) konsekwencjach, skutkach i losach”. I taki był *Powrót Odysa*, który wtapiał się w ciągły życiowych wydarzeń widza i stawał się elementem jego biografii. Dopomógł w tym zawsze ważny dla Kantora przypadek

Powrót Odysa, 1944, Teatr Podziemny.
fot. Z. Brzozowski



- zbieżność momentu artystycznego (realizacja przedstawienia) i historycznego (odwrót Niemców, inwazja aliantów).

„Odys musi wrócić naprawdę” - zapisał Kantor w roku czterdziestym czwartym. To króciutkie stwierdzenie dotyczyło wtedy określonego spektaklu i pociągnęło za sobą praktyczne konsekwencje: powracający Odys był „szary i skurczony”, miał na sobie stary, zabłocony hełm, siedział na łufie armatniej a z jego ust wydobywały się bełkotliwe zdania - często na granicy zrozumienia. Everyman tamtego czasu - nerwowy, pełen kompleksów, „zaszczuty” i dlatego właśnie niebezpieczny; jego wejście budziło grozę. Odys powrócił naprawdę, czyli konkretnie: szóstego czerwca 1944 roku jako Nieznany Żołnierz wszedł prosto z ulicy do zniszczonego pokoju, żeby chwilę odpocząć. To zaskakiwało, ale było prawdopodobne. „Doprowadzić twór teatralny do tego punktu napięcia, gdzie krok jeden dzieli dramat od życia, aktora od widza.” Na samym wstępie przedstawienia wydawało się, że ten krok został uczyniony, ale kiedy Odys wypowiadał swoje pierwsze słowa („Spod Troi wracam!”) stawało się jasne, że spektakl chroni przed całkowitą deziluzją fikcja dramatu. Moment, w którym wchodziła ona w prozaiczną rzeczywistość, był dla Kantora najważniejszy i fascynujący. Nazwał go „Wielkim Entrée Teatru Umarłych”. Dramat odbierał zawsze Kantor jako obszar śmierci, który należało przywracać życiu - realności. Dlatego Odys wracał nie tylko z wojny, spod Troi. Przede wszystkim przechodził „zza grobu”, z „tamtego świata” do świata żyjących. Tym samym stał się „precedensem i prototypem” dla wszystkich późniejszych postaci teatru Kantora.

Odys mógł „zmartwychwstać” dzięki temu, że wchodził w „miejsce realne” jaskrawo sprzeczne z miejscem „Fikcji”, którą dotychczas zamieszkiwał. Dramat, charakteryzujący się wysoką formą i treścią, ulokowany został na ubogim terenie „najniższej rangi”. Także „umarła” osoba dramatu wcielała się w postać nędzną, niegodną, bowiem proklamował Kantor nie tylko realność najniższych rejonów materialnych, ale także moralnych. „Zamiast boskiej reinkarnacji” - powiada, zachodzi tutaj zjawisko „niskiego podszycia się”.

Efektom kompilacji dostojnej iluzji i ułomnej rzeczywistości - dwóch „wrogich i obcych” sobie układów, był przeblysłk niedostępnych inaczej „zaświatów”. Przedstawienie teatralne stanowiło zatem rodzaj seansu spirytystycznego, powodowało pełne grozy i piękna uczucie ocierania się o „tamten” świat. Prawdziwym błogosławieństwem okazał się fakt, że ucieczka od fałszującej prawdę iluzji jest pracą Syzyfa. Dzięki nieustannym agresywnym próbom Kantora, by rozbić iluzję „nagą” realnością, wychylała się ku nam tajemnica.

Kantor - artysta atakował iluzję, by jej umknąć - zgodnie z zasadą, że najlepszą formą obrony jest atak. Kantor - człowiek egzystujący w warunkach permanentnej konfrontacji ze śmiercią, intensywnie się od niej uwalniał, żeby ostatecznie stwierdzić, że w ten sposób właśnie jej dotknął. Obaj, człowiek i artysta, cudem albo PRZYPADKIEM wygrali ze swoim strachem przed iluzją - śmiercią. Nieznaczenie oswoili nieoswojone.

„Nadchodzi chwila, gdy zdejmuję się nakrycia głowy. Wiemy co to oznacza.” - Tadeusz Kantor, *Uwertura* do spektaklu *Niech szczerą artyści*.

Pomiędzy 18 września, a 1 grudnia 1996 roku prezentowana będzie w siedmiu pokojach Kunsthalle w Norymberdze retrospektywna wystawa fragmentów dzieła Tadeusza Kantora (urodzonego w Wielopolu Skrzyńskim w 1915 roku, zmarłego w Krakowie w 1990) twórcy aktywnego przede wszystkim na polu teatru i malarstwa, a ponadto autora rysunków, happeningów, akcji artystycznych z pogranicza różnych dyscyplin twórczych etc. Wystawa norymberska obejmuje wszystkie domeny aktywności artysty poczynając od końca lat 30. po koniec 80. Tadeusz Kantor pracował w Polsce i w całym świecie, odnajdował on źródła swej sztuki, a także rejony jej recepcji, w dopełniających się obszarach lokalności oraz powszechności. Utrzymywał on między innymi mocne i głębokie związki z Norymbergą, gdzie wielokrotnie pracował poczynając od lat 60., prezentując w mieście Wita Stwosza i Albrechta Dürera /artystów przeszłości, których przywoły-

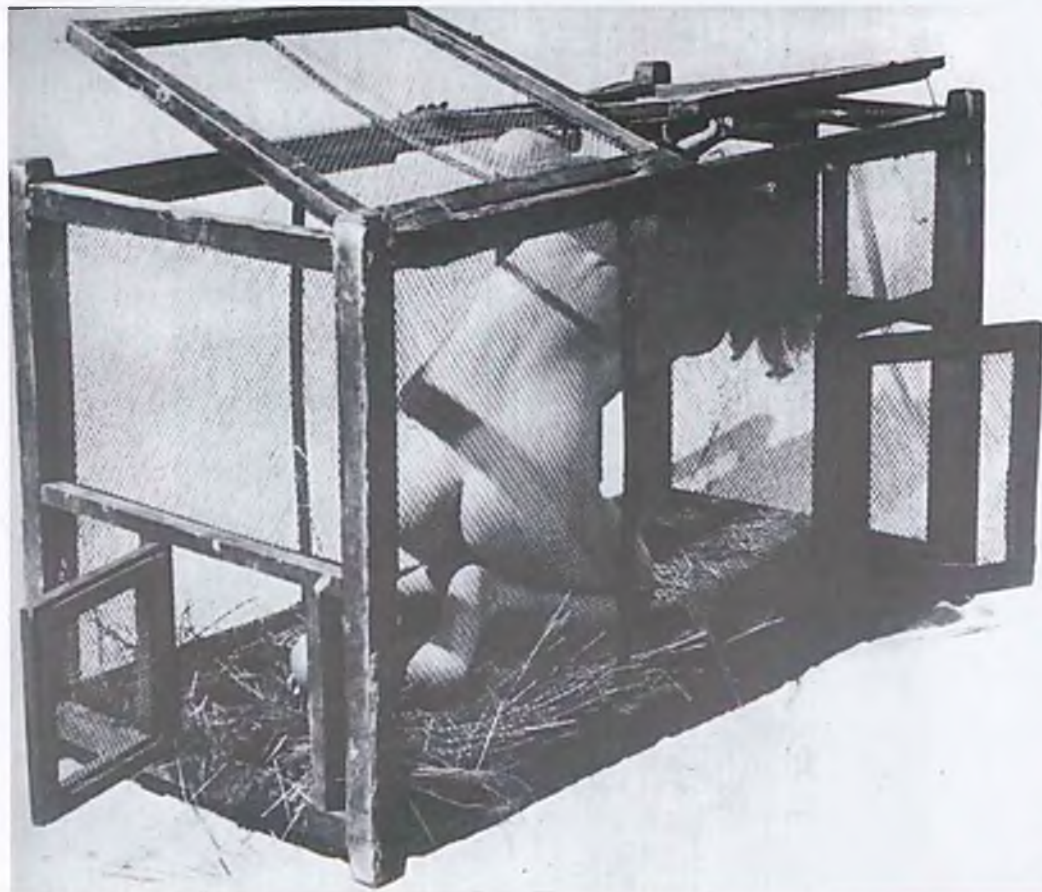


Tadeusz Kantor
Ławka z „Umarłej Klasy” 1975

wal w swej twórczości/ happeningi, wystawy malarstwa i obiektów. Tam też zrealizował swe dzieło teatralne *Niech szczeną artyści*, tam powstawały filmy poświęcone sztuce artysty przybyłego z Krakowa, tam wydane zostały przez Institut für Moderne Kunst teksty Tadeusza Kantora. Dodajmy, iż istnieją mocne związki kulturowe pomiędzy Norymbergą a Krakowem, miastami, które były terenem życia i pracy Wita Stwosza, kiedy myślimy o historii, albo właśnie Tadeusza Kantora w czasie współczesnym. Kunsthalle Nürnberg od dawna była zaangażowana w pracę nad uobecnianiem sztuki Kantora. Wystawa podsumowuje wcześniejsze związki Kantora z Norymbergą, stanowiąc zarazem próbę całościowego spojrzenia na spuściznę twórczą artysty, podnosząc kwestie życia sztuki Kantora w dniu dzisiejszym w blisko sześć lat od śmierci jej autora.

W wystawie uobecnionych zostanie siedem głównych zespołów prac i motywów konstytuujących dzieło Tadeusza Kantora. Zajmą one siedem sal wystawowych, pokoi tworzących scenę wystawową norymberskiej Kunsthalle, a na zespoły owe składają się: (1) odwołania Kantora do Bauhausu (Oskar Schlemmer), do Maurice Maeterlincka i do konstruktywizmu unacoznione poprzez relikty „Efemerycznego (i Mechanicznego) Teatru Lalek” oraz zrealizowanej w nim w 1938 roku *Śmierci Tintagilesa* Maeterlincka; (2) Teatr Niezależny, podziemny teatr stworzony i prowadzony przez Kantora w okupowanym w czasie II wojny światowej Krakowie, co stanowiło zapowiedź jego późniejszego Teatru Autonomicznego; (3) obrazy i rysun-

Bio-obiekt „Kurnik”
Tadeusz Kantor 1972 r.
Nadobnisie i koczkodany



ki z lat 40. i 50. uwidaczniające ideę „wieloprzestrzenności”, „ponadruchów” i „przestrzeni parasolowatej”, a także malarstwo informel i ideę Teatru Informel; (4) dokumentacja Teatru Cricot 2 utworzonego przez Kantora w 1955 roku w Krakowie, a także dokumentacja happeningów oraz „Ekspozycji popularnej - anty-wystawy” w Galerii Krzysztofory w Krakowie w 1963 roku oraz „Projektów niemożliwych” - pośród nich motywu Krzesła wszechobecnego w całym dziele artysty; (5) emballages - idea opakowania obecna w malarstwie oraz przykłady opakowywania przedmiotów i postaci, w tym „Emballage humaine” - obraz z 1965 roku, a zarazem happening przeprowadzony pod tymże tytułem m.in. w Norymberdze w końcu lat 60.; (6) Teatr Śmierci i główne dzieło tej fazy pracy artysty - *Umarta Klasa* z 1975 roku, a dalej spektakle pamięci *Wielopole, Wielopole, Niech szczeną artysty*, aż po ostatni *Dziś są moje urodziny* z 1990/91 roku, reprezentujące po prostu w pełni ideę Teatru Autonomicznego; (7) malarstwo - anty-malarstwo - malarstwo napowrót, w ramach tego zespołu zgromadzone obrazy „malarza konspiratora” - „Multipart” (multiplikacja-partycypacja), „Wszystko wisi na włosku”, oba cykle z początku lat 70., a dalej odmienne obrazy z ostatniego dużego cyklu obrazowego Kantora, *Dalej już nic* z lat 80., a wreszcie emballages i obrazy nawiązujące do tradycji malarstwa hiszpańskiego, do Velasqueza i Goyi. Narracja wystawy rozwijana będzie zgodnie z procesami pamięci, a zarazem zgodnie z przewrotnym stosunkiem Kantora do chronologii. Najpierw więc, widz u wejścia na wystawę napotka najpóźniejsze dzieła artysty, przemierzając zaś przywołane powyżej siedem zespołów prac ulokowanych w siedmiu pokojach dotrze ku dziełom najwcześniejszym powstałym. Potem, wracając do wyjścia ze sceny wystawy, które mieści się u wejścia w jej przestrzeń, zmuszeni będziemy do powtórnego, obecnie zgodnego z linearną chronologią wędrowania poprzez dzieło artysty. Układ pokoi w Kunsthalle Nürnberg wymusza dwukrotne ich przemierzenie przez gości ekspozycji. Osobowa obecność/nieobecność Tadeusza Kantora w pokojach Kunsthalle zaznaczona zostanie poprzez video-projekcję w przed-sionku (przedpokoju) amfilady sal wystawowych. W sąsiedztwie ekspozycji prezentowane będą także filmy dokumentalne poświęcone przede wszystkim dziełom teatralnym Kantora.

W wystawie eksponowanych będzie około 30 obrazów, 60 rysunków, 20 obiektów i 20 fotografii, a pochodzących z kolekcji Cricoteki w Krakowie (Ośrodka Dokumentacji Teatru Cricot 2 utworzonego przez samego artystę), z Muzeum Narodowego w Poznaniu, z Muzeum Sztuki w Łodzi, z Galerie de France w Paryżu, z Galerii Spicchi dell' Est w Rzymie oraz ze zbiorów własnych Kunsthalle Nurnberg, a także z kolekcji prywatnych: Marii Stangret-Kantor, Doroty Krakowskiej, Karla Schmidta, Anny Halczak oraz właścicieli, którzy pragną pozostać anonimowi.

Wystawie towarzyszy katalog w języku niemieckim, w którym pomieszczone zostały teksty dra Luciusa Grisebacha, dyrektora Kunsthalle Nurnberg, dr. Evy Meyer-Hermann, Jaromira Jedlińskiego, Wiesława Borowskiego, profesora Andrzeja Turowskiego, dra Krzysztofa Pleśniarowicza oraz Lecha Stangreta, a także barwne i czarno-białe reprodukcje dzieł Tadeusza Kantora.

Jaromir Jedliński

Jolanta Ciesielska **„Przedmioty na telewizor”**
(o twórczości Roberta Kaji)

Właściwie od tak tytułowanego cyklu rozpoczęła się moja fascynacja Kają i jego wytworami artystycznymi. Dziwne, intrygujące w kształcie formy, zaczerpnięte gdzieś ze świata trzewiów ludzkich, dyskretnie w proporcjach, stworzone jakby do trzymania w dłoni. „Przedmioty na telewizor”, jak nazwał je przewrotnie ich autor... Kolejnym moim zetknięciem z Kają była niesamowita realizacja „To, co przyziemne, spała się w ogniu twórczych namiętności...” - śmiały i inteligentny, nie mniej bardzo odważny przykład użycia estetyki postmodernistycznej w Polsce. I nie wiem już, czy w tym wy-

Z cyklu: *Przedmioty na telewizor 1989 - ...*
metal



Mit, Misja, Mistyfikacja
1992;
monitor, magnetowid,
styropian, drewno

padku silniej przemówiła do mnie forma, zaczerpnięta jakby wprost z filmów Dawida Lyncha, czy też sparafrazowany cytat-tytuł, grunt, że nastąpiło sprzężenie zwrotne umożliwiające nasze spotkanie. Robert Kaja w Gdańsku zdażył właśnie wyrzeźbić z kawałeczków pieczolowicie posklejanego forniru ponownie drzewo (by nic w Naturze się nie zmarnowało) a potem, żeby dać upust „prawdzie tworzenia” ustawił owo „sztuczne” (jak tylko „sztuczna” potrafiłby sztuka) drzewo na postumencie, zrobionym ze starej wersalki... Ja natomiast, zupełnie niezależnie od niego „sklejałam” w Warszawie dramat teatralny krążący wokół mitu, kariery i osobowości Dawida Lyncha, którym się wówczas fascynowałam, a nawet dość często przeżywałam naocznie scenki, jakby wzięte rodem z rzeczywistości „Miasteczka Tween Peaks”. Rezultatem dociekań Kaji była rzeźba pn. „To, co przyziem-



ne, spala się w ogniu namiętności", moim natomiast, do dziś nigdzie nie drukowana, dwuaktowa sztuka pt. „To tylko nic”.

Tytułem wstępu powinnam nadmienić jeszcze, że Robert Kaja, urodzony w Bydgoszczy, w wybitnej i obfitej w talenty artystyczne rodzinie Kajów, jako czwarty w porządku rodu jest mężczyzną skromnym, ambitnym i dowcipnie inteligentnym. Jego przebiegłość intelektualna idzie w parze z rzadkimi, w tych czasach, umiejętnościami manualnymi, co daje wypadkową niezwykle skromnie przebiegającej historii geniusza twórczego, którego wielkość da się historycznie odczuć, dopiero w XXI wieku. (Na razie popularny poziom świadomości odbiorców polskiej sztuki nie nadaża za sugestywnością i prostotą wyrazu jego artystycznych „odkryć”).

Robert Kaja nie poprzestaje na wytwarzaniu interesujących rzeźb-przedmiotów, których znaczenie mocno osadzone jest w kontekście aktualnego odbioru massmediów. Wzmacnia on refleksję nad kondycją sztuki współczesnej także dociekaniem teoretycznymi. Zawarł je w krótkiej acz treściwej rozprawie pt. „Przedmiot w sztuce. Sztuka jako przedmiot”. Artysta charakteryzuje w niej mechanizmy kultury konsumpcyjno-produkcyjnej (postindustrialnej), ze szczególnym uwzględnieniem położenia widza telewizyjnego. Nie interesuje go przy tym, co myśli o nich przeciętny odbiorca - bowiem to, co artysta uprawia jako refleksję nad jego położeniem - obiektem manipulacji telematycznej hipnozy - znajduje się i tak poza zasięgiem jego świadomości. Wystarczy spojrzeć na jego późniejszą realizację, prezentowaną w obrębie „Projektu Wyspa”. Telewizor urasta tam do rangi fetysza, przybiera wręcz formę świetlistej monstrancji, emitującej reprodukcję energii naturalnej (energii wschodu Słońca). W pracy tej tytułowanej „Mit, Misja, Mistyfikacja” artysta zastanawia się nad tym, czym jest w

*Siedem Grzechów Głównych, -
1989;
papier, żywica*

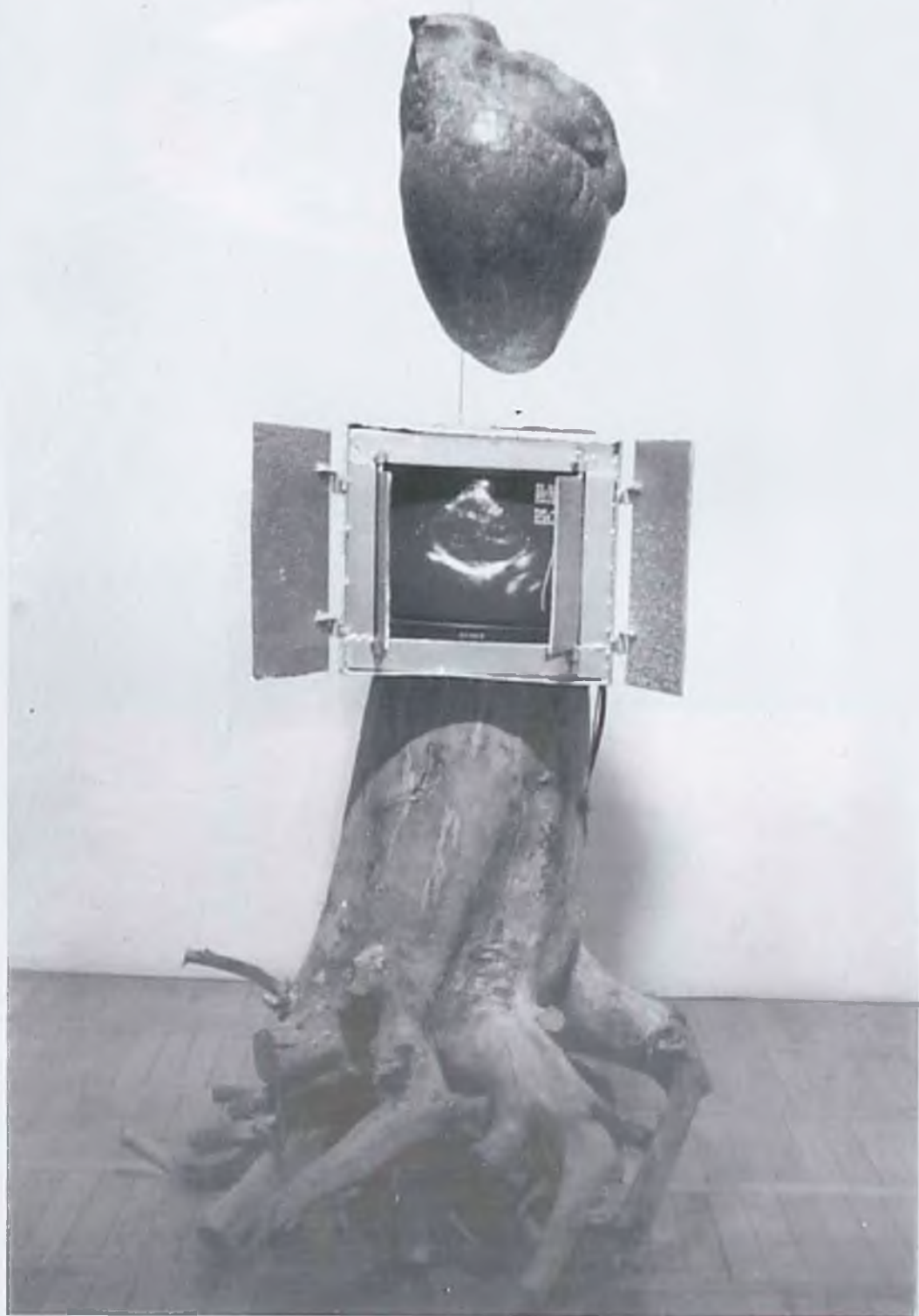


istocie oglądanie telewizji? - „przeżyciem mistycznym?, mistyfikacją przeżyć?, komunią współuczestniczenia?, współuczestnictwem komunikowanych?, konsumpcją mitów?” wreszcie „mitologią konsumpcji?”. Pytania te, rzecz jasna, pozostawia bez odpowiedzi, choć nie do końca.

W cytowanej powyżej rozprawie, artysta zwraca uwagę na pewne zmieniające się aspekty życia ekonomicznego, wpływającego w istotny sposób na myślenie o sztuce oraz na wartościowanie wytworów artystycznych w rozwiniętym świecie kapitalizmu. Sztuka jak chciał Andy Warhol, stała się nośnikiem wartości wymiennej. Stała się towarem luksusowym, którego zakup i posiadanie dostarcza upragnionej przyjemności kolekcjonerowi. Podnosi statut. I kolekcjonera jak i artysty, którego kupiono za taką a nie inną cenę. Kreuje jego image. Świadczy o jego smaku, wrażliwości a niekiedy, tak upragnionych przez niego, choć często niedosiężnych cech jak: oryginalność, ekstrawagancja, erudycja. Nie ma to nic wspólnego ze znanym jeszcze sto lat temu typem kolekcjonerstwa, gdzie kontemplacja wartości estetycznych i ideowych, zawartych w dziele sztuki wysuwała się na plan pierwszy, a subiektywny i reprezentacyjny aspekt kształtowania kolekcji - czynił ją wyznacznikiem upodobań, smaku i stylu mecenasa, charakteryzował jego biografię, związki z tradycją, modelował tło, na którym rozgrywały się istotne dla danego okresu zjawiska kulturowe. W dzisiejszych czasach, na tych samych częstokroć giełdach, licytowane są adidasy Magic Johnsona, rękawiczki Marylin Monroe, rzeźby Koonsa i obrazy Basquiate'a. Sztuka stała się towarem, takim, jak każdy inny przedmiot, opatrzony odpowiednią reklamą, ceną i dbałością przechowywania. Nabywający owe „magiczne” fetysze popkultury właściciele, pozostają zwykle w pełnej anonimowości, karmiąc się satysfakcją podporządkowania sobie, swojemu

Siedem Grzechów Głównych,
fragment 1989;
papier żywica







Irysy, 1983, sukien, talerz, drewno, lakier

Z cyklu: Przedmioty na telewizor, 1969 - żywica. Własność autora





Z cyklu: Przedmioty na telewizor 1989 - ... ; żywica. Własność Wojciech Zamiara

Z cyklu: Przedmioty na telewizor 1989 - ... ; żywica. Własność Jolanta Ciesielska



ekonomicznemu *status quo*, pewnej, ogólnie akceptowanej i wysoko społecznie cenionej mitologii, której części stali się „właścicielami”. Sztuka, w pewnym jej aspekcie, stała się zatem nośnikiem wartości ekonomicznych, na tyle abstrakcyjnych, by rzec ostrożnie - wyzwolonych z jej kontekstualnego działania. Nie wiadomo bowiem, przywołując raz jeszcze przykład Andy Warhola, czy sława jego popartowskich płócien związana jest z tematem w nich zawartym (na których umieszczał ogólnie znane i akceptowane produkty kultury masowej takie jak: zupa Campbell, portrety popularnych gwiazd showbuissnes'u i polityki, a nawet... banknoty będące w użyciu) czy też właśnie jego osobisty urok, ekstrawagancki styl życia i niezwykła siła przekonywania autora, tych na wskroś „ekshibicjonistycznych” gestów artystycznych, sprawiła, że osiągnęły one taką popularność, a co za tym idzie - odpowiednią cenę na giełdach wymiany towarowo-pieniężnej, do których zaliczają się również aukcje sztuki.

Postmodernizm, z którym się Kaja utożsamia, posiada w sobie rodowód zarówno dadaistyczny (Duchampowską fascynację produktem gotowym), jak i surrealistyczny (umiejętność wdzierania się i zajmowania obszaru podświadomości widza), popartowską autoironię (kiedy przedmiot sztuki zaczął rywalizować z coraz bardziej eksponowanym i zajmującym uwagę widza produktem konsumpcyjnym - wytworem kultury masowej), wreszcie konceptualny namysł nad wzorcami i mechanizmami owej kultury, której język przewrotnie i często bardzo „ironicznie” analizuje i obnaża.

Postmodernizm, traktowany przez niego jako kolejna forma metanarracji w sztuce, stanowi, według niego, cenny obszar refleksji intertekstualnej,

Hallo Darkness, 1996
czarny sjenit



**)Robert Kaja, Przedmiot w sztuce, sztuka jako przedmiot rkpis, praca mgr., pod kier. Adama Pawlaka, PWSSP Gdańsk 1993*

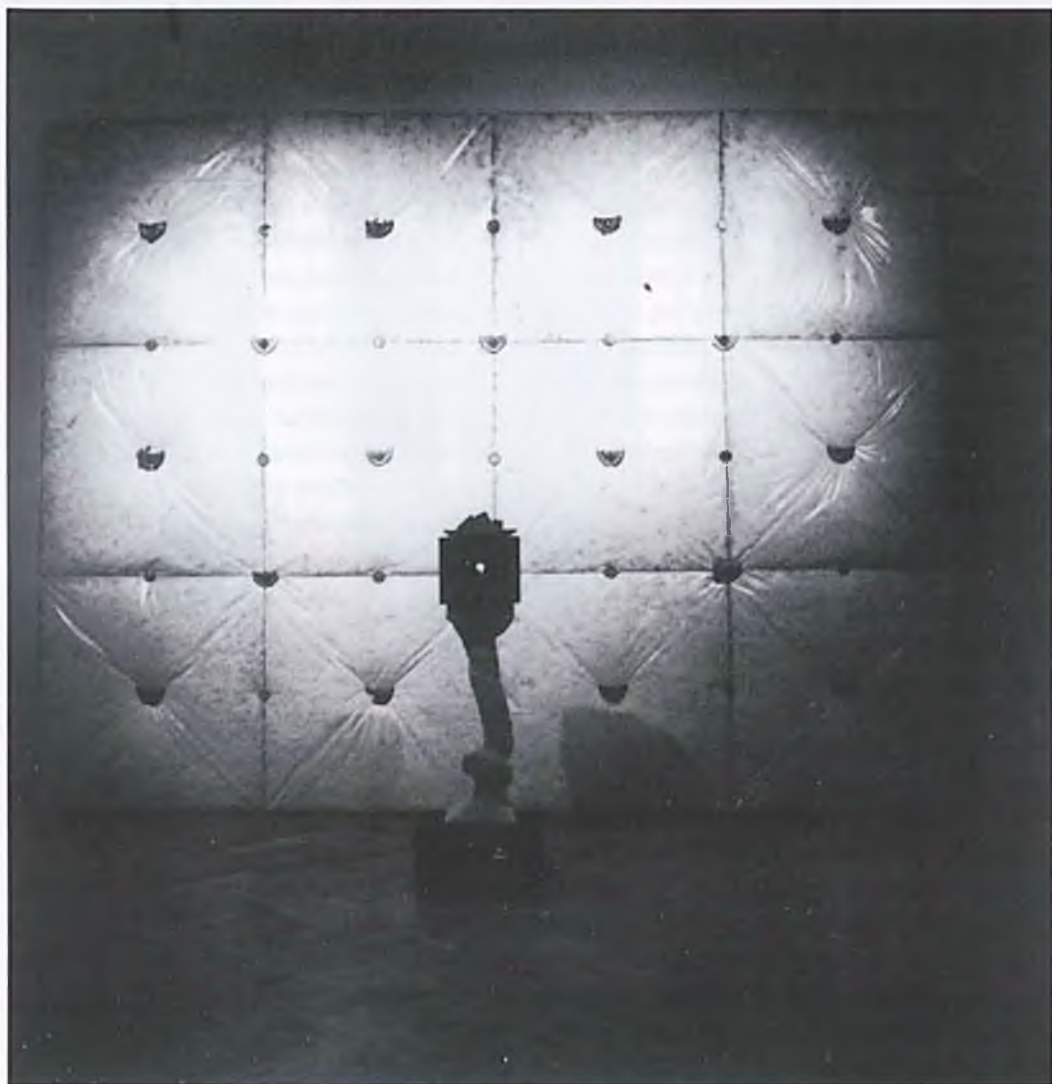
****)Aneta Szyłak, bez tytułu, tekst w kat. wystawy „Pokolenie 96”, BWA Katowice 1996.*

w obrębie którego może powstać nie tylko przekonująca i celna charakterystyka nowych mediów lecz także ich krytyka. Kaja, w wymienionej powyżej rozprawie nie szczędi czytelnikowi argumentów zimnych i orzeźwiających, działających jak stawiający „głowę na nogi” prysznic, po zbyt chaotycznie spędzonej nocy. „Telewizja - pisze - daje miłe wrażenie wspólnoty, uczestnictwo w czymś ważnym lub interesującym, jednocześnie poprzez mechanizm swojego działania, włączając w nas wzorce aktualnego postępowania, schematy klasyfikacji i wyobrażeń - złudzenie na temat kształtu odbywającej się właśnie rzeczywistości”*)

Postmodernistyczna wyobraźnia Roberta Kaji karmi się kiczem pop-kultury - stwierdza Aneta Szyłak w krótkiej i celnej charakterystyce twórczości tego artysty **) Nie tyle kiczem jako takim, dodałabym, co fascynuje się gadżetami - sprawcami owych „magicznych sprzężeń zwrotnych”, na których opiera działanie i moc współczesna pop-kultura.

Przedmiotem, który niewątpliwie wyróżnia artysta szczególną uwagą, który go stale intryguje i skłania do rozlicznych prób artystycznych, ...jest telewizor.

*Piekło-Niebo, 1993;
(fragment)
marmur, gips, bawełna, brąz,
monitor, magnetowid.*



Pojawia się w jego twórczości, jako przedmiot, wielokrotnie, a na dobrą sprawę można by to stwierdzenie odwrócić i powiedzieć, że...tylko w nie-liczych realizacjach Kaji on się nie pojawia.

Po raz pierwszy miał funkcję dość bierną acz ważną - dyktował dystans pomiędzy tym, co emitował a krnąbrną i przeciwstawiającą się przyjętym, obiegowym regułom estetyką „Przedmiotów na telewizor” (1991). Były one, jeszcze raz powtórzę, niezwykle formami abstrakcyjnymi, przypominającymi wewnętrzne organa ludzkie, inne zaś przypominały hybrydy roślinne. Reprezentowały ponadto zaskakującą wręcz, w kontekście pojawiających się tuż pod nimi telewizyjnych obrazów, anachroniczną potrzebę obcowania z czymś „naturalnym”, biologicznym, nie tak doskonałym, jak idealnie estetyczny, pozbawiony „błędów” świat mediów.

W realizacji pn. „Siedem grzechów głównych” (1989) pojawiają się jeszcze inaczej wyobrażone formy „biologicznych sił” władających ludzką psychę, określające być może kierunek ekspansji popędów, tkwiących we wnętrzu człowieka. Jednak już w realizacji „Serce” (1992), a jeszcze wyraźniej, w utworze pod nazwą „Piekło/Niebo” (1993), uwidaczniają się zależności człowieka od urządzeń, wyrosłych z kultury postindustrialnej. Nawet tak szczególny moment w życiu człowieka, jakim jest moment śmierci, określa w tym wypadku maszyna. W realizacji „Serce” jest to umieszczony w centrum kompozycji monitor emitujący wskazania elektrokardiogramu, dający bezlitosny raport o stanie, tego najważniejszego dla życia człowieka, organu. Telewizor umieszczony został tutaj w centrum kompozycji, tuż nad oznaczającymi biologiczne pochodzenie człowieka korzeniami wielkiego drzewa (wiadomości złego i dobrego?) oraz pod ponadnaturalnej wielkości piękną, wierną anatomii rzeźbą ludzkiego mięśnia sercowego.

Natomiast w realizacji pod nazwą „Piekło/Niebo” (1993) nie tylko dostojnie odlana w brązie maska pośmiertna zmarłego znajduje spoczynek na katafalku, którego forma jest niczym innym jak...zgaszonym telewizorem, ale i kolumnę milczących płaczek, poprzedzających centrum owej kompozycji, stanowi kilka atrap gipsowych - odlewów monitorów telewizyjnych. (Jakby zmarłego nie miał już kto odprowadzać, poza groteskowo wyobrażoną strukturą „bliskich” mu postaci, znanych z telewizyjnych seriali). Kaja, w gruncie rzeczy, pragnie przez to uświadomić uczestnikowi owego zdarzenia artystycznego, siłę ekspansji, wrastania owego „telematycznego” świata w nasze życie prywatne, zdominowane przekazem płynącym poprzez media. Ulegają jej także, chronione długo przez kulturę i polski obyczaj rytuały rodzinne. Zmienia się temat i charakter spotkań rodzinnych w popołudnia niedzielne i święta. Rozmowy o kolejnych banalnych aż do bólu „perypetiach”, wtłoczonej za pośrednictwem telewizji historii rodziny z kolejnego serialu amerykańskiego czy brazylijskiego zastępują, toczono uprzednio, rozmowy o realnych problemach życia codziennego i państwa. To samo dotyczy sfery potrzeb mentalnych, typowo amerykańskiego sposobu edukacji społecznej, przez tele-gry, współuczestnictwo w oglądanych teleturniejach tworzy u widza poczucie komfortu i pewien stan zadowalającego go bezpieczeństwa, który wynika z potwierdzenia oderwanej od kontekstu rzeczywistego wiedzy, stwarza ponadto pozór ogólnej orientacji



w owym wypreparowanym przez media świecie. Uczestnictwo w magii gier typu „audiotele”, publiczne losowanie odcinka komputerowo wyznaczonej banderoli zwycięzcy i obserwacja sprawnie działającej linii telekomunikacyjnej, porzez którą telewizja wkracza bezpośrednio do naszych domów prywatnych prawie nikomu z oglądających nie kojarzy się z nową formą ekspansji mediów, starających się za wszelką cenę zwiększyć godziny oglądalności swoich programów. Przeciętny widz osiąga natomiast wrażenie przebywania w świecie sprawiedliwie i demokratycznie rozdzielanych dóbr doczesnych (w oparciu o równorzędne szanse w losowaniu, opartym na znanym wszystkim rachunku prawdopodobieństwa). Sprawność działania łączy telefonicznych, czy najprostszy program odczytywania danych komputerowych używany w tele-grach sprawia, że telewizja staje się wręcz massmedialnym bogiem, odmieniającym, przynajmniej na chwilę, materialny los jakiejś anonimowej rodziny. Świadczy to o sile manipulacji tv, odczuciami i kondycją przeciętnego członka nowej, międzynarodowej, telematycznej społeczności, uzależnionej od kanałów mocy wybranego przekaznika. Bunt pojedynczego odbiorcy niewiele w tym wypadku zmieni. Machina medialna została już tak rozpędzona, że nie da się jej zatrzymać.

A jednak niekiedy rodzi się, tkwiąca w nas w sposób naturalny, potrzeba buntu, zaprzeczenia czy choćby zamanifestowania odmiennej pozycji, jeśli na taką rzecz jasna nas psychicznie stać. Rzecz taka miała miejsce na przeglądzie organizowanym przez łódzkie Muzeum Sztuki, w ramach prezentacji „Video-Instalacje-Performances”, w 1994 roku. Nieznany jeszcze szerszej publiczności artysta nazwiskiem Robert Kaja zebrał pokaźną kolekcję krótkich scenek zaczerpniętych z reklamówek “ hitów” współczesnego videokina i taki „kondensat” telewizyjnego banału postanowił wemitować naraz, tak jakby chciał oszczędzić widzowi oglądania zbędnych i mniej atrakcyjnych obrazów (reklama zatrzymuje bowiem to co w filmie najefektowniejsze). Obiekt, w postaci włączonego magnetowidu i leżącego na boku monitora, którego ekran artysta pokrył grubo tłuczonym szkłem, wydawał z siebie co chwilę masę kolorowych błysków i mnóstwo bełkotliwego szumu, na który składały się dźwięki wystrzałów, wybuchów, strzępków anonimowo odbywanych dialogów.

Poprzez swoją schludność i „poprawność formalną” manifestacja nie została potraktowana jako autentycznie dramatyczne wołanie o pomoc kogoś, pragnącego się z owych uzależnień medialnych wyzwolić. Czy zresztą naprawdę tego pragniemy?

Serię prac poświęconych intermediom kończy piękna, wręcz metafizyczna praca, zatytułowana „H a l l o , D a r k n e s s”, wykonana w niezwykle trwałym i twardym kamieniu, czarnym, pokrytym mnóstwem białych punkcików, sjenicie. Prezentowana była na wystawach pod nazwą „Status quo” w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz w Muzeum Narodowym w obecnym roku. Stanowi ją wyrzeźbiony bardzo starannie obszar próżni, powstały po nieobecnym urządzeniu zwanym kineskopem. Kineskop a raczej jego wnętrze, określający poziom elektronicznej wrażliwości monitora, krył w sobie niejako “ duszę telewizora”. Stanowił o jakości obrazu, był ponadto najważniejszą i najbardziej niebezpieczną jego częścią. (Niekiedy wybu-

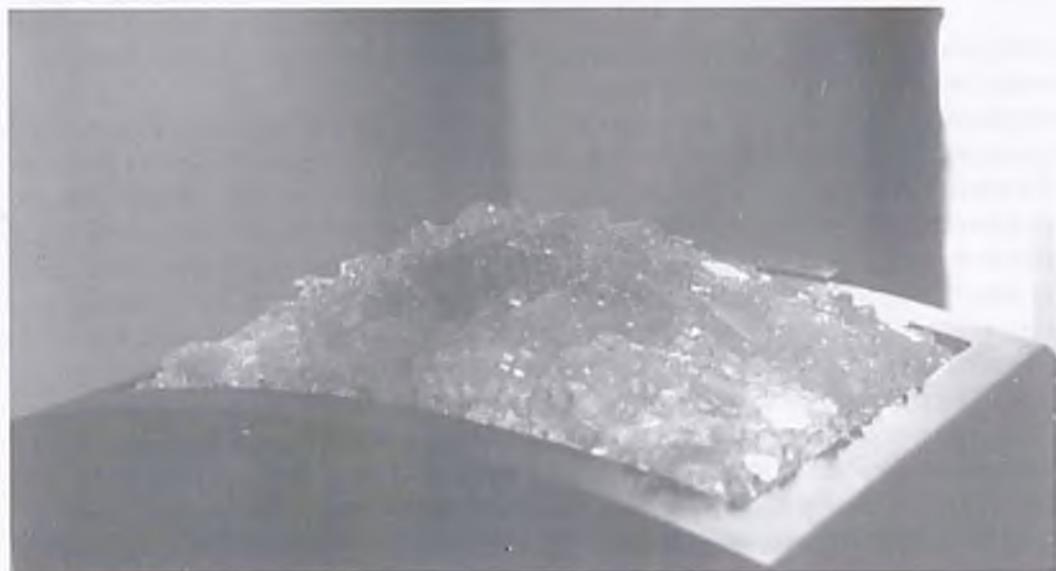
chał). Obecnie, wraz z nowymi, popularnie już używanymi technikami, telewizory wyzbyte zostały tej ostatniej, fascynującej artystę części, pozbywając się niejako cech urządzenia antropoidalnego. Obrazy emitowane na ekranie ciekłokrystalicznym także jakby zostały pozbawione „ludzkiej” duszy, pomimo iż...ludzi na nich nie brakuje.

Od dwóch lat Kaję fascynuje obszar owładnięty innymi niż telewizyjne „mocami”. Interesuje go świat sakralnej pop-kultury, rządzących w nim mechanizmów, fetyszy, procez sakralizacji materii potocznej. Wraz z Andrzejem Szulcem z Gdańska uczestniczy w realizacji projektu największego w Polsce (porównywalnego obszarem z Bazyliką świętego Piotra i Pawła w Rzymie), centrum pielgrzymkowego, jakim jest Bazylika Najświętszej Marii Panny (Licheńskiej) w Licheniu koło Konina. Ma do wykonania kolejno: kaplicę, kolumny nawy głównej i kilkunastometrowej wielkości ołtarz, którego punktem centralnym stać się ma zaledwie kilkunastocentymetrowej wielkości cudowna ikona Matki Boskiej Licheńskiej. Czy budowany „siłami wiernych” kolos zahamuje postępujący i coraz bardziej świadomie uprawiany przez polskie społeczeństwo ateizm? Czy przedłuży okres panowania wiary katolickiej w Polsce i stanie się symbolem nowej, odrodzonej Jerozolimy? Nie wiadomo.

Na razie budowla stanowi kuriozalny wręcz i nieprzystający do polskich warunków ekonomicznych przykład zřęcznie realizowanego programu „turystyki duszpasterskiej” w Polsce. Licheń w tym wypadku można porównać do, akceptowanego zarówno przez wierzących jak i przez ateistów, Zakopanego. W najgorszym wypadku, ten skądinąd głęboko wierzący artysta wpisze się w budowę największego fetyszu sakralnego, jaki do tej pory powstał na terenie Polski. Miejmy nadzieję, że w międzyczasie stworzy jeszcze wiele innych, równie interesujących, jak dotychczasowe, dzieł artystycznych.

Jolanta Ciesielska

Instalacja (fragment), 1994
monitor, szkło tłuczone



Z pewnością nie było to szczególnie ważne wydarzenie w moim dość już długim życiu, miałbym wszelkie po temu dane, by zaliczyć je do tych wypadków z dzieciństwa, którym nie przypisuje się wagi, albo po prostu o nim zapomnieć. Stało się jednak inaczej, utrwaliło się ono w mojej świadomości, w różnych czasach i w różnych sytuacjach przypominałem sobie o nim, powracałem do niego, a niekiedy traktowałem w ten sposób, jakby kryło głębsze sensory, lub wręcz nabierało znaczenia symbolicznego. W porównaniu z tym, co było moim udziałem w latach wcześniejszych, ten epizod z czasów szkolnych stanowił niemal błahostkę, bo w niczym życiu nie zagrażał, był niewielką przykrością, jedną z tych, na które jest się nieustannie narażonym. Zdaję sobie z tego sprawę, a jednak nie mogę oprzeć się pokusie, by o nim opowiedzieć, a zatem wyrzucić z siebie i tym samym - być może - ostatecznie zamknąć.

Całą tę historię namotał chłopak chodzący do tej samej co ja klasy, tak mi obcy i tak źle zapisany w mojej pamięci, że nawet dzisiaj, po latach, nie potrafię nazwać go kolegą. Nazywał się Szymański, jego imienia nie mogę sobie przypomnieć. Pamiętam natomiast świetnie, jak wyglądał. Z pewnością nie był osiłkiem, odznaczał się jednak masywnością. Widzę tak wyraziście i dokładnie, jakbym wciąż miał przed sobą jego czuprynę, wyjątkowo jasną, niemal jak u albinosa. I charakterystycznie podłużną twarz, sprawiającą wrażenie dość regularnego czworokąta, dziwnie ostrą i kanciastą. A także oczy, jasnoniebieskie, rozmyte, jakby do naturalnej barwy ktoś dorzucił substancji wybielającej. Był złym uczniem, jednym z najgorszych w klasie. Ale i mnie było daleko do prymusa, włókłem się gdzieś na szarym końcu, rzadko wychylając się poza stopień dostateczny, który wówczas musiał mnie zadowalać. Stosunek Szymańskiego do mnie - coraz bardziej niechętny - nie wynikał zatem z kompleksów złego ucznia, który nie znosi lepszego; gdyby o to chodziło, miałby w naszej klasie dużo efektowniejsze przedmioty nienawiści - i na nich mógłby wyladowywać swą agresję. Gra toczyła się o coś całkiem innego.

Wiedział o moim pochodzeniu, wiedzieli wszyscy, bo moja rodzina, osiadła w P. od niepamiętnych czasów, była w miasteczku znana. Wiedział, choć ja sam niczym się nie wyróżniałem, chodziłem nawet na religię, bo rodzice, wciąż noszący w sobie okupacyjny strach, zdecydowali, że dla bezpieczeństwa należy upodabniać się do otoczenia, nie chcieli mnie narażać na akty wrogości czy nowe prześladowania. I to, co się stało, miało związek z lekcjami, które w naszej szkole prowadził ksiądz Franciszek B. Nie wiem, czy Szymański był chłopcem szczególnie pobożnym, miałbym w tej materii spore wątpliwości, żył jednak w świecie wyobrażeń ukształtowanych przez swoiście pojmowaną religijność, tę, w której miłość bliźniego odgrywała rolę bez porównania mniejszą niż nienawiść do innych, uznawanych za pogan, heretyków, Żydów. Szymański nie taił swojej nienawiści do mnie, ujawniał ją przy różnych okazjach, demonstrował pogardę, choć

bezpośrednio niczym mu się nie naraziłem, unikałem go, budził we mnie lęki i przypominał o tym, co było tak niedawno. Irytowało go samo moje istnienie, być może uznawał je za fakt skandaliczny. Kierowane do mnie słowo „Żyd” było w jego ustach obelgą najgorszą, miało być najstraszniejszą dyskwalifikacją. Ale do słów się nie ograniczał, a pewnego razu zapowiedział, że w dniu, w którym skończy się rok szkolny, zrobi ze mną porządek - i wymierzy mi należyta karę. Niczym wobec niego nie zawiniłem, a więc nie miał powodu, by mnie karać, tutaj jednak chodziło nie tylko o mnie i nie tylko o niego, na wokandzie pojawiła się stawka znacznie większa. Szymański chciał wymierzyć sprawiedliwość za wielką zbrodnię: Żydzi zamordowali Pana Jezusa, za bogobójstwo odpowiedzialni są oni wszyscy. Także ja w nim uczestniczyłem, także ja zabiłem Pana Jezusa - i uczyniłem to osobiście, własnymi rękami.

Byłem wówczas, w pierwszych latach pookupacyjnych, kłębkim nerwów, nie potrafiłem wyzwolić się od okropnych przeżyć i strachów, one wciąż we mnie żyły i określały mój stosunek do świata, tej zapowiedzi nie potraktowałem jednak poważnie i nią się nie przejąłem. Myślałem, że to strachy na lachy, Szymański wielokrotnie mnie lżył i poszturchiwał, nie sądziłem jednak, by naprawdę wyznaczył dzień kary i serio myślał o jej wyegzekwowaniu. Szybko jednak miałem się przekonać, że nie rzucał słów na wiatr, nie miał przecież prawa zrezygnować z tak zbożnego zamierzenia, musiał udzielić nauczki temu, który zamordował Pana Jezusa.

To był jeden z ostatnich dni czerwca roku 1947, słoneczny, wręcz upalny. Uroczystość rozdania cenzur zakończyła się koło południa, szczęśliwie miałem już za sobą siódmą klasę. Byłem w doskonałym humorze, zdałem, choć skromna, zaledwie średnia cenzura, nie wystawiała dobrego świadectwa ani moim zdolnościom, ani pracowitości, cieszyłem się, że przynajmniej przez dwa miesiące nie będę oglądał szkoły, której szczerze nie znosiłem, a także moich kolegów, z których żaden nie stał się moim przyjacielem. A jeśli o Szymańskiego chodzi, to sądziłem, że jego zapowiedź jest po prostu wygłupem faceta, który chciał mnie raz jeszcze, na koniec roku szkolnego, solidnie nastraszyć.

Kiedy tak sobie wesoły, uśmiechnięty, zadowolony wracałem do domu, w połowie drogi, tuż obok czynszówki, w której znajdowała się znana w naszej dzielnicy piekarnia Cegielskiego i przed przejazdem, dzielącym ulicę 3-go Maja na dwie nierówne części (wiaduktu jeszcze wówczas nie było, wybudowano go sporo później), wyłonił się Szymański z jakimś drugim nie znanym mi chłopakiem. Najpierw nie zwróciłem na niego uwagi, sądziłem, że to przypadkowe spotkanie, nietrudno o nie przecież w niewielkim mieście, zwłaszcza w dniu, w którym uczniowie wracają do domów, by zademonstrować rodzinie swe szkolne świadectwa. Po chwili dopiero pojąłem, jak bardzo się myliłem. Szymański był poważnym młodzieńcem i słów na wiatr nie rzucał, toteż natychmiast, wspomagany przez kolegę, przystąpił do dzieła. Ci dwaj moi rówieśnicy zwyczajnie na mnie napadli, okładali mnie ze wszystkich stron, przekonani, że działają ze szlachetnych intencji, bo wymierzają mi karę za zbrodnię, w której uczestniczyłem. To ja przecież zabiłem Pana Jezusa, w tej materii Szymański, a z pewnością tak-

że kolega zaproszony do pomocy, wątpliwości nie żywili.

Zaskoczony, nawet nie myślałem o obronie, raczej instynktownie się kulilem, bo w takich sytuacjach człowiek bezrefleksyjnie przyjmuje, że im mniejsza powierzchnia ciała narażonego na ciosy, tym ból mniejszy. Nie potrafię dzisiaj wiarygodnie zrekonstruować tego, co wówczas odczuwałem, wiem jednak, że była to jedna z tych sytuacji, w których miałem poczucie, że zawala mi się świat, że staje się coś takiego, co mu odbiera sens i sprawia, iż jest on przeciw mnie skierowany. To był wstrząs wielki, nie tylko w wymiarze ściśle fizycznym, w sumie dostałem tylko kilka razów, a dostałbym z pewnością więcej, gdyby nieznajomy mężczyzna nie stanął w mojej obronie i nie przegonił napastników. To był wstrząs w głębszym sensie, bo ten nagły atak pokazał mi - jak myślałem - że będę zawsze obcy, że w P. ani nigdzie indziej nie znajdę dla siebie miejsca. Odczułem go jako dalszy ciąg okupacji, którą wciąż nosiłem w sobie, bo o swych doświadczeniach nie zapominałem i w miarę dorastania byłem coraz bardziej ich świadomy. Zwłaszcza iż od razu zrozumiałem, że Szymański bije mnie nie dlatego, że mamy jakieś szkolne porachunki, czy mści się za coś, co konkretnie i realnie uczyniłem, wiedziałem, że nie jest to zwyczajny wybrzek rówieśnika, który nie może opanować wypełniającej go agresji i atakuje kogoś, kogo z jakis względów nie lubi, czy po prostu osobę przypadkową, bo akurat się napatoczyła. On wymierzał mi sprawiedliwość, działał z wyższych pobudek. To ja przecież jestem bogobójcą.

Nie miałem wątpliwości, skąd Szymańskiemu przyszła do głowy ta idea; znał ją - być może - wcześniej, ale słyszał o niej nieustannie na lekcjach religii, prowadzonych przez księdza Franciszka B. - i ukonkretnił, odniósł do mnie, bo znajdowałem się w jego zasięgu. Ksiądz Franciszek B. nauczał, powołując się na autorytet Kościoła i zasady wiary, że za ukrzyżowanie odpowiedzialni są wszyscy Żydzi, wszyscy bez wyjątku, niezależnie od tego, gdzie i kiedy żyli, odpowiedzialni zawsze i wszędzie, w tej materii nic przecież zmienić się nie może. Szybko pojąłem, że w tym, co mnie spotkało, ma swój udział ów duchowny: ten napad był bezpośrednim następstwem jego nauczania. Nie twierdzę, oczywiście, że kazał on Szymańskiemu mnie pobić jako tego, który należy do przeklętego i obrażającego rodu bogobójców, ale w pewnych przypadkach nie trzeba formułować poleceń, nie trzeba wydawać rozkazów, wnioski nasuwają się same. W tym wypadku prymitywny i tępawy Szymański okazał się uczniem pojętnym.

Bo prowadzone przez księdza Franciszka B. lekcje religii były seansami nienawiści, reprezentował on ten najosobliwszy rodzaj chrześcijaństwa, w którym nie pamięta się o Kazaniu na Górze, co tam Kazanie, z niego wyrzuca się po prostu miłość bliźniego, a w każdym razie miłość tego bliźniego, jakiego z takich lub innych powodów się nie lubi. Ksiądz Franciszek B. rosły, barczysty, siwy mężczyzna, który młodość już dawno miał za sobą, postacią był niewątpliwie zajmującą. Wiem o nim sporo, bo na lekcjach lubił opowiadać o sobie, ten temat najwyraźniej go nie nudził, a w jego rozwijaniu nie przeszkadzał mu fakt, że słuchacze są jeszcze tak bardzo niedorośli. Przede wszystkim nie miał dumy, że pochodzi z dobrej herbowej szlachty i nosi nazwisko z tradycjami. Niestety, jego osiadła od wieków na

dalekich kresach rodzina zubożała; gdyby warunki materialne pozwoliły mu się kształcić, jego kroki nie skierowałyby się ku seminarium duchownemu. Nie ukrywał, że o powołaniu zdecydowało ubóstwo, został duchownym, bo innego wyboru nie miał. Przyznawał ze zdumiewającą szczerością, że wolałby być prawnikiem bądź lekarzem. Wówczas, gdy słuchałem tych zwierzeń, nie zdawałem sobie sprawy z tego, co dostrzegam dzisiaj z tak odległej perspektywy: ksiądz Franciszek B. nieustannie rozgrywał dramat swojej nieudanej egzystencji, nieustannie się z nim borykał, nie był w stanie nad nim zapanować - i w jego arkana wprowadzał uczniów szkoły, którą zwyczajowo nazywało się szkołą imienia Piłsudskiego. Był niewątpliwie człowiekiem głęboko nieszczęśliwym.

I bez specjalnych ogródek dawał do zrozumienia, że kondycja kapłana niewielkie przynosi mu satysfakcje. A już zwłaszcza nużyły go obowiązki prefekta, może poza jednym - radość sprawiało mu, że w klasie są kilkunastoletnie dziewczęta. Ich obecność była dla niego wyzwaniem, lekcje prowadził tak, jakby tylko je zauważał (chłopcy byli dla niego nieciekawą anonimową masą, której prawie nie dostrzegał), wyróżniał wyrosnięte i ładne, głaskał je i przytulał, prosił, by siadały blisko niego. Nie wiem, czy lubił lolitki, czy też była to dla niego jedyna dostępna forma kontaktu z kobiecością. Nie wiem i nie chcę wnikać, wspominam o tej sprawie tylko dlatego, że też coś mówi o położeniu księdza Franciszka B., nie będę jej rozwijał, bo to akurat niewiele ma wspólnego z tym, co mi się przytrafiło w dniu kończącym rok szkolny nieopodal domu z czerwonej cegły, w jakim mieściła się piekarnia, w której o tej porze roku kupowało się smaczne jałgodzianki. Sporo jednak z tego, co działo się na jego lekcjach, związek z tym wydarzeniem miało.

Księdzu Franciszkowi B. najwyraźniej nie chciało się prowadzić systematycznie nauczania, czas od dzwonka do dzwonka wypełniał byle czym, albo starał się aranżować sytuacje, które pozwalałyby mu beczynnym siedzieć, nawet nie udając, że interesuje go to, co się dzieje w klasie (byle nie było nadmiernego hałasu!), albo dywagował na najróżniejsze tematy. Wiele jednak z nauk przekazywanych w czasie lekcji mogło natchnąć Szymańskiego do tego, by ujrzeć we mnie zbrodniarza, który dopuścił się bogobójstwa. Wątek żydowski powracał nieustannie.

Ksiądz Franciszek B. mógł siedzieć beczynnym wówczas, gdy polecał uczniom głośne czytanie jakiegoś tekstu. Wybrał tłumaczoną z francuskiego powieść sensacyjno-dydaktyczną, opublikowaną przed wojną przez któreś z wydawnictw związanych z Kościołem. Opowiadała ona historię młodego człowieka, który pochodził z dobrej, bardzo pobożnej katolickiej rodziny, ale zbuntował się przeciw niej, odszedł od wiary, został złoczyńcą, wystugującym się Żydom i masonom. Powieść tę czytaliśmy w odcinkach bodaj przez cały rok szkolny. Niestety nie wiem, kto jest jej autorem, nie pamiętam, jak brzmiał tytuł, nie mogę zatem dzisiaj po nią sięgnąć, a uczylibym to chętnie, by raz jeszcze się przekonać, jakim to wyborskim pokarmem duchowym karmił swych podopiecznych ksiądz Franciszek B. Traktował on tę historię o chłopaku, który wyrzucił ze swego serca Boga i został bandytą, jako opowieść przykładową - i co jakiś czas wyjaśniał jej sensy

moralne, dając stosowne pouczenia. Ostrzegaliśmy nas zwłaszcza przed Żydami; kto schodzi na złe drogi, staje się żydowskim sługą, a to rodzi na świecie najgorsze zło i skazuje na wieczne potępienie. Ksiądz Franciszek B. nie żył w roku 1946 czy 1947 wątpliwości co do tego, jakie jest największe na świecie zagrożenie i przed jakimi wpływami należy młodzież chronić. Żydzi byli obsesyjnie powracającym tematem wielu lekcji, stanowili w jego ujęciu uniwersalny symbol zła, a kiedy o nich mówił, wstępował w niego niespodziewany wigor, ten, którego zwykle brakowało, gdy rozważał sprawy wiary. Nie mogłem nie dostrzec, że ta sprawa obchodzi go osobiście i że przywołuje ją nie tylko w tym celu, by wypełnić swe szkolne pensum.

Ksiądz Franciszek B. nieprzerwanie nas zapewniał, że Żydzi zamordowali Pana Jezusa - i to nie tylko ci, którzy żyli w dawnej Palestynie i domagali się ukrzyżowania, wszyscy, również dzisiejsi. Historia niewiele go obchodziła, Żydzi ze swej natury są przecież niezmienni, nie podlegają działaniom czasu, nieznane im są ewolucje, zawsze łakną krwi, kiedyś Pana Jezusa, a później - chrześcijańskich dzieci, które mordowali, bo bez niej nie mogli sporządzić macy. Mord rytualny był stałym wątkiem wykładów księdza Franciszka B., wciąż do niego powracał, tak jakby samo mówienie o tym okrucieństwie, praktykowanym przez bogobójców, sprawiało mu szczególną przyjemność, jakby wizja niewinnych pobożnych dzieci, zarzynanych przez żądnych krwi pejsatych złoczyńców, dawała mu sadystyczną w swej zmysłowości satysfakcję. Nader często wspominał o niejakim Bejlisie, który miał dokonać mordu rytualnego i został sprawiedliwie za tę zbrodnię postawiony przed sądem w Kijowie. Przypadek Bejlisa nie był, oczywiście, odosobniony, stał się jedynie najsłynniejszy, bo nie udało się zbrodniarzom go ukryć przed chrześcijańską opinią. Toteż zwykł mówić w liczbie mnogiej - bejlisy i słowo to tak traktował, jakby w sposób oczywisty odnosiło się do całej ohydnej żydowskiej nacji. W istocie nie dziwię się Szymańskiemu, że po wielokrotnym wysłuchaniu tego rodzaju nauk zapragnął wymierzyć sprawiedliwość komuś, o kim sądził, że nację tę reprezentuje. Przystępując w dzień rozdania cenzur do atakowania mnie, bił konkretną osobę, ale przecież naprawdę nie o to mu chodziło: wymierzał sprawiedliwość przedstawicielowi gatunku. I kiedy zdecydował się to uczynić, po prostu wyciągał praktyczne wnioski z tego, co usłyszał od księdza Franciszka B. To prawda, nie było w jego naukach wezwań do czynu, czasem jednak nie potrzeba specjalnych apeli, by słowo stało się ciałem. Zwłaszcza gdy uczniowie chętni są temu, co mówi nauczyciel.

Ja - rzecz jasna - do owych chętnych nie należałem, prowadzonych przez księdza Franciszka B. lekcji nie znosiłem, wiedziałem przecież, że choć siedzę na nich skulony i cichy jak trusia, skierowane są one także przeciw mnie. Miałem swoje doświadczenia w najświeższej pamięci, znajdowałem się przecież wewnątrz skazanego na zagładę świata, wszystko więc to, co on na ten temat mówił, obchodziło mnie szczególnie, choćby dlatego, że ta katastrofa była - i pozostała do dzisiaj - najważniejszym doświadczeniem mojego życia. Ksiądz Franciszek B. na ogół zachowywał się tak, jakby w ogóle zagłady nie zauważył, jakby o niej nie słyszał, jakby nie zwróciło jego uwagi, że z ziemi, po jakiej chodził, zniknęły miliony ludzi, ludźmi z

różnych powodów gardził, ale których istnienia nie mógł kwestionować. Czasem jednak do tak niedawnych lat okupacji nawiązywał - i mówił wówczas, że wszystko, co Żydów spotkało, jest zasłużoną karą za to, że zamordowali Pana Jezusa (czy nastąpiło wyrównanie rachunków?). A raz zdarzyło mu się powiedzieć coś jeszcze bardziej przerażającego. Przyznawał, że Hitler był straszny, bo prześladował naród polski, ma wszakże jedną zasługę - załatwił dla nas (czy za nas) sprawę żydowską. Nie pamiętam, jak zareagowałem na to dictum księdza Franciszka B., zapewne jeszcze bardziej zapadłem się w siebie, silniej niż zwykle przerażony, bo zrozumiałem, że przekroczył pewną granicę i po prostu pochwała zbrodnię.

W następnych dziesięcioleciach spotkałem się z tak sformułowaną opinią jeszcze dwukrotnie - i za każdym razem pomyślałem, że słowa te są wyrokiem także na mnie, choć większość myślących w ten sposób wyrażała aprobatę dla zagłady zbiorowości, niewątpliwie zapominając, że składa się ona z jednostek; nie wyobrażam sobie, by nawet ksiądz Franciszek B., tak konsekwentny w rozwijaniu swej teologii nienawiści, słuchał z radością wieści o zamordowaniu konkretnych osób, mimo że należały do „bejlisów”. A kiedy po raz ostatni usłyszałem te słowa, wygłaszane w przedziale kolejowym przez eleganckiego i chyba niezłe wykształconego pana, który nie zdawał sobie sprawy, że rozmawia z kimś, dla kogo mają one znaczenie szczególne, pomyślałem, iż właściwie było z mojej strony nietaktem to, że ocalałem.

Rozpisałem się o księdzu Franciszku B., choć chciałem opowiedzieć o tym, co się zdarzyło na ulicy, jak mnie pobito w ów dzień kończący rok szkolny, nie traktuję jednak relacji o tym człowieku, który budzi moją niechęć niemal od pierwszego momentu, w jakim dane mi było się z nim zetknąć, jako dygresji, już wtedy bowiem zdawałem sobie sprawę, że to on ponosi za to wydarzenie odpowiedzialność, choćby z tych prostych powodów, że uczył nienawiści w majestacie swego kapłańskiego autorytetu. W mojej rodzinie też wątpliwości nie żywiono, nikt wprawdzie księdza Franciszka B. osobiście nie znał, ale jego postać wylaniała się z tego, co o szkole opowiadałem, a nie mogłem nie wspominać o osobliwych naukach, jakich uczniom swym udzielał. O tym, co mi się przydarzyło, opowiedziałem natychmiast - już zresztą ze stanu, w jakim wróciłem wynikało, że coś groźnego się stało.

Dojście do domu nie było dla mnie rzeczą łatwą. Moją reakcją na niespodziewany napad był nie dający się opanować histeryczny płacz. Nie potrafiłem go zahamować, był silniejszy ode mnie, stał się gwałtownym szlochem, przemieniającym się w ycie. Moje zachowanie nie mogło nie zostać zauważone przez przechodniów, tym bardziej, że tak silnie kontrastowało z wesołością dzieci, szczęśliwych, że rok szkolny się zakończył. Usłyszałem komentarz dwóch nieznanych mi uczennic; mówiły, że płaczę, bo nie zdałem. Było to w takim dniu wyjaśnienie najprostsze, samo się narzucało. Wiedziałem o tym, ale nie mogłem przecież prostować i krzyczeć, że płaczę z całkiem innego powodu, płaczę, bo wielką i niezasłużoną krzywdę mi wyrządzono. Wiedziałem przecież, że nie zabiłem Pana Jezusa, dziwiłem się, że taka myśl mogła przyjść komuś do głowy. A to, iż sądzono, że nie zdałem do następnej klasy, potęgowało mój ból, czułem się upokorzony podwójnie.

I na tym ów epizod się zakończył. Zakończył jako konkretne wydarzenie, bo - oglądany w innej perspektywie - trwał we mnie przez lata, określał zachowania i sposoby widzenia świata. To za jego sprawą od nowa zaczął we mnie narastać strach przed ludźmi - ten strach, który punkt kulminacyjny osiągnął w czasie okupacji i powoli ustępował. Od nowa przekonałem się i to wręcz namacalnie, że każdy kierować może do mnie absurdalne pretensje, oskarżać o przewiny nie mające żadnego zakorzenienia ani we mnie, ani w realnym świecie - i że nie są to puste słowa, za nimi idą czyny. Poczulem się znowu zagrożony i jeszcze bardziej niż zwykle wyobcowany. Przez jakiś czas bałem się wychodzić z domu, w jego ścianach znajdowałem schronienie i w nich czulem się bezpieczniej niż gdziekolwiek.

Wydarzenie to, które od początku łączyłem z naukami przekazywanymi przez księdza Franciszka B., miało jeszcze inne konsekwencje. W moim odczuciu był on figurą tak odrażającą, że skłaniał do niechęci do księży w ogóle, albo przynajmniej do nieufności. To kontakty z nim zdecydowały, że stosunkowo łatwo ulegałem antyklerykalnej propagandzie, która rozkwitała bujnie w powojennej, w przyspieszonym tempie komunizowanej Polsce. Wydawało mi się, że z za każdej sutanny wychyla się jego postać. Niewiele w moim powojennym życiu miałem kontaktów z osobami duchownymi, a jeśli kogoś poznałem, to była to znajomość przygodna, krótka, bez żadnych następstw. W liceum, do którego chodziłem, religii nauczali kolejno dwaj księża. Różnili się od księdza Franciszka B. zasadniczo, traktowali swe zadania poważnie, przedstawiali prawdy wiary i historię świata w sposób interesujący, do uczniów obydwaj odnosili się przyjaźnie, nie miałem żadnych powodów, by na nich narzekać, a jednak byłem nieufny, obawiałem się, że nagle stanie się coś takiego, co sprawi, iż różnice okażą się pozorami, a ja znowu usłyszę słowa nienawiści. I ujrzę nowe wcielenie księdza Franciszka B. Bo on tak głęboko osadził się w mojej świadomości, że na jakiś czas niemal zapomniałem nawet o tych, którym zawdzięczam życie: o wspaniałej Siostrze Przełożonej z Turkowic (to jej właśnie Cezary Gawryś poświęcił piękny i świetnie udokumentowany artykuł opublikowany w „Więzi”), o dobrej i troskliwej Siostrze Róży, wreszcie o niezwykłym księdzu Stanisławie B., jezuitcie, który w latach okupacji był w Turkowicach osobą tak ważną i tyle znaczył dla nas wszystkich.

Ksiądz Franciszek B. przypominał mi się przy różnych okazjach (zmarł, jeśli się nie mylę, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, znacznie przekroczywszy siedemdziesiątkę), a kiedyś stało to dość niespodziewanie, w czasie pewnej lektury. Czytając artykuł księdza Tischnera natrafiłem na zdanie, przylegające - jak mi się wydaje - szczególnie dobrze do przypadku, którym tutaj się zajmuję: „Nie spotkałem w moim życiu nikogo, kto by stracił wiarę po przeczytaniu Marksa i Lenina, natomiast spotkałem wielu, którzy ją stracili po spotkaniu ze swoim proboszczem”. Myślę, że przynajmniej takich jak ja ksiądz Franciszek B. zniechęcał do katolicyzmu i Kościoła skuteczniej, niż najgorliwszy agitator z Towarzystwa Ateistów i Wolnomyślicieli. Mnie zniechęcił - i to nie na krótko.

Michał Głowiński

Wtorek

Długo nie pisałem, a tymczasem spadł śnieg i ludzie zaczęli kupować u Yonkersa plastikowe choinki oraz kwiaty w doniczkach, kiwające główkami i śpiewające chórem „White Christmas”. Skończyło się moje stypendium Fulbrighta i opustoszała „Mayflower”. Na twarzy Mary, naszej pilnowaczki piętrowej, pozbawionej z nagią zarządu nad trzódką Pisarzy Międzynarodowych, w miejsce służbowego pojawił się prywatny zgoła wyraz zaferowania. Taki sam miały ciotki w Polsce, gdy zbliżały się święta - w tym babska międzynarodówka jest identyczna. Mary nie ukrywa wzburzenia, gdy nagle w pustym korytarzu zadudniła pralka z moim praniem - jej biologiczny rytm dozorczy uległ niesłychanemu odkształceniu. „Normalnie” byłby już spokój do przyszłorocznej dostawy geniuszy na ósme piętro „Mayflowera”. A tu - „nienormalnie”.

Tomek od paru dni leży w dwuosobowym pokoju na trzecim piętrze kliniki uniwersyteckiej. Wychodzi się stąd na korytarz, potem na następny, wreszcie na galerię obiegającą olbrzymi hol. Jest to właściwie przebogałe, niegustowne patio w stylu hotelu Hyatt - tylko brak wind szklanych, znanych z filmu „Płonący wieżowiec”. Jego osłonięta kilkupiętrowa zielono-czerwona choinka, ustawiona z doniczek z bożonarodzeniowymi kwiatkami (w Polsce nazywają je „gwiazdą betlejemską”). Owinięta łańcuchami, plimpla od rana świąteczne kawalki.

Operacja trwała pięć godzin. Tomkowi przeszczepili rozciągnęto udowe na kolano - coś, co w Polsce mogłoby śnić się ortopedom. Czekałem pod salą operacyjną, w pokoju dla rodzin, gdzie przeczytałem wszystkie wystrzępione numery „Newsweeka” i parę razy odparłem atak nieprzyjemnej czarnoskórej pilnowaczki, z jakiegoś powodu upewniającej się, czy Tomek to moja rodzina. Gdy wyjechał z sali, zły los zaoszczędził nam melodramatycznej sceny, po którą tu siedziałem - głęboko spał i tylko mogłem leciutko uścisnąć mu ramię. Jego półodchyloną ode mnie twarz retuszowało światło z „Ukrzyżowania” Grünewalda. Nie światło śmierci - ten los na razie Tomka nie czeka - ale przenikliwe i chłodne światło klęski. Gdy chwilę potem kolega lekarz (tak mnie tytułował) objaśniał mi na karteluszkać przebieg operacji, słabo go słuchałem. Mówił jak komputer, w jego głosie dźwięczało źle ukryte rozdrażnienie, że poświęca cenny czas koledze, który tyle z tego rozumie, co baby tłukące maniok na wyspie Bali.

Wtem zza tej ściany mikroprocesorów wyjrzała jakaś ludzka cecha. Ujrzałem coś skandalicznego, co nie mieściłoby się w głowach indonezyjskich wieśniaczek! Tej doskonałości, temu reprezentantowi najprzenikliwszej szkoły myśli, temu wynalazcy, demiugowi, laserowemu skalpelowi noblisty, wyłącznie przez sentyment dla zanikającej rasy nazywanemu człowiekiem - sterczała nitka u kołnierzyka! Uchwyciłem się jej jak Odys masztu i wreszcie wykrztusiłem to, co mnie jedynie interesowało: czy kariera

Tomka jest skończona. Zgarnął karteluszek i w milczeniu skinął głową. Chwilę delektowaliśmy się jakże w Ameryce rzadkim uczuciem kłęski. W Polsce to ściśnięcie serca jest chlebem powszednim - tu doświadczaliśmy go jak rzadkiej odmiany masażu wibracyjnego w jakimś specjalistycznym gabinecie. Jednak nie byłby Amerykaninem, gdyby natychmiast nie przegonił zmór refleksji optymistyczną pointą: - No cóż może być trenerem - uniósł się i wałnął mnie w ramię na pożegnanie.



„Załatwię ci tę stodołę”
mruknął Tomek zasypiając

* (ang.) następni ludzie (przyp. aut.)

Środa

Wiadomość, że wyjeżdżam do Kanady, Tomek przyjął obojętnie. Jest wciąż na środkach tłumiących. Noga sterczy mu na wyciągu, na stoliku postawili telefon. „Załatwię ci tę stodołę”, mruknął zasypiając.

Bo wywalają mnie z akademika. Szesnastego grudnia rano Mary - z miną pielęgniarki od eutanazji, która za piętnaście sekund poda pacjentowi letalną dawkę morfiny - przypomniała mi, że dziś wygasa mój kontrakt z International Writing Program i mam się wynosić, bo pokoje trzeba przygotować dla „następnych”. Tak wyraziła się o Pisarzach Międzynarodowych - next people.* Taśmowa maszynka Ameryki działa. Jednym kopa bo już jadą następni. Chętnych do rajy nie brak. Ty swoje widziałeś, wypileś, wyżarłeś, skasowałeś - wynocha do tej twojej Rwandy, Pragi czy Magnitogorska. Nie, nie ma goryczy we mnie. Ale jest gorycz we mnie. Nie, nie jestem zły na nią. Ale chętnie dałbym jej kopa w tyłek i powiedział, że to ja napisałem na karteczce przyklejonej do drzwi windy: „kup sobie nowy, głupia”. Bo miesiąc temu całe piętro obwiesiła ogłoszeniem „zaginął czerwony długopis z CHARAKTERYSTYCZNĄ żółtą skuwką. Mary.”

Niedziela

Długo nie pisałem, a tymczasem już jestem w Kanadzie i dzwonię co dzień do Tomka, myśląc przy każdym połączeniu co powie (a raczej wykrzyczy) moja siostra, gdy po Nowym Roku przyjdzie rachunek za telefon. Odebrała mnie na lotnisku w Seattle, skąd do wieczora jechaliśmy serpentyną do Vancouver, wysokim brzegiem Pacyfiku, wśród kanadyjskich świerków, olbrzymich cedrów, tuj (które w Polsce są małymi ozdobnymi krzewami), w zapachu żywicy, gór, Zakopanego. Czasami na postojach miałem uczucie, że zakręć przede mną - o, taka „patelnia”, trochę pod górę, trochę w dół, obrośnięta świerkami po lewej, a po prawej - wysoką ścianą sosen - to zakręć przed Małym Cichym albo Bukowiną. W pewnym momencie posępną straż objął nad wylotem szosy Nosal z dwoma wyciągami u swych stóp - i już prawie widziałem Olę z Budrysem, człapiącą ulicą Balcera koło Sanatorium, z twarzą wtuloną w swe wełny i myśli, i słyszałem głos Marcina idącego obok mnie z nartami skrzyżowanymi, wysoko nad czapką z pomponem ... Neeee, nie bądźmy sentymentalni. Słusznie moja siostra na porównanie z Zakopanem prychnęła: „nie wiesz co mówisz, tu wszystko większe, czystsze, dorodniejsze”.

Vancouver we mgłach, mało co widzę, jakiś żelazny cynobrowy most, po którym pełzną w obu kierunkach cztery sznury przeciwmgielnych świateł, rozpięty nad ujściem Fraser River. Za rozlewiskiem rzeki, wielkim jak Zatoka Gdańska, wzgorza obłożone domkami, jak w USA. Dalej - kłęby

... posępną straż objął nad
wylotem szosy Nosal



mgieł, to chyba Kordyliery. Lampy uliczne nie są żółte, jak w Stanach, a komunistycznie jaskrawobiałe. Uderza brak reklam przydrożnych - według mojej siostry dlatego, że Kanadyjczycy są zdrowsi (moralnie) i bardziej dbają o naturę.

Poniedziałek

Wzruszyła mnie skromność, a raczej ubóstwo, w jakim żyje z zasiłku na przedmieściu emigrantów - Surrey, z miłym, dziewięcioletnim Michałkiem. Już bez męża, który zaszył się w jakimś szpitaliku w Nowej Funlandii, znużony swym pijaństwem i jej klimakterium. Nagminny przypadek na emigracji - samotna matka z dzieckiem. „Ich dwoje”, którzy tylko na siebie mogą liczyć, dla siebie są oparciem, bez siebie zginą. Wygląda na to, że kobieta i mężczyzna tylko raz w życiu potrafią startować od zera - gdy biorą ślub i są młodzi. Druga taka próba - na emigracji, a zwłaszcza w tym tu świecie niewyobrażalnej północnoamerykańskiej konkurencji - już się nie udaje. Poza tym ciągnęło go do swoich - do Ukraińców, galonami pochłaniających alkohol i śpiewających pieśni o ukraińskim Przemysłu. Do tego jej trudny charakter, wymagania, pretensje, nie zjednywały jej przyjaciół. Nadal nie wydaje się, żeby szczególnie kochała ludzi. Wsłuchana w siebie, z twarzą w tikach, gotowa do wybuchu w każdej chwili więcej mówi o potrzebie radowania się małymi radościami i prostocie, do której „dąży ludzka dusza”, niż rzeczywiście raduje się małym i dąży ku prostocie. Ale to oczywiście ja wszystko robię źle (z jej ust nie schodzi „bo wy, w tej komunistycznej Polsce”). Ozdóbki choinkowe zostają mi wyrwane z rąk, przegania się mnie do reperowania lampek, potem adapteru, potem znów lampki, potem słoik, którego nie można otworzyć (mówi „tu trzeba męskiej ręki” i z półmieszkiem patrzy, czy męska ręka otworzy). Temu domowi potrzeba mężczyzny - jak powietrza, jak drzew za oknami, jak pieniędzy w bieliźniarce. Tu trzeba męskich kroków, rubasznego humoru - tylko to rozpędzi babskie zmyły, od tego wszystko złagodnieje, straci kolce, światełka znów zablęsną na choince i obiad sam się ugotuje.

Poniedziałek, późnym wieczorem

Jest w niej precyzyjne rusztowanie mechanizmów obronnych, które kompletnie nie funkcjonują. Ona jest: - irracjonalna, kobieca, przeciętna i, histeryczna, szorstka, nietolerancyjna, wzgardliwa dla drugich, nieoczytana, leniwa umysłowo, nadopiekuńcza, ludowa. A chciałaby być: - racjonalna, męska (odkąd mąż ją porzucił), nieprzeciętna, opanowana, subtelna, wyrozumiała, przyjazna dla drugich, erudycyjna, błyskotliwa, arystokratyczna.

Tyle wiadomo - reszta to iskrzenie, syczenie, zwarcia między urwanymi elementami, grzechoczącymi w niej jak śrubki w popsutym silniku. O ósmej pięć rano jest macierzyńska, gdy biegnie z chusteczką do Michasia, by wytrzeć mu nos, o ósmej sześć przypomina sobie, że Michaś ma być „prawdziwym mężczyzną” i daje mu w ucho, że chciał chusteczki; za to nie założy mu cieplejszych skarpetek, żeby „się hartował” i każe przelać przez jakiś niebotyczny płot z siatki. O pół do dwunastej pean na cześć profesorów (wyłącznie z tzw. Starej Polonii, którą uważa za coś lepszego od obecnej „holoty z Moniek”), w następnej minucie - prawdziwą wiedzę czerpie

się z religii, nie z książek. Także z roślin, kamieni, ptaków. Gdy wyrwę się z jakimś tytułem, na przykład „Myślami” Pascala, karcie mnie: „nie przesadzaj, tylko nie przesadzaj”. Rano, po lekturze „Echa Polskiego” jest uduchowiona katolicką koncepcją życia jako rachunku sumienia, w południe - na widok mych prób uruchomienia elektrycznej patelni, dewizą staje się protestancka powściągliwość i praca, a wieczorem, po news’ach - życie jako dżungla. Dość to zresztą rozpowszechniony pogląd wśród niezasymilowanych w Ameryce Polaków, dla których wkrótce po przyjeździe tutaj wszystko staje się wrogię. A że wrogię jest również tamto, od czego w Polsce wyjechali i co zastygło w nich kanonem polskiej nieudolności i bałaganu, miotają się od jednej wrogości do drugiej. Na przykład wrogi jest mój swetek („zaraz widać, że polski”) i że piję mieloną kawę - zalewajkę w szklance („jeszcze się tego w Polsce nie oduczyle”), ale wroga jest też kasjerka w supermarkecie, która żąda dwóch dowodów tożsamości (w USA - jednego) lub kolejno każda z ośmiu ciotek z Langley, obecnych na powitalnym przyjęciu u Becky - ciotek anglosaskich, „gdaczących o prawach kobiety, choć żadna nie wyszła za mąż”, i indyk na stole „nie wiadomo po co” przyrządzony na pięć sposobów, i galaretka z borówek, pudding z sosem rumowym, wreszcie korony z bibulek, które każda z nich umieściła na siwych włosach, by zaśmiać się krótko i głośno nieskazitelnymi protezami, gdy sąsiadka dmuchnęła jej w nos papierowym gwizdkiem z rozwijającą się trąbką.

Przeto i dzieci uczą (niezasymilowani Polacy) walki wręcz, zapasów, kopniaka w kostkę, uczą ich nieuczciwej gry na tym boisku, na którym sami uważają się za ofiary nieuczciwej gry, skoro z dyplomami w kieszeniach i furą kompleksów (które uważają za swe bogactwo, przywiezione ze Starego Kraju) wciąż nie mają połowy tego, co ich kanadyjscy rówieśnicy, od dziecka chowani na byznesmenów. Takie dzieci - od zarania umieszczone wewnątrz „praw dżungli” prędko upodobnią się do dzieci portorykańskich czy murzyńskich - też nauczonych tego plemiennego elementarza. Kiedy zauważyłem, że taki chów to prosta droga do ulicznego gangu albo narkomanii, wpięrkę wytargała Michasia za ucho, potem przewróciła kielich z kompotem żurawinowym, potem rozplakała się, bo Michaś nie podziękował za piękne autko zdalnie sterowane, potem zaczęła biegać i krzyczeć i przez dwie godziny, a nawet nocą, szarpała kłamek do mej zamkniętej od wewnątrz sypialni.

I takie byłyby na dziś nowiny.

Wtorek

Przeraża mnie jej poczucie humoru - nigdy nie wiadomo, kiedy jest to nagły zmierzch wesołości i początek dziwnego, neurotycznego rozradowania. Gdy którejś z ciotek Michaś strzelił z plastikowego automatu w skroń, jeszcze długo zaśmiewała się w drodze z Langley do Surrey, powtarzając jakby do siebie: „ale dobrze Michaś dołożył tej starej”.

Bo te WASP-ki przez cały wieczór miały za złe Watykanowi, że natychmiast nie wydał Noriegi Amerykanom. Śmiały się kąśliwie, domyślnie „aa-ach, Watykan, wiadomo...” ... wysuwając przed siebie na dywan tęgie nogi

w męskich trzewikach. Jedne piły jabłkowy cider, inne koniak Henessy, o którym mówiły „o, dobre brandy”. Ciotka Becky spojrzała na mnie nieprzyjaźnie, gdy powiedziałem o „pomyłkach niektórych ludzi” ... „w Polsce”, zaraz się poprawiłem, którzy pierwszorzędny koniak nazywają brandy. Podobno Becky - dzielna kanadyjska traperka ze srebrną laską, którą postukuje o dywan - miała mi za złe zbytnią uprzejmość. Zauważyła moją poprawkę i wydawało się jej, że „lekarz z Polski” miał zamiar okazać im pogardę - prostym ludziom - i bałaganowi w ich nieubogim drewnianym domostwie, i psom, biegającym z kośćmi od indyka w pyskach (niefortunnie zauważyłem, że kości od indyka rozszczepiają się wzdłuż i mogą przebić psu jelita), i dwóm adoptowanym córkom-mongołkom, ufnym, które wciąż coś przynosiły i pokazywały, a także córkom naturalnym: Carol, pielęgniarka, tęgiej i energicznej, która bez przerwy karmi psy, i również tęgiej i energicznej Trish, która wszystko odziedziczy i przez pół wieczoru tłumaczyła mi, dlaczego w Kanadzie trzeba wszystko trzymać w szafach na pałkach zwróconych otwarciem drucianego wieszaka w głąb. Na wypadek pożaru - bo wtedy łaps i jednym zgarnięciem wszystko wyjmuje się z szafy.

Mąż Trish - Salisbury, to gadatliwy chudzielec przewracający oczami i próbujący odzywać się rzadko, nosowo, z angielskim akcentem. Ale próba absurdałnego dowcipu z Wysp nie udaje się, co mnie upewnia, że on nie „z tych” Salisburyach - zwłaszcza kiedy wygadał się, że pół rodziny ma na Alasce, a drugie pół w Irlandii Północnej. I temu to zgromadzeniu MS (moja siostra) - jeszcze parę godzin temu „ludowa”, gdy rękoma obrabiała grządki wokół domu, a teraz nagle „arystokratyczna” - zaczęła wyklądać o VON - sic! - Bukowskich, z których się wywodzi. Ciotki umilkły poruszone. Myślałem, że spłone. A tu jedna mówi, z powątpiewaniem patrząc na plastikowe bransoletki na przegubach siostry, że w jej rodzinnym domu w Nowej Szkocji był kiedyś „rodowy klejnot”. Pan Salisbury zaczyna sztucznie ziewać i idzie sobie, czegoś urażony. Nawet Becky, stukając srebrną laską, przypomina MS, że rodzina George’a, jej męża, to stara ukraińska szlachta. Na to MS, uszczęśliwiona szykującą się awanturą - że nie ma czegoś takiego, jak ukraińska szlachta, tym bardziej stara. Ciotki wszczynają spór, czy „kontynentalna szlachta”, w odróżnieniu od angielskiej, może być stara. Jeden Michaś zachował się - może nie uprzejmie, acz przytomnie - gdy w końcu wystrzelił z plastikowego automatu którejś z ciotek w skroń.

*(ang.): W mglisty dzień Bożego Narodzenia.

Święta, święta w Vancouver. „One foggy Christmas Day”* śpiewają tak, jak u nas o dniu mroźnym i śnieżnym. Dni kołęd „Mazowsza” (jedyna muzyka, którą MS toleruje), karpia (oszczędność - nie może się zepsuć, bo kupiła hurtem), rozkazów („teraz zabaw się z Michasiem mikromodelami samochodów”, „teraz pójdziemy na spacer!”, „nie, nie kładź się TERAZ, TERAZ porozmawiamy”), pisemek parafialnych, z których można się dowiedzieć o powstaniu masonerii i o „masońskim anty-Kościelu” - dużo w tym faktów z historii i dużo bałamuctw, pół na pół, propaganda szara.

Ale za to bardzo mądra spowiedź w przeddzień Wigilii u stareńkiego duszpasterza tutejszej Polonii. Kościół św. Kazimierza - skromny, drewniany, trochę parafialny kościółek z jakiejś Białej Podlaskiej. Ksiądz zaszeleścił dobrotliwie zza kraty: „ty chyba z Polski, synu, wy tam wciąż macie te

skrupuły" ... bo mu wyznałem nieprzestrzeganie postów i nieregularne uczęszczanie na mszę. „Tu jest cywilizacja niewyobrażalnych pokus, tu o zgubę człowieka toczy się o ileż straszliwsza gra” - kontynuował - „dlatego upadek jego dużo dobrotliwszą mierzy się miarą. Spowiedź jest jak worek, zawiązujesz i już do tego nie wracasz. Rzucasz za siebie w morze - zginęło. Rodzisz się wciąż na nowo” (bo mówiłem, jak trudno jest trwale się nawrócić, gdy wiesz, że do niektórych grzechów i tak będziesz powracał).

- Nie rozpamiętuj win, grzechów, nie kontempluj z lubością wyzwania, jakim dla ciebie są krzyże twoich wad, nałogów. Po to są, byś je dźwigał i by bolało cię od nich sumienie, jak Chrystusa - rany od dźwigania Drzewa. Ale masz z nimi iść, upadać, dźwigać się i iść wierząc, że każdy taki upadek i każde podźwignięcie się, nie tylko z ziemi, ale coraz wyżej ku niebu cię unosi.

Sobota

Koniec tyrana - żaloszny, typowy. Dziś w TV pokazali, za telewizją rumuńską, skrwawione zwłoki biednej technic tekstylnej Eleny Ceaucescu, tuż po egzekucji. Przedtem - gardłującego Nicolai'a. Do ostatniej chwili prowadził z trybunałem rewolucyjnym nie pozbawiony dumnej pogardy spór o principia. Człowiek o twarzy wsiowego mędrka, błysk w jego oku trochę jak błysk w oku Rakowskiego - godni siebie filozofowie ludowi, choć pierwszy więcej ma w sobie z wilka, drugi - z operetki. Trybunał - czytaj „zemsta ludu” - słusznie podejrzewając Watykan, zachodnich humanistów i innych, diabli wiedzą, demokrato-liberałów o jakiejś nie daj Boże akcji „na rzecz” lub „w obronie”, wołał tę brudną robotę załatwić szybko i po cichu, dopóki żaloszna para - ona w paletku z futerkowym kołnierzem i w chustce na głowie, istna kierownicza pralni i on - rozeźlony prowincjonalny dygnitarz, zatrzymani w drodze podczas „delegacji” przez jakiś patrol drogowy - pozostają w ich rękach. Okrucieństwo za okrucieństwo, oko za oko. Rumunia pokazała światu kawałek swej tureckiej, czy w ogóle „azjatyckiej” duszy. Ta zbrodnia zaciąży nad młodą demokracją. Już pada cieniem na twarze Rumunów, którzy zgromadzili się przed telewizyjnym ekranem - reportaż kanadyjski dokładnie ich pokazał - robotników w jakiejś świetlicy, którzy z napięciem wpatrywali się w oblicza swych tyranów. A gdy było po wszystkim rozsiedli się wygodniej, jakby z ulgą, i bili brawo. Chyba na zamówienie reportera, bo jakoś niemrawo. A na ekranie liche paletko i futerkowy kołnierz - skrwawione, ciśnięte w poprzek wyrka. Sterczały stamtąd zimowe botki, twarzą obróconej na bok, z pasmem włosów, nie było widać.

Niedziela

Więc - wybaczają?

Ma rację Pablo Verduy, Geremek, Mazowiecki?

Wybaczają!

Tylko - jak?

O to niech już oni, w Bukareszcie, się martwią.

Te matki, płaczące nad wykopanymi w parku miejskim mogiłami, bo już cmentarze przepełnione.

Czy na tym polega opieka Boska, że nam w Polsce TYM RAZEM tych

pytań oszczędzono? Ale pytania Besançona, czy w ogóle - estechatologii chrześcijańskiej - w tym fundamentalne, o zbrodnię, pokutę, przebaczenie i zadośćuczynienie - pozostaną. Zwłaszcza gdy to „chrześcijańskie wybaczenie” komunistycznych zbrodni w Polsce, nie ludźmy się, nie jest żadnym „chrześcijańskim odpuszczeniem” - bo tego bez magisterium Kościoła nie da się zrobić tak, by nie zmieniło się w hipokryzję. W politycznym wybiegu o fatalnych, nie mam co do tego najmniejszych złudzeń, skutkach dla moralnej integralności narodu.

Niedziela, po news'ach

Co u licha wciąż robią po bokach Mazowieckiego te dwa upiory z bajki o Babie Jadze - Jaruzelski i Rakowski? Czy „miłość chrześcijańska” nie posunęła się tym razem za daleko, do granic śmieszności? Świat tego nie rozumie, dla Kanadyjczyków - oniemiałych ze zgrozy po tym, co się wydarzyło w Rumunii - to jest jakaś odwrotna makabra, świadcząca o przeraźliwej politycznej ślepoty i braku wiary we własne możliwości. A jeśli to nie jest ani miłość bliźniego, ani gra polityczna - to co? Polskie wsiowe ciamicialmca? Strach przed radykalnymi posunięciami? - że już nawet nikogo porządnie w dupę nie można kopnąć, bo ... właśnie, co? Jak im tłumaczyć, że Polska to jest taki kraj, gdzie nikomu nie wolno siedzeniem trzasnąć o dno, bo w ostatniej chwili zawsze się znajdzie „litościwa” ręka, która podsunie mu jasiek.

To irtuje - z tej dalekiej perspektywy. Z krańca bezlitosnej Ameryki, z podnóża okrutnych Gór Skalistych, z wybrzeża nieujarzmionej Wielkiej Wody.

Poniedziałek

Vancouver ... jeszcze jedno piękne miasto w moim życiu. Ile widziałem Rzeczywiście Pięknych Miast? Czy miasta mogą być jak ludzie? Bezczelne lub nieśmiałe? Żle wychowane, namolne, lub dyskretnie, usuwające się z drogi? Nowy Jork - perwersyjny i bezczelny. San Francisco - lubieżne, leniwe, to miasto-kobieta, jeżeli Nowy Jork jest mężczyzną. Kobieta też jest Paryż, ale chłodną, starzejącą się i broniącą „starej dobrej klasy”, choć młodsze już jej od dawna nie słuchają. Londyn jest rodzaju nijakiego - to budynek, składowisko cennych, starych przedmiotów, których strzeże mnóstwo dowcipnych staruszek z Agaty Christie.

Rzym - biseksualny mężczyzna.

Wenecja, Florencja - wiadomo.

Boston - to kostka lodu w winie.

Los Angeles - dzieci szukające swej matki u fryzjera pod kloszem.

Santa Fe - bladuróżowe lilie w powietrzu czerwonej pustyni.

Saint Lous - w czerni twarzy czerwień języka.

Seattle - piana fali sosen.

Chicago - ze sklejki.

Los Angeles (ponownie) - plastikowy show z brylantami.

Warszawa? Ani wielka, ani piękna, rozpaczliwie usiłująca uporządkować na sobie rozmemlaną podomkę, w którą ubrali ją Gomułka z Jaruzelskim.



San Francisco - lubieżne miasto - kobieta

Los Angeles - plastikowy show



Vancouver jest wodą, jak Sztokholm. Zielonymi zboczami nurzającymi się w tumanach, jest cynobrem mostów, spinających zbocza porośnięta cedrami i świerkami, i nagle wyrastających monumentalnymi lukami z mgły, która przesłania góry, miasto, wodę i wszelką w ogóle widoczność przed maską samochodu.

Góry są dalekie i bliskie - dalekie to bezśnieżne, bliskie to te, które przez cały rok oblewa lukier śniegu i tym odznaczają się nocą, że pełzną po nich sznureczki świateł wyciągów i kolejki linowej. Vancouver to Zakopane - ostre powietrze Palenicy i Morskiego Oka i chrzęst żwiru pod pionierkami, tak samo odmierzającymi kroki na kamienistej drodze do górskiego jeziora Buntsen Lake. Stalową tafłę przetykają wyspy, każda z kępą olbrzymich chojn, w różnych kierunkach wyrastających prosto ze skał. To też przypomina mi Sztokholm, a raczej tamte małe fiordki pod Nynāshamn, gdy statek cicho prul czarną wodę, jakby stopioną z bazaltem, wylaniającym się z diabelskiego morza szpicami skał lub obłym głazem wysepki, do której ktoś przyczepił domek z czerwonym dachem, a nawet mikroskopijną przystań.

Tu zima. Oddech. Żywica. Porosty i kryształowa woda. Czarny niedźwiedź zabłąkał się na drogę i zaraz umknął, przestraszony długimi światłami samochodu (wykład MS o jej roztropności, która kazała nam wracać „w samą porę”).

Wyspy pośrodku skalnego jeziora. I ani jednego człowieka.

Tyle dni w Vancouver.

I ani jednego człowieka.

Grzegorz Musiał

Julian Kornhauser **Post scriptum (2)**

Otrzymałem niedawno od Piotra Maura jego debiutancki tomik pt. „siedemdziesiąt sześć”. Bardzo się ucieszyłem, bo znałem autora z kilku opublikowanych wierszy, które zrobiły na mnie duże wrażenie. Bogata wyobraźnia, barokowe opowieści, atmosfera rodem z „Rękopisu znalezionego w Saragossie”. Zajrzałem z ciekawością do książeczki i osłupiałem. Co za rozczarowanie! Zamiast niesamowitych obrazów i baśniowej narracji opisy zwykłej codzienności. Jeszcze jedna ofiara modnej poetyki! Jeszcze jeden poeta preferujący stadne myślenie, odrzucający własny język na rzecz zbiorowej mowy!

Poezja małej codzienności, która zrobiła oszałamiającą karierę w ostatnich latach, wciąż przyciąga młodych autorów. Dlaczego? Z jakiego powodu zdecydowana większość debiutantów upodobała sobie tę konwencję? Poetyka małej codzienności, z dominantą idiomu konwersacyjnego, rezygnuje z komentarza i interpretacji i wybiera reporterską dosłowność. Stosowane w nadmiarze kolokwializmy zacierają indywidualny styl. Obserwo-

wanie własnego pępka, skłonność do zapisywania wszystkiego, jak leci, rodzą mialką literaturę. Takie pisanie jest łatwe i bez ryzyka. Młodzi opisując siebie na jedno kopyto powtarzają te same, aż do znudzenia, chwytły. Czego się boją? Boją się posądzenia o literackość. Czują się wygodnie w anonimowej masie. Zbiorowa poetyka chroni, konserwuje ich młodość i naturalność. Nawet tzw. klasycy, przeciwstawiani w młodzieżowych sporach tzw. barbarzyńcom zachowują się podobnie, czerpiąc natchnienie z dnia powszedniego.

To zwodnicze. Bohater tych wierszy, żaloszny everyman, kawiarniany anachoreta, już niczego nie widzi. Traci powoli wzrok. Skupia się na sobie: „Wkładam więc zmięty podkoszulek i /zapałką pomagam wyjść kawałkowi mięsa/ z dolnej szóstki” (Melecki). Zachowuje się ostentacyjnie, ale mało ciekawie: „Pijemy i lejemy/ za drzewem, potem w bramie” (Kuczok). Obserwuje nudę wokół siebie: „Od paru tygodni Nic się nie dzieje/ Jedynie ojcu coś strzeliło w krzyżu” (Siwczyk). Z pokorą czeka na jakąś odmianę: „czas mierzę ubytkami/w mojej paczce papierosów” (Kaczyński). Żeby odkryć prawdziwe piekło, uzbraja się „w zdatną do rycia łopatkę/ Gaśnicę pianową/ śrubokręt/ I parę innych cennych instrumentów” (Marcinkiewicz). Znowu pije i siusia: „pijemy alkohol na żydowskim cmentarzu/ a potem siusiami w zaroślach/ Leszek nie kryje się z tym co ma w spodniach” (Tkaczyszyn-Dycki). Ta mała rzecz, ukryta w spodniach nie daje zresztą spokoju wielu poetom. To zadziwiające, ile wkładają energii w opis własnych genitaliów. Mali chłopcy zadziwieni własnym ciałem i udający silnych mężczyzn. Bohater opowiada o znajomych bez żadnego entuzjazmu: „Jego sąsiad jest chory na gruźlicę/ żona go opuściła, zabrała nawet odkurzacz/ został sam z saksofonem” (Bujała). Zasiada do obiadu z tępyim wyrazem twarzy: „Pewne jest, że dupę usadawiam na/ krześle i że siedzę jej lewoprawą miękkością, / czymś opierając się o stół i podpierając tym/ co innego” (Adamczak). Pomijam już, że wypowiedziane to zostało niezbyt poprawną polszczyzną. Oczywiście rozmyśla na temat swojego pęcherza, jakżeby inaczej: „Chce mi się szczać/ ale przywalony ciałem jakiejś kobiety/ bezradnie oczekuję na eksplozję pęcherza” (Maur). Potem znów papieros i piwo: „palce żółte od nikotyny żółte/od nikotyny żółte palce/ od nikotyny od nikotyny/ żółte piję piwo i obgryzam/ paznokcie” (Dziadkiewicz).

To nic-nie-robienie i wyczekiwanie, tę żmudną obserwację nudy Jacek Podsiadło nazywa w jednym ze swoich wierszy „kontemplacją przemijania”. Ale chyba na wyrost. Przecież to nie kontemplacja, a raczej rejestracja. I nie rejestracja przemijania, a odruchów. „Wróciwszy do domu włączyłem telewizor/ nic nie znalazłem./ Przeczytałem charakterystykę nowego lekarstwa na katar. Rozłupałem śliwkę, znalazłem robaka” (Podsiadło). Te wszystkie nerwowe zapisy są demonstracją pustki. Poeci małej codzienności prowadzą szczegółowy dziennik swojej choroby. Bo jest to choroba apatii. Jedynymi trwałymi wartościami są dla nich: telewizor, piosenka radiowa, papieros i wódka (jak w tytule nowego tomu Świetlickiego). Dobrze, niech będzie. Niech liczy się tylko to, co w zasięgu ręki, mały świat słów i przedmiotów, ojczyzna-kawiarnia. Świat, w którym programowo nie ma idei, hasel, żadnych symboli (fuj, odrzućmy to!). Bo „świat nie oferuje niczego

oprócz blasku" (Świetlicki). Jaki to blask? Krótkie mgnienie, promyk, blade światelko. Ale dlaczego nie oferuje? Nawet w śliwce można zobaczyć więcej niż robaka. Młodzi poeci wbili sobie do głowy, że każda idea cuchnie kłamstwem. Dlatego wpatrują się w buteleczkę syropu jak w wyrocnię, myśląc, że znajdą w niej lekarstwo na dławiacą pustkę: „Guayazył zwraca mi czas./Mętnawy płyn z opaską/ skryształizowanego cukru" (Baryła).

Skoro „świat rozpada się na kawałki" (Szlosarek), cóż pozostaje? Naskórkowe odbieranie świata i ogłaszanie wszem i wobec żebyśmy nie mieli złudzeń „że kupiłem chleb i palę/ papierosy marki gitanes,/ że idzie wiosna, że mam katar" (Szlosarek). Nie mam nic przeciwko takiemu programowi poetyckiemu - wielokrotnie to przecież polska literatura przerabiała - ale jak długo można? I ciągle tym samym językiem. Zamiast prawdziwych związków i mocnych uczuć poeci proponują związki zastępcze (jak pisze Baran). Brutalny, bezwzględny stosunek do drugiego człowieka, wynikający z narcystycznych skłonności, widać najlepiej w sferze erotyki. Miłość okazuje się czymś brudnym, trudnym do zaakceptowania, a kobieta „niewiąstą zaspokojenia" (Baran): „za oknem stoi dziewczyna/ z ustami pełnymi spermy"(jw.), „Młaskanie genitaliów przeróżnych wilgotnych" (Świetlicki), „Kobieta wypluwa moje nasienie w trawę bierze forszę i odchodzi" (Maur). Ja też odchodzę, kiedy to czytam. Nie dlatego, że bulwersujące. To przestało być bulwersujące z chwilą, gdy zmieniło się w poetyzm. Z powodów estetycznych (nie pruderyjnych): bez odpowiedniego, poetyckiego kontekstu takie stwierdzenia nic nie znaczą w wierszu. Radzę tym poetom przeczytać Andrzeja Bursę. Nie tylko „Luizę", która dla Iwaszkiewicza była arcydziełem polskiej poezji miłosnej, także wiersze „trudne" i mocne, jak „Miłość" czy „Pantofelek".

To, co różni „drastycznego" Bursę od drastycznych dwudziesto- i trzydziestolatków, ma związek z ironią. I groteską. Nasi młodzi i już-nie tacy-młodzi nie używają ironii i groteski jako środków poetyckich. Najczęściej są śmiertelnie poważni i nie chcą „grać". Dlatego trudno uznać ich wyznania za prowokację. Tu nie ma, jak u Bursy, podziału na dobro i zło, ani nawet powszechności zła. Mam wrażenie, że kategoria zła w ogóle nie istnieje. I nie dlatego, że zło się zbanalizowało, ale dlatego, że granica między nim a dobrem się zatarła, że ta granica jest wręcz niepotrzebna. Nowe pokolenia wychowane w telewizyjnej pomroce dziejów nie chcą za Boga szukać wartości na własną rękę. Wystarcza im wodzenie oczami i stękanie po nocach na zmierzwionej pościeli.

Julian Kornhauser

35.

Zauważył, że dzieci studujące na uniwersytecie filologię polską traktują to, co mają do przeczytania nie jako tekst czy utwór, lecz jako lekturę. One zresztą nie czytają lektur, ale je przerabiają. To przerabialiśmy, tego nie przerabialiśmy, mówią. Postanawia więc przerobić z nimi wiersz Tymoteusza Karpowicza „Rozkład jazdy” przerabia się bardzo dobrze, ponieważ jest krótki, można go ogarnąć jednym spojrzeniem. Wiersz „Rozkład jazdy” przerabia się wdzięcznie, gdyż jest utworem doskonale nadającym się do analizy. Jako wiersz lingwistyczny, wiersz „Rozkład jazdy” stanowi utwór świetnie wprowadzający w mechanizmy języka poetyckiego. Zarazem ten wiersz „Rozkład jazdy”, mówiący o rozkładzie konnicy, jest utworem dotyczącym zagadnień historii oraz narodowej mitologii. Wiersz „Rozkład jazdy”, myśli, jest dobrym pretekstem do udzielenia odpowiedzi na odwieczne pytanie zadawane uczniom w szkołach. Odwieczne pytanie zadawane uczniom w szkołach brzmi:

Co autor chciał przez to powiedzieć ?

Dzieci w szkołach strasznie się męczą odpowiadając na to pytanie. Przypomnił sobie, jak sam będąc w szkole zmuszany był do wyciągania z przerabianych lektur różnych pożytecznych i niepożytecznych nauk, wniosków o zabarwieniu patriotycznym lub tylko społeczno-politycznym, przy czym męczył się niebywale.

Dzieci na uniwersytecie są ukształtowane w szkole i wiedzą, że z utworu należy wyciągać odpowiednie nauki. Analizują wiersz Tymoteusza Karpowicza „Rozkład jazdy” i odpowiadają na zadane pytanie. Odpowiadają, że autor chciał powiedzieć, iż żywa jest w Polakach tradycja romantyczna. Odpowiadają też, że autor chciał powiedzieć, iż należy przemyśleć stosunek do narodowej mitologii. Odpowiadają mniej lub bardziej inteligentnie i wyczerpująco. Odpowiedzi jest wiele. Wysłuchuje ich z uwagą i dodaje swoją:

- Autor chciał przez to powiedzieć, iż zamierzał napisać wiersz.

36.

Czyta Lema „Lube czasy” - autor chciał przez to powiedzieć, myśli, że czasy, w których nam żyć przyszło, pełne są zła, głupoty, narastającej agresji. Że przeżywamy coś w rodzaju cywilizacyjnej zapaści. I że to niedobrze.

Może niedobrze, a nawet dobrze, pomyślał stosując niedawno wprowadzony sylogizm. Bo może czas nadszedł by przyhamować nieco, zastopować tempo przemian. A do tego potrzeba pewnej dozy barbarzyństwa. Nie będę, stwierdził, powtarzał pytania Kawafisa: „Bez barbarzyńców cóż pocznjemy teraz?” Mamy własnych barbarzyńców, wszelkiego rodzaju bandziorów i fundamentalistów, którzy doprowadzą do wzięcia tego wszystkiego za mordę, dadzą jajogłowym po łbach (co dla jajogłowych pewnie przykre), przestaną się subtelnie użalać nad losem każdej jednej jednostki,

odrzucą sentymentalne przesady. Przyjdzie walec i wyrówna, bo czas na wielkie wyrównanie.

Co ja myślę, co ja myślę, pomyślał. Ale z drugiej strony: to wszystko gna przez ostatnie 200 lat na leb, na szyję tak, że połapać się już nie można, zapanować nie tylko nad wyzwolonymi mocami, ale nad sobą samym. Może czas to uprościć? Uproszczę to nasze lube czasy.

Przypomniał sobie wykresy wszelkich wzrostów - choćby i ewolucji. Pnie się to gwałtownie do góry, aż przechodzi moment wyhamowania. Może teraz właśnie taki okres nadszedł, pyta nie wiedzieć kogo.

37.

Kiedy mówię, że będę o tym pisał, myśli, wówczas to, o czym chcę pisać przestaje istnieć i staje się czymś, o czym będę pisać. Przedtem nie było tym, o czym piszę, było czym innym, pozbawionym mojej uwagi, dodaje, było zatem wolne od mojego spostrzeżenia. Jego spostrzeżenie czyni z tego, co spostrzega, temat. Gdy spostrzega, że spostrzeżenie zmienia status tego, co spostrzega, zmienia się też jego status. Obserwuje siebie jako obserwatora. Sam siebie śledzi i spostrzega, że jest przez siebie śledzony. I tak w nieskończoność, myśli.

38.

Kiedy marzono o tym, by znaleźć się na wolności, myśli, traktowano wolność jako pewien stan, pewną sytuację. Teraz wszyscy się połapali, że to nie stan, a zadanie, które każdy musi sam rozwiązać. Wolność jest zadaniem, myśli, a rozwiązanie zadania wymaga pewnej dyscypliny. Dyscyplina wyklucza dowolność i samowolę.

39.

W dawnych krajach bloku komunistycznego, zauważył podczas rozmowy, dokonuje się obecnie reprivatyzacja języka. W idealnym modelu komunizmu język miał być całkowicie upartyjniony - nigdy co prawda ideał ten nie został w pełni osiągnięty, lecz w stalinizmie niemal się to udało. Język upartyjniony to język homo sovieticus. To język dający poczucie bezpieczeństwa- pod warunkiem, że wypełnia się jego reguły, które w końcu aż tak trudne nie są.

Teraz jednak, myśli, sytuacja stała się dla wielu nieznośna. Reprivatyzacja języka znaczy bowiem nie tylko swobodę ekspresji, lecz także ryzyko ekspresji. Więcej wolności oznacza więc więcej ryzyka. Ryzyko oznacza zwiększenie poczucia niepewności, a to prowadzi w wielu wypadkach albo do wyciszenia, albo do agresji. Agresja wyraża się w brutalizacji i wulgaryzacji języka.

Polski język jest dzisiaj, kurwa, strasznie porąbany, myśli. Skurwiele za chuja nie kumają, że pierdołą jak pojeby. Ta pizda z drugiego piętra kompletnie ochujała i zapierdala jak jakiś kutas. Jeden do drugiego mówi; „Ty kurwo niejebana” - to jest jebana polska mowa, myśli. Piękna jak skurwysyn.

40.

Przeczytał książkę Włodzimierza Paźniewskiego „Gramatyka rozproszenia”. W tytułowym podrozdziale tego tomu znalazł następujące uwagi:

„Większość prac humanistycznych w Polsce to zbiory cytatów z konferansjerką odautorską między nimi, z niezliczoną liczbą przypisów, co sprawia, jakby sens wstydział się głównego tekstu i dlatego musiał umykać na margines. Nauka, która niczego nie odkrywa, pozostaje zbiorem banałów. W takich okolicznościach prawda bywa zawsze w zмовie z fałszem, a w najlepszym wypadku z połowicznością, z za której wyziera rezygnacja i nuda. Bylejakość myślenia obsługuje bylejaki język, zdolny udźwignąć zaledwie przekazywanie wrażeń. Gdzie więc podziały się błyskotliwe syntezy i obraboburcze teorie? Na obszarach opanowanych przez gramatykę rozproszenia są one od dawna wygnańcami, lecz największą zoną, w której ten typ pokrętej gramatyki wypacza umysły i charaktery pozostaje niewydarzona sztuka polityki”.

W ten sposób, pomyślał, buduje się związki humanistyki z polityką. Niewydarzona sztuka polityki - zauważył mimochodem - skojarzona z humanistyką wiedzie wprost do „Państwa” („Republiki”) Platona, którego dzieła jako żywo nie były opanowane przez „zbiory cytatów” z „niezliczoną liczbą przypisów”. Styl Paźniewskiego, pomyślał, jest zarazem pociągający i odpychający. Pociąga w nim rytm zdania, erudycja, lekkość porównań. Odpycha poczucie samozadowolenia, wsłuchania się w siebie, poczucie wyższości widoczne niemal w każdym fragmencie. Paźniewski przypisów nie stosuje. Gdyby musiał, książka byłaby dwa razy grubsza. Rzecz w tym, że wpisuje cytat w tok własnej wypowiedzi jakby miał poczucie, że wszystko, co przywołuje, stanowi jedynie surowiec, jakby prefabrykat jego własnych wywodów.

Z drugiej jednak strony, pomyślał, część uwag Paźniewskiego ma pewien sens: w humanistyce utrwała się rodzaj grypsery, w której cytalogia odgrywa rolę niesłychanie ważną. Towarzyszy temu słowotok (logoreja) terminologiczny zamazujący sensy produkowanych zdań i wypowiedzi. Lecz nagle uświadomił sobie, że nie jest to wyłącznie specjalność polska - wystarczy wziąć do ręki jakąkolwiek pracę modnych dziś postmodernistów czy dekonstrukcjonistów: pełne są rytualnych gestów i zaklęć godnych strażników pieczęci.

Lecz jednocześnie nie jest tak, iż nauka polska niczego nie ukrywa, że jest jedynie zbiorem banałów. Mógłby, myśli, Paźniewski więcej uwagi poświęcać lekturom istotnym - niech poczyta choćby Ryszarda Przybylskiego.

41.

Na poly już zamroczony alkoholem wyrzucił z siebie: „Poezja świadoma tego, czym jest, wie, że wynurza, jak człowiek, z ciszy przedistnienia, a zanurza się w milczenie wszystkich poetów, którzy umarli. W milczącej wspólnocie wszystkich głosów. Ten krótki wycinek czasu, kiedy mówimy, to przygotowanie do milczenia, uczenie się milczenia. To droga ku wspólnocie, która trwa poza czasem”. I dodał, myśląc o współzależności między poezją i słowem: „Ze Słowem się nie dyskutuje, bo jest objawieniem. Człowiek nie ma wówczas nic do powiedzenia. Poezja natomiast jest obrazem Słowa, jest ekranem, na którym Słowo prześwieca w arcydziełach. Literatura jest cieniem Słowa”.

Znów sięgnął po Paźniewskiego i przeczytał podrozdział zatytułowany „Ceremoniał wódki”. Paźniewski sławi polot kultury wina i solidność strefy piwa, wreszcie pisze: „Na wschód od Niemiec zaczyna się obszar, który można nazwać strefą opanowaną przez ceremoniał wódki. Obejmuje on Rosję, Ukrainę, Białoruś i Polskę, a także kraje bałtyckie, których mieszkańcy przy byle okazji wytrwale mroczą się wódką. W przeszłości zasięg obszaru wódki przedstawiał się nieco inaczej. Np. Polska w okresie Renesansu przynależała do kultury wina i strefy piwa jednocześnie. Dopiero w dziewiętnastym stuleciu osunęła się ostatecznie w toporny ceremoniał wódki, w czym łatwo wytropić zgubne wpływy zaborcy rosyjskiego”. Zaś dalej już dosadnie: „Człowiek wódki okazuje się niedojrzały i bylejaki we wszystkim, co myśli i robi”.

Oto, pomyślał, jedna z „obrazoburczych teorii”, których domaga się Paźniewski od Polaków. Autor „Gramatyki rozproszenia” ulega, dodał, bzikowi obrazoburstwa toczącego polską wyobraźnię od dawna. Jest to bzik dostojny, gdy zważyć na nazwiska, które go wspierają, jest jednak już pustym stereotypem, wypłukanym z wszelkiej funkcjonalności. Obrazoburstwo skłonne jest nadto do spłaszczających widzenie uproszczeń, posługuje się chętnie redukcją rzeczywistości, ma w pogardzie realia. A realia dziś są takie oto, że Niemcy jakoby stanowiące centrum strefy piwa są obszarem coraz powszechniej objętym przez kulturę wina, zaś Polska stała się krajną piwozwy - wystarczy tu zauważyć niezwykle wprost rozkwit produkcji polskich browarów po roku 1989 (tak nawiasem mówiąc, pomyślał, nie wiadomo dlaczego komunistom nie chciało się produkować piwa). Wina się w Polsce nie pije dla przyczyn ekonomicznych: jego ceny w porównaniu z cenami wódki są zbyt wygórowane.

Cytowany wywód potrzebny jest jednak Paźniewskiemu po to, by „udowodnić” niedojrzałość i bylejakość działań i myśli Polaków. Dowód to co najmniej wątpliwy, jeśli zważyć na rolę absyntu i kalwadosu w życiu francuskiej cyganerii, zaś whisky w kulturze anglosaskiej. Rosjanom wódka nie przeszkodziła w wydaniu na świat Dostojewskiego i Czechowa, Achmatowej i Madelsztama. Tylko wódka pita przez Polaków, zauważył ze zdumieniem, ma wedle Paźniewskiego działanie antytwórcze. I to od wieku XIX, gdyż wypijane przedtem hektolitry okowity Polakom nie szkodziły, zaś nie szkodziły dlatego, że nie podsuwał jej wróg (przypomniał sobie plakat z lat 50-tych: „Uwaga, wróg podsuwa ci wódkę”).

Wywód Paźniewskiego jest ładnie napisany, powiedział do siebie półgłosem, lecz gdy go poddać analizie, okazuje się paplaniną nafaszerowaną stereotypami. Uroda zdania przesłania pustkę intelektualną.

Polakom, pomyślał na koniec, potrzebne są raczej teorie obrazotwórcze niż obrazoburcze - te pierwsze jednak wymagają pewnego wysiłku umysłowego, gdy dla wygłaszania tych drugich wystarczy pójść wyżłobioną od dawna koleiną.

Leszek Szaruga

Pani Ewie Wyszowskiej; dziękując za tytuł

1.

Autostrada Basra-Bagdad pędzi szeroką groblą pośród widnokręgosiężnej płaskiej pustki. Wiosną deszcz pada cały czas. Z pruską regularnością raz do roku małe wysepki lepierek wzniesionych z rzeczno-mułnej stają się mikroskopijnymi Arkami. Woda stoi po horyzont. Kierowcy rozpędzonych ciężarówek nie poświęcają im nawet ułamka ze swej studwudziesiętokilometrowonagodzinnej, napiętej uwagi. Arabowie brodzą w płytkiej wodzie u stóp szosy. Kierowca, który wiezie mnie rozklekotanym tirem jest wielki, gruby i nosi patriarchalną brodę do pasa. Dziś myślę, że właściwie nie powinienem być zdziwić się, gdyby, zdjąwszy przeciwsłoneczne okulary i spojrzawszy na mnie podczas jednego z rekreacyjnych postojów zechciał wyrecytować: „A gdy upłynęło siedem dni wody potopu spadły na ziemię. W roku sześćsetnym życia Noego, w drugim miesiącu roku, siedemnastego dnia miesiąca, w tym właśnie dniu trysnęły z hukiem wszystkie źródła Wielkiej Otchłani i otworzyły się upusty nieba; przez czterdzieści dni i przez czterdzieści nocy padał deszcz na ziemię.” Ale ja nic jeszcze nie wiem, niczego nie jestem świadomy. Mam piętnaście lat, jestem egoistą i niedouczonego zarozumiałcem. I nikt mi nie powiedział, że z niewiedzy można robić literaturę, że można być aż tak śmiałym, żeby rzec:

„Nie wiem jeszcze, kim będę. Babcia wypuszcza mnie ogrodową furtką, w upalny poranek wyruszam w świat ostrożnie omijając zgniłe śliwki w trawie.

Jest początek września 1969.

Nie wiem jeszcze kim będę, biologiem czy może chemikiem. Ci, co rządzą, będą tu rządzić zawsze, to jedno jest pewne, trzeba mieć fach zapewniający margines wolności. Dziś właśnie mój pierwszy dzień w liceum, być może zakocham się w tej przedwcześnie wyrosniętej dziewczynie ze środkowego rzędu.

Nie wiem jeszcze, kim będę. Roześmiani stoimy w słońcu, całą gromadą, na dużym betonowym placu. Z otwartego okna słychać najnowszą piosenkę Dżambli. Już pierwszego dnia naraziłem się nauczycielce.

Mam czternaście lat, jestem nieśmiertelny, wkrótce całe miasto będzie należeć do mnie.”

A więc podróżuję tymczasem, ponieważ czekają mnie szkolne zajęcia; gdybym był starszy, mógłbym zostać w tym mieście zieleni, jakim w porównaniu z Kuwait City wydaje się Bagdad.

A tak muszę wracać do szkoły, jadę naburmuszony i nic nie poprawia mi humoru. Aż zatrzymujemy się w słynnym miejscu. W dorzeczu Eufratu i

Tygrysu, w gaju palmowym, stoi nietypowe, wielkie drzewo. A pod nim metalowy sztyl z napisem arabskim i angielskim i głosi: „On this holy spot, where Tigris meets Euphratus this holy tree of our father Adam grows, symbolising the Garden of Eden on Earth. Abraham prayed here two thousand years B.C.” (W tym świętym miejscu, gdzie Tygrys spotyka się z Eufratem rośnie święte drzewo naszego ojca Adama, symbolizując Ogrody Edenu na Ziemi. W tym miejscu, dwa tysiące lat przed Chrystusem, modlił się Abraham). O niespożyta turystyczna naiwności! Stają pośpieszne autokary, Niemcy, Francuzi i Amerykanie wypadają z przygotowanymi aparatami fotograficznymi, jakby to już była wojna o Zatokę, a oni byli jakimiś marines, którzy, biegną wyzwolić zniewolonych. Ale nie. Jest połowa lat siedemdziesiątych. Pustynia jeszcze nie wie, że już niedługo spadną na nią wojenne pociski. Najpierw myśliwce irackie będą uganiały się po niebie za irańskimi patrolowcami. Rakiety poprą niebo, a przygodni kierowcy trucków obserwujący podniebne widowisko, schyliwszy głowę, docisną pedały gazu. Będzie słychać pomruki dział z za horyzontu, od czasu do czasu przemknie beżowa, wojskowa ciężarówka pełna pokrwawionych ciał. Moi biedni i zapracowani rodacy, budujący drogi niemal pod samą granicą, znajdą się w strefie ognia i trzeba będzie urządzić ewakuację. Mój ojciec będzie nocą telefonował, ścigał zaspanego szyfranta, aż wreszcie tłumy zjawiają się w ambasadzie, w tym małym kraju, o którym krąży tyle nieprawdziwych opowieści. Tak będzie. A dopiero potem nadejdzie „The Gulf War”, która przyniesie koniec bajki o roponośnej arkadii; ale to już wszyscy widzieliśmy na ekranach telewizorów.

No więc nic jeszcze nie wiem, niczego nie jestem świadom. Patrę na siebie na zdjęciu: zdobywca - trzymam się mocno turystycznego znaku, z lewą nogą opartą na kamieniu, z wykrzywioną miną 15-letniego gówniarza, nie rozumiejącego dlaczego kazano mu pozować.

2.

Pustynia zmartwychwstaje jesienią. Kiedy nadchodzą deszcze i wszędzie jest błoto, kiedy autochtoni trzęsą się z zimna i nakładają ciepłe kurtki, bo temperatura spada poniżej 20°C i można wreszcie wyłączyć tę przekłętą klimatyzację - wtedy szare kikuty, zdawałoby się dawno nieżywych roślin, otrzępują się z piasku, zazieleniają pęcznieją - jak wstający po długiej chorobie, o którym nikt już nie myślał, że się kiedykolwiek podniesie. Wiosna jest zbyt dżdżysta, to jesień przynosi prawdziwe wychnienie. Wszystko tu odwrócone. Kwiaty kwitną w październiku, cieszą oczy kolory na pustynnych wydmach, niedziela jest w piątek, nowy rok gdzieś w marcu, pisze się od prawej do lewej, woda jest droższa od benzyny. Telewizja nadaje w niezrozumiałym języku, całe szczęście, że dołączono napisy. Przesiaduję dniami przed pulsującym ekranem, zjadam się czekoladami; tyję. Nie mam tak naprawdę przyjaciół, znajomych, kolegów; jestem sam. Zupełnie. Sięgam po książki, czytam i żyję w innych światach. Mam piętnaście lat; ojciec uczy mnie jak prowadzić samochód. Wywijam na piasku piruety zdezelowanym Peugeotem, czuję się jak Niki Lauda, bohater mojej młodości. Na plaży wstydzę się zdejmować ubranie i siedzę w podkoszulku, krótkich spodenkach - nie wchodzę do wody, obserwuję szczupłe ciała rzucające się w morze i myślę o czymś innym. Aż nadchodzi sztorm; wybawiciel,

zwiadun, moje odrodzenie. Uciekamy do samochodów i jedziemy długo, długo - więc zasypiam i śnię: przerażone wielbłądy biegną przez mgłę, leżą na ziemi i widzę kopyta, zasłaniam twarz rękami, przerażony odwracam się na plecy i chmura unosi mnie; znikam przeistoczony, niebo jest spokojne, uległe - a ja tylko lecę, płynę, szybuję.

Nad Zatoką już na dobre zrywa się wiatr. Statki chybocą się z boku na bok. Niebo amarantowe, błyskawicowo przechodzące w granat, jak kleks spada na dachy domów, tylko anteny odbijają nieistniejące promienie światła. I całun unosi się nad tym pustynnym miastem; książka otwartą niczym odrzwia w karczmie. Obracam się na brzuch i twarz wtulam w pomietą poduszkę. Pomału, w malignie, zasypiam. Niczym chory, trędowaty w swej norze, jak pogardzany przez wszystkich kłoszard.

A rano już jest w porządku, już w białej koszuli z torbą pełną obcojęzycznych podręczników ruszam ze spokojem na twarzy, jak z piętnem.

3.

Tam gdzie żyłem, nie było kawiarni. Były kafejki serwujące zlodowaciałe napoje i mocną jak narkotyk, gęstą jak mazut moczę, podawaną zawsze w maciupęnkich flizankach o mało eleganckim kształcie. Moi dziwni rodacy natychmiast, z prześmiewczym zadowoleniem, ochrztili je więc „kibelkami”. Prawdziwą, europejską kawiarnię odkryłem późno, kiedy rówieśnicy zdążyli się już tam zadowolić, wypić hektolitry kawy serwowanej „po polsku” (brudnawa, wyszczerbiona szklanka, aluminiowa łyżeczka jak z zakładu karnego, a kawa zalana a vista niedogrzaną wodą z imbryka, stąd trzy centymetry fusów pływających po wierzchu), nazywanej - nie wiadomo czemu - „po turecku” (ale mieliśmy też na przykład „śledzia po japońsku”, który zadziwiał każdego przybysza z ojczyzny walkmanów). Wyszli tam swoje godziny urwane szkole, spędzone w oparach papierosowych, nad szklankami wina czy podłego tak samo wówczas, jak i teraz piwa - o doprawdy hiperbolicznej nazwie: „Królewskie”. I odkryłem też kawiarniany listopad, mokry jak sierść, cuchnący odchodzącą jesienią, z niskim słońcem nad gontami, jakby nadchodził niemal koniec świata...:

„Listopad, niemal koniec świata, kilka minut przed zmierzchem.

Schroniłem się w kawiarni, siadłem tyłem do światła.

Wolne ? Zajęte - odpowiadam, rzucam kurtkę na to drugie krzesło.

Och, gotów jestem już wyjść z tego miasta, ręce wytrzeć o

liście, cały ten kurz, tłuszcz miasta

wytrzeć o liście, wyjdź ze mną, zobaczysz.

Znudzimy się i pozabijamy po tygodniu, ale pomyśl o tych

łunach, które pozostawimy za sobą, o tych wszystkich miejscach

i kobietach, mężczyznach; pomyśl - z jaką ulgą

będziemy krzyczeć w hotelowym pokoju, na najwyższym piętrze,

a nasze krzyki dotrą na pewno aż na

portiernię. Wolne ? Już za chwilę będzie wolne - odpowiadam.

Zmierzch."

Może więc kawiarnia stała się azylem, temporalną kolchidą na granicy zagłady? Ależ tak. Chwilowo zajmujemy miejsce, to tylko mgnienie, gdybyśmy chcieli przykładać inną miarę niż miara ludzkiego życia. A do naszego miejsca już ustawiła się kolejka. Na razie zajęte i nie życzymy sobie żadnego towarzystwa. Dopiero później okaże się, że czekamy, że to tylko poczekalnia (z nieczynną szatnią, kurtkę trzeba rzucić na to drugie krzesło). Na chwilę przed zmierzchem (przed końcem? przed śmiercią?) jeszcze mgnienie tęsknoty. Żyć przez moment jak Bonnie i Clyde - bez biletu w przyszłość, bez zastanowienia i filisterskich planów. Wydobyć z siebie ostatnie fractale agresji, wypchnąć ją z siebie, uczynić ten desperacki, zaiste, krok. Ostateczne marzenie.

W kawiarni przeczekujemy, jakbyśmy zawieszali głos, nabierali powietrza, zapalali fajkę lub raczej papierosa. Nasze życie jest kawiarnią: trochę zajęte, a potem już wolne, już nas nie ma. Wychodzimy przez te niewidoczne drzwi, poprawiając na ramionach płaszcz, szamocząc się z szalikiem. Zmierzchu nie da się powstrzymać, on nadejdzie nieodwołalnie, choćbyśmy zaciskali powieki do bólu, choćbyśmy uciekali myślą, mową uczynkiem i zaniedbaniem...

Inna wersja; alternatywa. W tym innym wymiarze wiemy życie, o którym przyszło nam jedynie domniemywać. Żyjemy dokładnie tak, jak przeczuwaliśmy, że nigdy żyć nie będziemy. Och, władzo iluzji! Śnimy alternatywne rozwiązania. Jest inaczej, mogłoby być inaczej. Krzyk, który mógłby dotrzeć pod niebiosa, ale dociera aż... na portiernię. Dosłowność szczegółu, prostackość konkretności, proletariackość rzeczywistości. Będziemy tworzyć przypisy, glossy, komentarze - wszystko po to, by objaśnić nam samym nasze spustoszenie: *Nie opuścimy tej kawiarni! / Na znak wierności przykładamy usta/ do wielokrotnie odcisniętych śladów/ szminki na filiżankach. / Jeśli ojczyzna nie przyszła tu z nami / - musimy nazwać ojczyzną to miejsce, / a to, co z zewnątrz nas obleża, jest / także ojczyzną, dopiero teraz chce nas.*

To są zwykłe sytuacje, to są proste sprawy. Za każdym gestem może jednak zचाić się inny wymiar, uchwytny jedynie w niedbalym zauroczeniu, kiedy wydaje się, że nic, o czym nie wiedzielibyśmy, nie może nas dotknąć. Wtedy otwierają się drzwi i widzimy w nagłym skupieniu, jak w letniej błyskawicy: to, co nas ominęło, choć było na wyciągnięcie ręki. Wtedy nasze życie niepostrzeżenie rośnie. Podskórnym rytmem wibruje kamerton wyobraźni. Tak. Jest kawiarnia, zwykła filiżanka, zgrzebna łyżeczka, jest namolny zgłęb i są cudze oddechy na karku. Ale jesteśmy też „obok”, jakby nigdy nic, jakby film niezwykle rósł nam przed oczami, a w tym filmie my - z innym życiorysem.

Obok płynie inny świat; co do tej pory wewnątrz, materializuje się. Niech będzie, że to wizja. Drugi ja, ten mister Hyde, jak z tandetnej pocztówki wprost z muzeum horroru - ten właśnie opuszcza kawiarnię, w której pozostaje jednak jego ciało.

Więc inaczej; to nie są proste sytuacje, choć tak się wydaje. Co w nas śpi, chciałoby jednak obudzić się i wyjść; niechby na zatracenie. Ale niezbędny jest drugi z nas. Towarzysz słowa, towarzysz uczucia. I są szczeliny, które

przepuszczają plazmę szaleństwa. Tyle rozumiem, tyle zrozumiałem z kawiarnianej opowieści.

4.

A teraz kończę już moją własną opowieść, której mogłoby nie być; ten chodnikowy esej o pokracznej formie. To wszystko zamiast, to wszystko z nieudolności. Tak bardzo chciałbym, żebyście przez chwilę jeszcze pamiętali; jeszcze widzieli mnie w deszczu, na molo, nad Zatoką. Mokną, rzucam muszelki do wody. Nie chcę niczyjego towarzystwa; szukam słów. Jestem wściekły: niczego nie znajduję, albo szumią mi w głowie cytaty. Kopię zaśchłe wodorosty wtulone w piasek, idę brzegiem, a deszcz wpelza mi za kołnierz, wąskimi strumykami spływa po plecach. Otwieram usta i wykrzykuję niezrozumiałe sylaby z całych sił, ale nikt mnie nie słyszy, nigdzie mój głos nie dociera, nikogo nie ma w ten psi zmierzch nad martwym, ciepłym morzem.

Ja wiem, chcielibyście czegoś innego -

ależ to oczywiste pewnie
że ktoś chciałby żebym latał z kamieniem
po ulicy i wrzeszczał jak wariat ale nie mogę
zrozumieć przecież czymś w rodzaju
proroka albo drugiego mesjasza jakiś
zamach bombowy to i owszem śmierć głodowa
i te rzeczy rozumiesz może i dałbym się
namówić pod odpowiednim pretekstem co
mi szkodzi powyglupiać się trochę powiercić
jak mucha na gównie no co mi szkodzi
mówię kiedy i tak czuję się podle bo chciałbym
być ciężko chory na raka albo inne
nieuleczalne świństwo i pewnie pomyślisz
że to co piszę nic nikogo nie obchodzi
jest po prostu nieważne i masz rację
ale to ważne cholernie ważne
bo przytrafiło się mnie

Jarosław Klejnocki

cytowane wiersze:
Piotr Bratkowski, *Bildungsroman* (luty 1990)
Marcin Świetlicki, *Listopad, niemal koniec świata*
Marcin Świetlicki, *Oblężenie*
Krzysztof Jaworski, *Poczekam jeszcze*

Krzysztof
Myszkowski

Miejsce bez wyjścia

W *Kawafisie Aleksandryjczyku* Zygmunt Kubiak przytacza przypowieść Johna Keatsa: *...naszkicuj teraz przypowieść o ludzkim życiu, w takim zakresie, w jakim to życie obecnie dostrzegam z miejsca, do którego obaj dotarliśmy. Porównam życie ludzkie do rozległego domostwa, zawierającego wiele komnat, z których tylko dwie mogę opisać, bo drzwi do innych są,*

jak dotąd, przede mną zamknięte. Pierwszą, do której wchodzimy, nazwę Dziecięcą, czyli nie znającą myśli Komnatą: w niej pozostajemy dopóty, dopóki nie zbudzi się w nas myśl. Długo tam przebywamy i chociaż drzwi do drugiej komnaty są szeroko otwarte, a spoza nich bije wielka jasność, wcale do nich nie śpieszymy. W końcu jednak popycha nas do tego w niedostrzegalny sposób budzący się w nas pierwiastek myślenia. Kiedy zaś przekroczymy próg drugiej komnaty, którą nazwę Komnatą Dziewiczej Myśli, światło nas ogarnia, woń błoga; wszystko, co widzimy, zadziwia nas i raduje; chcemy pozostać tu na zawsze w radości. Oddychanie jednak powietrzem tej komnaty ma i taki skutek, że wyostrza się nasze wejrzenie w serce i naturę człowieka; nerwy nasze rozpoznają, że świat jest pełen niedoli i udręki, bólu, choroby i ucisku. A przez to owa Dziewiczej Myśli Komnata z wolna mrocznieje, po wszystkich zaś jej stronach otwierają się liczne drzwi, lecz wszystkie ciemne, wszystkie do ciemnych wiodące korytarze.... Kubiak tak to komentuje: Doświadczenie mroku u Kawafisa jest bliskie owej alegorii, ale nie jest z nią tożsame. U greckiego poety, gdy komnata mrocznieje, nie otwierają się żadne, choćby i najmniejsze, korytarze. Dominuje poczucie zamknięcia: uwięzienia w jakiejś ciemności, w jakiejś klęsce, w takiej sytuacji, jaką język grecki określa słowem: *aporia* - miejsce bez wyjścia.

Ale oto właśnie w tym miejscu, w tej mrocznej aporii świta nadzieja. Jej odblask odnalazł Kubiak w prawdopodobnie niedokończonym wierszu Kawafisa pod hipotetycznym tytułem - *Nieemożliwości*:

*A jednak w samym smutku jest to błogosławione
pokrzepienie, którego nic nie wysłowi (...)*

*Rzekł pewien poeta: „Z muzyki bezdźwięcznej
słodycz do duszy spływa”.*

*A ja tak myślę, że najprawdziwiej jest piękne
życie, którego nie da się przeżywać.**

* tłumaczenie Zygmunt Kubiak

Kubiak odkrył, że ów „pewien poeta” to John Keats, a wzięta w cudzysłów fraza, to parafraza wersów rozpoczynających drugą strofę jego wiersza pod tytułem *Oda na urnę grecką*:

*Pieśń słyszana jest błoga, lecz ta niesłyszana
Bardziej błoga...**

* tłumaczenie Zygmunt Kubiak

O czym więc jest przypowieść Keatsa? Moim zdaniem jest to alegoria losu pisarza, choć można by ją rozszerzyć i na inne dziedziny sztuki (wszak mowa jest o muzyce). Początek, czyli dzieciństwo - czas dla pisarza najważniejszy, życiodajna studnia, z której będzie czerpać do końca życia. Czas nierozłącznie związany z miejscami, których już nie ma oraz z ludźmi, których też już nie ma. Owo lakoniczne i zamykające NIE MA: nieobecność, brak, strata, opuszczenie, wyrzucenie i w końcu wygnanie to pieczęć tamtego czasu *sielskiego i anielskiego*. Pisarz jest w twórczości swojej strażnikiem tej pieczęci.

Narodzenie. Boża kołyska, błogosławiona kołysanka. I Dzieciństwo - nie znająca myśli Komnata. Wszystkie czary i zaczarowania jakie się w niej dzieją. Wreszcie wyrzucenie w świat, do Komnaty Dziewiczej Myśli. I w niej inicjacja w sztukę, potem w filozofię, w cały ten świetny splendor: ...*świa-*

to nas ogarnia, woń błoga; wszystko, co widzimy, zadziwia nas i raduje; chcemy pozostać tu na zawsze w radości. Ale poznając sztukę i filozofię, poznaje się coraz lepiej siebie, swoją naturę, możliwości i ograniczenia, a nerwy nasze rozpoznają, że świat jest pełen niedoli i udręki, bólu, choroby i ucisku. Wstępuje się w mrok i doznaje się ciemności. Ten punkt graniczny znajduję w twórczości wszystkich ważnych dla mnie pisarzy. Jest to potrzask, który trzyma mocno i niszczy wiele wielkich talentów. Podobny punkt graniczny znajduję w życiu wszystkich ważnych dla mnie świętych i teologów. A przykładem najwyższym jest *Przemienienie na wysokiej górze*.

Zwrot ku czemuś co poprzedza myśl i co następuje po niej, jakkolwiek byśmy tego nie nazwali, a co najmocniej odczuwa się w dzieciństwie. Zwrot ku owej sile, która działając na człowieka od początku, napawa go przerażeniem i lękiem, a równocześnie pociąga go i zniewala, a którą Rudolf Otto w swojej znakomitej książce pod tytułem *Świętość* nazywa *numinum*.

Czy możliwy jest powrót do nie znającej myśli Komnaty Dziecięcej? Czy jest możliwy powrót do czasu i do miejsc początku, w którym stało się jeżeli nie wszystko, to prawie wszystko co najważniejsze? Cała reszta, aż do momentu śmierci, który jest punktem kulminacyjnym umierania, jest już tylko lepszą lub gorszą powtórką, serią bardziej lub mniej udanych repetycji, rozmienianiem na drobne i roztrwaniem tego, co się wtedy dostało. Jest grą końcową, która często odgrywana jest byle jak i w żalony sposób.

Komnata Dziecięca i ktoś w niej. To wszystko co na zewnątrz i wewnątrz niego. Ściany, sufit, podłoga, okna, parapety, drzwi, progi, meble, obrazy, oświetlenie, piec, przedmioty. I dalej: inne pokoje, przedpokój, kuchnia, spiżarnia, łazienka, klatka schodowa, piwnica, strych, podwórko, drzewa, mur; głosy, zapachy, kolory, smaki; mury, wieże, kościoły, budowle i domy miasta; rzeka, park. Jacyś - ojciec i matka i najbliżsi krewni; miłość, przyjaźń; sny i modlitwy. Marzenia, przeżywania, radości i smutki, wielkie trwogi, kolejne punkty zwrotne. Książki; litery i słowa. Czytanie i pisanie. Rytm dnia i nocy i pór roku i rytm lat.

Aporia, czyli według słowników: brak, niedostatek, wątpliwość, bezradność, bezdroże. A także: trudność logiczna, niemożność (rzeczywista lub pozorna) przewyciężenie sprzeczności tkwiącej w rozwiązany problemie. Aporie greckiego filozofa z V wieku przed naszą erą - Zenona z Elei, które miały dowodzić niemożności ruchu. No i aporia jako figura retoryczna. Miejsce bez wyjścia. Pokój i miasto dzieciństwa. Jak małe Beth-lehem (Dom chleba). *Jeżeli się nie nawrócicie i nie staniecie się jak dzieci, nie wejście do królestwa niebieskiego*.

Tylko przemiana (metamorfoza) daje możliwość takiego powrotu. Pieśń słyszana musi się przemienić w pieśń niesłyszana. Ale przedtem musi przemienić się sam pieśniarz. Musi przekroczyć siebie i swoją pieśń. Inaczej pograży się w mroku i zginie w ciemności, która jest potrzaskiem śmiertelnym.

Samuel Beckett w ostatnim ze swoich słynnych *Niewypalów* (w wersji angielskiej - *Fizzles*, a w wersji francuskiej, która jest skrótem zarzuconej większej całości pod tytułem *Se voir* (*Widzieć się*) - *Foirades*), dodanym po latach *Miejscu zamkniętym*, mówi: *Jest tylko to, co powiedziane. Poza tym,*

New College, Oxford. Rzeźba z dzwonnicy.



* tłumaczenie Antoni Libera

co powiedziane, nie ma nic.* A więc pisanie, zapis, czyli jak zwykle cała seria fiask, klap, nieudań, zgaśnień i niezaistnień. Słowa, słowa, słowa... Po co?

* tłumaczenie Zygmunt Kubiak

Czyż nie po to, żeby dążyć do piękna? *Piękno jest prawdą, prawda jest pięknem* - tylko tyle / Można wiedzieć i warto wiedzieć, tu na ziemi*/ - mówi w *Odzie na urnę grecką* John Keats. Gdyż piękno nie jest *jałowym estetyzmem*, pustą grą dźwięków dla dźwięków. Kubiak mówi, że piękno jest *przekroczeniem liryki*, a więc jest przekroczeniem progu Komnaty Dziewiczej Myśli. Najbardziej odpowiada mi estetyka świętego Augustyna, jego rozumienie piękna: jest wielkie, wspaniałe piękno świata, zaś ponad tym pięknem (świat jest *najpiękniejszym poematem*) jest najwyższe piękno Boga, który jest *samym pięknem*. Piękno według Augustyna polega na harmonii, a harmonia na odpowiedniej proporcji; zgodność, porządek i jedność stanowią o pięknie, a ład i jedność zapewniają rzeczom: miara i liczba. Najważniejszym pojęciem estetyki Augustyna jest rytm, pięć jego rodzajów. I piękno łączy się u niego z dobrem; piękno jest dobrem i nie ma dobra bez piękna. Jest to pułap najwyższy.

Ale są i inne możliwości. Wyjściem jest *religia sztuki*, w której artysta jest bogiem i jednocześnie kapłanem *wiekuistej wyobraźni*, jakimi w swojej twórczości byli Flaubert, Mallarmé, Joyce, czy Proust. Święty Augustyn w młodości także stawiał sztukę ponad wszystkimi wartościami, ale potem w *Wyznaniach* spowiadał się z tego, jako z grzechu. Na przeciwnym biegunie jest natomiast *jałowy estetyzm*, łączy się najczęściej z nihilizmem i ateizmem, które są zawsze dla pisarza ślepyimi zaułkami, gdyż nie ma w nich prawdy, a więc nie ma piękna, i dobra. Takie są trzy możliwości wyjścia z Komnaty Dziewiczej Myśli, a więc z mroku i z ciemności, z doskwierającej, dotkliwej sytuacji, jaką język grecki określa słowem: *aporia* - *miejsce bez wyjścia*.

Krzysztof Myszkowski

Recenzje

Jarosław
Klejnocki

Obowiązki Starego Poety

Nie należałem nigdy do admiratorów twórczości Tadeusza Różewicza. Albo inaczej: autora *Niepokoju* uważałem zawsze za ważnego poetę (czy mogłoby zresztą być inaczej?), ale też nigdy nie był poetą ulubionym, jednym z takich, których wierszy uczymy się na pamięć, którymi „mówimy” lub których przywołujemy w nielicznych momentach koncentracji, kiedy trzeba nadać imię chwili.

Czym więc mógłbym wytłumaczyć to niezwykle wrażenie, jakie wywarła na mnie lektura ostatniej poetyckiej książki Różewicza? Bo przecież od czasów licealnych, kiedy czytaliśmy z przejęciem *Ocalonego*, kiedy kusił nas ten ostry, acz spokojny ton, kiedy byliśmy porażeni okrucieństwem tego

lirycznego świata, który wówczas wydawał nam się nihilistyczny, bo nie znaliśmy jeszcze „Ziemi jałowej” Eliota i tylko przeczuwaliśmy, że za oknem tętni świat „wydrążonych ludzi” - od tamtych więc czasów nie czułem tak wyraźnie energii pulsującej w słowie autora tomu *zawsze fragment*.

A potem jeszcze przeczytałem 95 numer „ExLibrisu”, gdzie spotkały się dwie diametralnie różne recenzje książki - laudacyjna Zbigniewa Majchrowskiego („Trzecim zatem poetą, który odnowił i odmienił język poezji polskiej, jest Tadeusz Różewicz. Właśnie tak: Kochanowski-Mickiewicz-Różewicz”) i kpiarsko-ironiczna Marcina Barana („Ta lektura budzi raczej niechęć. (...) Jeśliby poezja polska miała iść w kierunku przezeń (tj. Różewicza) wyznaczanym - to ja się na to nie piszę.”) Pomyślałem, że żaden chyba z Wielkich i Uznanych Poetów naszych czasów nie budzi takich namietności swą twórczością, jak właśnie Różewicz. Ale znów dlaczego?

Różewicz jest oczywiście poetą jednego tematu. Kto czytał i zapamiętał pierwsze wiersze, kto przemyślał „Spadanie” i „Et in Arcadia ego”, kto pochylił się niegdyś nad problematyką wielkiego Nic (w płaszczu Prospera; pustka ubrana w strój czarodzieja), ten i w *zawsze fragment* znajdzie podobne motywy i kontynuacje. *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym, zawsze fragment, prognoza do roku 2000, Poemat autystyczny czy Poemat równoczesny* wyznaczają rytm książki, nawet jeśli niektóre z tych tekstów mogliśmy przeczytać we wcześniejszych zbiorach artysty. Nie trzeba chyba przypominać; ale na wszelki wypadek - Różewicz portretuje wciąż człowieka wygnanego z raju zhierarchizowanej i uporządkowanej kultury w bezduszny świat zimnej i tylko z pozoru opiekuńczej cywilizacji. Pustka metafizyczna, podobna tej która miota bohaterami Witkacego jest udziałem bohaterów wierszy, a zwłaszcza dramatów autora „Kartoteki”. Czytając po raz kolejny *zawsze fragment* zrozumiałem, że poraziła mnie bezkompromisowość poety. Bo przecież artysta nie jest inny; też jest napiętnowany, skażony, powierzchowny. Rażąca do tej pory meta-poetyckość Różewicza znalazła wreszcie swe uzasadnienie.

I zrozumiałem, że siła prostej (choć oczywiście pozornie, pozornie) mowy, na pograniczu banału i kiczu (co mnie wielokrotnie u Różewicza raziło i co było, nadal tak sędzę, powodem Jego niezwyklej popularności wśród wielu startujących przed laty poetów) uwarunkowana jest kontekstowo. Tak może mówić albo poeta bardzo młody, który, porażony niesprawiedliwością świata kwestionuje „fundamenty”, albo Poeta Stary, który nie ogląda się na mody, zwyczaje i teorię literatury. Wtedy Prawda zagląda do naszych oczu z wyjątkową przenikliwością. Co często wydaje się u twórcy dojrzałego manierą, *poeta emeritus* przekuwa w prawdziwą moc tworzenia. Jednym z obowiązków twórcy jest nie mieć złudzeń także wobec siebie, dla Poety Starego ów postulat staje się niemal sprawdzianem wiarygodności.

I to mnie w ostatniej książce Różewicza przebudło. Brak sentymentalizmu, autoironia najwyższego gatunku, heroiczne przyznanie, że pozostanie *zawsze fragment*; więc niedopełnienie, nienasycenie, niedokończenie. Podejrzywałem nieczysto, proszę wybaczyć, że wiersze Różewicza fundowane są na zimnej spekulacji, trochę podobnej do tej, która obraca gwiazdę poezji Wisławy Szymborskiej (choć u niej galopuje spiętrzonymi para-

doksami, a ironia ociera się arcydzielnie o czarny humor), ostatnia książka zmieniła nieco to intuicyjne przekonanie. Więc nie, to nie spekulacja - to ból, prawdziwy, uwewnętrzniony ból. Stałem olśniony, bo wydało mi się, że Różewicz dotyka niemożliwego. Mówiąc oksymoronicznie: ociera się o introwertyczny ekshibicjonizm, sporządza raport najintymniejszego obnażenia. Darowuje nam portret człowieka w transgresji, człowieka cierpiącego w koniunkcji ze światem...

Jest wreszcie w książce wiersz specjalny. Dowodzi on, że Różewicz, choć raczej milczy na ten temat, to jednak ma swoje, wyrobione i - jak zobaczymy - mocno krytyczne zdanie o współczesnej „nowej” poezji. W „Zadaniu domowym” nie pada ani jeden tytuł, ani jedno nazwisko, ale przecież nie trzeba być żadnym ekspertem, żeby od razu zorientować się do kogo, do których z nas piszących, kieruje Różewicz swe przesłanie:

zadanie domowe

zadanie domowe
dla młodego poety

nie opisuj Paryża
Lwowa i Krakowa

opisz swoją twarz
z pamięci
nie z lustra

w lustrze możesz pomylić
prawdę z jej odbiciem

nie opisuj anioła
opisz człowieka
którego minąłeś wczoraj

opisz swoją twarz
i podziel się ze mną
jej zmiennym wyrazem

nie czytałem
w poezji polskiej
dobrego autoportretu

To jest ważny wiersz dla mnie osobiście, choć tak naprawdę nie sądzę, bym był jednym z jego potencjalnych adresatów. I nie potrafię, nie umiem inaczej nawiązać z Tadeuszem Różewiczem rozmowy, jak tylko w ten sposób:

Panu Tadeuszowi Różewiczowi
Odrabiam zadanie domowe choć nie jestem

Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996

już młody Teraz ja zadaję sprawdzam kiwam
głową z politowaniem lub wyrozumiałością
Ale tym razem to ja muszę sprostac Więc
odwracam lustra na drugą stronę jak się
kiedyś odwracało obrazy gdy ktoś
nieodwołalnie wychodził z domu Zamykam
oczy dla pewności *Opisz swoją twarz
i podziel się ze mną jej zmiennym
wyrazem* każe Stary Poeta *opisz swoją
twarz z pamięci* mówi więc spoglądam w
pamięć Mój Boże cóż za pospolitość
Jakie zwykle bruzdy Taka czysta karta
Kilka drobnych nie wartych wspomnienia
szczegółów jakaś ślepota jakaś przepaść
Nie ma o czym mówić Zmierzch zabiega mi
drogę Nic nie poradzę wiem mieszkam w
swojej twarzy To co istotne mieszka
poza nią

Jarosław Klejnocki

Piotr
Michałowski

Bunt sublokatora

Podobno z wiekiem każdy „bunt się ustatecznia”. Po *Zimnych krajach* i *Schizmie* kolejna książka Marcina Świetlickiego jest próbą przewyciężenia tej reguły. Raczej - w przedstawionym życiu w samej poezji, choć za bastion oporu służy właśnie wiersz, który wytrąca dookolny świat z kolein rutyny. Bohater ustatecznić się nie chce i przeciw stabilizacji kieruje teraz wysiłek tworzenia. Odeszła wprawdzie młodość, życie narzuca nowe zadania, postrzegane tu jako przeszkody, ale warto sprzeciwić się bezwładowi łatwo przewidywalnego dalszego ciągu biografii. Wyzwaniem jest walka z Formą - być może nie tak nieuchronną jak prawo starzenia się każdej generacji.

Tytuł odczytuję jako przekorny solecyzm: *Trzecia połowa* to kolejna, nie uwzględniana przedtem faza życia. To nadwyżka podobna do „piątego koła u woza”. To także trzecia książka autora (nie licząc modyfikacji debiutu *Zimne kraje 2*).

Ramę stanowią dwa wiersze o formalnych wprawdzie tytułach: *Wstęp* i *Zakończenie*, ale umieszczone w odwróconej kolejności. Nie chodzi tu o prowokacyjną polemikę z konwencją kompozycji. Inicjalne *Zakończenie*, zawierające aluzję do wyroku rajskiego, relacjonuje zamknięcie pewnego etapu biografii. *Wstęp* natomiast zapowiada nowy, jeszcze nieznaną etap, który pomimo wcześniejszych doświadczeń, rozpoczyna się wysokim progiem, unieważniającym świeżo opowiedzianą przeszłość. Co zatem wypełnia tą paradoksalną klamrę?

Książka podzielona została na trzy części bez tytułów, o dość przypadkowym układzie tekstów. W centralnej jakąś sugestią linearności daje forma poetyckiego dziennika. Daty w nagłówkach i realia odsyłają jednak w przeszłość już dość daleką - do przełomu lat 80/90. Może to znak statycznej sytuacji życia i pisania?

Głównym motywem jest lęk przed stabilizacją, która grozi utratą ostrości widzenia świata. Wiersze są zaklinaniem tego niebezpieczeństwa. Wysilek poety skupia się na podtrzymywaniu tragizmu codzienności - tego wątpliwego raju zastygłego czasu. Służy temu niespokojny, synkopowany rytm antyzdaniowego wiersza, przypominającego frazę Wojaczka.

Ramą stabilizacji jest dom, choć realia wskazują tu na pewną prowizorkę. To „ostateczna zajezdnia”, w której uśpiony został dramat przemijania. Świat przedmiotów, opisany w wierszu *Śmiertelność rzeczy martwych* jako

*Kompletnie niska wartość dydaktyczna
w obsikanej przez kota gazecie*

- na szczęście okazuje się nieszczelny. Istnieją dwie drogi ucieczki. Pierwszą daje erotyka - podszyta zwątpieniem w realność lub chociaż podejrzeniem nieprawdziwości świata. Drugą odskocznią bywa jakaś uboga „półmetafizyka”, przezierająca czasem przez płaską codzienność. Rutynowy bez-ruch zostaje zmacony niepokojem: pamięci, snu i wyobraźni, myślą o Bogu, śmierci i piekle. Ale to tylko -

*[...]Przymiotniki. W środku jeden pewny
rzeczownik, osobowy, pośpiesznie, co moment
ożywiany.*

Obecność małego dziecka narzuca bohaterowi nową perspektywę: bezwarunkowej zgody na świat, pełnej afirmacji i traktowania go jako bezalternatywnej oczywistości.

Życie to stan chwiejnej równowagi między przymusem schematu a pragnieniem ucieczki, stan który komentuje pobłażliwie ironiczna racjonalizacja, że takie życie: „Ostatecznie okazało się nienajgorsze”.

W szerszym, ponadprywatnym zakresie obrona zagrożonej autonomii polega przede wszystkim na odrzuceniu ideologii i zbiorowych manifestacji. Dystans jednostki do tłumu równoważy społeczną presję uczestnictwa. Kompromisem jest udział w historycznym przełomie, ale tylko na zasadzie gry czy też daniny składanej konwencji:

„niezręcznie i bez wiery, choć kobiety chwałą

[...]

nigdy naprawdę i do końca w środku”

(„luty 89”)

Obsesyjne pielęgnowanie indywidualizmu wynika nie tylko z poczucia zagrożenia tyranią rzeczywistości, ale i z przeświadczenia, iż -

*„świat nie oferuje
niczego oprócz blasku”*

(„nocą z sierpnia na wrzesień”)

Jeśli istnieją jakieś zobowiązania w relacji jednostka - społeczeństwo, to Świetlicki nawiązuje do Gombrowiczowskiego antyetosu „Syncyzny”:

*„a to, co z zewnątrz nas oblega, jest
także naszą ojczyzną, dopiero teraz chce nas”*

Formuła ta znalazła się w wierszu *Oblężenie*, którego puenta brzmi jak manifest pokolenia: „*Nie opuścimy tej kawiarni*”. Najgłośniejszym artykułowana wola izolacji zagłusza motywację wyboru takiej postawy. Trochę to bunt, ale bardziej niechęć, zmęczenie i nuda. Utwór nawiązujący tytułem do *Nie skończonej krucjaty Wojaczka, Poniechana pielgrzymka*, wskazuje na jakąś (chyba nie tylko generacyjno - towarzyską) wspólną wyobcowania:

„*I nie ma czego chronić
oprócz tej wysepki,
która się zmniejsza co dzień,
ale się nie zmniejszaj*
[...]
póki my piszemy”

Elementy parodii nie są w stanie wytłumaczyć romantycznego patosu, którego obecność czyni prawomocnym pytaniem o sens ocalenia. Wolność nie jest tu bowiem drogą, lecz celem. Ażyl to nie przejściowe schronienie, lecz dom.

Oczywiście, bohaterowi wolno współczuć, że jego życie, w którym czuje się zaledwie sublokator, biegnie - jak można mniemać - niezgodnie z własnym życzeniem. Nieważne, że zabrakło kontrpropozycji pozytywnej, że nie wiadomo, jakie to życie według niego być powinno. Istnieje tu jakaś sugestia Fatum ciężącego nad losem, przeświadczenie, iż ta nie akceptowana forma egzystencji została narzucona. A może bohater padł ofiarą własnej naiwności? Są to dociekania nieuniknione w lekturze tomiku Świetlickiego. Nie można jednak wymagać, by w liryce każda sytuacja była umotywowana środowiskowo czy egzystencjalnie. Po prostu zapis łatwej konstatacji: jest źle. Źle w ogóle, a tym bardziej w szczegółach, co daje wystarczający powód by pisać „przeciw” własnej rzeczywistości.

Świetlicki kurczowo trzyma się imperatywu nieufności. Nieufność przyjmuje za dogmat, a negację za nadrzędną regułę, która nie może wprawdzie zapewnić samej wolności, ale daje poczucie wolności. W nazywaniu fragmentów świata, które go bezpośrednio otaczają i osaczają, znajduje samobronę. Ciąg dalszy tej dramatycznej i zarazem arcybanalnej przygody znajdziemy pewnie w jakiejś „czwartej połowie”. Może pojawi się tam dorastające dziecko bohatera, które zacznie wypominać mu dawną niezgodę słowami: „Tata, a Marcin powiedział...”

Piotr Michałowski

Marcin Świetlicki: *Trzecia połowa*. Poznań: Wydaw. a5, 1996. 46 s. (Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5/ pod red. Ryszarda Krynickiego; t. 23)

Ryszard
Częstochowski

O nic już nie chodzi?

Świetlickiego spotkałem tylko raz, dzień przed Sylwestrem 1995 roku, który miałem spędzić w Krakowie. Postanowiłem odwiedzić znajomych z *Tygodnika Powszechnego*, żeby złożyć im życzenia noworoczne. Przeczu-

wałem, że jednak w sobotę może tam nikogo nie być, więc przygotowałem świąteczną kartkę, aby wsunąć ją pod drzwi. Tak jak przypuszczałem, drzwi były zamknięte, ale odruchowo zapukałem. Po chwili jakiś potargany człowiek w wyciągniętym swetrze wpuścił mnie do środka. Był to Marcin Świetlicki. Obudziłem go chyba z drzemki. Nie znaleźmy się osobiście, a więc przekazałem mu jedynie kopertę z kartką z życzeniami.

Później zauważyłem, że Świetlicki obserwuje mnie w kawiarni „Vis a Vis” na krakowskim rynku. Nie wiem czy cokolwiek mojego czytał. Nie nawiązałem z nim wtedy znajomości, bo nie byłem z jego poezją dość zaznajomiony. Gdybym już wówczas znał jego „37 wierszy o wódce i papierosach” pewnie zaprosiłbym go do rozmowy przy piwie i zapytałbym: „Ty rzeczywiście myślisz, że już o nic nie chodzi?”, albo: „Czy nieuczciwiej byłoby w ogóle zamilknąć?”. Wiele jeszcze bym mu zadał „prowokacyjnych” pytań. Słowo KONIEC w literaturze powiedzieli kilkadziesiąt lat wcześniej pisarze związani z nurtem egzystencjalnym jak Beckett, Ionesco, Cioran. W tamtych czasach wypowiadała je rozgoryczona sytuacją świata i człowieka elita intelektualna Europy. Filozofowie i paryska bohema głosiła nihilizm. To co było wtedy elitarne, dzisiaj staje się normą zachowań sporej części młodych ludzi. Świetlicki napisał: „Światło nam umarło” i zaraz po tym: „Nie żałujemy nazbyt”. Współczesny czytelnik tak może odbierać rzeczywistość. Świetlicki jest wyrazicielem jego duchowej pustki. Jest po prostu do niego podobny. Swoją człowieka. Rozumieją się bez słów. Nikt nie ma mu za złe, że powtarza stare slogany i gesty, że w latach 50-tych co drugi student Europy zachodniej mówił to samo, nie zapisując tego na papierze, bo i po co skoro nic nie ma sensu! Odkrywcze zakwestionowanie sensu istnienia sprzed lat stało się dziś pospolitym myśleniem wielu ludzi, żyjących bez wiary, bez celu, bez sensu. Punkowskie „No future” stało się ciałem. Przeróżające znużenie i zniechęcenie szarym światem. Do czego to może doprowadzić? Prawdopodobnie do tego, że pokolenie, które nastąpi po owych dekadentach XX wieku będzie pełne wiary i nadziei w przyszłość i „ponowoczesnego” człowieka. Równowaga natury w końcu zawsze zwycięża. Harmonia jest jak dziecięca huśtawka. Niewinna i sprawiedliwa.

Dlaczego wątpimy, że po coś tu jesteśmy? Jest to wyraz ludzkiego egocentryzmu, który nie może się pogodzić z możliwością nieistnienia po śmierci. Z punktu widzenia wszechświata rzeczywistość byt jednostkowy nie ma wielkiego znaczenia. I tu powstaje rozpacz i lęk. Bojaźń i drżenie - jak napisał Kierkegaard. Gdy odrzucimy pascalowski „zakład” pozostaje nam już tylko ucieczka od trwogi. Alkohol i papierosy. Tudzież inne „narkotyki”. Świetlicki napisał: „kolaboruję z pismem katolickim”. Pewnie miał na myśli swoją pracę korektora w „Tygodniku Powszechnym” i publikowanie tam czasami swoich tekstów. Upadła „komuna”, a więc trzeba się buntować przed „głupim chrześcijaństwem”. Trzeba robić grymasy, miny, pozy i zbierać choćby łatwy i tani poklask. Współczesny pisarz szuka więc oparcia w swojej grupie. Nie ma siły na prawdziwą samotność. Potrzebni są mu fani. Nastąpiła moda na teraźniejszość. Jutro przyjdzie jutro. Wczoraj nieważne - jutro nieważne. Po nas choćby potop. Jedyne prawdziwe zmartwienie, to skąd wziąć pieniądze na wódkę i papierosy, albo jak być popular-

nym wśród gawiedzi. „Mieć miasto u stóp”- to marzenie zbuntowanego autora. No cóż, aby mieć forszę trzeba zdradzać siebie i „kolaborować” z pismem katolickim. Najwygodniej mówić jest to, czego od nas oczekują. Będą kochać idola, barda, brata, bo on taki sam jak my. Kto tu kogo nabiera? Świetlicki napisał: „Jezus umarł” prawdopodobnie trawstując słynne „BÓG UMARŁ” Nietzchego. Co do tego nikt nie ma wątpliwości. Ale czy zmartwychwstał? Oto jest pytanie.

„Nie ma świata skończył się
Nie ma czasu skończył się
Nie ma celu skończył się
Nie ma sensu skończył się”

Marcin Świetlicki: 37 wierszy
o wódce i papierosach;
„Świadectwo”, Bydgoszcz,
1996.

Takich mamy poetów, jakie mamy czasy. A może odwrotnie? Takie mamy czasy, jakich mamy poetów! No i dobrze ...

Ryszard Częstochowski

Mirosław Dzień „Cudzoziemska” samotność

Przyznam się, że jestem w sporym kłopotcie. Wiersze Marzeny Brody zamieszczone w jej ostatnim tomie *Cudzoziemszczyzna* podobają mi się, są często zgrabnie zbudowane, pełne błyskotliwych porównań i metafor. Ale zarazem jest w nich coś, co mnie nie przekonuje: jakaś naskórkowość spojrzenia, brak wysiłku w dążeniu do metafizyki przedmiotu i metafizyki przeżycia. Broda jest świetną malarką własnych stanów psychicznych, ale jednocześnie nie próbuje z nich wyjść w stronę obiektywnie istniejącego świata. I chyba dlatego wiersze te odczytuję jako obarczone intelektualnym chłodem, jakąś granicą poza którą krakowska poetka nie stara się postawić słowa. I bynajmniej nie chodzi tutaj o niedopowiedzenia i ironię, której - niestety - prawie w ogóle w tych wierszach nie ma, ale to sprawa twórczej metody, postawienia kilku podstawowych pytań, usytuowania własnej wypowiedzi artystycznej w kontekście zagadnień - powiedzmy - quasi filozoficznych.

Jak się do tego zabrać? Myślę, że przed poetą zawsze pojawiają się co najmniej trzy możliwości.

1. Opiszę świat, który jest poza mną samym.
2. Opiszę świat jaki jawi się w mojej świadomości.
3. Opiszę widzenie świata jaki noszę w sobie.

Wydaje się iż Marzena Broda powiedziała się za 3 i 2 rozwiązaniem. To oczywiście niesie ze sobą określone konsekwencje. W dużej mierze są to wiersze o przekleństwie samotności, tym boleśniej odczuwanej na obczyźnie. Większość z 46 wierszy (19 sygnowanych datą i miejscem) pomieszczonych w tomie to utwory napisane w Stanach Zjednoczonych, a więc w kraju za Wielką Wodą. Myślę, że jest to cenna wskazówka dla czytelnika.

ka chcącego skorzystać z zaproszenia na przechadzkę po cudzo - ziemskiej krainie Marzeny Brody.

Posługując się kluczem tematycznym, wiersze krakowskiej poetki można podzielić na kilka zagadnień często nakładających się na siebie: a/ erotyki - („*** *Rzeki dojrzewają do powodzi...*”; „*** *Wzrok ich uwięził...*”; czy też bardzo przejmujący wiersz „*Kochanie się*”; b/ wiersze eksponujące wyobcowanie i samotność - „*Krótką rozmowa*”, „*Ocean*”, „*Telefon z Brooklynu*”, „*Strach przed ciemnością*”, „*Ciemny pokój*”, „*Sklócenie*”; c/ biograficzne - „*Tren dla Marguerite Yourcenar*”, „*Mount Desert Island*”; d/ krajobrazy przyrody, rzeczy - „*Zimowa powieka*”, „*Sztorm na Swan Island*”, „*Latawiec*”, oraz „*Niebo*”.

W przytłaczającej większości (może poza „*Linia*”, jedynym metafizycznym wierszem tego zbioru) słowo nie jest tutaj narzędziem poznania rzeczywistości poza podmiotowej, koncentruje się na wewnętrznych przeżyciach podmiotu, próbuje oswoić poczucie wyobcowania, lęku. Poezja Marzeny Brody jest na wskroś osobistą, to jest jej siłą, ale również - moim zdaniem - otwiera się na strefy niebezpieczne. Koncentracja na sobie zawsze w jakiś nieodwołalny sposób kaleczy ostrość percepcji świata istniejącego poza kręgiem przeżyć psychicznych podmiotu lirycznego. Strona rzeczywistości poza - podmiotem po trosze skazana jest na mgłę, rozmazanie, zatarcie granic między tym, co oswojone przez liryczne „ja”, a tym, co pozostaje poza nim, wchodzi w obręb obcego, nieokiełznanego. Nie czynię z tego zarzutu poetce, dzielę się tylko wątpliwościami. Opis nie zapuszczający się w metafizykę, nie próbujący zrozumieć rzeczywistości, rozwiązać szyfru jaką ona ze sobą przynosi, musi, z konieczności pozostać ubogim, nie pełnym, by wręcz nie powiedzieć okaleczonym. To, dzięki czemu poezja zasługuje na miano Wielkiej - to właśnie owa cienka, choć przecież trwalsza od innych nić pozwalająca zeszyć opis z próbą (często niepewną) zrozumienia świata, Boga, i demonów. Jednym słowem doczesność zanurzona w wieczności, konkretny dom, płot i piłka poszukujące szerszego znaczenia, wykraczające poza naskórkową zewnętrżność. Stąd mój niepokój. Wejście na drogę własnych przeżyć psychicznych koniec końców skazane jest na solipsyzm. Rzecz oddala się od nas ruchem jednostajnie przyspieszonym, a to, co jesteśmy w stanie złapać, to tylko niejasne wrażenie, okruczeństwo przyłapano przez tęskne oko poety(-tki). Na próżno w takiej sytuacji poszukiwać mostu, jakiejś kładki po której moglibyśmy na nowo zakosztować świata transcendentnego wobec nas.

Cudzoziemszczyzna naznaczona jest jakimś nieprzekraczalnym syndromem samotności. Opiszę moją samotność, wyobcowanie, mój lęk, ból, niepewność. Takie zdaje się być artystyczne *credo* przyświecające zbiorowi tych wierszy. Mamy tutaj do czynienia z przypatrywaniem się samotności w jej różnych odsłonach. I tak pojawia się samotność poddana próbie ognia i wody („*** *Słońce oślepia, drżące chmury...*”); samotność ocierająca się o depresję („*Krótką rozmowa*”); samotność jako synonim nieszczęścia - per oppositionem („*Smuga światła*”); samotność umiejscowiona w konkretnym miejscu - Krakowie („*Miasto mojej samotności*”); samotność zanurzona w strachu („*Strach przed ciemnością*”); samotność jako postulat i cel („*Sklócenie*”, „*Anioły*”).

Marzenie Brodzie na pewno nie brakuje talentu. Świadczyć o tym mogą oryginalne i trafne metafory, porównania i przenośnie np. „*cudzoziem-
szczyzna jak zdanie go uwięzi, / żeby nie zbiegł - / w nieskazitelną treść*” („*Cudzoziem-
szczyzna*”); „*Przestrzeń pełna jest wrzątku. / Parzy smukłe ciało / i spycha w
cień kapelusza*” („*Sen*”); „*Woda nie ta sama - każdy szczegół polyka, / zaga-
szcza się ciemność w zmęczonej dzielnicy*” („*Senność*”); „*Strużka światła
dzieli twarz jak godzinę na pół*” („*Retablo*”); „*Nocą pokój jest jak zamysł-
ony kamień, / wcale nie widzą mnie jego ściany*” („*W pamięci jak na kliszy*”);
„*...wiatr jak myśliwy / ugania się za rzeką, a dopada kaluże*” („*Rzeka*”). Nie-
kiedy napotykamy niespodziewane zmiany kierunku poetyckiej narracji -
jak w pięknym wierszu „*Mount Desert Island*”, a także z konsekwencją
oznaczona zostaje mapa cudzoziemskiej samotności. Ale zdarzają się rów-
nież potknięcia: np. wiersz „*Niebo*”, gdzie poetka próbuje opisać grę obło-
ków i refleksów światła. Odnoszę wrażenie, iż zbyt wiele tutaj pada słów,
metafor (choć przecież trafnych), zbyt „nachalnie” próbuje się czytelniko-
wi opowiedzieć o tym niebie i nim zachwycić. Kolejną słabą stroną tego
tomu jest brak ironii, dystansu, gry z czytelnikiem. Ale to jest właśnie po-
chodna owego solipsyzmu w siłą którego popada poetka. Żeby nie być
gołosłownym: echo solipsyzmu znaleźć możemy w „*Zamrożonym powie-
trzu*”, a także w „*Aniołach*”, który to wiersz postrzegam jako kaptur narzu-
cony na głowę własnych poglądów, sekretne przebranie pod którym tętni
życie osobistych poglądów poetki. Dlatego nie sposób inaczej interpreto-
wać poniższy fragment wiersza jako swoistą mistyfikację solipsyzmu w
przestrzeni którego porusza się poetka:

*„Ale sztuką jest zamknąć się w swoim odbiciu, w kulistej przestrzeni,
która stała się darem oddechu i początkiem powietrza, a dla nich
umiejętnością nie ujawniania się w gestach, w rozmowie, w tych rzeczach
po których inni mogą się rozpoznać i bez żadnej próby zbliżyć”.*

(„*Anioły*”).

Istnieje wiele sposobów wyjścia z dręczącego mnie zażenowania. Wy-
starczy, że pomyślę o kilkunastu albo kilkudziesięciu tak modnych dziś
poetach - rówieśnikach Marzeny Brody, aby nabrać pewności, iż ta ostat-
nia w swoich artystycznych wysiłkach zaszła tam, gdzie oni mogą tylko
marzyć, w ogromnej większości bez żadnych szans na to, że marzenia te się
urzeczywistnią.

Życzę krakowskiej poetce śmiałości, życzę jej aby patrząc c h c i a ł a
(i zdołała) zrozumieć.

Mirosław Dzień

Marzena Broda, „*Cudzoziem-
szczyzna*”, Wydawnictwo
a5, Poznań 1996, ss. 75

Krzysztof
Myszkowski

Kosa na kamień

Trafiła kosa na kamień, myślałem nie raz, czytając to z wypiekami na
twarzy, to ze znudzeniem, lub z niesmakiem wielki, bo ponad pięćset stron

liczący pierwszy tom *Dzienników powojennych. 1945 - 1949* Marii Dąbrowskiej. Kosa to Dąbrowska, autorka dziś już prawie zapomnianych *Ludzi stamtąd i Nocy i dni*, a kamień to rzeczywistość polityczno-społeczna pięciu pierwszych lat PRL-u. Dąbrowska grzebie ten czas prawie doszczętnie. I chwala jej za to. Ścina i siecze chwaściska i chwasty ówczesnej rzeczywistości; ukazuje i różnicuje co i jak działo się i rozgrywało *zaraz po wojnie*, a na tym tle siebie i innych, których mogła z bliska obserwować, zaplątanych w to wszystko bardziej lub mniej. Z ferworem: ścina i siecze. I widzimy jak, jako pisarka, rok po roku słabnie i tępieje od tych zamachów i uderzeń chwackich, mocnych a często celnych, jak wyszczerbia się i zużywa wewnątrz, tracąc energię i poloty artystyczne. Tłumaczy *Dziennik* Samuela Pepysa i jest to właściwie jej jedyne, ważne pisarskie dokonanie po 1945 roku. Dziennikowy stos okazał się górą, która zrodziła prozatorską mysz.

Polskie dziennikopisanie, a więc ładowanie wszystkiego, jak leci, w wielki wór. Ja i inni. Ja i świat. W dziennikowym poplątaniu. Na świadectwo. I na wieczną rzeczy pamiątkę. Istny raj dla armii historyków literatury i dla żądnych plotek i sensacji czytelników. Polski kompromis z literaturą, podczas gdy dla Tolstoja, Dostojewskiego, Manna, czy tyłu innych dziennik był li tylko dodatkiem do twórczości, odskokiem od niej, lub uzupełnieniem. A trudno jest mi wyobrazić *Dziennik* Prousta, Joyce'a, czy Becketta. No bo jednak domeną pisarza jest fikcja - nie świat, ale świat przedstawiony. A w dziennikach zawsze rzeczywistość skrzeczy, w otocze przypisów, wstępów, egzegez, komentarzy, dysertacji. Tysiące i dziesiątki tysięcy zapisanych tak stron. Rodzaj autoterapii? Unik czy ucieczka? Niemożność. Pisarski kozi róg, jeżeli tomy dziennika stają się życiowym opus magnum. Jeszcze *Dzienniki* Stefana Żeromskiego są jedynie marginesem jego twórczości, wspaniałą introdukcją. Ale u Dąbrowskiej i Nałkowskiej, Tyrmanda, Bobkowskiego i Lechonia, czy u tych w tej dziedzinie najświetniejszych: Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego - przerastają i przesłaniają dzieło, lub jak u Andrzejewskiego - uzupełniają dzieło nierozdzielnie. Dzienniki, czyli „formy bez formy” poddane jedynie rygorom chronologii i zależne od osobowości i talentu autora, pisane w myśl zasady *sam sobie gędę, sam wesół będę*. A *Dzienniki* Dąbrowskiej i Nałkowskiej biją wszystkie polskie rekordy długości. Pisane są z a m i a s t powieści. Nic na to nie poradzę, że już po kilkunastu, czy w najlepszym przypadku kilkudziesięciu stronach tęsknię za formą, grą, kreacją, fikcją, za tymi wszystkimi filtrami, prześwitami, odbiciami, zapętleniami, skokami i szusami i setkami innych możliwości, które ofiaruje swoim wyznawcom proza artystyczna. A tu Anna Kowalska przyjechała, albo wyjechała, lub Lucia, która nie wie, co zrobić z Ela, która jest u Heli. Katar, albo kac. Bażant na obiad. Futro do reperacji. Drżenie przed gniewem i złością Anny. I tak co ciekawsze fragmenty, albo przemilczane, albo wycięte. W ostatnim zapisie tego tomu (31 XII 1949) Dąbrowska upija się i idzie wcześniej spać, przesypiając Nowy Rok. Chciałoby się rzec: Masz babo placek.

No ale Dąbrowska to świetne pióro, znakomity warsztat, o czym świadczą na przykład malownicze fragmenty o pisarzach, na których najczęściej nie zostawia suchej nitki. Jakże bawią mnie i rozczulają te fragmenty! O

Nałkowskiej: *Nałkowska doskonale się trzyma, gładka, nic na swoje lata nie wygląda. Nie mogła się powstrzymać, żeby nie opowiadać wszystkim, że spotkała w Jugosławii (skąd wraca) Krleżę (z którym niegdyś, jak dowcipowano - w Paryżu krleżała), po czym z satysfakcją opowiada, jak to Nałkowska jest rażąco wewnętrznie pusta i jak nudny był czytany przez nią fragment Medalionów, gdy ją - Dąbrowską i czytana przez nią humoreskę dobrze przyjęto: a w przypisie czytamy odwrotną relację z tego spotkania, zamieszczoną w Dzienniku Nałkowskiej. O Gałczyńskim: *Bardzo mi się ten człowiek nie spodobał, zrobił niemal odrażające wrażenie. I nie przypuszczalam, że to już taki starzec. Mocno siwiejąca nieporządna czupryna rozwichrzona à la Mickiewicz, a pod tym gęba zmięta jak stary kapciuch po zużytej prymce.* A tak opisuje przebieg wizyty Czesława Miłosza w dniu 27 XI 1945: *Był Miłosz. Piłam z nim wódkę. A raczej każde z nas piło na własną rękę. Swoich kolegów pisarzy Dąbrowska określa wprost jako gromadę lizydupków, po nazwiskach opisując przykłady ich haniebnego, lub żalotnego zachowania. Przejeżdża się po Iwaszkiewiczu, Tuwimie, Andrzejewskim, Brezie, nie mówiąc już o takich figurach jak Żukrowski czy Rusinek.**

Są w Dzienniku fragmenty, opisujące horror tamtych czasów: proces tzw. 9 terrorystów, proces Pużaka i Szturm de Sztrema, proces Doboszyńskiego; są różnego rodzaju dowcipy (*Moskale kochają nas za żarcie, my ich za wzięcie, a Stalin kocha Polskę bez granic*). Niekiedy jest to humor niezamierzony, który pozwala zajrzeć za szczelną stylistyczną fasadę tych dziennikowych zapisów i zapisków. Dąbrowska mówi, mówi, mówi. Nie ma mowy o dialogu z podmiotem tego dziennika. Trzeba tylko słuchać. Ona mówi. Tokuje. A ten jej dziennikowy tok narracyjny jest *najrozmaitszych materii przemieszaniem*. Jest więc przede wszystkim zapisem osobistego losu, ale choć jest to główna warstwa tego dziennika, to właśnie w niej jest Dąbrowska zamaskowana najstaranniej, a szkoda, gdyż domyślamy się, że tam aż kipi od różnych mocnych emocji i namiętności. Jest też ten dziennik opisem tego, co niesie historia, różnych *przełomowych momentów*, jak choćby Kongres Zjednoczeniowy PPR-PPS (*Nowa nazwa ma brzmieć: Demokratyczna Unia Partii Antyfaszystowskich, w skrócie DUPA; Jak się razem zleli, niech się razem zesrają*, notuje z tej okazji Dąbrowska), Kongres Inteligentów we Wrocławiu, na którym sala była zawałona tajniakami, Krajowa Narada aktywu PPR, na której omawiano wyniki lipcowego plenum KC (Dąbrowska analizuje i komentuje referat jakiegoś R. Zambrowskiego). Opisuje te i inne *przełomowe momenty* z właściwym sobie dystansem i bystrym rozeznaniem, w czym pewnie była niemala zaśluga Stanisława Stempowskiego: władze PRL-u nazywa władzami okupacyjnymi, a PRL - PRL-em obrządku sowieckiego, pisze o przerażeniu tempem sowietyzowania i rusyfikowania Polski, konkludując: *Od Niemców groziła Polsce zagłada biologiczna, od Moskali - stokroć straszniejsza - duchowa i moralna. Święte słowa. No, ale przecież nie jest to - od Mickiewicza - nic nowego. Jest to świadectwo kolejne, na pewno cenne, ale o ileż mniej intensywne od *Innego świata* Herlinga-Grudzińskiego, czy *Zniewolonego umysłu* Miłosza. A przy okazji Dąbrowska uczestniczy w Kongresach, odwiedza gabinety prominentnych przedstawicieli owych władz okupacyjnych, załatwiając sobie różne spra-*

wy, przyjmuje zaproszenie na trybunę 1 Maja, co jest znaczące lub nie, skoro z powodu pilnej pracy i zimna oddaje je swojej służącej, dodając *pięćset złotych na przyjemności*, ale służąca Frania idzie w końcu do kościoła, a nie na pochód. W 1945 roku Dąbrowska notuje: *Rozmyślamy nad nudą pasjonującej rzeczywistości, która jest jak lekcja, która nudzi i niecierpliwi, bo jest za trudna i niezrozumiała*. Dla mnie uzupełnieniem tego zdania jest zapis z 1949 roku: *Coraz bardziej przyzwyczajamy się nosić „drugą twarz”, ale to nie przestaje męczyć*.

Po co to wszystko? Są, dotyczące lat 1945 - 1949, tony dokumentów, źródeł i opracowań historycznych i nie tylko historycznych i niech zajmują się nimi historycy, politolodzy, socjolodzy, różnej maści publicyści, których jest legion. Literatura to jest literatura. Dąbrowska 7 XII 1948 roku notuje: *Kupiłam sobie przed kilku dniami nowy numer „Le Monde Illustré”. Jaka to przyjemność czytać, że ludzie gdzieś żyją normalnie, interesują się czymś więcej niż polityką*. To jest myśl! Trudno jest mi wyobrazić dziennik współczesnego pisarza, w którym jest opis przeobrażenia się PZPR w bodajże SDRP, albo połączenia się, czy zlania tych i owych w SLD, opatrzone analizami i komentarzami referatów Jaruzelskiego, Rakowskiego, czy Oleksego, o których za kilkanaście lat mało kto będzie pamiętać. Dąbrowska taki miała temperament, że na nieszczęście musiała zajmować się polityką. A literatura wymaga wyłączności i każdą zdradę, czy choćby tylko odstępstwo od swoich reguł karze najsurowiej: straceniem w pisaninę.

Niech dzienniki pisarzy będą dziennikami pisarzy. Dla mnie w tej dziedzinie wzorem najwyższym i arcymistrzowskim jest *Dziennik* Franza Kafki, który mówi wyraźnie: *Wszystko co nie jest literaturą, nudzi mnie i budzi moją nienawiść, ponieważ przeszkadza mi i hamuje mój rozwój, choćby tylko w subiektywnym słów tych rozumieniu*. I Franz Kafka jest wierny.

Dzieło sztuki powinno nim być w każdym zdaniu, powtarza Dąbrowska za Conradem, *istota rzeczy jest w odcieniach*. Są zdania i odcienie w *Dzienniku* Dąbrowskiej najwyższej pisarskiej próby: *W rozmowie z Kazią wysunął się temat Biblii, jak wiele jej opowieści okazało się proroczymi. Myślałam z tej okazji, że Biblia jest największym dziełem literatury świata w sensie literatury wieszczęj - i razem najbardziej realistycznej i najgłębiej prawdziwej jako wiedza o życiu. Literatura bez kłamstwa i z największą siłą magii słowa. Z niej tylko wywodzić się może roszczenie czy legitymacja literatów do roli duchowych przywódców świata. Bez niej i poza nią literatura jest jedynie zabawą i blażeństwem w najszerszym, a więc i poetyckim znaczeniu tego słowa*. I to mówi agnostyczka. Tu są odcienie. I iskry. Zapytana, na czym polega piękny styl, odpowiada: *Niech pan dobrze wie, co pan myśli i co pan chce powiedzieć, a wtedy znajdzie pan i dobry styl, i odpowiednie słowa*. W tych i w im podobnych fragmentach wydaje się, że Dąbrowska dobrze wie, co to znaczy *brak smaku w gębie*, choć w długich politycznych kawalkach, czy w żalonych wstawkach atysemickich zapętała się fatalnie, bez smaku. I dlatego to Dąbrowskiej *najrozmaitszych materii przemieszanie* czyta się z mieszanymi uczuciami, nie raz myśląc o przysłowiu o kosie i kamieniu. Ku przestrodze. I ku pożytkowi.

Teatr Bückleina zaprezentował w Strasburgu spektakl *Watt*, sceniczną wersję głośnej powieści Becketta. Na jej realizację w drodze wyjątku przystał Jérôme Lindon, wydawca *Czekając na Godota* z paryskiego Editions de Minuit i wykonawca testamentu pisarza. Odkąd Teatr Bückleina zrealizował premierę światową w marcu 1994 roku, *Watt* nie przestaje budzić zainteresowania za granicą. Po gościnnej prezentacji w Karlsruhe (w ramach ubiegłorocznych Europejskich Dni Kultury), Wallgraben Theater we Fryburgu Badeńskim w nadchodzącym sezonie pokaże *Watta* po niemiecku. O prawa do wystawienia *Watta* po angielsku stara się Poets' Theatre w Bostonie. Rozgłośnia radiowa Südwestfunk zamówiła u autora adaptacji przygotowanie wersji radiowej, zrealizowanej następnie przez Ulricha Gerhardta, członka niemieckiej Akademii der Künste. Adaptacja ta, emitowana w kwietniu br., wyróżniona została jako *Hörspiel des Monats* (słuchowisko miesiąca), prestiżową nagrodą Deutsche Akademie der darstellenden Künste.

W Strasburgu *Watt* przedstawiony został w ramach *Journées Beckett*, serii imprez zorganizowanych dla upamiętnienia przypadającej na 13 kwietnia dziewięćdziesiątej rocznicy urodzin zmarłego w 1989 roku pisarza. Trwające przez cały miesiąc *Dni Becketta* rozpoczął koncert inauguracyjny, na którym zaprezentowano utwory fortepianowe Paula Rhysa i Richarda Barretta z Wielkiej Brytanii, elektroniczne kompozycje Mesiasa Maiguaschca z Kolumbii oraz kwartet smyczkowy Philipa Glassa. Jednocześnie odbyły się publiczne projekcje własnych inscenizacji Becketta z Berlina i Stuttgartu w ramach tzw. przedpremiery *Soirée Beckett* w telewizji ARTE, które ARTE emitowała następnie, z komentarzem Petera Brooka, na obszarze Niemiec i Francji. Aktorzy Théâtre National de Strasbourg w ciągu czterech spotkań prezentowali teksty Becketta w Bibliothèque Municipale de Strasbourg, gdzie przedstawił też teksty Becketta w wirtuozerskiej, jak zwykle, interpretacji Irlandczyk Barry McGovern. Publiczność Strasbourga mogła też oglądać w Bibliotece wystawę fotografii *The Beckett Country*, udostępnionej pod patronatem L'Imaginaire Irlandais - (programu prezentacji kultury irlandzkiej w całej Francji). Dwie wersje napisanego przez Becketta scenariusza filmowego *Film*, m.in. z sędziwym Busterem Keatonem, pokazywane były w Międzynarodowym Centrum Kinematografii Odysee.

Strasbourg, (parlamentarna) stolica Europy, stał się na jeden tydzień światową stolicą Becketta wraz z pojawieniem się około 80 najwybitniejszych badaczy, reżyserów, tłumaczy i komentatorów wielkiego Irlandczyka, którzy - po znanym sympozjum w paryskim Centrum Pompidou i festiwalu Becketta w Hadze w 1992 roku - w tym roku tu wyznaczyli sobie spotkanie. Obok festiwalu teatralnego, sympozjum na Uniwersytecie w Strasbourgu było zasadniczym punktem programu *Dni Becketta*. Główne wykłady sympozjum wygłosili Ruby Cohn, Enoch Brater i James Knowlson. Ruby

Cohn, autorka pierwszych prac o autorze *Czekając na Godota*, które dały początek lawinowo narastającej krytyce utworów wielkiego Irlandczyka na całym świecie (ponoć tylko o Chrystusie, Napoleonie i Wagnerze napisano w piśmiennictwie Zachodu więcej niż o Beckettcie) i na cztery dziesięciolecia wytyczyły jej kierunek. James Knowlson, założyciel archiwum beckettowskiego na uniwersytecie w podlondyńskim Reading, gdzie zgromadzono prawie wszystkie manuskrypty dramatów i prozy Becketta, ukończył właśnie monumentalną biografię pisarza, *Damned to Fame (Skazany na sławę)*, która ukaże się jesienią w Anglii i w Stanach Zjednoczonych.

Na marginesie sympozjum odbyły się dwie debaty. W pierwszej, prowadzonej przez Jacquesa Kraemera, dyrektora teatru z Chartres, Charlie Torjman, Joel Jouanneau i Robert Scanlan w oparciu o własne doświadczenia reżyserskie dyskutowali kwestię granic wierności autorowi. Drugą debatę, o radiowo-telewizyjnych aspektach twórczości Becketta, zorganizował w gmachu Parlamentu Europejskiego Marek Kędziński. Wzięli w niej udział Martin Esslin, wieloletni producent BBC, od którego pochodzi określenie „dramat absurdu” (z książki pod tym samym tytułem), Walter D. Asmus, reżyser niemiecki, który współpracował z Beckettem przy realizacji większości jego sztuk w Niemczech, Reinhardt Mueller-Freienfels, przez długie lata szef teatru telewizji w Stuttgarcie, gdzie Beckett reżyserował swoje sztuki pisane dla tego medium, oraz Everett Frost z Nowego Jorku, realizator festiwalu sztuk radiowych Becketta emitowanych w sieci radia publicznego w USA i Kanadzie. Z prawdziwym zainteresowaniem uczestnicy debaty w Parlamencie Europejskim oglądali fragmenty historycznych już przedstawień *Czekając na Godota* i *Końcówki*, zaś o największe wzruszenie przyprawił ich głos Becketta czytającego fragmenty tekstu prozą *Lessness*, nagrany prywatnie przez Martina Esslina, który dla dobra pisarza, jak twierdził, postanowił złamać złożone mu przyrzeczenie, że nigdy nie wykorzysta tego nagrania publicznie. Jeśli wierzyć słowom Esslina, jest to jedyne nagranie głosu Becketta czytającego swój utwór.

Marek Kędziński był też koordynatorem *Rencontres Théâtrales et Lectures*, festiwalu teatralnego, na który złożyły się inscenizacje 13 sztuk Becketta, adaptacja jego powieści i seria aktorskich prezentacji prozy Becketta. Pierre Chabert, który współpracował z autorem przy licznych realizacjach scenicznych, zaprezentował jedną z nich, sztukę *Ostatnia taśma Krappa*. Dwa teatry amerykańskie, Maryland Stage Company z Baltimore pod kierownictwem Xerxes Mehta oraz związany z Uniwersytetem Harvarda i kierowany przez Roberta Brustaina American Repertory Theatre z Cambridge zaprezentowały dwa „tria” teatralne - po trzy późne, niezwykle skoncentrowane sztuki składające się na jeden spektakl. Shimon Levy, reżyser i tłumacz z Tel-Awivu, (autor ponad 100 tłumaczeń sztuk na język hebrajski) pokazał w Strasbourgu inscenizację jednej z „minimalistycznych” sztuk Becketta, *Komedii*, zrealizowaną w Goetheanum Bühne, scenę szwajcarską znaną z wystawianych w regularnych odstępach czasu spektakli *Fausta* Goethego w pełnej wersji, trwających kilka dni. „Kobiece” sztuki Becketta pokazane zostały w ciągu jednego wieczoru w wykonaniu aktorek ze Szwajcarii i z Anglii. Wreszcie, na zakończenie, studenci ze Strasbour-

ga pokazując pod kierownictwem Jacquesa Kraemera montaż tekstów Becketta, próbowali udowodnić, że Beckett wciąż pozostaje dramaturgiem niezwykle atrakcyjnym dla młodego pokolenia (wedle ankiety *Le Monde* a Beckett jest najbardziej cenionym autorem współczesnym na scenach francuskich, obok Koltesa).

Oprócz wieczoru Barry'ego McGoverna z Dublina największe zainteresowanie wzbudziły spektakle amerykańskie i występ teatru krakowskiego. Z entuzjazmem przyjęto w występach teatru z Baltimore kreacje Sama McCready, aktora irlandzkiego, który współpracował z artystami tej miary, co Patrick Magee. Wykonawcą tria beckettowskiego z Cambridge był Alvin Epstein, czołowy odtwórca ról beckettowskich (grał Lucky'ego w amerykańskiej premierze *Czekając na Godota* w 1956 r) i shakespear'owskich (niezapomniana kreacja w *Królu Learze* Orsona Wellesa). Zagrane przez Epsteina trzy sztuki telewizyjne, *Hej Joe*, *Trio duchów* i *Nacht und Träume*, uprzednio zrealizowane przez Roberta Scanlana na scenie ART, zostały przeniesione do studio telewizji France 3 Alsace w bardzo interesującej konwencji - widownia mogła śledzić jednocześnie grającego *live* aktora i jego powiększony wizerunek na ekranie, jak się okazało, niezupełnie odpowiadający temu, co działo się na scenie.

Na tle dokonań nestorów aktorstwa beckettowskiego bardzo pochlebnie odebrano przedstawienie z Krakowa, tym bardziej, że grane było ono po polsku dla publiczności w większości nierozumiejącej tekstu. Zapewne po części z racji świeżości inscenizacji - zaprezentowano tu bowiem jakby nową sztukę autora *Czekając na Godota*. W napisanej dla miesięcznika *Theater Heute* recenzji, Hans Hiebel nie ukrywa swego entuzjazmu wobec polskich aktorów, Janusza Koprowskiego i Marka Kality, i nie waha się, komentując ich spektakl, przywoływać nazwisk najwybitniejszych żyjących odtwórców ról Becketta. „Perfekcja sceniczna Kality porównywalna jest tutaj z precyzją Billie Whitelaw w *Nie ja*, a także bliska wirtuozerskiej technice artykulacyjnej Barry'ego McGoverna z monologu Lucky'ego [w *Czekając na Godota*].”

W dalszym ciągu recenzji Hiebela czytamy: „Finałem i ukoronowaniem wydarzeń teatralnych w Strasbourgu była adaptacja powieści *Watt* autorstwa Marka Kędzierskiego, w wykonaniu Marka Kality i Janusza Koprowskiego z krakowskiego teatru Bückleina: wirtuozerski teatr mowy połączony z intensywnym i skoncentrowanym teatrem kameralnym. Ja osobiście kojarzyłem ją z tradycją Tadeusza Kantora. [...] Inszenizacja Marka Kędzierskiego jest mówioną sonatą w czterech częściach i z trzema epilogami, w której powieść obrócona została w językowy szkielet. Fundament pod tą skoncentrowaną i oszczędną miminialistykę - kwadrat i dwa krzesła - kładzie scenograf Uwe Oelkers, były współpracownik Becketta i Peymanna. Wielkiego pola do manewrów nie dal Markowi Kędzierskiemu Beckett, czy też, ściśle mówiąc, jego wydawca z Editions des Minuit, Jérôme Lindon. Reżyser, zmuszony do sztuki minimalnej i teatru mówionego, uczynił z tego ograniczenia cnotę - oglądamy tu najprostsze sceny z jedną lub dwiema osobami, nierzadko spowitych ciemnością, bez żadnych rekwizytów, Wyjawszy dwa proste krzesła, kapelusz oraz wiszącą po środku sceny stożkową lampę kuchenną.

Marek Kędzierski objaśnia *Watta* z pomocą późnych sztuk Becketta, które ze swej strony, jak się wydaje, zawarte są już w zarodku w *Wattcie*. Charakterystyczne cechy późnych dzieł zostają wprowadzone w inscenizację powieści z 1953 roku. Minimalizacja i redukcja oznaczają u Kędzierskiego maksimum abstrakcji a przez to konkretność, maksymalną koncentrację i intensywność: z niesłychaną bezpośredniością działa muzyka słów, samotność postaci, ból spowodowany urazem, ciemność: wszystko staje się abstrakcyjnie nieokreślone, ale przez to i ujmująco konkretne. Rezultatem jest tu maksymalne wyobcowanie, obcość i zagadkowość. Obcość postaci, gestów, słów - dodatkowo jeszcze zintensyfikowana obcością niedostatecznie jeszcze znanego na Zachodzie teatru polskiego (Tadeusz Kantor!) - odzwierciedla obcość i zagadkowość istoty tego, co przedstawiono, zagadkowość i obcość pana Knotta. W podobny sposób odzwierciedla ją obawa czterech postaci w *Kwadracie* Becketta, które wiecznie powtarzają manewr omięcia „otchłani” środka sceny, jej niebezpieczeństwo i niezłębialność. Oszczędna inscenizacja Kędzierskiego (za którą odpowiada nie tylko Jérôme Lindon) jest refleksem późnych sztuk Becketta; to, co będzie najistotniejsze w takich utworach jak *Trio widm*, *Nie ja*, *Kolysanka*, *Kwadrat*, *Wówczas*, *Co gdzie*, *Nacht und Träume* pojawia się już w inscenizacji tej dużo wcześniejszej powieści.

Dorota Garlicka



Punkty sprzedaży *Kwartalnika Artystycznego*

- Białystok Księgarnia „Kontrakt”, Rynek Kościuszki 17
- Bielsko-Biała Galeria Bielska BWA, ul. 3 Maja 11
- Bydgoszcz Księgarnia „Naukowa”, ul. Jezuicka 6/10
Księgarnia „Współczesna”, ul. Gdańska 5
Księgarnia „Powszechna”, ul. Broniewskiego 1
Biuro Wystaw Artystycznych, ul. Gdańska 20
Galeria „Kantorek”, ul. Gdańska 3
Księgarnia „Maria”, ul. Gen. Berlinga 3
- Częstochowa Księgarnia „Klubowa”, ul. Dąbrowskiego 1
- Gdańsk PP Dom Książki - Księgarnia nr 5, ul. Długa 62/63
Księgarnia „Bestseller”, ul. Cieszyńskiego 36/38
- Giżycko Księgarnia „Bestseller”, ul. Armii Krajowej 1A
- Katowice KMPiK, ul. Teatralna 8
KMPiK, ul. Rynek 18
Księgarnia „Libella”, Plac Sejmu Śląskiego 1
- Kraków Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki”, Plac Szczepański 3a
Księgarnia „Znak”, ul. Sławkowska 1
Księgarnia „Okapi”, ul. Stradomska 23
Księgarnia „Skarabeusz” s.c., ul. Bosaków 11
- Lublin „ART” Galeria ZPAP, ul. Krakowskie Przedmieście 62
Księgarnia „Awro”, ul. Narutowicza 27
- Łódź Galeria 86, ul. Piotrkowska 86
Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, ul. Traugutta 18
Księgarnia „Ossolineum”, ul. Piotrkowska 181
Księgarnia „Niezależna”, ul. Piotrowska 102
- Olsztyn PHD „Książnica Polska”, Plac Wolności 2/3
- Opole Księgarnia „Akademicka”, ul. Matejki 12
- Piła KMPiK, ul. Śródmiejska 1
Księgarnia „Antykwarjat”, ul. Narutowicza 1
- Płock Księgarnia „Antykwarjat”, ul. Narutowicza 1
- Rzeszów Księgarnia Akademicka „Libra”, ul. Rejtana 16b
- Sopot Księgarnia Artystyczna „Galeria”, Plac Powstańców Warszawy 2/4/6
EMPIK, ul. Bohaterów Monte Cassino 57
- Tarnów Księgarnia „Pan Tadeusz”, ul. Krakowska 47
- Toruń „Index-Books” Księgarnia Promocyjna, Rynek Staromiejski 10
Księgarnia „A. Bednarek”, ul. Szeroka 46
KMPiK, ul. Wielkie Garbary 18
- Warszawa Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Księgarnia Uniwersytecka „Liber”, ul. Krakowskie Przedmieście 24
Księgarnia „Reprint”, ul. Krakowskie Przedmieście 71
Księgarnia „Odeon”, ul. Hoża 19
- Wrocław Księgarnia Wydawnictwa Dolnośląskiego, ul. Świdnicka 28
- Hamburg Księgarnia Polska „Arkady”, Alter Steinweg 11

KWARTALNIK **ART**YSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E

W następnym numerze:

Samuel Beckett

Ciesielska

Głowiński

Kornhauser

Musiał

Myszkowski

Szaruga

PL ISSN 1232-2105