

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

K U J A W Y I P O M O R Z E
4 (24) 1999

Samuel Beckett



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

Zespół:

JAN BŁOŃSKI, TOMASZ BUREK,
STEFAN CHWIN, ALEKSANDER FIUT,
MICHAŁ GŁOWIŃSKI, JULIAN KORNHAUSER,
JANUSZ KRYSZAK, LESZEK SZARUGA

Redakcja:

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI (redaktor naczelny)
GRZEGORZ MUSIAŁ (z-ca redaktora naczelnego)
GRZEGORZ KALINOWSKI (sekretarz redakcji)

Wydawca:

Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy

Adres redakcji:

ul. Ikara 12, 85-314 Bydgoszcz
tel./fax (0-52) 373 27 18, tel. (0-52) 378 66 66
Internet: „Kwartalnik Artystyczny” www.wok.bydgoszcz.pl
e-mail: wok@cps.pl
wiechk@box43.gnet.pl

Administracja, sprzedaż i prenumerata: Renata Triebwasser
Korekta: Grażyna Rochna

Przedstawiciele za granicą:

Barbara F. Lefcowitz
4989 Battery Lane, Bethesda, MD 20814 USA
e-mail blefcowitz@aol.com

Joanna Wiórkiewicz
Saarburgerstr. 11D, 12247 Berlin, Niemcy
fax: 0-049-30-7740217

Projekt okładki: Ewa Bathelier (z wykorzystaniem fotografii
Johna Minihana)

Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje
Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego za pomoc
finansową w wydaniu numeru 3/1999 i 4/1999 oraz Urzędowi
Marszałkowskiemu Województwa Kujawsko-Pomorskiego
w Toruniu, Urzędowi Miasta w Bydgoszczy i Fundacji
Batorego za pomoc finansową w wydaniu numeru 4/1999.

Spis rzeczy

- CZESŁAW MIŁOŚZ Torquato Tasso, *Sicilia sive insula Mirandae* / 3
- MAREK KĘDZIERSKI Okolice Nienazywalnego: Samuel Beckett A.D. 1949 / 5
- SAMUEL BECKETT *Molloy* (fragment części pierwszej) / 21
- SAMUEL BECKETT ...parę słów o milczeniu... (ostatnie zdania powieści *Nienazywalne*) / 39
- ANTHONY CRONIN Samuel Beckett. Od *Molloya* do *Nienazywalnego* / 49
- THOMAS HUNKELER Samuel Beckett:
Pomiędzy harmonią Nieba a dysonansem Piekła / 67
- LUTFI ÖZKÖK Obrazy pamięci / 75
- SAMUEL BECKETT what is the word / 77
- OSKAR WILDE Salome / 79
- JÜRGEN FUCHS *** (Wiem) / 102 *** (Nie wierzę) / 103
*** (Twarze przyjaciół) / 104 *** (Kiedy jechałem pociągiem) / 104
*** (19.01.79) / 104

Trzy wiersze

PIOTR SOMMER *** / 106

JAN BŁOŃSKI Tytani i artyści – postacie Witkacego / 113

- JÓZEF KURYLAK Podróż do Ziemi Świętej / 124 Pola / 126 Duch / 128
- JANUSZ SZUBER Sen-mara (27.06) / 129 Do czterech elementów / 130
Dowód osobisty / 130 Tautologie / 131 Biogram Harr'ego Donalda M. / 131
- KRZYSZTOF SOLIŃSKI fragment / 133
- GRZEGORZ MUSIAŁ WIELKANOC 99: CNN News / 143
*** (Jakie to ważne) / 143 Wieśniacy martwią się
że nie mają Baranka na Wielkanoc / 144 Stary człowiek pyta / 144
Zabawki wojenne / 145 Los tyrana / 145 Niebo dla Kosowian / 146
Jedna wojna wykluwa się z drugiej / 147

Po co piszę?

- KRZYSZTOF ĆWIKLIŃSKI *** / 149
- KRZYSZTOF LISOWSKI *** / 150

- KRZYSZTOF ĆWIKLIŃSKI Umiałbym / 151 Książę poetów
żegna ukochane miasto / 152 Stary wiersz / 152 Najlepiej / 153
- KRZYSZTOF LISOWSKI Marysia Bujańska / 154 O stylu wysokim / 155
Drugie śniadanie / 156

Plastyka

PREZENTACJE - ANDRZEJ MASIANIS / 157

Varia

- MICHAŁ GŁOWIŃSKI Jasza i Maks / 161
- ALEKSANDER JUREWICZ Zapiski ze stróżówki (5) / 164
- ARKADIUSZ PACHOLSKI Brulion paryski (fragmenty) / 169
- LESZEK SZARUGA Wodna pieczęć (3) / 174
- ZBIGNIEW ŻAKIEWICZ Ujrzane, w czasie zatrzymane (4) / 182

Recenzje

- KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Ogród wycinków / 188
GRZEGORZ KALINOWSKI Słowo jak kamień / 189
EWA PIECHOCKA Jawa i sen / 192
ELŻBIETA GIDLECKA Poezja bezkresu / 194
BARBARA CZARNECKA Porządkowanie nierzeczywistości / 195
MARIA CYRANOWICZ Krótka krytyka pewnego tryptyku / 197
LESZEK SZARUGA Postscriptum / 198

Noty / 204

Komunikaty / 207

Czesław Miłosz

Wiersz poniższy, tak właśnie zatytułowany, rzekomo autorstwa Torquato Tassa, był ofiarowany przeze mnie w rękopisie na imieniny pani Anny Iwaszkiewicz w 1943 roku. Nie był drukowany w żadnym z moich tomów wierszy.

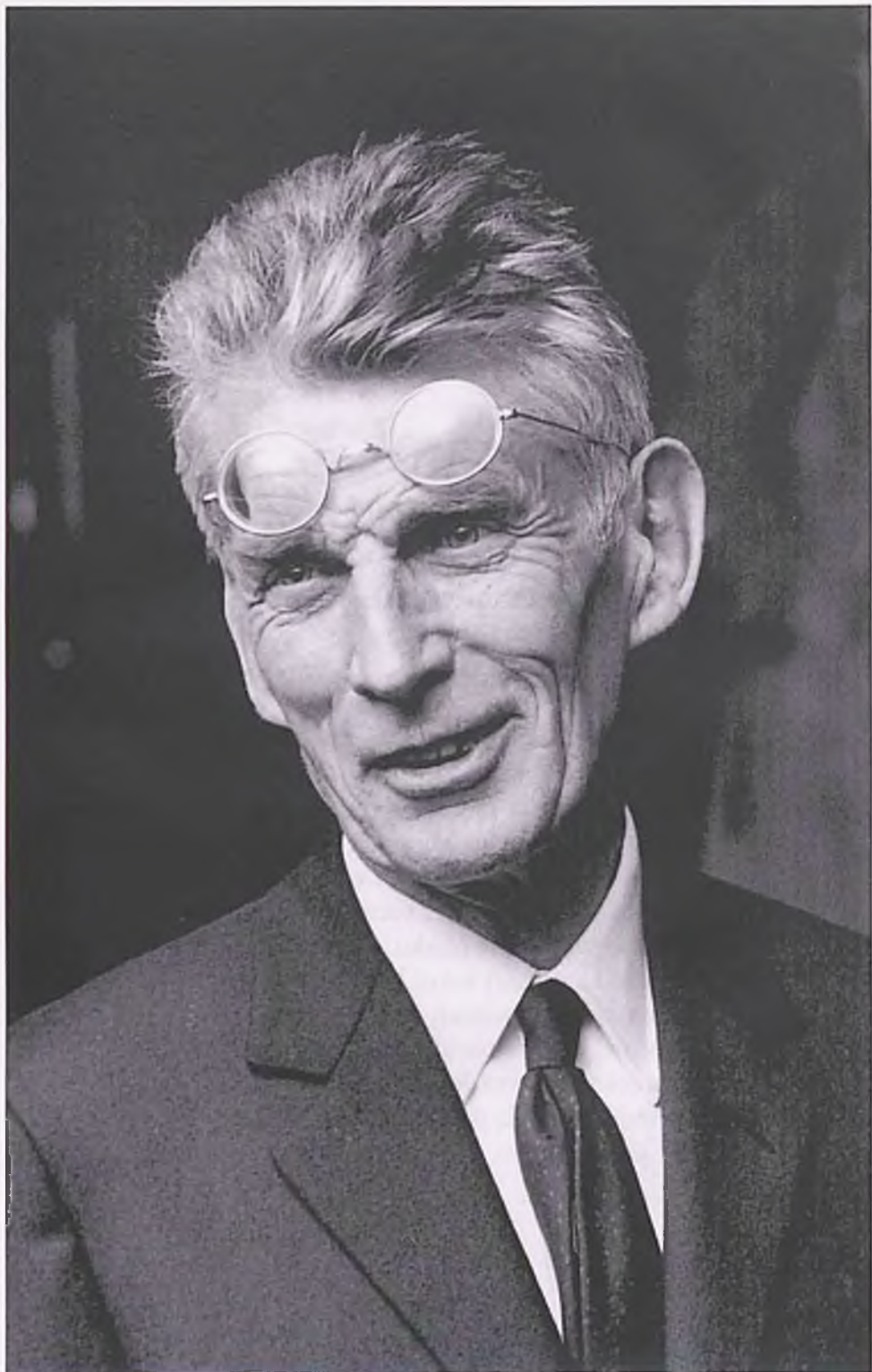
Torquato Tasso

Sicilia sive insula Mirandae

Na morzu granatowym biała wyspa świta.
Ptaki lecące widzą jej oliwne gaje
I osiołka, na którym służąca, Artemis,
Jedzie do domu drogą między winnicami.
Jej panią jest Miranda. Dom stoi na wzgórzu.
Kiedy jeźdźcy na mułach wjeżdżają pod bramę,
Wołają długo, dłonie składając przy ustach
I echo wtórzy echu: Mirando, Mirando.
Wyżej krater wulkanu nad zielenią lasów
I słońca wóz błyszczący toczy się po niebie.
Miranda schodzi w blasku. Pierścienie jej włosów
Ciemne na długiej sukni barwionej przez ciało.
Już wstępują na schody goście i w pokoje
Prowadzi ich, i woła klaszcząc: hej, Artemis,
Przynies wina, weź tego, co stoi na prawo.
A wtedy zasiadają na krzesłach rzeźbionych
Pod jej wzrokiem, podobnym do przymkniętej nocy.

Pani Annie 26 VII 1943

Czesław Miłosz



Samuel Beckett, Lancaster 15 V 1970.

Okolice Nienazywalnego: Samuel Beckett A.D. 1949

1.

„Światło dnia ujrzałeś po raz pierwszy w dniu, w którym umarł Chrystus”, mówi o swym narodzeniu narrator napisanego przez Samuela Becketta w 1979 roku *Towarzystwa*. Trzydzieści lat wcześniej Estragon w rozmowie o Chrystusie stwierdza: „Całe życie się z nim porównywałem”, a na karcące słowa Vladimira, który argumentuje, że „tam, gdzie on żył, było ciepło, było sucho”, znajduje natychmiastową replikę: „Owszem. I krzyżowali szybko”. Życie to długie ukrzyżowanie, wędrówka na obolałych nogach, która zaczyna się wraz z narodzinami. W tym kontekście porównanie z Chrystusem powinno ująć każdemu z bohaterów *Czekając na Godota* bezkarnie – zwłaszcza, że karę życia odbywają już od urodzenia. Takie porównanie nie jest aktem pychy, lecz wypowiedzeniem uniwersalnej prawdy o losie ludzkim – ze strony autora wyrazem solidarności z cierpiącą ludzkością.

Samuel Beckett nie raz podkreślał fakt, iż urodził się nie tylko w piątek trzynastego, lecz do tego jeszcze w Wielki Piątek. Losowi przyszło ową Chrystusową paralelę dopełnić, zamykając jego biografię parę dni przed Bożym Narodzeniem – Beckett zmarł dwudziestego drugiego, pochowany został dwudziestego szóstego grudnia 1989 roku. Czy można sobie wyobrazić większą zbieżność życia i dzieła, w którym Chrystus jest stałym punktem odniesienia? „Koniec jest już w początku, a jednak idzie się dalej”, zaczyna swój monolog Hamm w *Końcówce*. Czy również początek w końcu? – możemy zapytać, snując refleksję o tym symbolicznym odwróceniu.

Dzieło Becketta, zbudowane na dualizmie, pełne jest odniesień, cytatów i paraleli, osobliwych, pozornie dalekich ech, wspólnych elementów dysharmonii. Autor nie tylko w młodości nie lękał się oksymoronu (tudzież oksymoronu na pierwszy rzut oka), bez oporów zastępował piękno brzydotą (przy okazji uświadamiając nam swoiste, a może prawdziwe piękno brzydoty), tym samym wykazując, że – jak u Bruna, o którym pisał Beckett w młodzieńczym esejku na temat *Finnegans Wake* – maxima i minima zawsze się stykają. U Becketta milczenie wynika z dźwięku, płacz wywołuje śmiech, centrum okazuje się peryferiami, linearność przeobraża się w cyrkularność, skutek w następstwo etc. Czekanie autor *Godota* uczynił ważniejszym dramatycznie niż akcję, ruch w człowieku – istotniejszym od człowieka w ruchu, w powieści opis zamienił w narrację i odwrotnie, z fabuły zrobił pretekst. Definiując przez przeciwieństwo lub odwrotność pisarz czyni z odwró-

cenia wartości środek poznania jej istoty. Każę nam dopatrywać się istotnego charakteru jakiejś rzeczy w ewokowanej w Beckettowskiej prezentacji tej rzeczy jej negatywnej *altera pars*. Za wydawałoby się najbardziej prozaicznymi „rekwizytami istnienia” zaczynamy dostrzegać kosmos. Pojawia się on przed naszymi oczyma jak manichejskie cienie rzucane przez przypadkiem poruszoną lampę w kryjówce Krapa. Weźmy choćby coś tak rudymenarnego jak śmierć i życie. Albo jeszcze jedną parę opozycji, dwie rzeczy zarazem odrębne i nierozdzielne – życie i dzieło.

2.

Biografia twórcza Becketta obejmuje okres lat sześćdziesięciu, od 1929 do 1989 roku. Przeglądając się jej z dzisiejszej perspektywy, zadaję sobie pytanie, czy nie można by dopatrzeć się jakiejś prawidłowości w tym, że okres wzmożonej energii twórczej albo ważnych decyzji życiowych często przypada na przełom dziesięcioleci kalendarzowych, zwłaszcza na rok przedostatni, ten z dziewiątką na końcu. Nawet jeżeli tak nie jest, nikt nam nie zabroni potraktować dat z dziewiątką na końcu jako kamieni milowych drogi twórczej tego autora.

W 1929 roku Beckett wyjeżdża do Paryża i spotyka Joyce'a – te dwa fakty o kapitalnym znaczeniu dla jego postanowienia, że zostanie pisarzem, natychmiast owocują podwójnym debiutem: esejem krytycznym o *Finnegans Wake* oraz opowiadaniem, którego tytuł, *Wniebowzięcie*, jakże ironicznie patronować będzie własnej drodze literackiej Becketta. W 1939 roku, a zatem w wieku lat trzydziestu trzech, na wiadomość o wybuchu wojny wraca z neutralnej Irlandii do Paryża, tym razem już jak do domu. Do tego czasu wielokrotnie i na różne sposoby próbował, porzucał krytykę i akademię, wyjechać z Irlandii oraz odnaleźć własny głos w twórczości literackiej. Tego pierwszego już w 1939 roku dokonał, na to drugie przyjdzie mu jeszcze poczekać. Choć napisze jeszcze jedną powieść po angielsku, to właśnie z okresu bezpośrednio przed wojną pochodzą jego pierwsze teksty pisane w oryginale po francusku. Dziesięć lat później jego twórczość osiągnie swego rodzaju pierwsze spełnienie. W przystępie niesłychanej energii twórczej przez cztery lata „produkuje” po francusku tekst za tekstem, tak, że w 1949 roku czekają na wydanie aż cztery nowe powieści, cztery opowiadania oraz dwie sztuki teatralne, zaś największy przełom tak w „karierze literackiej” Becketta, jak i w historii dramatu XX wieku – publikacja i premiera *Czekając na Godota* – były już „w przygotowaniu”.

Dziesięć lat później, kiedy *Końcówka* i *Ostatnia taśma* ugruntowały jego pozycję dramaturga europejskiego, wraz z *Jak jest*, utworem pisanym w ciągu roku 1959, Beckett rozstanie się definitywnie z powieścią, zaś w *Radosnych dniach*, świtających mu już w głowie, tudzież w powstających wówczas tekstach dla radia krystalizuje się z wolna jego nowy styl: zakrzepły, ściągnięty, oszczędny aż do ascezy, wizyjny, o wyraźniejszych niż wcześniej dominantach muzycznych. Kolejne dziesięciolecie upływa mu w znacznej mierze na eksperymentach ze sprowadzeniem do minimum obrazów i słów. W roku napisania jednego z arcydzieł tego „koncentryzmu” (by użyć terminu, ukutego przez niego czterdzieści lat wcześniej na określenie fikcyjnego prądu literackiego), krótkiego tekstu pro-

zą *Bez*, stanowiącego jeden z punktów dojścia w (stylistycznym) rygorystycznym prozie, otrzymuje Beckett Nagrodę Nobla (1969). Lata siedemdziesiąte, jak się okazało jego przedostatnie, wypełnione są głównie pracą inscenizatorską. Spod pióra Becketta wychodzi wówczas zaledwie parę tekstów, głównie dla teatru i telewizji. Sam ich koniec daje mu jednak nowe impulsy twórcze, których owocem w prozie są najdłuższe od lat utwory: *Company (Towarzystwo)*, *Mal vu mal dit (Źle widziane źle powiedziane)*, *Worstward Ho* (trudno przetłumaczyć ten tytuł; proponuję *Kurs na najgorsze?*). Te ostatnie teksty, gęste, o spartańskiej prostocie wyrazu, ale zewnątrz już mniej nieprzystępne od tych sprzed 1969 roku, ukazują się na początku lat osiemdziesiątych, w okresie pożegnań tak z literaturą, jak i z odchodzącymi przyjaciółmi i bliskimi. Jak pisze w powstałym około roku 1979 *Solo*: „Pogrzeby swych... już niemal powiedział swych najdroższych”. Żonę, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, przeżył o niespełna pół roku.

3.

W ślad za „numerem beckettowskim” (4/1996) wydanym dziewięćdziesiąt lat od narodzin pisarza, w dziesiątą rocznicę śmierci przypominamy na łamach „Kwartalnika Artystycznego” decydujący w biografii artystycznej Becketta okres – okolice roku 1949, skupiając się zwłaszcza na utworach w prozatorskim dorobku pisarza równie ważnych jak *Czekając na Godota* w dramacie (tak „gestych”, że pisanie dramatu miało być od nich wytechnieniem), trzech powieściach znanych jako trylogia francuska: *Molloy*, *Malone umiera* oraz *Nienazywalne*.

To dzięki trylogii Beckett został wreszcie zauważony przez paryskich krytyków i stał się natychmiast ważnym autorem języka francuskiego (Maurice Nadeau: „*Molloy*, pierwsza naprawdę wybitna powieść” Becketta wprowadza autora „między wielkich. Wprowadza go również do literatury francuskiej”). O ile *Godot* jest w Polsce znany i komentowany od roku 1957 – daty opublikowania sztuki w „Dialogu” oraz jej premiery w warszawskim Teatrze Współczesnym, to trylogia nigdy nie zaistniała w świadomości polskiego czytelnika w stopniu porównywalnym do podobnych powieściowych wzlotów Joyce’a, Prousta czy Kafki – mimo że dwie pierwsze części dostępne są po polsku¹.

Przedstawiamy zatem dwa obszernie fragmenty trylogii, kolejną część nowego tłumaczenia *Molloy’a* Antoniego Libery oraz moją własną pierwszą próbę przekładu na polski długich ostatnich zdań *Nienazywalnego*. Problematykę trylogii próbuje scharakteryzować w obszernym eseju (rozdziale z jego biografii Becketta, o której poniżej) irlandzki poeta Anthony Cronin. Esej Thomasa Hunkelera, choć za punkt wyjścia bierze on raczej utwory wcześniejsze, z których trylogia wyra- sta, również odnosi się do tej problematyki, a jednocześnie jest przykładem stopnia wnikliwości i erudycji wymaganego często obecnie w krytyce beckettowskiej

¹ *Molloy*, który przetłumaczony przez Marię Leśniewską ukazał się w Wydawnictwie Literackim w 1984 roku, przeszedł całkowicie bez echa. Obecnie nad nowym tłumaczeniem pracuje Antoni Libera. *Malone umiera* ukazał się w 1997 roku w przekładzie niżej podpisanego nakładem krakowskiej Oficyny Literackiej.

na Zachodzie. Drukujemy także, wspominany w eseju Hunkelera, ostatni utwór Becketta *Comment dire/ what is the word – no właśnie co* w przekładzie Antoniego Libery. Fotografie, z wyjątkiem dwóch – jednej, pochodzącej z czasów trylogii i drugiej, z 1970 roku – są dziełem mieszkającego w Sztokholmie tureckiego poety i artysty Lutfi Özköka.

4.

Trylogia spina klamrą antynaturalistyczny naturalizm wczesnego dzieła Becketta oraz późniejszą twórczość przedstawiającą poetyckie wizje mówiącej i milczącej świadomości – stanowi centralny punkt w ewolucji Becketta, wiodącej od naturalizmu do portretowania świadomości. *Nienazywalne*, końcowe ogniwo trylogii, to najbardziej radykalny powieściowy atak na powieść, nie tylko na specyficzne konwencje, lecz na same założenia powieści jako fikcji literackiej wymyślonej przez autora w milczeniu pokoju, w którym jest on zamknięty. Autor czyni ze świadomości mówiącego swój naczelną punkt orientacyjny. Począwszy od trylogii, Beckettowscy „mikrokosmopolici” będą widzieli makrokosmos wyłącznie w postaci dalekiego odbłasku zapamiętanego lub wyobrażonego świata poza jaźnią.

Dominantą tematyczną trylogii jest ważny problem metodologiczny powieści, wzajemne sprzężenie aktu pisania i zmyślnego faktu, zmyślenia i zmyślenia – inaczej mówiąc: stosunek autora do fabrykowanej przez siebie opowieści, a w tym wypadku do postaci wyłaniającej się z tej opowieści. Molloy słyszał kiedyś, że człowiek zagubiony w gęstym lesie, idąc szlakiem, który jak wierzy, prowadzi go w linii prostej, w rzeczywistości zatacza koła. Zatem on sam „robi, co w jego mocy”, by zataczać koła, wierząc, że w ten sposób pójdzie przed siebie w prostej linii. Mniej więcej podobny (heroikomiczny) wybór ma przed sobą (fikcyjny) piszący autor w trylogii Becketta. Albo będzie chciał pisać o sobie, a w rezultacie będzie pisał o kimś, albo, chcąc pisać o kimś, prędzej czy później zacznie pisać o sobie. Pisanie o swym przeszłym życiu jest aktem fałszowania, opowiadanie o sobie bowiem prowadzi nieuchronnie do fikcyjnej redakcji swej historii, odejścia od siebie w fikcję. Ale nie znaczy to wcale, że świadoma tego beckettowska postać może z większym powodzeniem zabrać się do pisania o kimś zmyślnym, fikcyjnym z założenia – pisanie o czyimś życiu jest również aktem fałszowania, z chwilą bowiem, kiedy zaczyna się pisać o kimś, zabarwia się tego kogoś sobą do tego stopnia, że choć nie jest to jeszcze relacja o sobie, przestaje już być relacją o kimś. Taka dialektyka jest punktem wyjścia trzeciej części cyklu, gdzie nienazywalny narrator odbiera nam ostatecznie nadzieję na przedstawienie problematyki metafizycznej wkomponowanej w fabularną strukturę „dobrze napisanej powieści”.

Trylogię – zresztą w kolejnych tomach w malejącym natężeniu – „lokalnie” cechuje bardziej odkrywczy realizm psychologiczny niż niejedną tzw. powieść psychologiczną, spotykamy w niej nawet fragmenty objawiające zmysł obserwacji socjologicznej, której nie powstydzilby się pisarz-społecznik. Czytelnik wszakże przekonuje się, że dosłownie wszystko w powieści służy jednej jedynej sprawie, w którą narrator zaangażowany jest bez reszty, a mianowicie próbie nakreślenia portretu

owego piszącego „ja” uwikłanego w akt kreacji artystycznej jako sposób dotarcia do siebie, w akt powoływania do życia fikcyjnych postaci, po to by odnaleźć dzięki nim – a nawet wręcz w nich – siebie, swoje prawdziwe „ja”. A zatem prawdziwym bohaterem trylogii jest jaźń portretowana w akcie poszukiwania swej autentycznej tożsamości, pierwotnego i ostatniego, najważniejszego i nieuchwytnego „ja”. Tożsamość w poszukiwaniu swego źródła i celu, podmiotu i obiektu, uwikłana w nie rokującej nadziei szamotaninie z samą sobą, próbuje dotrzeć do owej, cytując autora, „finalności bez końca”.

To, co w punkcie wyjścia wydawało się problemem poetyki powieści, jedną z jej antynomii, okazuje się znacznie szerszym problemem języka, w tym oczywiście również języka filozofii. W trylogii Becketta, w kolejnych jej częściach we wzrastającym stopniu, obcujemy ze świadomością schwytaną w typowe pułapki istnienia pochwyconego w dualizm podmiot-przedmiot – świadomego dialektyki twórcy i jego stworu, mikrokosmosu umysłu i makrokosmosu świata na zewnątrz, zewnętrżności i wewnętrżności, transcendencji i immanencji, pełni i pustki, dźwięku i milczenia, czegoś i niczego. Twórca określany jest wyłącznie przez swój stwór, wewnątrz jesteśmy w stanie określić tylko przez wzgląd na to, co jest na zewnątrz, mikrokosmosu nie sposób przedstawić w kategoriach innych niż ewokujące makrokosmos, milczenie wypowiedzieć można tylko odwołując się do słowa i dźwięku, i tak dalej.

Krytyka języka stopniowo zaczyna urastać do ważniejszej przeszkody w dotarciu do „ja” niż dialektyka opowiadającego narratora i opowiadanej postaci. Malone wyznaje, że kiedy mówi: „moje naczynie”, kłamie, ponieważ naczynia należą do jego opiekunki, on tylko z nich je. Lecz – stwierdza narrator – „mówię: moje naczynia tak samo, jak mówię: moje łóżko, moje okno, tak samo, jak mówię: ja”. „Ja” jest wobec tego czymś tylko zewnętrznie należącym do bohatera. Prawdziwego „ja” nie posiadam, jeżeli w ogóle, to nim jestem, a raczej może byłbym. Bohaterowie trylogii nie poszukują obiektu, lecz utożsamienia. Związane jest ono nie ze słowem „mieć”, lecz „być”.

Bohaterowie ci żywią, jak się okaże, złudną nadzieję, iż obalając elementarny ład powieściowy (uprzednio wszakże pokazawszy czytelnikowi, że rozumieją na czym taki ład miałby polegać), z pasją Wielkiego Destruktora igrając z antynomiami konwencji powieściowej, będą w stanie zburzyć – cytując słowa Becketta z eseju o Proście – „martwą nienaruszalność” dystansu między podmiotem a przedmiotem, ja-ki narzuca zawsze sama natura języka, i wypowiedzieć coś, co stanowiłoby ekwiwalent owego wskazującego gestu: „to ja”. A dopiero poznanie siebie, odstąpienie „ja”, zgodnie z introspekcyjną zasadą, warunkuje poznanie świata. Na etapie trylogii wskazać „ja” to znaczy pojąć „jak jest”. Później, pisząc *Jak jest* Beckett będzie próbował innych sztuczek, ale w *Towarzystwie* znowu do tego powróci:

Kto pyta w końcu: kto pyta? I w końcu odpowiada jak wyżej? I dużo później dopowiada sobie: chyba że jeszcze ktoś inny. Którego nie ma gdzie znaleźć. Nie ma gdzie szukać. Ten ostatni z wszystkich. Nie do pomyslenia. Nie-nazywalny. Ostatnia osoba. Ja.

Warunkiem dotarcia do siebie jest wzięcie w nawias świata, zaś jednym z za-
biegów do tego prowadzących jest podważenie konwencjonalnych pewników po-
wieści realistycznej, zwichnięcie tych resztek ładu ontologicznego, które obecne
były jeszcze we wcześniejszych, napisanych po angielsku powieściach Becketta,
Murphy i *Watt*. Monologi trylogii rozwijają się często nieposłuszne zasadzie nie-
sprzeczności logicznej. Już Malone wytyczył szlak poszukiwania „ja” odmienny
od dominującej w filozofii Zachodu do czasu Nietzschego: „Strach przed popad-
nięciem w sprzeczność. Jak tak dalej pójdzie, stracę z oczu siebie, tudzież tysią-
ce dróg, które tam wiodą”. Dbałość o niesprzeczność rozumowania oddala nas
od celu – wskazania własnej tożsamości. I narrator ostatniej części trylogii rzeczy-
wiście nic sobie z tego strachu nie robi. W *Nienazywalnym* systematycznie roz-
wija się swoista gra (wypowiadanej jako męczący nas i siebie, gigantyczny mono-
log) m o w y p r e c i u k t o w i.

Słowotok w *Nienazywalnym* jest słowotokiem o Nienazywalnym, o szukają-
cym swej tożsamości piszącym (lub mówiącym) istnieniu, o owej pierwszej
osobie, która wydaje z siebie słowa i próbuje w nich odnaleźć siebie. Wypowie-
dzieć się w słowach, w y m ó w i ć siebie, w potoku słów, które z jakąż bezcere-
monialnością fałszują nasze doświadczenie egzystencjalne, ale które są naszą je-
dyną nadzieją – oto paradoksalne zadanie zmieniającego swe imiona narratora. Ze
zrozumiałych względów ów słowotok mówi również o Samuelu Beckettcie. Try-
logia, której problematykę niektórzy krytycy zawężają do (by użyć określenia Ar-
tura Sandauera) powieściopisarskiego autotematyzmu, i która – utkana z języka
– stanowi jakże radykalne wyzwanie rzucone językowi w ogóle, to zarazem jed-
na z najbardziej radykalnych powieści autobiograficznych.

5.

Czytelnik *Nienazywalnego* musiałby chyba być pozbawiony elementarnej
wrażliwości, by nie zauważyć, jak osobista jest to powieść i jak bardzo to, co do-
tyczy narratora, dotyczy Samuela Becketta – chociaż nauka o literaturze z taką sta-
nowczością obstaje przy uprawnionych przecież rozróżnieniach między narrato-
rem a autorem, czy – co gorsza – tak zwanym podmiotem pracy twórczej. Wydaje
się, że w tym wypadku właśnie stopień zaangażowania autora czyni z powieści
(w oczach czytelnika, obcującego z nią nie jak z dokumentem historii literatury,
lecz jak z utworem, który jego osobiście dotyczy) arcydzieło na miarę Joyce’a, Pro-
usta, a zwłaszcza Kafki. Jak u tych autorów, także u Becketta ten sam stopień prze-
nikliwości w wejrzeniu w naturę ludzką wtapia się w tkankę słów. Rzecz jasna, sa-
ma głębia doświadczenia nie jest gwarancją powstania wielkiej literatury, ale
najczęściej przecież tkwi u jej źródła – niewiele jest arcydzieł, za którymi nie wy-
czuwamy intensywności przeżycia.

Rysy autobiograficzne obecne są w całym jego dziele, ale trylogia, gdy ktoś od
niej zaczyna czytać Becketta, jest bardzo dobrym punktem wyjścia – czy raczej wej-
ścia w biografię pisarza. O ile w pierwszych utworach motywy autobiograficzne
dominują często do tego stopnia, że właściwie przesłaniają Becketta-artystę, zaś

w ostatnich dla kogoś niewtajemniczonego mogą okazać się one tak zamaskowane, że trudno je w ogóle zauważyć; w *Nienazywalnym* biografia to horyzont, uwyrażniający to, co znajduje się na jego tle. Mam tu na myśli biografię nie w rozumieniu odniesień do zewnętrznych aspektów życia pisarza – choć i takich tu nie brak, a odnalezienie ich nieraz ułatwia zrozumienie utworu – lecz biografię jako istotne i żywotne treści życia autora, które znalazły się w dziele, uformowały jego zasadnicze przesłanie, więcej niż kontekst intelektualny, niż lista lektur, które czytał, osób, z którymi miał kontakt. Jakkolwiek w popularnym mniemaniu lektura Becketta nie wymaga aż takiego przygotowania intelektualnego jak w wypadku tekstów Joyce'a, trudno przecenić rolę filozofii, religii i estetyki w jego twórczości – choć jego dzieła nie da się do tego zredukować, bo Beckett wychodzi zawsze poza intelektualizm. To poeta uczony, niekiedy *à rebours*, wtedy, gdy z uczości wyśmiewa się poezja. Własne, prywatne lęki nałożyły się w sposób praktycznie nierozdzielny na kompleksy, archetypy, treści kultury – jak mówią sarkastycznie narratorzy trylogii: pokłady beużytecznej wiedzy. Beużyteczna, ale i wszechobecna – wciąż kołacje, odciskuje swoje piętno, wystukuje swój rytm.

Z dylematami filozofii, religii, estetyki związał się nierozzerwalnie los Becketta, zwłaszcza w latach trzydziestych i czterdziestych. Przymus pisania, jeżeli owocował utworami, to zawsze towarzyszyła temu u Becketta świadomość niemożności znalezienia własnego tonu. W splocie z okolicznościami życia, doprowadziło to do napięć, wywołujących symptomy, z powodu których Beckett kilkakrotnie poddawał się psychoterapii. Autoterapią było jednak pisanie.

Beckett dokładnie ekspozuje i eksploatuje te rzeczy, które stawiały go w konflikcie z otaczającym go światem. Trylogia posiada dla *état d'âme* Becketta znaczenie centralne, istotne nieraz aż do bólu – tematyka utworu wkracza w samo centrum osobistego dylematu pisarza. Pisanie jako terapia, przy tak ogromnym obciążeniu, to sprawa dosyć karkołomna: stawką jest zdrowie psychiczne, a przecież nic nie gwarantuje pozytywnego wyniku. Twórczość urasta zatem do miary i wytłumaczenia istnienia, wytłumaczenia, które można rozumieć w dwójakim sensie – jako jedyny cel istnienia, pozbawionego, jak się Beckettowi wydawało, innego celu, a zatem jako uzasadnienie swej egzystencji, tudzież jako akt zrozumienia siebie przez pisanie, akt bolesnej, ale odważnej wiwisekcji.

Parafrazując słowa Becketta o Joyce'ie – nie tyle pisał o sobie, ile pisał siebie. W tych latach Beckettowi nie chodziło o mistrzostwo, tylko o przetrwanie. Można powiedzieć, że z jego punktu widzenia mistrzostwo to wartość uboczna, choć z naszego było ono w ten zamysł wpisane. Właśnie przez stopień gęstości niespotykany poza twórczością garstki pisarzy, przez głębię spojrzenia, w które mamy wgląd czytając dzisiaj trylogię, zainicjował Beckett (na nowo zainicjował, czyli może wskrzesił) inny, pogłębiony tryb pisania, przy którym literatura stawiająca sobie mniej radykalne cele, może wydawać się podobnym uproszczeniem, jak muzyka doskonałych skądinąd kompozytorów przy dziele Bacha.

Jak wspominałem, wynik powieściowej wiwisekcji, w trakcie której autor rozpisywał siebie na postaci i głosy, jednocześnie dystansując się od nich i z nimi iden-

tyfikując, był całkowicie nieprzewidywalny, a o jej pozytywnym, wyzwalającym charakterze zdecydował nie tylko fakt ukończenia powieści, lecz i to, że od razu zdobyły one sobie uznanie czytelników i krytyki. Był to, na szczęście, sprzyjający takiej literaturze czas. Nie wiadomo, jak rzeczy miałyby się dzisiaj. A kiedy trylogia i *Czekając na Godota* przyniosły mu w końcu na jakiś czas wyzwolenie z jego osobistego dylematu, czy choćby rozładowanie spiętrzonego napięcia, tym bardziej odczuwał paradoksalność swojego sukcesu – teraz cały świat miał dostęp do spraw tak intymnie związanych z jego życiem. Dlatego tak radykalnie odmawiał komentowania własnych utworów. I z taką – szczęśliwie dla badaczy – niekonsekwencją. „Krytyk” to już dla obrzucających się wyzwiskami Vladimira i Estragona najcięższa obelga, z biegiem czasu Beckett nauczył się, że jeszcze gorszy jest wężący w jego życiu „dziennikarz”, na tropie wątków i motywów łatwo sprzedających się na łamach prasy goniącej za sensacją.

W miarę jak rosła sława Becketta, musieli pojawić się wokół niego ludzie, którym miał tylko to do powiedzenia, że na swój temat nie ma nic do powiedzenia – oprócz tego, co już powiedział w swych utworach.

Trylogia była w pewnym sensie późnym debiutem autora, który miał już na swym koncie kilka książek – debiutem dojrzałego człowieka. Osobista ewolucja Becketta wiodła od narcystycznego młodzieńca do współczującego i wyrozumiałego mędrca, który swoją młodzieńczą skłonność do sarkazmu i krytycyzmu w latach dojrzałości zarezerwował na opisy samego siebie. Choć cechowało go ogromne współczucie wobec człowieka, w młodości zdarzało mu się przecież być okrutnym wobec bliskich. Pełne makaronizmów, angloniemieckie listy od swej pierwszej miłości, kuzynki, której śmierć może na równi ze śmiercią ojca zaważyła na jego dalszym życiu, cytował Beckett *in extenso* w wydanych parę lat później opowiadaniach, czego nie mogła mu wybaczyć rodzina. Ale zawsze do siebie samego przykładał najsurowszą miarę i siebie samego zawsze najpierw stawiał pod pręgierzem.

6.

Wydawca Jérôme Lindon twierdzi, że biografia Becketta nie jest interesująca dla szerokiej publiczności, że jego życie zawiera się w całości w jego książkach, dlatego też Editions de Minuit nie opublikowały przekładu autoryzowanej biografii Jamesa Knowlsona *Damned to Fame (Skazany na sławę)*, który na początku 1999 roku ukazał się nakładem Actes Sud. W życiu Becketta nie było spektakularnych zdarzeń, które zainteresowałyby natychmiast masowego czytelnika, tłumaczy Lindon. Do pewnego stopnia ma rację, choć z mojej perspektywy biografia Becketta nie była mniej ciekawa niż wielu twórców, których życiu poświęcono opasłe tomy. Nie brak w niej fascynujących epizodów, np. pierwsze lata paryskie w kręgach wokół Joyce’a, długa podróż po Niemczech w szczytowej fazie nazizmu, cały praktycznie okres wojenny, współpraca z wywiadem brytyjskim w Paryżu, wędrownica do strefy nieokupowanej, długie miesiące w Roussillon, praca w szpitalu polowym irlandzkiego Czerwonego Krzyża w Normandii zaraz po wyzwoleniu, ferment lat powojennych, „*success story*” *Czekając na Godota*, kontakty z intelektualistami po-

wojennej Europy, działalność w teatrze. Nie mówiąc już o kontaktach z kobietami swego życia, w tym z własną matką – kontaktach, które doczekały się wyczerpujących opisów, może aż tak wyczerpujących, że niezgodnych z prawdą.

Rzetelne studium biograficzne powinno przyczynić się do zrewidowania krążących o pisarzu legend, nieuzasadnionych opinii, stereotypów, obiegowych sądów. Beckett uchodził, na przykład, za odludka. Odludek, owszem, ale ileż utrzymywał kontaktów, nawet w ostatnich latach życia.

Uchodził za nieskorego do zwierzeń – ale wśród tysięcy listów, które po sobie pozostawił, znajdzie się może nie mniej niż kilkaset takich, które zaskakują stopniem otwartości i wnikliwości w analizowaniu własnych stanów psychicznych. Uchodził za absolutnie nie interesującego się bieżącym życiem, ale wielu rozmówców uderzało, jak dobrze zorientowany był w sprawach, które uważano za z natury mu obce. Za odmawiającego komentowania swych dzieł – ale ile razy w swych związłych uwagach subtelnie odkrywał istotną cechę swego utworu. Uchodził nieraz za mizantropa – odparcie tego zarzutu wymagałoby odrębnego tekstu, ale upieram się przy tym, że nie większym był mizantropem niż wielu uchodzących za jego, mizantropa, przeciwieństwo. Dzieło i życie Becketta wyjaśniają się wzajemnie, jeśli tylko badacza stać na niewysuwaniu pochopnych wniosków i na subtelną cierpliwość w nanizywaniu kolejnych paciorków tak pozostawionej przez pisarza spuścizny, jak wspomnień zachowanych w pamięci tych, którzy się z nim zetknęli.

Początkowo rzeczywiście niewiele z biografii Becketta docierało do publiczności – strzępy udostępnione przez autora, przefiltrowane jeszcze przez „chroniących” go przyjaznych krytyków, takich jak Ruby Cohn, Hugh Kenner, Raymond Federmann, Martin Esslin, Ludovic Janvier, Vivian Mercier oraz oficjalne „fakty” pomieszczane przez wydawców na skrzydełkach książek. Wywiadów nie lubił i nie dawał ich wiele, ale te, których nie mógł lub nie chciał uniknąć, jak np. z Israel'em Shenkerem, Tom'em Driverem oraz Gabrielem d'Aubarède² są do dziś ważne i często cytowane. Z wywiadu z Shenkerem: „Im więcej Joyce wiedział, tym więcej potrafił. Jako artysta dążył do wszechwiedzy i wszechmocy. Moim materiałem jest niemoc i niewiedza”. Z Driverem: „Bałagan nie jest moim wynalazkiem. (...) Jest wszędzie wokół nas i możemy zrobić tylko jedno – dopuścić go do siebie. (...) Znaleźć formę, która pomieści bałagan – oto zadanie artysty dzisiaj”. Z Gruenem: „Każde słowo to niepotrzebna plama na milczeniu i nicości”. Trochę dłuższy cytat z wywiadu z d'Aubarède:

- *Czy wywarli na pana wpływ współcześni filozofowie?*
- Nigdy nie czytam filozofów.
- *Dlaczego?*
- Nic nie rozumiem z tego, co piszą.
- *Mimo to są ludzie, którzy zastanawiali się, czy problem istnienia w ujęciu egzystencjalistów nie stanowi klucza do pańskich utworów.*

² Israel Shenker, *Moody Man of Letters*, „New York Times”, 5.5.1956; Tom Driver *Beckett by the Madeleine*, „Columbia University Forum”, Summer 1961; John Gruen, *Samuel Beckett Talks about Beckett*, „Vogue” 154, Dec. 1969; Gabriele d'Aubarède „Nouvelles Littéraires” 16.2.1961.

– Nie ma żadnego klucza – ani żadnego problemu. Nie miałbym powodu, żeby pisać powieści, gdybym ich temat mógł wyrazić w kategoriach filozoficznych.

– *Co zatem było dla pana powodem?*

– Nie mam pojęcia. Nie jestem intelektualistą. Mam tylko uczucia. *Molloy* i późniejsze utwory stały się możliwe w dniu, w którym zdałem sobie sprawę z własnej głupoty³.

Biografistykę Becketta na dobrą sprawę zaczyna dopiero w 1970 roku gruby, dziś trudny do zdobycia tom *Samuel Beckett: Poet and Critic*⁴ (*nota bene* w zamierzeniu krytyka praca *stricte* akademicka), napisany przez młodego profesora z Dartmouth College w Nowej Anglii, Lawrence'a Harveya, któremu Beckett opowiedział zadziwiająco wiele ze swego życia. To pierwsza obszerniejsza praca, dzięki której poznaliśmy wiele faktów biografii Becketta, także biografii duchowej, wiadomości o jego lekturach, przekonaniach literacko-artystycznych etc.

Na pierwszą biografię książkową trzeba było czekać całe ćwierćwiecze od premiery *Czekając na Godota*. Autorce, która nie miała zbyt dużego doświadczenia z trudną literaturą, Beckett obiecał, że choć nie będzie jej aktywnie pomagać, nie będzie też przeszkadzać. Deirdre Bair udało się dotrzeć w porę do wielu źródeł, które – gdyby nie ona – mogłyby pozostać nieznane. Nowe światło na cały, wówczas praktycznie nieznany, okres lat trzydziestych i czterdziestych rzuciła wykorzystana przez nią korespondencja pisarza z przyjacielem Thomasem MacGreevym, jak się okazało, przez długie lata dyskretnym i najlepszym powiernikiem Becketta. Książka Bair⁵ ukazała się w Londynie i Nowym Jorku w 1978 roku i od razu wzbudziła kontrowersje oraz gwałtowne polemiki, zwłaszcza wśród tych znających pisarza osobiście, którzy sypali przykładami przeinaczeń faktów oraz żenująco nieadekwatnych powiązań twórczości z życiem, sugerowanych w tej książce.

Przetartym przez Bair szlakiem, z zamiarem uniknięcia jej błędów, wyposażony w formalną autoryzację Becketta, ruszył profesor James Knowlson, współzałożyciel Archiwum Beckettowskiego przy uniwersytecie w Reading niedaleko Londynu oraz międzynarodowej fundacji Beckett International Foundation. Praca nad biografią zabrała mu niemal całe dziesięciolecie i dopiero siedem lat po śmierci pisarza ukazał się okrojony do... niespełna dziewięciuset stron tom⁶. Czytelnik otrzymał niezwykle solidny zapis życia Becketta, biografia Knowlsona przynosi wiele wnikliwych obserwacji na temat tak życia, jak i utworów, dosyć subtelnie odśladania powiązania między życiem a twórczością. Informacji całkowicie nowych, zupełnie nieznanych w kręgach badaczy, jest nie tak wiele; zapewne najwięcej nowego wnoszą partie książki, w których biograf po raz pierwszy korzysta ze znalezionej dopiero po śmierci pisarza, w kilku odręcznie zapisanych brulionach, w piwnicy paryskiego mieszkania pamiętnika z wielomiesięcznej po-

³ Pisząc ten tekst odnalazłem tylko angielską wersję wywiadu wg: *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, ed. Lawrence Graver, Raymond Federman, London 1979.

⁴ Lawrence Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton 1970.

⁵ Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, London, New York 1978.

⁶ James Knowlson, *Damned to Fame: The Biography of Samuel Beckett*, London 1996.

dróży po nazistowskich Niemczech (*The German Diary*). Dla studentów albo dla szukającego szczegółowej informacji badacza, biografia Knowlsona może okazać się nieoceniona. Ale przeładowanie szczegółami niekoniecznie pomaga w lekturze komuś niewtajemniczonemu, zwłaszcza, że biograf stara się „oddawać głos faktom”, co nie zawsze korzystnie wpływa na styl narracji.

Niemal równocześnie z książką Knowlsona ukazały się dwie prace o Beckettie o wyraźnie biograficznym charakterze. Lois Gordon w *The World of Samuel Beckett 1906-1946*⁷ (*Świat Samuela Becketta 1906-1946*) przedstawiła najszerzej rozumiany kontekst historyczno-geograficzny, bardzo pożyteczny dla kogoś pragnącego usytuować życie i twórczość pisarza na tle najważniejszych wydarzeń epoki. Książka amerykańskiej badaczki to coś w rodzaju materiałów źródłowych do sylwetki pisarza, z wszelkimi zaletami i wadami tego typu publikacji. Do tych pierwszych zaliczyć wypadaloby pożyteczną koncentrację informacji o tle historycznym, do drugich – milczące założenie autorki, chyba arbitralne (a przynajmniej wymagające zajęcia stanowiska), że dla Becketta, świadka epoki, wszystkie ważne jej wydarzenia miały podobne znaczenie, a także fakt, że – przynajmniej w mniemaniu piszącego te słowa – tak niewiele zawartych informacji pochodzi z pierwszej ręki. Przykładowo, każdy, kto słyszał, jak Beckett mówił po francusku, zdziwi się, czytając w książce Lois Gordon, że w Roussillon na niebezpieczeństwo narażał go natychmiast wyróżniający się na południu... paryski akcent.

Praca irlandzkiego poety i krytyka, Anthony'ego Cronina *Samuel Beckett: The Last Modernist (Samuel Beckett – ostatni modernista)*⁸, choć należy do tej samej kategorii biografii literackiej co książka Knowlsona, jest produktem innego temperamentu. Inny jest tu rytm narracji: mniej szczegółowy, częściej starający się naświetlić wybrane tylko aspekty, ale za to gruntownie, z pominięciem wielu skądinąd ważnych szczegółów. Choć Knowlson zastrzega się, że nie będzie traktował Becketta jak świętego, udaje mu się to w mniejszym stopniu niż Croninowi. Jakby obawiał się, że nieopatrznie przyjęte przez niezbyt wyrafinowanego czytelnika informacje o „delikatnych” stronach życia pisarza (które często pojawiają się jako w tej czy innej mierze *understatements*), mogą poprowadzić do wyciągnięcia przez niego pochopnych i krzywdzących pisarza wniosków. Tymczasem wydaje się, że Cronin, odważniejszy w tej materii, kreśli może pełniejszą, kto wie, czy nawet nie bardziej ludzką sylwetkę pisarza, mniej lęka się wskazywania na potknięcia i falstarty w drodze Becketta do zaistnienia w literaturze. Cronin jest też cenny jako źródło irlandzkie, może nie tyle samych informacji dotyczących Irlandii, ile pewnej perspektywy, którą w naturalny sposób dzielił z Beckettem.

Obie książki uzupełniają się zatem – wybór poświęconego trylogii fragmentu biografii Cronina do niniejszego numeru „Kwartalnika Artystycznego” podyktowany został zwłaszcza tym, że akurat ta część książki ma charakter ogólnego wpro-

⁷ Lois Gordon, *The World of Samuel Beckett 1906-1946*, Yale University Press, New Haven, London 1996.

⁸ Anthony Cronin, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, Harper Collins, London 1996.
(ang.) niedomówienia (red.)

wadzenia w problematykę dzieła Becketta z lat czterdziestych. Nietypowy o tyle, że zawiera stosunkowo mało wzmianek do faktów biograficznych, rozdział ten ilustruje żywione przeze mnie przekonanie o heurystycznej użyteczności biografistyki w interpretacji literackiej, czyli mówiąc prościej – o tym, że badanie życia pisarza prowadzi ostatecznie do lepszego zrozumienia literatury, zwłaszcza tego typu literatury, który uprawiał Beckett. Biografistyka nie musi wcale owocować sensacyjnym plotkarstwem, ani naginaniem biografii do tego, za co piszący bierze dzieło pisarza.

Biografię Knowlsona, wprawdzie autoryzowaną, ale przecież nie stanowiącą ostatniego słowa w tej dziedzinie, w kampanii reklamowej niekiedy przedstawiano jako definitywną (*definitive*), nawet podtytuł, raczej *The Life of Samuel Beckett* niż na przykład unikająca zaimka określonego klasyfikacja *A Biography*, tej sugestii nie wyklucza. A przecież nie ma definitywnej biografii, tak jak nie ma definitywnej inscenizacji, włącznie z tymi reżyserowanymi przez autora. Gdyby istniała definitywna inscenizacja, wypadałoby umieścić autora w muzeum. Twórczość Becketta będzie tak długo żywa, jak długo będą po nią sięgać nowi czytelnicy i widzowie.

Z tego powodu przedmiotem kontrowersji jest niekiedy delikatna kwestia materiałów nie udostępnianych do druku przez wykonawców testamentu, dokumentów dostępnych zasadniczo tylko dla wąskiego grona badaczy, którzy muszą potem przebywać boje, by uzyskać zgodę na cytowanie z nich. Przewiduję, że materiały o znaczeniu literackim będą prędzej czy później dostępne, z wyjątkiem może tych o charakterze ściśle osobistym. Trochę trudniej sobie wyobrazić, że nastąpi wyraźna liberalizacja rygorystycznej dotąd polityki zakazu przedstawiania utworów w innym medium niż to, dla którego zostały napisane, np. adaptacji scenicznych prozy, czy telewizyjnych wersji słuchowisk radiowych. Jérôme Lindon zaklina się, że za jego życia nie dojdzie do inscenizacji opublikowanej pośmiertnie sztuki *Eleutheria*. Liberalizm zawsze niesie w sobie ryzyko nadużycia, ale na dłuższą metę jedyną rozsądną polityką wydaje się chyba pozwalanie, zaś kiedy zajdzie potrzeba, cierpliwie wykazywanie tym, którzy zbłądzili, dlaczego nie mają racji.

Do dziś z powodów proceduralnych czekamy wciąż na wydanie gotowych w zasadzie tomów korespondencji Becketta pod redakcją amerykańskich badaczek Marthy Fehsenfeld i Lois Overbeck. Nie trzeba przekonywać, jaką wartość ma dla zainteresowanych możliwość bezpośredniego dotarcia do „źródłowo prezentujących” wypowiedzi takiego pisarza jak Beckett. Pierwszą jaskółką, niemalże sensacyjną zapowiedzią tego, co nas czeka, jest tom korespondencji Becketta z amerykańskim reżyserem Alanem Schneiderem, wydany w zeszłym roku przez Maurice'a Harmona⁹ z Dublina. Już sam fakt, że książka obejmuje okres niemal trzydziestu lat i zawiera niezliczone komentarze Becketta na temat swej twórczości (wprawdzie lokalne, związane z konkretnymi problemami inscenizacyjnymi, ale jakże dla nas odkrywczе) zapowiada fascynującą lekturę. I zapowiedź ta sprawdza się aż za bardzo. Osobiście wydaje mi się, że znalazłem w tym tomie więcej

⁹ *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, edited by Maurice Harmon, Harvard University Press, Cambridge, Mass 1998.

rewelacji niż w dotychczasowych biografiach o Beckettcie. Niezależnie od wartości merytorycznej autorskich komentarzy, można delektować się owym coraz bardziej lapidarnym stylem odpowiedzi pisarza, jakże dobrze znanym każdemu, kto z nim korespondował. I owym ustawicznym odżegnywaniem się Becketta od komentarza, po którym zazwyczaj następuje... komentarz. Dla przykładu, w liście z 26 października 1957 roku zastrzega się pisarz: „im mniej mówię o moich utworach, tym lepiej”, po czym przez sześć miesięcy wymienia listy ze Schneiderem, szczegółowo ustosunkowując się do licznych pytań reżysera na temat wystawianej przez niego *Końcówki!* Jak Vladimir i Estragon, którzy wprawdzie mówią głośno, że idą, ale „nie ruszają się z miejsca”. Nie oznacza to zresztą, że Beckett wyjaśnia więcej, niż gotów jest wyjaśnić – pewne pytania, z reguły te wprost odnoszące się do interpretacji, pozostają bez odpowiedzi.

7.

„Artysta, który stawia na szali swój byt, pochodzi znikąd. I nie ma braci” – napisał Beckett w 1945 roku w *Hommage à Jack B. Yeats*, tekście na paryską wystawę jednego z czołowych malarzy irlandzkich, także autora powieści. Jack, brat poety Williama Butlera Yeatsa, znany był z obrazów opiewających mitologię celtycką i życie codzienne w Irlandii, które po uzyskaniu niepodległości pobudziły całe pokolenie narodowo zorientowanych artystów. Charakterystyczne, że Beckett uznaje u takiego malarza jego wielkość m i m o podejmowania przezeń tematyki narodowej:

Unikalne w tym wielkim samotniczym dziele jest to, że z taką stanowczością odsyła nas ono do tego, co najbardziej skryte w duchu, który je wydał i nie pozwala wyjaśnić się wyłącznie w tym świetle. Stąd owa bezprzykładna obcość, opierająca się standardowym interpretacjom odwołującym się do świętego dziedzictwa, narodowej czy innej proveniencji.

Dla badaczy spoza Irlandii, a zatem dla większości badaczy, biografizm w sensie odnajdowania irlandzkich korzeni pisarza, powinien być warunkiem wstępnym jakiegokolwiek interpretacji roszczącej sobie ambicje do bycia wnikliwą. A irlandzkie korzenie to w tym wypadku nie tylko źródła tysięcy odniesień rozsianych po całym dziele, ale i irlandzkie frazy w angielszczyźnie, czy irlandzkie desygnaty słów francuskiego oryginału, na przykład w napisanej przed trylogią powieści *Mercier i Camier* wszystkie określenia w rodzaju L'Isle Hereuse czy pont de l'Ecluse, dopiero przetłumaczone na angielski, jako Lock Bridge czy Blessed Island, wracają na swoje miejsce, czyli do okolic wielkiego Dublina.

Jak istotna jest znajomość irlandzkich korzeni Becketta przy obcowaniu z jego dziełem świadczy książka z tekstem Eoina O'Briena *The Beckett Country* (*Kraina Becketta*)¹⁰, pięknie ilustrowana fotografiami archiwalnymi Irlandii, takiej, jaką znał

¹⁰ Eoin O'Brien, *The Beckett Country: Samuel Beckett's Ireland*, photography David H. Davison, foreword James Knowlson. The Black Cat Press in association with Faber and Faber, Dublin, London 1986.

Beckett (tylko jeden rozdział zabiera nas poza wyspę, do Normandii). O'Brien odnalazł miejsca i wydarzenia ewokowane nie tylko we wczesnej twórczości, wykazując jeszcze raz, jak nieodzowna jest znajomość historii, literatury i topografii przy analizie tego rzekomo odartego z konkretów i niemal abstrakcyjnego dzieła. To biografizm unaoczniający, że Beckett nie był człowiekiem znikąd.

Do jakiego stopnia irlandzka jest ta twórczość uświadamiają także inscenizacje zrealizowane z udziałem wielkich aktorów, jak Jack McGowran, Patrick Magee czy ostatnio Barry McGovern. Pozwalają one wiele zrozumieć ze szczególnego rodzaju zmysłowości Becketta i energii zawartej w jego utworach. Energii wyzwolanej przede wszystkim humorem, a ten był oczywiście czysto irlandzki. Jeśli nawet Hamm ma rację, kiedy mówi: „Jesteśmy na ziemi, n a t o nie ma lekarstwa”, to przecież receptą na tę przypadłość – chorobę istnienia, skoro człowiek nie ma dużego wyboru, może być humor, który przynajmniej pozwala łagodzić jej symptomy.

Inscenizując kiedyś w Niemczech jeden ze swych „ponurych” utworów, Beckett spotkał się z nieśmiałym pytaniem: „Czy nie ma Pan obaw, że jeżeli tak to zrobimy, może to wręcz wzbudzić śmiech oglądających”. Odparł na nie z właściwą sobie lakonicznością: „Mam nadzieję”. *Solo*, czy też *Partia solowa*, utwór, który w większości inscenizacji zazwyczaj już swoim początkiem pogrążał w jednokowym smutku scenę i widownię, otwierają słowa: *Birth was the death of him*, co oznacza mniej więcej „Narodziny były jego śmiercią”, bądź „Urodził się i to go zgubiło”. Kiedy oglądałem tę sztukę w dublińskim Gate Theatre widzowie, w dużym procencie z rodzinnego miasta Becketta, po tym pierwszym zdaniu wybuchnęli śmiechem. *To be the death of mine* znaczy mniej więcej coś w rodzaju: „to już szczyt wszystkiego” (tzn. „więcej nie zamierzam tolerować”). To potoczny zwrot, w tym wypadku odniesiony do metafizyki, do tego jeszcze z przepięknym dublińskim akcentem, przyniósł natychmiast rodzaj typowego u Becketta wyzwolenia, o którym wspomina w przetłumaczonym na tych łamach rozdziale Anthony Cronin. Tak naprawdę, to widownia dublińska usłyszała bardziej coś w rodzaju: „Narodziny przyprawiły go o śmierć”, „doprowadziły do pasji”, i z tego się śmiała, niż po prostu „narodziny były jego śmiercią”. W Berlinie, po niemiecku, zdanie to wprawiloby widownię w markotny stan. Może to jest kwestia nieprzetłumaczalności. Tak, zapewne jest to kwestia nieprzetłumaczalności.

8.

Trzeba pamiętać, że u Becketta człowiek może rodzić się w śmierć – przestrzenie, fizjologicznie. Komicznie. Pod koniec *Malone umiera*, w nie pozbawionym czarnego humoru fragmencie zaczynającym się słowami: „Parę wierszy, bym nie zapomniał, że ja też jeszcze tu jestem” – narrator tak opisuje tego rodzaju doświadczenie:

Wszystko przygotowane. Oprócz mnie. Rodzę się w śmierć, jeśli wolno mi tak się wyrazić. Takie mam wrażenie. Dziwny to stan. Zaiste błogosławiony. Stopy przeszły już przez wielki srom istnienia. Nieźle się prezentują. Korzystne położenie jak na pológ, mam nadzieję. Moja głowa umrze ostatnia.

Ręce przy sobie. Nie mogę. Rozdzierająca rozdarta. Już po mojej historii, a ja nadal przy życiu. Obiecująca zwłoka. Zwłoki. O mnie już nic więcej. Już koniec. Już nie powiem ja.

A w napisanym pod koniec życia krótkim wierszu:

En face
le pire
jusqu'à ce
qu' il fasse rire

którego prozaiczne tłumaczenie brzmiałoby mniej więcej tak:

twarzą w twarz
przed najgorszym
aż rozśmieszysz

a może raczej:

naprzeciw
najgorsze
aż w końcu
rozśmieszysz

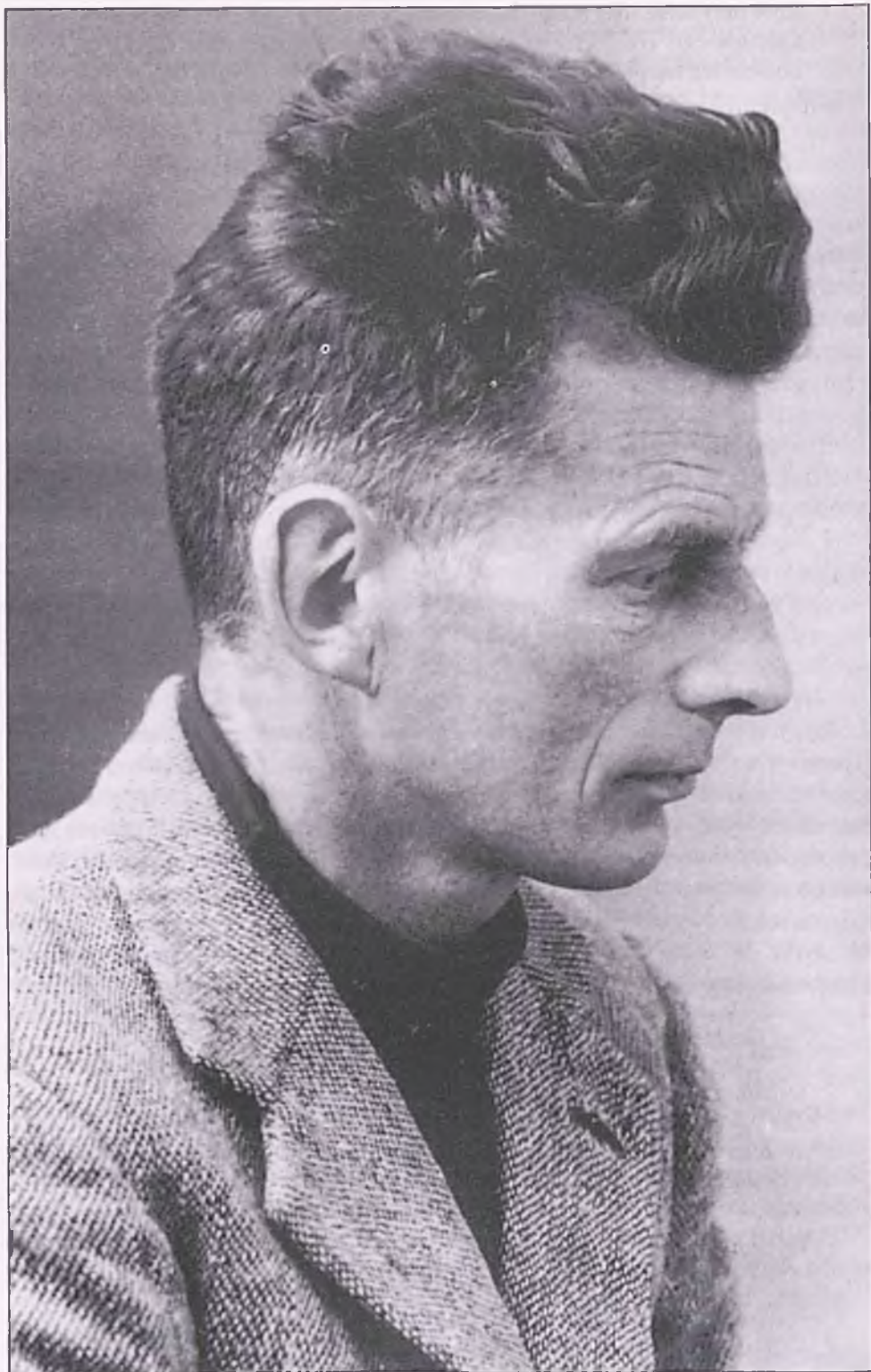
Kiedy w latach osiemdziesiątych pierwszy raz oglądałem monodram z prozy trylogii w wykonaniu Barry'ego McGovern, uderzyło mnie nie tylko, do jakiego stopnia są to teksty mówione i do jakiego stopnia ich artykulacja może wyjaśnić nam znacznie więcej z ich treści niż wielostronicowe rozprawy krytyczne, lecz przede wszystkim właśnie to, do jakiego stopnia te przepaściste monologi przesycone są dzikim wprost humorem, dającym tyle energii. „Tyle życia w tej śmierci”, można by powiedzieć w stylu Nienazywalnego. Humor jest zawsze po stronie życia. W niewytłumaczony sposób pojawia się nad mogiłą. Mimo woli, przypomniałem sobie słowa Becketta z wywiadu z Driverem:

– *Czy kwestia życia i śmierci jest częścią chaosu?*

– Tak. Gdyby życie i śmierć nie objawiały się nam razem, nie byłoby niewyjaśnionego. Gdyby istniała tylko ciemność, wszystko byłoby oczywiste. Nie byłoby również problemu, gdyby wierzyć w jej przeciwieństwo – całkowite zbawienie. Lecz tam, gdzie mamy jasne i ciemne, mamy również niewyjaśnialne.

Dopiero tam, gdzie są oba elementy, jest całość doświadczenia. Dopiero gdy są oba elementy, jest całość.

Marek Kędziński



Samuel Beckett, Paryż około 1950.

Samuel Beckett

Molloy

(fragment części pierwszej)

w przekładzie Antoniego Libery

A skoro już się rzekło o pragnieniu bliźniego, to nie od rzeczy jest wspomnieć, że gdy się obudziłem, na krótko przed południem (bo zaraz usłyszałem dzwony na Anioł Pański, na pamiątkę wcielenia), postanowiłem się wybrać w odwiedziny do matki. Postanowienie takie, by spotkać się z tą kobietą, musiało mieć ważki powodów; kiedy go już znalazłem, a nie wiedziałem, co robić i dokąd właściwie iść, było dla mnie igraszką, dziecinną, jedynaka, tak sobie tym zapchać umysł, by wszystko inne zeń wyprzeć, i trząść się na samą myśl, iż może mi coś przeszkodzić w spełnieniu tego celu, znaczy, by iść do matki, tak jak stałem, natychmiast. A zatem podniosłem się, wspomogłem się szcudłami i zszedłem na drogę, tam zaś znalazłem swój rower (no no, nie spodziewałem się tego), pewnie w tym samym miejscu, w którym go zostawiłem. Co pozwala mi wspomnieć, że mimo swego kalectwa, byłem w tamtym okresie zagorzałym cyklistą. Postępowałem w ten sposób. Do ramy, z obu stron, przywiązywałem szcudła, i wsparłszy sztywną nogę (nie pamiętam już którą, teraz obie mam sztywne) na ośce przedniego koła, pedałowalem drugą. Był to rower bez łańcucha, na wolne koło, jeśli taki w ogóle istnieje. Drogi bicyklu, niech nazwę cię raz w ten sposób, bo byłeś właśnie nim, miałeś kolor zielony, jak większość z twojej generacji, nie wiadomo dlaczego. Chętnie do niego wracam. Z rozkoszą bym opisał niejedną jego detal. Miał mały rożek czy trąbkę zamiast tego waszego modnego dzisiaj dzwonnka. Trąbienie na niej, doprawdy, sprawiało mi przyjemność, graniczącą z rozpustą. Posunę się dalej i powiem, że gdybym miał wymienić, co w tym bezkresnym istnieniu najmniej mi nadojadło, to na poczesnym miejscu znalazłoby się właśnie trąbienie na owej trąbce. Rozstając się z rowerem, zawsze ją zdejmowałem i zabierałem ze sobą. Chyba ją jeszcze gdzieś mam, a nie trąbię już na niej, ponieważ oniemiała. Tego rodzaju trąbek nie mają dziś nawet auta lub mają je bardzo rzadko. Gdy zobaczę gdzieś taką w stojącym samochodzie, za opuszczoną szybą, na ogół przystaję i trąbię. To wszystko trzeba by pisać w czasie plusquamperfectum. Mówić o trąbkach, rowerach, ach, cóż to za wytechnienie! Niestety, mam o czym innym: o tej, co dziurą w dupie, jeśli dobrze pamiętam, wydała mnie na świat. Pierwszy smak tego gówna. Dodam więc jeszcze tylko, że co mniej więcej sto metrów zatrzymywałem się, by dać odpocząć nogom, zarówno tej zdrowej, jak chorej, zresztą nie tylko nogom, nie tylko nogom, nie tylko. Ściśle zaś rzecz ujmując, nie schodziłem z siodełka, lecz dalej siedząc okrakiem z nogami wspartymi o ziemię, rękami na kierownicy i głową złożoną

na rękach, czekałem, aż dojdę do siebie. Ale zanim opuszczę ten czarujący zakątek pomiędzy wzgórzami a morzem, osłonięty przed wiatrem, a otwarty na wszystkie owe powiewy i wonie, jakie w tym kraju przeklętym przynosi z sobą południe, nie mogę nie wspomnieć jeszcze o strasznym krzyku derkaczy, które letnimi nocami biegają po łąkach i polach i podnoszą swą wrzawę. Zyskuję dzięki temu dodatkowo pojęcie, kiedy się rozpoczęła ta nierealna podróż, ta podróż przedostatnia pewnej gasnącej formy pośród gasnących form; otóż stwierdzam niniejszym, że zaczęła się w czerwcu, w drugim lub trzecim tygodniu, to znaczy, w chwili najgorszej, gdy słońce w tym rejonie, zwanym naszą półkulą, znęca się najokrutniej, a o północy niebo leje polarnym blaskiem. To właśnie wtedy słychać pokrzykiwania derkaczy. Matka widywała mnie chętnie, to znaczy, przyjmowała, jako że już od dawna w ogóle nie widziała. Będę czynił wysiłek, by mówić o tym spokojnie. Obojeśmy byli już starzy, urodziła mnie wcześniej, tak że tworzyliśmy parę jakby starych kompanów, niespokrewnionych, bezpłciowych, z bagażem tych samych wspomnień, urazów i oczekiwań. Nigdy nie zwała mnie synem, na szczęście, nie zniósłbym tego, lecz, nie wiem dlaczego, Danem, nie mam na imię Dan. Może tak się nazywał mój ojciec, tak, pewnie mnie brała za ojca. Ja brałem ją za matkę, a ona mnie brała za ojca. Dan, pamiętasz ten dzień, gdy ocalałam jaskółkę. Dan, pamiętasz ten dzień, gdy pochowałeś pierścionek. Tak właśnie do mnie mówiła. Pamiętałem, a jakże, to znaczy, wiedziałem mniej więcej, o co może jej chodzić, i jeśli nawet nie zawsze brałem był udział w zdarzeniu, które przywoływała, to nie czyniło różnicy. Gdy się do niej zwracałem, nazywałem ją Mag. Nazywałem ją Mag, albowiem w moim odczuciu, nie umiem powiedzieć dlaczego, litera „g” znosi sylabę „ma”, jak gdyby pluje na nią, skuteczniej niż wszystkie inne. A przy tym zaspokajałem głęboką i niewątpliwie skrytą potrzebę jakiegoś Ma, to znaczy, potrzebę mamy i wyrażania tego. Bo mówiąc Mag mówi się naprzód Ma, to jest nieuniknione. Natomiast Da znaczy w mych stronach tata. Cały ten problem jednak nie istniał dla mnie w okresie, w który się tu zapuszczam, to znaczy, jak ją nazywać, Ma, Mag czy hrabiną E-e, jako że już od dawna była głucha jak pień. I chyba robiła pod siebie, zarówno jedno jak drugie, omijaliśmy jednak ten krępujący temat i przez to nie mam pewności. Zresztą, jakkolwiek było, nie mogło być tego wiele, co kilka dni kilka bobków skąpo zroszonych wilgocią. W pokoju czuć było amoniak, no, nie tylko amoniak, ale amoniak najbardziej. Rozpoznawała mnie węchem. Jej stara, pożółkła twarz, porośnięta włosami, rozpromieniała się, cieszyła się na mój zapach. Mówiła niewyraźnie, kłapiąc sztucznymi zębami i na ogół nie wiedząc, o czym właściwie mówi. Poza mną raczej nikt nie zdołałby się połapać w tym klekoczącym bełkocie, ustającym jedynie, gdy od czasu do czasu traciła na chwilę przytomność. Nie bywałem tam zresztą po to, aby jej słuchać. Dogadywałem się z nią postukując ją w czaszkę. Jeden stuk oznaczał „tak”, dwa stuki – „nie”, trzy – „nie wiem”, cztery – „forsa”, pięć – „idę”. Wiele mnie kosztowało, by jej kompletnie stępieła i rozmiękczony mózg przyswoił sobie ten kod, lecz wreszcie dopiąłem swego. Kiedy myliła „tak”, „nie” oraz „nie wiem” i „idę”, nie przejmowałem się tym, sam to nieraz myliłem. Natomiast jeśli na czymś naprawdę mi zależało,

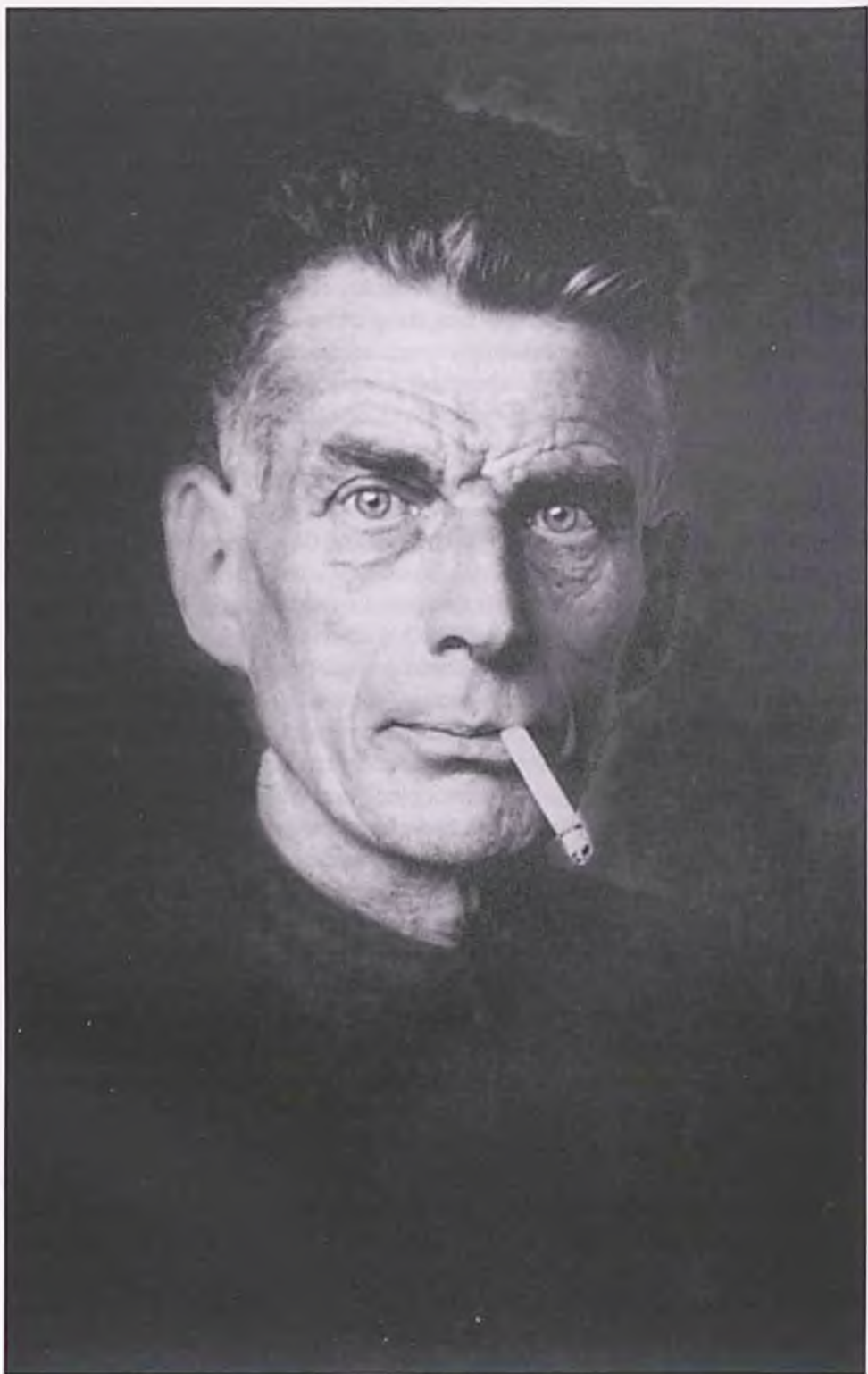
to aby czterech stuknięć nie kojarzyła nigdy z niczym innym jak z forszą. Dlatego też w czasie tresury, aplikując jej cztery, pod nos albo do ust wtykałem jej jakiś banknot. Ależ byłem naiwny! Bo przecież, jak się zdaje, straciła już zdolność liczenia, jeśli nie całkowicie, to w każdym razie do dwóch. Od jednego do czterech to było dla niej za wiele. Czwarte brała za drugie, dwa pierwsze bowiem tak szybko znikają jej z pamięci, jakby ich nie odczuła, choć nie za bardzo rozumiem, jak może coś zniknąć z pamięci, co nie zostało odczute, a jednak to się zdarza. Myślała więc zapewne, że ciągle mówię jej „nie”, gdy ja byłem od tego najdalszy. Uświadomiwszy to sobie, zacząłem szukać innego, skuteczniejszego sposobu, by wbić jej do głowy tę „forbę”, i w końcu go znalazłem. Polegał na tym, iż zamiast stuknąć ją zgiętym palcem dokładnie cztery razy, walilem ją całą pięścią, raz albo i więcej razy (w zależności od potrzeb). W tej formie rozumiała. Ale bywałem u niej nie ze względu na forbę. Owszem, brałem ją od niej, lecz nie po to tam szedłem. Matka. Nie żywię do niej aż tak wielkiej urazy. Wiem, że zrobiła wszystko, abym się nie urodził, prócz tego, oczywiście, co jest tu podstawowe, i jeśli ostatecznie nie pozbyła się mnie, to dlatego, że los wyznaczył mi inny dół niż miłosierna kłoka. Intencje miała dobre i to mi zupełnie wystarcza. Nie, nie wystarcza mi, ale doceniam wysiłki, jakie dla mnie zrobiła. I wybaczam jej to, że przez pierwsze miesiące potrasała mną trochę, przez co popsuka mi jedyny w miarę znośny okres mojego żywota. Doceniam również i to, że więcej, dzięki mnie, nie powtórzyła tego lub w porę przerywała. I jeżeli, kto wie, przyjdzie mi kiedyś szukać sensu mojego życia, to zacznę za nim węszyć w owej dawnej zgniliźnie, w zgniliźnie tej biednej sukki, co w miocie ma tylko jedno, i mojej, ostatniego przedstawiciela rodu, pytanie tylko, jakiego. Dodam jeszcze, nim przejdę do omawiania faktów, bo można by pomyśleć, że to naprawdę fakty, tego dawnego lata, dawnego popołudnia, że z tą głuchą staruchą, ślepą, kaleką, zmaconą, która zwała mnie Dan, a którą ja zwałem Mag, i tylko z nią... nie, nie mogę. To znaczy, mógłbym powiedzieć, a jednak nie zrobię tego, tak, to nie byłoby trudne, bo to nie byłaby prawda. Co z niej widziałem? Głowę. Od czasu do czasu ręce, sporadycznie ramiona. Głowę widziałem zawsze. Zmierzwione włosy, zmarszczki, ślady brudu i śliny. Głowa plamiła przestrzeń. Nie żeby to, co się widzi, miało jakieś znaczenie, to tylko tak na początek, żeby od czegoś zacząć. Brałem więc klucz spod poduszki i kładłem go tam z powrotem, wzięwszy z szuflady forbę. Lecz nie bywałem tam po to. Przychodziła tam chyba jakaś kobieta co tydzień. Raz dotknąłem wargami, leciutko i pośpiesznie, tej szarej, wyschniętej gruszki. Fuj! Sprawilo jej to przyjemność? Nie wiem. Przestała paplać na chwilę, po czym znowu zaczęła. Zastanawiała się pewnie, co ją właściwie spotkało. Może też sobie „Fuj” pomyślała. Poczulem ohydny smród. Dochodził pewnie z trzewii. Zapach strupieszalności. Och, nie przyganiam jej, sam nie tchnę aromatem. Opisywać jej pokój? Nie teraz. Może później. Gdy będę w nim szukał schronienia, wyczerpany do cna, opity wstydem i hańbą, z podkulonym ogonem, nigdy nic nie wiadomo. Dobra. Więc skoro już wiemy, dokąd się posuwamy, posuwajmy się tam. Dobrze jest wiedzieć na wstępie, dokąd właściwie się zmierza. Odechciewa się iść. Byłem rozkojarzony, choć rzadko mi się to zdarza, bo cze-

muż by miało się zdarzać, a co do moich ruchów, były mniej sprawne niż zwykle. To pewnie noc mnie zmęczyła, czy osłabiła przynajmniej, i poraziło słońce, wstające na wschodzie, gdym spał. Powiniennem się był, zanim zamknąłem oczy, osłonić przed nim skalą. Mylę jednak kierunki, zachód ze wschodem, bieguny, łatwo je odwracając. No więc byłem nie w sosie. Mój sos jest gęsty jak smoła i rzadko w nim nie bywam. Dlatego o tym wspominam. Mimo to, kilka mil poszło mi jak po maśle i oto już były rogatki. Zsiadłem, jak każą przepisy. Bo policja wymaga, by wjeżdżając do miasta i wyjeżdżając z niego, cykliści zsiadali z roweru, samochody zwalniały, a konie z wozami szły stępa. Przepis ten, jak się zdaje, wynika z okoliczności, że wjazdy do tego miasta i, oczywiście, wyjazdy są bez wyjątku wąskie i mocno zaciemnione przez ogromne sklepienia. Jest to rozsądny przepis i ściśle go przestrzegam, mimo że iść o kulach i jednocześnie pechać rower to dosyć uciążliwe. No, ale jakoś mi poszło. Przy mojej pomysłowości! Tak więc ten trudny przesmyk przebyłem wraz z rowerem. Już po chwili jednakże dosięgnął mnie czyjś głos, każący mi się zatrzymać. Uniosłem głowę. Policjant. Ujmując rzecz eliptycznie. Bo że to było to, pojąłem dopiero później, chyba w drodze indukcji, o ile nie dedukcji, nie pamiętam już, czego. Co tu robicie? zapytał. Znam to pytanie na pamięć, zrozumiałem je w mig. Odpoczywam, odrzekłem. Odpoczywacie, powtórzył. Odpoczywam, odrzekłem. Odpowiadajcie, krzyknął, na zadane pytanie! Zawsze mi się to zdarza, ilekroć muszę z kimś gadać; w moim najgłębszym poczuciu odpowiadam dokładnie na zadane pytanie, tymczasem nic podobnego. Nie będę tu odtwarzał meandrów tej rozmowy. Dość że pojąłem w końcu, iż odpoczynek mój, moja postawa czy poza, w której odpoczywałem, okraciem na rowerze, z rękami na kierownicy i głową złożoną na rękach, godzi, nie wiem już w co, w porządek publiczny, moralność. Wskazałem nieśmiało na szczudła i wybąkałem coś o moim upośledzeniu, które wymaga ode mnie, bym odpoczywał, jak mogę, a nie jak powinienem. Dowiedziałem się wtedy, że nie istnieją dwa prawa, jedno dla pełnosprawnych, a drugie dla niepełno-, tylko jedno dla wszystkich, zarówno młodych i starych, bogatych i ubogich, szczęśliwych i nieszczęśliwych. Był to istny orator. Nie jestem nieszczęśliwy, ośmieliłem się stwierdzić. Co okazało się błędem. Papiery, proszę, powiedział. Nie zrozumiałem od razu. Naprawdę nie, powiedziałem. Papiery, proszę, krzyknął. Ach, papiery! Papiery. Jedyne, jakie noszę, to kawałki gazety, żeby się, rozumiecie, podtrzeć w razie potrzeby. Nie chcę przez to powiedzieć, że podcieram się zawsze, nic podobnego, skąd, lubię tylko mieć możliwość, jeśli już nie ma wyjścia. To chyba naturalne. Wyjąłem więc w popłochu z kieszeni ten papierek i podsunąłem mu go. Pogoda była piękna. Ruszyliśmy słonecznymi, wąskimi uliczkami, ja kuśtykając o kulach, on prowadząc mój rower, ręką spowitą w biel. Nie byłem... nie czułem się nieszczęśliwy. Przystanąłem na chwilę, poważylem się na to, i rękę uniośszy do góry, dotknąłem kapelusza. Był gorący, aż parzył. Czułem, że gapią się na nas; mężczyźni, kobiety, dzieci; wesołe spokojne twarze. Naraz wydało mi się, że słyhać gdzieś w dali muzykę. Znowu się zatrzymałem, ażeby lepiej słyszeć. Nie stawać, ponaglił mnie. Niech pan posłucha, rzekłem. Idziemy, dalej, powiedział. Nie dano mi słuchać muzyki.

Groziło to zbiegowiskiem. Popchnął mnie w plecy kulakiem. Dotknięcie! No, nie samej skóry, niemniej skóra poczuła, poczuła przez okrycie tę twardą, męską pięść. Posuwając się naprzód, jak umiałem najlepiej, chłonałem tę złotą chwilę, jak gdybym był kimś innym. Była to pora sjęsty, czas między pracą rano a pracą po południu. Najmądrzejsi z pewnością delektowali się nim, jego powolnym mijaniem, wylegując się w parkach albo siedząc przed domem, nie myśląc o bieżących ani o przyszłych kłopotach. Natomiast inni, przeciwnie, snuli w tym czasie plany, ocierając pot z czoła. Czy był wśród nich choć jeden, komu przyszło do głowy postawić się na mym miejscu i odkryć, jak daleki byłem w istocie od tego, jakim się wydawałem, i z jaką mocą odbiłem, że cumy prawie pękały? Może i był, kto wie. Tak, ciągnąłem ku owym iluzorycznym głębiom, kłamliwymi tropami powagi i spokoju, zajadłem, jak przystało na wszystkie me stare jady, wiedząc, że nie ma ryzyka. Pod tym błękitnym niebem, pod okiem stróża porządku. Nie pamiętając o matce, zwolniony od działania, dzieląc tę porę z innymi, mówiąc sobie: Wytchnienie. Na posterunku zostałem doprowadzony do kogoś, kto bardzo dziwnie wyglądał. Ubrany po cywilnemu, w słomkowym kapeluszu, w koszuli bez marynarki, siedział rozparty w fotelu, trzymając nogi na biurku, a w ustach jakiś przedmiot, cienki i elastyczny, którego nie rozpoznałem. Zdążyłem to wszystko spostrzec, nim kazał mnie wyprowadzić. Wysłuchał oświadczenia swojego podwładnego i zaczął mnie przesłuchiwać, w sposób, pod względem tonu, daleki od uprzejmości, przynajmniej moim zdaniem. Stawiane mi pytania i moje odpowiedzi, chodzi mi tylko o te, o których warto mówić, dzieliły dłuższe lub krótsze i hałaśliwe pauzy. Tak rzadko bywam pytany, że kiedy wreszcie jestem, to potrzebuję czasu, aby zrozumieć, o co. Lecz zamiast spokojnie pomyśleć o tym, co usłyszałem, a usłyszałem wyraźnie, bo słuch mam bez zarzutu, mimo mojego wieku, popełniam głupi błąd, że odpowiadam pośpiesznie, co mi przychodzi na język, prawdopodobnie ze strachu, że milczenie z mej strony rozjątrzy złość rozmówcy i doprowadzi do furii. Jestem bardzo lękliwy, całe życie się bałem, że zostanę pobity. Zniewagi, inwektywy znoszę z największą łatwością, nie mogę się natomiast przyzwyczaić do bicia. Osobliwe, doprawdy. Boli mnie nawet jeszcze, kiedy ktoś mnie opluwa. Natomiast gdy jest dla mnie choć odrobinę łaskawy, to znaczy, nieagresywny, z reguły prędzej czy później spełniam jego życzenia. Otóż komisarz ten, zadowolając się groźbą użycia krągłej linijki, stopniowo wydobył ze mnie, że nie posiadam papierów, w tym sensie tego wyrazu, jaki miał on dla niego, że nigdzie nie pracuję i nie mam stałego adresu, że moje nazwisko chwilowo wyleciało mi z głowy i że jadę do matki, na której utrzymaniu dożywam swoich dni. A co do jej adresu, to nie umiem go podać, lecz z łatwością tam trafiam, nawet kiedy jest ciemno. Dzielnica? Są tam rzeźnie, szanowny panie władzo, bo u matki w pokoju, poprzez jej paplaninę i przy zamkniętych oknach słyszałem nieraz ryk bydła, i to ów ryk przeraźliwy, ochryply i przeciągły, nie spotykany na polach, tylko w obrębie miasta, w rzeźniach i na bazarach, gdzie handluje się żywcem. A właśnie, przyszło mi na myśl, że może zbyt pochopnie umiejscowiłem dom matki w bliskim sąsiedztwie rzeźni, to może być również bazar. Głupstwo, powiedział komisarz, są w tej sa-

mej dzielnicy. Korzystając z milczenia, jakie zapanowało po tych uprzejmych słowach, zwróciłem się w stronę okna, lecz nie aby coś zobaczyć, bo oczy miałem zamknięte, tylko by twarz i szyję wystawić na ów łagodny i przezłożony błękit, wraz z tym, co miałem w głowic, czyli pustką lub prawie, bo chyba rozważałem, czy stojąc już tak długo, nie mam ochoty usiąść, nim sobie przypomniałem, czego mnie w tym zakresie zdążyło nauczyć życie, a mianowicie że siadać po prostu już nie mogę, przez sztywną, krótszą nogę, że dane mi są tylko dwie do wyboru pozycje, pionowa, między szczytami, na których wisząc drzemię, i pozioma, na ziemi. A jednak co jakiś czas z obumarłego świata chęć siadania wracała. I nieraz jej ulegałem, choć byłem świadomy, jak jest. Więc kiedy na mej twarzy i wielkim jabłku Adama kładło się letnie powietrze i wspaniały blask nieba, w mojej głowic na pewno dawał się wyczuć ten osad, krążący jak muł w kałuży na niepojętej zasadzie. Wtem przypomniałem sobie moje nazwisko, Molloy. Nazywam się Molloy, wykrzyknąłem znienacka, Molloy, przypomniałem sobie. Właściwie nie musiałem udzielić tej informacji, a jednak jej udzieliłem, z pewnością licząc na to, że mu się przypodobam. Byłem wciąż w kapeluszu, nie umiem powiedzieć, dlaczego pozwolono mi na to. Czy jest to, zapytał komisarz, był to chyba komisarz, nazwisko waszej matki? Molloy, odpowiedziałem, nazywam się Molloy. Czy jest to również, zapytał, nazwisko waszej matki? Co proszę? zapytałem. Wy macie na nazwisko, powiedział komisarz, Molloy. Tak jest, odpowiedziałem, właśnie sobie przypomniał. A wasza matka? zapytał. Nie rozumiałem go. Czy też się nazywa Molloy? Czy też się nazywa Molloy? powtórzyłem pytanie. Tak, powiedział komisarz. Zacząłem się zastanawiać. Czy wasza matka, znów zaczął, też się nazywa... Niech mi pan da pomyśleć! krzyknąłem przerywając. Tak mniej więcej, przypuszczam, przebiegła ta rozmowa. Daje, powiedział, myślcie. Czy moja matka także, zastanowiłem się, ma na nazwisko Molloy? Pewnie tak, pomyślałem. Pewnie też, powiedziałem, nazywa się Molloy. Odprawiono mnie, przypuszczam że do dyżurki, i tam kazano mi usiąść. Zaczęło się tłumaczenie. Nie będę już w to wchodził. Dość że mi pozwolono, jeśli się nie położyc, to przynajmniej stać dalej i oprzeć się o ścianę. W izbie było ciemnawo i kipiało od ludzi śpieszących tam i z powrotem; przestępcy, policjanci, adwokaci, duchowni i chyba dziennikarze. Ciemniejące postaci tłoczące się w ciemnej przestrzeni; tworzyło to ciemny obraz. Nikt na mnie nie zwracał uwagi; odpłacałem tym samym. Skąd więc mogłem być wiedzieć, że nikt na mnie nie zwraca uwagi, i jak mogłem odpłacać tym samym, skoro właśnie nie zwracał? Nie wiem. A jednak wiedziałem i odpłacałem się, kropka. Lecz oto nagle przede mną wyrasta jakaś kobieta, wysoka i otyła, odziana w coś czarnego, a raczej lilaróż. Do dziś się zastanawiam, czy aby to nie była działaczka-społeczniczka. Podawała mi na spodku kubek z szarawym płynem, chyba zieloną herbatą zmieszaną z mlekiem w proszku i osłodzoną słodzikiem. Nie było to jednak wszystko, bo obok kubka na spodku leżała niebezpiecznie kromka suchego chleba, tak że z rodzajem zgrozy zacząłem do siebie mówić: Spadnie, za chwilę spadnie, jakby to miało znaczenie, czy spadnie, czy nie spadnie. Po chwili, nie rozumiejąc, jak mogło do tego dojść, sam w drżących rękach trzymałem ten ma-

ty, niejednorodny i chybotający się stos, gdzie mieszały się rzeczy twarde, miękkie i płynne. Pozwolę sobie tu wtrącić, że kiedy społecznicy, w ten obsesyjny ich sposób, dają ci coś za darmo, abyś nie zemdlął z głodu, niełatwo się wymówić. Na końcu świata cię znajdą, z naczyniem na wymioty. Armia Zbawienia nie lepsza. Na gesty miłosierdzia nie ma żadnego sposobu, o, wiem coś na ten temat! Pochyla więc człowiek głowę, wyciąga niezgrabne ramiona i trzęsące się ręce, i mówi: Dziękuję pani, bardzo pani dziękuję. Kto nie ma nic, nie ma prawa nie zadowalać się świństwem. Kubek dzwonił na spodku jakby zęby szczękały, nie moje, ja ich nie mam, płyn się przelewał i przyskał, a mokry chleb coraz bardziej przechylał się na zewnątrz. Wreszcie, zdesperowany, cisnąłem to wszystko w cholerę. Tak jest, nie upuściłem, tylko dwiema rękami, w spazmatycznym odruchu, rzuciłem o ziemię lub ścianę, jak mogłem od siebie najdalej. Nie będę opowiadał, co nastąpiło potem, bo mam już dość tego miejsca i chce mi się iść gdzie indziej. Zwolniono mnie pod wieczór. Radząc, abym w przyszłości lepiej się zachowywał. Świadomy swojej winy, rozumiejąc nareszcie, dlaczego mnie zatrzymano, a także me uchybienia, wykryte podczas śledztwa, dziwiłem się, że tak szybko znów jestem na wolności, jeśli to była wolność, i nie spotkała mnie kara. Czyżbym miał gdzieś wysoko, nie mając o tym pojęcia, jakiegoś protektora? Na komisarzu bezwiednie wywarłem dobre wrażenie? Zdołali odnaleźć matkę i uzyskali od niej albo od jej sąsiadów potwierdzenie przynajmniej niektórych moich zeznań? Uznano, że nie warto wszczynać przeciwko mnie postępowania karnego? Stosować literę prawa do kogoś takiego jak ja to niewdzięczne zadanie. Owszem, można to robić, ale mądrzej nie robić. Lepiej takie przypadki pozostawiać policji. A zresztą, czy ja wiem. Jeśli prawo wymaga mieć dokumenty ze sobą, to czemu nie nalegali, abym je sobie wyrobił? Ponieważ to kosztuje, a ja nie mam pieniędzy? Mogli w tej sytuacji zarekwirować mi rower. Lecz może potrzeba na to formalnego nakazu? To wszystko jest niepojęte. Natomiast pewne jest jedno: żem więcej w tej pozycji nie odpoczywał już, z nogami nieprzystojnie rozkraczonymi na ziemi, rękami na kierownicy i opuszczoną na nie chybotającą się głową. Widok ten, rzeczywiście, mógł być deprymujący i wprawiać w przygnębienie, a ludziom, w ich ciężkim znoju, potrzeba przecież zachęty i tylko wzorów siły, energii i radości, bo bez nich pod koniec dnia mogliby się załamać i tarzać się w rozpacz. Wystarczy mi tylko powiedzieć, co to właściwie znaczy: dobrze się zachowywać, i już się tak zachowuję, w miarę mych możliwości i dyspozycji fizycznych. I zawsze pod tym względem starałem się doskonalić, ponieważ jestem... byłem inteligentny i żywy. A co do dobrej woli, miałem jej ponad miarę, tej gorzkiej dobrej woli właściwej nadwrażliwym. Tak więc wybór zachowań, do jakich miałem prawo, bez przerwy się powiększał, od pierwszych kroków począwszy po ostatnie, rok temu. A jeśli się zachowywałem nieodmienne jak bydło, to już nie moja wina, tylko moich zwierzchników, którzy mnie strofowali jedynie za jakieś drobiazgi, zamiast wyjaśnić mi system, jak się to praktykuje w dobrych angielskich szkołach, zasady dobrych manier i jak je wcielać w czyn, nie popełniając błędów, i jak od danych przypadków powracać do założeń. W wyniku takiej nauki nie pozwoliłbym sobie na publiczne pokazy niektórych moich zwy-



Samuel Beckett, Paryż 1961.

Fot. Lurfi Ozkoc

czajów, jak choćby dlubanie w nosie, drapanie się po jajach, smarkanie bez chusteczki i lanie gdzie popadnie, bo wcześniej bym się odwołał do reguł jakiejś teorii. W dziedzinie tej miałem tylko negatywne pojęcia, czerpane z doświadczenia, co znaczy, że prawie zawsze błędziłem po omacku, tym bardziej, że to, com widział przez swoje długie życie, kazało mi całkiem zwątpić w podstawy *savoir-vivre'u*, choćby w niewielkim zakresie. Lecz myślę o tym wszystkim, o tych i innych sprawach, dopiero odkąd nie żyję. Oto w spokoju rozkładu rozpamiętuję to długie i mgliste odczuwanie będące moim życiem, i staram się je osądzić, jak ponoć Bóg ma nas sądzić, i to nie mniej zuchwale. Że rozkład to też życie, wiem o tym, nie męczcie mnie, nie zawsze jednak już w nim pozostaje się sobą. Zresztą i o nim, być może, opowiem któregoś dnia, kiedy będę już wiedział, że gdy myślałem, że wiem, to było tylko istnienie, i że w końcu mnie zeżre, wraz ze śmierdzącym ciałem, męka bez form i stacji, i że choć o tym wiem, to i tak nie wiem nic, tylko krzyczę jak zawsze, bardziej lub mniej donośnie, bardziej lub mniej otwarcie. Krzyczymy więc, to podobno człowiekowi pomaga. Tak, krzyczymy, krzyczymy, tym razem, a potem może raz jeszcze, a potem pewnie już koniec. Krzyczymy, że ostre światło zachodzącego słońca padało na białą fasadę posterunku policji. Jakbyśmy byli w Chinach. Rysował się na niej cień o zagmatwanym kształcie. To byłem ja i mój rower. Zacząłem się tym bawić: spoglądając na ścianę, robiłem różne gesty, machałem kapeluszem, poruszałem rowerem do przodu i do tyłu, trąbiąc przy tym na trąbce. Patrzano na mnie przez okna, zakratowane okna, czułem na sobie spojrzeń. Wartownik stojący przy wejściu powiedział mi, żebym spływał. Zupełnie niepotrzebnie, sam bym się uspokoił. W końcu cień nie jest aż tak zabawniejszy od ciała. Prosiłem wartownika, by się nade mną zlitował i żeby pomógł mi. Darownie, nie rozumiał. Pożałowałem posiłku, któregom się był pozbył. Wyjąłem z kieszeni kamyk i zacząłem go ssać. Był gładki, wygładzony, przez ssanie, moje ssanie, i przez siekące deszcze. Taki kamyczek w ustach, wyszlifowany i obły, to uspokaja, odświeża, uśmierza głód i pragnienie. Wartownik, rozdrażniony moją opieczętością, zaczął iść w moją stronę. Na niego też patrzano z okratowanych okien. Ktoś gdzieś wybuchnął śmiechem. We mnie też ktoś się śmiał. Ująłem swą sztywną nogę i przelożyłem przez ramę. Ruszyłem, lecz zapomniałem, dokąd jadę i po co. Zatrzymałem się więc, aby o tym pomyśleć. Trudno mi myśleć jadąc. Gdy jadąc zaczynam myśleć, tracę balans i leżę. Mówię to wszystko w praesens; tak łatwo się mówi w tym czasie, kiedy chodzi o przeszłość. To praesens mitologiczny, nie trzeba go brać dosłownie. Już zaczynałem przybierać tę pozę łachmaniarza, gdy przypomniałem sobie, że jest to źle widziane. Ruszyłem więc dalej w drogę, w drogę, o której nic, ale to nic nie wiedziałem, poza tym, iż jest torem, raz jasnym, a raz ciemnym, to równym, to wyboistym, a jednak, mimo wszystko, zawsze miłym mi sercu, a także miłym odgłosem czegoś, co toczy się, wzniecając tuman kurzu, gdy sucha jest nawierzchnia. I oto nagle kanał, jestem nad brzegiem kanału, dziwne, bo nie pamiętam, abym wyjeżdżał z miasta. Choć kanał jest też w mieście, jest ich tam nawet dwa. Skąd jednak te pola, te ploty? Molloy'u, nie dręcz się! O, przypomniałem sobie, to moja prawa noga była w tym czasie sztyw-

na. Sunąc z wysiłkiem ścieżką służącą do holowania, ujrzałem po drugiej stronie zbliżający się ku mnie zaprzęg z szarych osiołków i usłyszałem wrzaski i głuche uderzenia. Stanąłem, by lepiej się przyjrzeć nadpływającej barce; płynęła tak powoli, że na powierzchni wody nie było śladu zmarszczki. Wiozła drewno i gwoździe, pewnie ładunek dla cieśli. Mój wzrok napotkał wzrok osła; opuściłem spojrzenie ku jego małym kopytkom, które dzielnie szły naprzód. Sternik podpierał głowę ręką wspartą na łokciu opartym na kolanie. Miał długą, siwą brodę. Ćmil fajkę i popluwał co trzy lub cztery cmoknięcia, nie wyjmując jej z ust. Na horyzoncie słońce płonęło fosforem i siarką, tam właśnie podążałem. Zszedłem w końcu z siodełka, pokuśtykałem do rowu i położyłem się w nim, tuż obok mego roweru. Leżałem wyciągnięty, rozkrzyżowawszy ramiona. Chyliły się nade mną gałęzie białego głogu, niestety nie lubię, jak pachnie. Trawa rosnąca w rowie była wysoka i gęsta, zdjąłem z głowy kapelusz i nagiąłem ku twarzy długie, liściaste lodygi. Poczułem zapach ziemi, zapach ziemi był w trawie, splatałem ją sobie nad twarzą, aż nic już nie widziałem. Trochę jej także zjadłem. Wtem przypomniałem sobie, w ten sam niepojęty sposób jak przedtem, swoje nazwisko, że rankiem tego dnia, który się oto już kończył, ruszyłem spotkać się z matką. Z powodu? Zapomniałem. Był mi on jednak znany, wiedziałem, że go znam, musiałem go sobie tylko na nowo uprzytomnić, by znów się zerwać do lotu i polecieć do matki na kurzych skrzydłach musu. Tak, gdy się wie dlaczego, wszystko staje się proste, zwyczajna sprawa magii. Cała rzecz w tym, by wiedzieć, któremu świętemu zawierzyć; błagać go, by się wstawił, może byle idiota. W sprawach partykularnych, jeśli to kogo zajmuje, nie należy rozpaczać, w końcu dojdzie się jakoś, gdzie są właściwe drzwi i jak się do nich puka. To tylko do całości chyba brakuje klucza. A może całości nie ma albo jest tylko po śmierci? Uśmierzyć życie po śmierci to nie jest wielka sztuka. A zatem na co czekam, by się wreszcie wyzwolić? Już-już, już słyszę ten ryk, po którym wszystko zamilknie, jeśli to nawet nie mój. Na razie jednak, choć wiemy, żeśmy już załatwieni, wciąż jesteśmy, dyszymy, rosną nam włosy, paznokcie, opróżniają się kiszki, to żalobnicy nie żyją. Ktoś opuścił zastony, być może to my sami. Cisza jak makiem zasiał. Gdzie osławione muchy? Tak, nie da się już zaprzeczyć, to inni umarli, nie my. Wstajemy więc i idziemy, aby spotkać się z matką, która też myśli, że żyje. Tak sobie to wyobrażam. Lecz teraz trzeba jakoś wydostać się z tego rowu. Chętnie bym już tam zniknął, wsiąkając coraz głębiej pod wpływem opadów deszczu. Wrócę tam pewnie kiedyś, albo w podobny dół, ufam tu moim nogom, jak spotkam też komisarza i jego pomocników. A jeśli na tyle się zmienię, że już ich nie rozpoznam i powiem, że to nie oni, nie należy mi wierzyć, to oni, jakkolwiek się zmieniają. Wymyślić bowiem kogoś, jakieś miejsce i... niewiele brakowało, a bym powiedział „czas”, lecz nie chcę nikogo obrazić, a potem już tego nie użyć, to byłoby, no właśnie, nie wiem, jak to powiedzieć. Nie chcę powiedzieć czegoś, nie wiedzieć, co chce się powiedzieć, nie móc powiedzieć czegoś, co chyba chce się powiedzieć, mówiąc bez przerwy lub prawie, oto co nieustannie trzeba mieć na uwadze, nawet w gorączce twórczej. Ta noc nie była jak tamta, wiedziałbym, gdyby była. Bo kiedy myślę o niej, tej nocy nad kanałem,

to niczego nie widzę, czy ściślej, nie widzę nocy, jest tylko Molloy, w rowie, i absolutna cisza, a w czerni pod powiekami rozświetlające się plamy, płonące i gasnące, to głodne, to nasyczone, jak ogień, którym płoną nieczystości i święci. Powiedziałem: ta noc, lecz może było ich więcej. To kłamstwo, zdradziecka myśl. Widzę natomiast ranek, jakiś, niewczesny już ranek: budzę się z płytkiej drzemki, w którą jak zwykle zapadłem, znów słyszę, jak świat rozbrzmiewa, i widzę nad sobą pastucha, który mi się przygląda. I dyszącego psa obok, który też na mnie patrzy, choć już nie tak wytrwale, jak czyni to jego pan, bo coraz to się odwraca, by wgrzyźć się zjadle w sierść, gdzie pewnie kąsały go pchły. Brał mnie za czarną owcę, co weszła między jeżyny, i czekał, aż jego pan każe mnie stamtąd wygonić? Nie sądzę. Nie czuć mnie owcą; bardzo bym sobie życzył cuchnąć jak owca lub kozioł. Pierwsze, co mi się jawi, kiedy otwieram oczy, jest dla mnie całkiem jasne i w pełni to rozumiem, jeśli nie jest za trudne. Po czym w żrenicach i w głowie zaczyna się sypać deszczyk, jakby z sitka konewki. To niezwykle istotne. Pojąłem więc od razu, że oto mam przed sobą pastucha i jego psa, a mówiąc ściślej, nade mną, ponieważ nie zeszli z drogi. Poznałem też łatwo beczenie, nerwowe beczenie owiec nie pilnowanych przez psa. Ponieważ w takiej chwili również sens słów jest dla mnie najmniej nieprzezroczysty, spytałem spokojnie i pewnie: Dokąd je pan prowadzi, na łąkę czy do rzeźni? Najwyraźniej straciłem orientację w kierunkach, choć niby co kierunek ma z tą kwestią wspólnego? Przecież jeżeli nawet zmierzał w kierunku miasta, cóż stało na przeszkodzie, ażeby je ominął lub przeszedł przez nie i wyszedł przez któreś z innych wyjść ku innym, świeżym pastwiskom; a jeżeli z kolei oddalał się od niego, to też nic nie znaczyło, bo rzeźnie nie tylko są w miastach, są wszędzie, również na wsi, rzeźnia jest tam, gdzie jest rzeźnik, a ten ma prawo zarzynać według uznania i potrzeb. Lecz on, nie zrozumiawszy zadanego pytania lub nie chcąc odpowiedzieć, nie odpowiedział mi, tylko odszedł bez słowa, znaczy, nie mówiąc nic do mnie, ponieważ do psa mówił, ten zaś go słuchał uważnie z nastawionymi uszami. Ukląknęłam, nie, co ja mówię, wstałam i spoglądałam za tą małą procesją, która się oddalała. Słyszałam pogwizdywania, pogwizdywania pastucha, widziałem, jak wywija swoim pastuszyn kijem i jak pies obskakuje i biega wokół stada, które bez niego z pewnością wpadłoby do kanału. Wszystko to poprzez tuman iskrzącego się pyłu, a potem też przez tę mżawkę, która mnie co dzień dopada i przesłania mi świat, i mnie samego przesłania. Beczenie owiec cichło, zwierzęta pewnie stopniowo uspokajały się, lub oddalały po prostu, choć może to tylko ja słyszałam nagle gorzej, co byłoby jednak dziwne, bo słuch mam wciąż bez zarzutu, chyba że tuż nad ranem, kiedy jest przytępiony, a jeśli co jakiś czas nie słyszę nic godzinami, to z niewiadomych przyczyn lub dlatego, że czasem wszystko wokół mnie cichnie, zgiełk świata nie ustaje tylko dla sprawiedliwych. Oto więc jak się zaczął ów drugi dzień z kolei, chyba że był to trzeci, a może nawet czwarty, i jak się zaczął źle, skorom na długo pozostał w dręczącej niepewności co do losu tych owiec, wśród których były jagnięta, i wciąż się zastanawiałem, czy doszły na jakieś pastwisko, czy padły pod obuchem drobiaź chudymi nóżkami, zrazu na zgięte kolana, po czym na bok welnisty, z rozbitymi czaszkami; choć

owce nie tak się zabija, podcina się im gardło, żeby się wykrwawiły. Lecz taka mała niepewność ma również swe dobre strony. A swoją drogą, mój Boże, jak w kraju tym kwitnie hodowla: gdzie spojrzeć, czworonogi. A przecież to jeszcze nie wszystko, są jeszcze konie i kozy, by nie wymieniać więcej, wyczuwam, kiedy mnie śledzą, aby przeciąć mi drogę. Wolę tego unikać. Niemniej wciąż pamiętałem o zasadniczym celu, do którego zmierzałem, o matce, by do niej dotrzeć możliwie jak najszybciej, więc dalej stojąc w rowie, przywoływałem na pomoc wszelkie dobre powody, aby niezwłocznie tam iść. Na ogół działałem nie myśląc, nie wiedząc do czego zmierzam, póki tego nie zrobię, nie w przypadku jednakże, kiedy szedłem do matki. Otóż do matki nigdy nie wiodły mnie same nogi bez wyraźnego rozkazu. Pogoda była piękna, tak piękna, że poza mną każdy by czuł się szczęśliwy. Mnie jednak słońce nie cieszy, bynajmniej go sobie nie chwalebę. Dawno zabiłem w sobie spragnionego upału i światła Egejczyka, on sam się we mnie zabił. Mojemu usposobieniu... nie, to źle powiedziane, i nie temperamentowi, nie mam temperamentu ani usposobienia, dawno je utraciłem, bardziej odpowiadały blade cienie w dni chmurne. To znaczy, może inaczej: blade cienie itp. nie tyle mnie pociągały jakimś szczególnym powabem, co lepiej mnie ukrywały. Kameleon wbrew woli, oto cały Molloy z pewnego punktu widzenia. Zimą nosiłem pod płaszczem całymi warstwami, gazety, nie wyjmując ich stamtąd aż do przednówka, w kwietniu. Najlepszy był Dodatek Literacki do „Times’a”, mocny, nieprzepuszczalny i odporny na wszystko. Nawet na głośne pierdzenie. Cóż zrobić, wciąż mi z rufy ulatniają się gazy, nie mogę więc nie wspomnieć o tym co jakiś czas, mimo że mnie to brzydzi. Któregoś dnia liczyłem, ile razy pierdnąłem. Trzysta piętnaście razy przez piętnaście godzin, to znaczy, średnio licząc, szesnaście na godzinę. Właściwie nic takiego. Cztery razy na kwadrans. Cóż to jest! Mniej niż raz na ledwie cztery minuty. Nie do wiary, doprawdy. E tam, już prawie nie pierdzę, nie powinienem w ogóle poruszać tego tematu. A swoją drogą, jak liczby pomagają człękowi w poznaniu samego siebie! Lecz cała ta sprawa klimatu niewiele mnie obchodziła, byłem gotowy na wszystko. Dorzucę jeszcze tylko, że poranki w tych stronach, do jakiejś godziny dziesiątej lub w pół do jedenastej, bywają często słoneczne, po czym niebo się chmurzy i wkrótce zaczyna padać, i pada już do wieczora. Wtedy znów słońce wygląda i zaraz potem zachodzi, zroszona ziemia lśni chwilę i blaknie z gasnącym światłem. I oto znowu siedzę na siodełku roweru, w wyziębłym sercu tli się iskierka niepokoju, jak u chorego na raka, gdy ma iść do dentysty. Ponieważ nie wiedziałem, czy jestem na dobrej drodze. Zazwyczaj każda droga była dla mnie właściwa. Gdy jednak zmierzałem do matki, była nią tylko jedna: ta, co tam prowadziła, lub jedna spośród tych, które tam prowadziły, bo prowadziły nie wszystkie. Nie wiedziałem, czy jestem na jednej z dobrych dróg i to mnie niepokoiło, jak wszystko, co łączy z życiem. Można więc wyobrazić sobie moją ulgę, gdy ujrzałem przed sobą, nie dalej niż sto kroków, znajome mury rogatek. Kiedy je przekroczyłem, znalazłem się w dzielnicy, która była mi obca. A dobrze znałem to miasto; urodziłem się w nim i nigdy nie odbił od niego na więcej niż dziesięć mil, no, najwyżej piętnaście, tak bardzo mnie przyciągało, nie wiadomo, dlaczego. Tak że

byłem już gotów zadać sobie pytanie, czy jest to na pewno to miasto, miasto gdzie po raz pierwszy ujrzałem ciemność dnia i które w dalszym ciągu kryło gdzieś moją matkę, czy może jednak inne, do którego trafiłem wskutek zmylenia drogi i o którym nic nie wiem, nawet jak się nazywa. Bo poza miastem rodzinnym nie znałem żadnego innego. O innych tylko czytałem, kiedy jeszcze czytałem, w przekazach podróżników, co mieli więcej szczęścia; podobno też były piękne, a może nawet piękniejsze, chociaż inną urodą. I chciałem sobie przypomnieć, jak się nazywa to miasto, które jako jedyne dane mi było poznać, by, w razie powodzenia, zatrzymać jakiegoś przechodnia i spytać go, zdjawszy kapelusz: Przepraszam pana bardzo, czy to jest Iks, czy nie? Iks znaczy tu moje miasto. I wydawało mi się, że nazwa ta się zaczyna na B albo P, lecz mimo tej wskazówki, a może przez jej mylność, reszta nie chciała mi wrócić. Tak długo żyłem bez słów, że, jakby to powiedzieć, wystarczyło, bym ujrzał, na przykład, moje miasto, skoro już o nim mowa, że, jakby to powiedzieć, przestawałem być w stanie. Nie, to za trudne dla mnie, nie umiem tego powiedzieć. Nawet i mnie samego spowijał nieraz woal kompletnej bezimienności, jakieśmy to widzieli, chyba dopiero co. I tak było ze wszystkim, co mąciło mi zmysły. Tak, nawet i w tym okresie, gdy wszystko, cząsteczki i fale, zaczęło się już rozmywać, przedmiot był nienazwany, a nazwa bezprzedmiotowa. Mówię to wszystko teraz, lecz cóż ja mogę teraz o tamtym okresie wiedzieć, gdy spada na mnie lawina zlodowaciałych słów o skostniałym znaczeniu i umiera też świat, niechlujnie, ohydnie nazwany? Wiem o nim tylko tyle, co jest wiadome słowom oraz przedmiotom martwym, i czyni to niezłą sumkę, z początkiem, środkiem i końcem, jak dobrze złożone zdanie lub długa sonata umarłych. I nie jest naprawdę ważne, czy powiem to, czy tamto, czy jeszcze coś innego. Mówienie to tworzenie. Oczywiście pozorne. Niczego się nie tworzy; wydaje się, że się tworzy, że się udaje wymknąć, a duka się tylko swą lekcję, strzępy wyuczonego, zapomnianego zadania, życie wyzute z łez, to właśnie nad nim się płacze. Ech tam, szlag by to trafił! Na czym to ja stanąłem? Nie mogąc sobie przypomnieć nazwy mojego miasta, postanowiłem przystanąć gdzieś na skraju chodnika, zaczekać, aż się nadarzy ktoś o bystrym spojrzeniu i miłej powierzchowności, i zdejmując kapelusz zapytać go z uśmiechem: Przepraszam pana bardzo, najmocniej pana przepraszam, mógłby mi pan powiedzieć, jak się nazywa to miasto? Bo kiedy padnie słowo, to poznam, czy to jest to, które próbuję sobie bezskutecznie przypomnieć, czy nie to, i to mi da jakąś podstawę. Postanowienie to, powzięte podczas jazdy, przeszkodził wprowadzić mi w czyn pewien głupi wypadek. To zresztą charakterystyczne dla moich postanowień: zawsze po ich podjęciu dochodziło do czegoś, co je udaremniało. I pewnie dlatego teraz nie jestem już tak śmiały, jak byłem w owym czasie, o którym tutaj mówię, a już wtedy nie byłem tak, jak byłem poprzednio. Lecz prawdę mówiąc (prawdę!), nigdy nie byłem zbyt śmiały, to znaczy, zdecydowany, skłonny do postanowień, ale raczej gotowy na oślepkę pchać się w gówno, nie mając żadnego pojęcia, kto kogo chce nim zgnoić i gdzie się najlepiej przyzaić. Tendencja ta jednakże też mi niewiele dawała i jeśli do tej pory nie wyleczyłem się z niej, to nie żebym nie próbował. W istocie, że tak powiem, można liczyć

najwyżej, że będzie się na koniec trochę mniej takim sobą, jakim się było z początku i jakim jest się w środku. Ledwo więc ułożyłem sobie w głowie ów plan, wjechałem naraz na coś, co okazało się psem, i padłem na ziemię jak długi; było to uchyczenie tym bardziej niewybaczalne, że pies, trzymany na smyczy, nie przebywał na jezdni, lecz dreptał grzecznie chodnikiem, tuż przy nodze swej pani. Ostrożnym trzeba być, jak odważnym, ostrożnie. Ta dama pewnie sądziła, że uczyniła wszystko, aby zapobiec przypadkom, i zapewniła psu maksimum bezpieczeństwa, tymczasem w rzeczywistości rzucała ona w twarz wyzwanie całej naturze, na tej samej zasadzie, na jakiej ja szaleńczo wciąż chciałem coś wyjaśnić. Zamiast jednak się czołgać, obnosząc swój wiek i ułomność, usiłowałem uciec, co tylko mi zaszkodziło. Zostałem otoczony przez tłum obrońców prawa, ludzi obojga płci i chyba we wszelkim wieku, zauważyłem bowiem zarówno siwe brody, jak małe, niewinne twarzyczki, i byłbym już rozszarpany, gdyby nie interwencja poszkodowanej damy. Opowiadała mi później, czemu dawałem wiarę, że rzekła im coś takiego: Zostawcie tego biednego, starego człowieka w spokoju. Co prawda zabił Teddy'ego, to nie ulega kwestii, Teddy'ego, którego kochałam, jak kocha się własne dziecko, lecz nie jest to aż tak straszne, jak może się wydawać, bo prowadziłam go właśnie do kliniki dla zwierząt, aby skrócono mu mękę. Bo Teddy był już stary, ślepy, głuchy, kaleki i coraz to robił pod siebie, w dzień, w nocy, w domu, w ogrodzie. A więc ten stary biedak oszczędził mi tylko kłopotu, nie mówiąc o pieniądzach, które z największym trudem musiałabym wysupłać, żyjąc z renty wojennej po moim drogim zmarłym, co zginął za ojczyznę, która się uważała za jego, lecz z której on za życia nie miał żadnego pożytku, tylko same przykrości i gorzkie upokorzenia. Tłum się już zaczął rozchodzić, niebezpieczeństwo minęło, lecz dama wpadła w ferwor. Powiecie mi, powiedziała, że nie powinien uciekać, tylko przeprosić mnie i jakoś się wytłumaczyć. Zgoda, lecz przecież widać, że nie jest całkiem normalny i nie panuje nad sobą, z nie znanych nam powodów, a gdybyśmy je znali, moglibyśmy się wstydzić. Zastanawiam się nawet, czy w ogóle wie, co zrobił. Jej monotony głos przejmował taką nudą, że chciałem już odjechać, gdy zjawił się przede mną nieunikniony policjant. Położył ciężko łapę na mojej kierownicy, czerwoną i owłosioną, jak zaobserwowałem, i wszczął, jak się zdaje, z damą następującą rozmówkę. Podobno ten osobnik przejechał pani psa. Owszem, panie sierżancie, ale właściwie co z tego? Nie, nie jestem w stanie powtórzyć tych idiotyzmów. Powiem więc tylko tyle, że sierżant też w końcu się rozszedł, co nie jest za mocnym słowem, manrocząc coś pod nosem, a z nim ostatni gapie, pozbawieni nadziei, że źle się to dla mnie skończy. Odwrócił się jeszcze i rzekł: Tylko mi zabrać psa. Mogąc wreszcie odjechać, zacząłem się zbierać do tego. Lecz dama, pani Loy, by już teraz ją nazwać i mieć tę sprawę z głowy, albo Louise, sam już nie wiem, imię coś jakby Zofia, chwyciła mnie za płaszcz i rzekła, jeśli te słowa były tymi samymi, które już raz usłyszałem: Ja pana potrzebuję. I widząc pewnie z mej miny, która mnie często zdradza, że zrozumiałem ją, mogła sobie pomyśleć: Jeżeli rozumie to, to zrozumie i resztę. I nie myliła się, bo z czasem, rzeczywiście, wzięły mnie w posiadanie pewne myśli czy sądy, które nie mogły pochodzić od nikogo, jak od niej,

a mianowicie, że skoro uśmierciłem jej psa, to powinienem jej pomóc przenieść go tam, gdzie mieszka, a następnie pochować; że ona nie chce mnie skarżyć za to, co uczyniłem, ale nie zawsze jest tak, że nie robi się tego, czego zrobić się nie chce; że mimo mojego wyglądu budzącego odrazę, żywi do mnie sympatię, i byłoby jej miło pomóc mi i tak dalej, nie pamiętam już co. Aha, że, jak się zdaje, ja również jej potrzebuję. Ona mnie potrzebuje, bym pomógł pogrzebać jej psa, a ja potrzebuję jej, nie wiem z jakich powodów. Pewnie mi je podała, bo tej insynuacji nie mogłem już przelknąć spokojnie, jak przelknąłem był resztę, na co jej oświadczyłem, nie owijając w bawełnę, że jej nie potrzebuję, jak zresztą nikogo innego, co było lekką przesadą, bo przecież chyba matki jednak potrzebowałem, skoro z takim uporem podróżowałem do niej. To właśnie jedna z przyczyn, dla których unikam mówienia, jeśli to tylko możliwe. Bo zawsze albo za dużo, albo za mało mówię, co dla człowieka jak ja, miłującego prawdę, jest, doprawdy, okropne. Ponieważ do tego tematu nie będę z pewnością już wracał, tak bardzo mnie bulwersuje, nie odbiegnę od niego, dopóki nie dodam tu jeszcze ważkiego spostrzeżenia, że często zdarzało mi się, kiedy jeszcze mówiłem, myśleć, iż rzekłem za mało, gdy powiedziałem za dużo, i że rzekłem za dużo, gdy powiedziałem za mało. Rzecz w tym, że po namyśle, czy raczej po pewnym czasie moja brawura słowna okazywała się bryndzą i to samo odwrotnie. Ciekawa odmiana, nieprawdaż, zależna tylko od czasu. Inaczej mówiąc, zawsze, cokolwiek powiedziałem, było tego za dużo, a przy tym nigdy nie dość. Otóż to, nie milczałem. Cokolwiek powiedziałem, nie było to milczeniem. Genialna analiza, niech będzie wam pomocą w poznaniu samych siebie, a przeto waszych bliźnich, jeśli ich w ogóle macie. Bo mówiąc, że nikogo nie potrzebowałem, nie powiedziałem za dużo, lecz ledwie znikomy ułamek tego, co powinienem powiedzieć, co mogłem być powiedzieć, co powinienem był zmilczeć. Potrzebowałem matki! Doprawdy, nie sposób wyrazić, na ilem jej nie potrzebował. Do tego stopnia, powracam tu do Zofii, że śmiałem się sprzeciwić, jakobym jej potrzebował, i pewnie właśnie przez to podała mi te powody. Gdybym się trochę wysilił, przypomniałbym je sobie, to nie ulega kwestii, ale wysilać się, ja, dziękuję, innym razem. I mam już dość tej alei, bo była to chyba aleja, i wszystkich tych legalistów, co snują się bez celu, i tych stróżów porządku, co czyhają za rogiem, i wszystkich tych rąk i nóg, poszturchujących, tupiących, żądnych bicia, kopania, wszystkich tych gęb krzyczących jedynie zgodnym chórem, i tego nieba, które zaczynało już łzawić, dość już tej zewnętrżności, i tego osaczenia, i bycia na widoku. Psa trącał ktoś czubkiem laski. Pies był zupełnie żółty, przypuszczam, że mieszaniec, choć nie znam się na rasach. Śmierć chyba go mniej kosztowała, niż mnie upadek z roweru. Zresztą i tak już nie żył. Położyliśmy go, brzuchem w poprzek siodełka, i ruszyliśmy stamtąd, nie mam pojęcia jak, pewnie nawzajem sobie we wszystkim pomagając, w trzymaniu zwłok, by nie spadły, w prowadzeniu roweru i w samym marszu przez tłum, który się z nas natrzasał. Dom Zofii... nie, nie mogę, nie mogę jej tak nazywać, spróbuję nazywać ją Louise, ot tak, po prostu Louise; dom Louise był niedaleko. O, nie był również blisko, miałem zupełnie dość, gdy doszliśmy na miejsce. To znaczy, niezupełnie. Myślmy, że mamy

dość, a rzadko mamy naprawdę. Miałem dość, bo wiedziałem, że jestem już na miejscu; gdybym miał iść jeszcze milę, miałbym dość za godzinę. Tak to już jest z człowiekiem. Dom Lousse, opisać go? Chyba nie ma potrzeby. W każdym razie nie teraz, tyle przynajmniej wiem. Może później, gdy będę stopniowo go poznawał. A samą Lousse? Z tym gorzej, to trudno już pominąć. Lecz naprzód jak najszybciej trzeba pochować psa. Dół wykopała ona; oczywiście pod drzewem. Ludzie chowają swe psy nieodmiennie pod drzewem, nie mam pojęcia dlaczego. To znaczy, mam na ten temat pewną swoją teorię. Dół wykopała ona, bo ja, choć jestem mężczyzną, nie mogłem z powodu nogi. Znaczący, mógłbym motyką; ale łopata już nie. Bo gdy się kopie łopata, to jedna noga stoi i podtrzymuje ciało, a druga, zginając się, to znów rozprostowując, zagłębia łopatę w ziemi. Więc moja kaleka noga, nie pamiętam już która, zresztą to tu nieważne, nie mogła ani kopać, ponieważ była sztywna, ani sama mnie wspierać, bo by się załamała. Można by więc powiedzieć, że miałem do dyspozycji zaledwie jedną nogę, byłem w istocie rzeczy jednostką jednonogą, i czułbym się lepiej i pewniej, gdybym miał ją obciętą na wysokości pachwiny. Chętnie przy tej okazji pozbyłbym się też jąder. Bo z jąder tych, dyndających na wyciągniętej skórcie mniej więcej w połowie uda, nie się już nie dawało, absolutnie, wycisnąć, do tego stopnia, że straciłem nawet chęć wyciskania i wołał ich raczej już nie mieć, tych świadków oskarżenia, a zarazem obrony, w tym długim jak życie procesie. Bo jeśli, z jednej strony, ciągle mnie oskarżały, że zrobiłem je w konia, to, z drugiej, mi dziękowały, z głębi zwiędłego woreczka, prawe niż lewe albo odwrotnie, już nie wiem, dwa wysłużone klauny. A jeszcze na dobitkę utrudniały chodzenie i przeszkadzały w siadaniu, jakby mi sztywnej nogi było jeszcze za mało, a podczas jazdy rowerem o wszystko się obijały. Najlepiej więc byłoby dla mnie, gdybym się ich pozbawił, i nawet sam bym to zrobił, nożem lub sekatorem, gdybym się nie bał jak ognia bólu i zakażenia. Właśnie, przez całe życie bałem się zakażenia, choć nigdy się nie zakaził, taki byłem zgorzkniały. Przez całe życie, przez całe!, mówię o nim raz tak, jakby się już skończyło, to znowu, jakby wciąż trwało niczym przydługi dowcip, a zatem zawsze błędnie, bo jest i tak, i tak, skończyło się i wciąż trwa, ba, ale jaki czas potrafi to wyrazić? Nakręcony zegarek, pochowany głęboko przez zegarmistrza przed śmiercią, którego zużyty mechanizm zacznie pewnego dnia mówić o Bogu, robakom. Lecz chyba, mimo wszystko, byłem do pary tych błaznów dość mocno przywiązany i miałem do nich serce jak inni do własnych blizn albo do albumiku z fotografiami babci. W każdym razie w kopaniu przeszkodą były nie one, tylko kaleka noga. Więc dół kopała Lousse, a ja trzymałem psa. Był zimny już i ciężki, lecz jeszcze nie zaczął cuchnąć. Owszem, było go czuć, lecz tylko jak starego, a nie zdechłego psa. Pewnie też kopał dołki, może w tym właśnie miejscu. Pochowaliśmy go, tak jak był, nie w pudelku i niczym nie owijając, tak jak mnicha-kartuza, lecz wraz z obrozą i smyczą. Do dołu włożyła go ona, ja, z powodu kalectwa, ani nie mogę się schylać, ani nie mogę klękać, więc jeśli się kiedy zapomnę i schylę się lub uklęknę, nie należy mi wierzyć, to będzie kto inny, nie ja. Jedyne, co mogłem być zrobić, to wrzucić go do dołu, i byłbym to zrobił chętnie. Lecz nie zrobiłem tego. O, ileż

jest takich rzeczy, które by się zrobiło, no, może bez zapalu, ale na pewno chętnie, i których, jak się zdaje, nie ma powodu nie robić, a jednak się ich nie robi! Czyż nie jesteśmy wolni? Trzeba o tym pomyśleć. Jaki więc był właściwie mój udział w tym pogrzebie? Kopanie dołu, złożenie i przysypanie ziemią, to wszystko zrobiła ona. Ja tylko przy tym byłem. Mój udział to sama obecność. Jak gdyby to był mój pogrzeb. I rzeczywiście był. To drzewo to był modrzew. Jest to jedyne drzewo, jakie bezbłędnie poznaję. Zabawne, że wybierając miejsce pochówku psa, wybrała je właśnie pod drzewem, które jako jedyne bezbłędnie rozpoznaję. Igły o barwie zieleni w odcieniu morskiej wody są jak gdyby z jedwabiu i przetykają je chyba czerwonawe punkciki. Pies za uszami miał pchły, na takie rzeczy mam oko, poszły do dołu wraz z nim. Gdy zasypała grób, podała mi łopatę i zastygła w skupieniu. Myślałem, że zacznie płakać, to właśnie była ta chwila, tymczasem ona, przeciwnie, zaczęła się nagle śmiać. Choć może w ten sposób płakała. Albo ja się myliłem, może faktycznie płakała, a brzmiało to tylko jak śmiech. Śmiech, płacz, to dla mnie chińszczyzna. Nie zobaczy już go, swego słodkiego Teddy'ego, którego kochała jak dziecko. Zastanawiałem się, czemu nie sprowadziła była weterynarza do siebie, by psa załatwił na miejscu, skoro wyraźnie chciała pochować go koło domu. Czy rzeczywiście jej celem była klinika dla zwierząt, gdy nasze drogi się zeszyły? Może tak tylko mówiła, by zmniejszyć moją winę? Wizyta domowa, rzecz jasna, znacznie drożej kosztuje. Kazała mi wejść do salonu, gdzie dała mi jeść i pić, z pewnością coś dobrego. Niestety, dobre jedzenie to nie to, co lubiłem. Lubilem się tylko upijać. Jeżeli żyła w biedzie, to nie było jej widać. Biedę wyczuwam natychmiast. Widząc, jak uciążliwa jest dla mnie pozycja siedząca, podsunęła mi krzesło pod moją sztywną nogę. Krzątając się wokół mnie, nie przestawała gadać, ja jednak prawie nic z tego nie rozumiałem. Zdjęła mi z głowy kapelusz i ruszyła z nim dokądś, pewnie by go odwieźć na stosownym wieszaku, gdy nagle, ku jej zdumieniu, powstrzymała ją gumka. Miała piękną papugę, w najbardziej cenionych kolorach. Ją rozumiałem lepiej. To znaczy, niż jej panią, a nie niż pani ją. Od czasu do czasu skrzeczała: Cholera, kurwa mać. Nim trafiła do Lousse, była pewnie własnością jakiegoś marynarza. Zwierzęta nieraz zmieniają swojego opiekuna. Poza tym niewiele mówiła. Aha, jeszcze słowo *Fuck!* Pewnie kiedyś jej panem był też angielski marynarz, bo skąd by znała to *Fuck?* Chyba że wymyśliła je sama, wcale bym się nie dziwił. Lousse chciała ją jeszcze nauczyć odzywki *Pretty Polly!* Przypuszczam, że za późno. Słuchała z przekrzywionym nieznacznie lebkim na bok i po namyśle skrzeczała: Cholera, kurwa mać. Widać było wyraźnie, że stara się, jak może. Ją kiedyś Lousse też pochowa. Prawdopodobnie w klatce. I pochowałaby mnie, gdybym u niej pozostał. Gdybym posiadał jej adres, napisałbym do niej z prośbą, aby mnie pochowała.

Samuel Beckett
przełożył Antoni Libera



Fot. Lartfi Ozkok

Samuel Beckett, Paryż 1963.

Samuel Beckett

...parę słów o milczeniu...

(ostatnie zdania powieści *Nienazywalne*)

w przekładzie Marka Kędzierskiego

Dziwne i obce, te zdania, które nie wiadomo dlaczego umierają, dziwne, co w tym dziwnego, tutaj wszystko jest dziwne, wszystko jest dziwne, jak się o tym myśli, nie, dziwne, że się o tym myśli, czy mam przyjąć, że jestem nawiedzony, nie nie mogę przyjmować, muszę iść dalej, i to właśnie robię, niech inni przyjmują, muszą być inni w innych tutaj, każdy w swoim małym tutaj, to słowo w ciągle wraca, każdy mówi sobie, kiedy nadchodzi moment, moment, żeby mówić, żeby powiedzieć niech inni przyjmują, i tak dalej, dalej tak, niech inni to, niech inni tamto, jeżeli są jacyś inni, to pomaga iść dalej, co by się nie mówiło, to pomaga iść dalej, pomaga iść naprzód, ja wierzę w postęp, wiem też, jak wierzyć, musieli nauczyć mnie też wierzyć. Nie, nikt mnie niczego nie nauczył, niczego się nigdy nie nauczyłem, zawsze byłem tutaj, zawsze tylko ja tutaj byłem, nigdy nikogo innego, zawsze, nigdy, ja, nikt, ciągle ta stara breja, błoto, w którym wiecznie się trzeba szlajać, teraz błoto, a dopiero co był to kurz, musiało chyba padać. Ten, kto mówi, musiał chyba sporo podróżować, musiał chyba sporo widzieć, i ludzi, i rzeczy, musiał chyba być tam na górze, tam gdzie światło, albo ktoś mu opowiadał jakieś historie, podróżni znaleźli go i mu je opowiadali, to mnie uniewinnia, kto mówi to mnie uniewinnia, on, to on mówi, albo oni, tak, to oni mówią, tak, oni, to oni rozumują, oni wierzą, nie, jeden tylko, ten co już żył, bądź który widział tych, co już żyli, to on o mnie mówi, jakbym był nim, jakbym nim nie był, jedno i drugie, i jakbym był innymi, jednym po drugim, to on jest tym nieszczęśnikiem, ja jestem daleko, słyszycie, mówię, że ja jestem daleko, jakbym był nim, nie, jakbym nim nie był, bo on nie jest daleko, on jest tutaj, to on mówi, mówi, że to ja, potem mówi, że nie, ja jestem daleko, słyszycie, szuka mnie, nie wiem dlaczego, on nie wie dlaczego, woła mnie, chce, żebym wyszedł, sądzi, że mogę wyjść, chce, żebym był nim, albo innym, bądźmy bezstronni, chce, żebym powstał, w niego wstąpił, albo w innego, sądzi, że już mnie ma, czuje mnie w sobie, wtedy mówi ja, jakbym był nim, albo był w innym, wtedy mówi Murphy, albo Molloy, już nic nie wiem, jakbym był Malone'm, ale z nimi już koniec, chce już tylko siebie, dla mnie, sądzi, że to ostatnia szansa, wierzy w to, nauczyli go wierzyć, w to, w tamto, to on zawsze mówi, Mercier nigdy nie mówił, Moran nigdy nie mówił, ja nigdy nie mówiłem, wydaje się że mówię, dlatego, że on mówi ja tak jakby był mną, mało brakowało, a sam bym uwierzył, słyszycie, jakby był mną, mną, który jestem daleko, który nie mogę się poruszać, którego nie można odnaleźć, ale jego też nie, on może tylko mówić, jeśli w ogóle, to może nie

on, to może cała banda, jeden po drugim, jakie to pogmatwane, ale zamieszanie, ktoś mówi o zamieszaniu, czy to przewinienie, tu wszystko to przewinienie, nie wiadomo dlaczego, nie wiadomo czyje, nie wiadomo wobec kogo, nie wiemy, ktoś mówi my nie wiemy, to wina zaimków, na mnie nie ma imienia, nie ma na mnie zaimka, z tego to wszystko się bierze, to, to też rodzaj zaimka, ale to też nie to, ale to też nie ja, zostawmy to wszystko, zapomnijmy to wszystko, to nie takie trudne, idzie o kogoś, bądź o coś, no wreszcie, kogo bądź czego tu nie ma, jest daleko, bądź nigdzie go nie ma, bądź kto tu jest, jest tutaj, dlaczegoż nie, no właśnie, idzie o to, żeby o tym mówić, no proszę, nie wiadomo dlaczego, dlaczego trzeba o tym mówić, tak już jest, nie można, nie mogą, nikt nie może o tym mówić, mówią, mówi się o sobie, ktoś mówi o sobie, tak jest, w liczbie pojedynczej, pojedynczym, tym, który jest za mnie, dyżurnym, o nim, o mnie, nieważne, ten dyżurny mówi o sobie, nie, nie tak, o innych, nie, też nie, nic o tym nie wie, skąd miałby wiedzieć, czy o nim już mówił, czy nie, mówiąc o sobie, mówiąc o innych, mówiąc o rzeczach, jakich innych, jakich rzeczach, ten dyżurny, ten, co jest za mnie, mówiąc o sobie, to ja, mówiąc o mnie, skąd miałbym wiedzieć, nie mogę wiedzieć, czy o nim mówiłem, muszę o nim mówić, a mogę mówić tylko o sobie, też nie, nie mogę mówić o niczym, a przecież mówię, może to o nim, nigdy się nie dowiem, skąd miałbym wiedzieć, kto mógłby się dowiedzieć, kto dowiedziawszy się mógłby mnie to powiedzieć, nie wiem o kogo idzie, wiem tylko to, nie, muszę wiedzieć i coś innego, musieli mnie chyba nauczyć różnych rzeczy, idzie o tego, który nie wie, niczego nie chce, niczego nie może, jeżeli nie chcąc niczego można jeszcze niczego nie móc, który nie chce ani mówić, ani słuchać, który jest mną, który mną być nie może, o którym ja nie mogę mówić, o którym muszę mówić, wszystko to same hipotezy, ja nic nie mówiłem, ktoś nic nie mówił, nie idzie tu o wysuwanie hipotez, idzie o to, by iść dalej, i dalej idzie, z hipotezami jest tak jak z całą resztą, pomagają iść dalej, jakby pomoc była potrzebna, tak jest, bezosobowo, jakby potrzebna była pomoc, by toczyć dalej coś, czego nie można zatrzymać, a przecież jednak, przecież się zatrzyma, słyszycie, głos mówi, że to się zatrzyma, pewnego dnia, mówi, że nigdy się to nie zatrzyma i mówi, że to się zatrzyma, ja nie mam poglądu, czym miałbym wyrobić sobie pogląd, może ustami, jeżeli to moje, nie czuję, żebym miał usta, to nic nie znaczy, gdybym tylko potrafił czuć, że mam usta, gdybym tylko potrafił czuć, że mam cokolwiek, spróbuję, jeżeli potrafię, wiem, że to nie ja, to tylko wiem, ja nie wiem nic prócz tego, mówię ja wiedząc, że to nie ja, ja jestem daleko, to tylko wiem, daleko, co to jest daleko, nie ma potrzeby być daleko, on jest może tutaj, w moich ramionach, moich ramionach, nie czuję, żebym miał ramiona, gdybym potrafił czuć, że mam cokolwiek, miałbym punkt wyjścia, punkt wyjścia, ach, gdybym potrafił się roześmiać, wiem, o co tu chodzi, musieli mi chyba powiedzieć, o co tu chodzi, ale nie potrafię tego zrobić, chyba nie pokazali, jak to się robi, to musi chyba być coś, czego się nie uczy. Teraz milczenie, słowo o milczeniu, w milczeniu, to najgorsze, mówić o milczeniu, potem się zamknąć, kogoś zamknąć, to znaczy, co to znaczy, spokojnie, tylko spokojnie, jestem spokojny, jestem zamknięty, jestem wewnątrz czegoś, to nie ja, to tylko wiem, dosyć

już o tym, zostawmy, teraz miejsce, mały świat, zrobić mały świat, będzie okrągły, tym razem będzie okrągły, to nie takie pewne, sklepienie nisko, grube mury, dla- czegoż nisko, dla czegoż grube, czy ja wiem, to nie takie pewne, jeszcze zobaczy- my, wszystko zobaczymy, mały świat, zbadać jaki jest, spróbować, zgadnąć, umieścić tam kogoś, poszukać tam kogoś, i jeszcze jaki on jest, i jeszcze jak sobie radzi, to nie będę ja, to będzie może mój świat, możliwa zbieżność, nie będzie okien, ko- niec z oknami, morze się mnie wyrzekło, niebo mnie nie widziało, mnie tam nie było, a lato wieczór powietrze na moich powiekach, powieki konieczne, oczy ko- nieczne, gałki oczu, musieli mi chyba wyjaśnić, ktoś musiał chyba wyjaśnić, jak jest, jakie oko, w oknie, przed nim morze, przed nim ziemia, przed nim okno, naprze- cív powietrze, lato, wieczór, otwiera się, znowu zamyka, szare, czarne, szare, czar- ne, musiałem chyba zrozumieć, musiałem chyba chcieć, oko dla siebie, musiałem próbować, próbowałem, wszystko to, co mi opowiadali, wszystko, co próbowałem, jeszcze teraz mi się przydaje, jeszcze się nada, kiedy o tym myślę, jeszcze i to, trze- ba jeszcze myśleć, myśleć jeszcze dawne myśli, nazywają to myśleniem, to są wizje, resztki wizji, tylko to widać, jakieś stare obrazy, okno, że też muszą mi jeszcze po- kazywać okno, mówiąc że, nie wiem, nie pamiętam, to nie dochodzi do mnie, okno, mówiąc, że są inne, są i piękniejsze, i cała reszta, mury, niebo, ludzie, jak Mahood, trochę natury, za długo żeby powtarzać, zbyt zapomniane, nie nazbyt zapomnia- ne, czy to było konieczne, ale tak się zdarzyło, kto mógł tu przyjść, może diabeł, nie wiem, a kto inny, to on mi wszystko pokazał, tutaj, w tej ciemności, i jak mó- wić, i co powiedzieć, i trochę natury, i kilka nazw, i ludzi od zewnątrz, tych na mój obraz, których może przypominam, i jak żyli, w pokojach, w szopach, w grotach, w lesie, albo w ruchu, tam i z powrotem, już nie wiem, a potem mnie zostawił i od- szedł, wiedząc, że wystawiony na pokusę, wiedząc, że zgubiony, czy ulegnę, czy nie, czy uległem, czy nie, nie wiem, ja nie wiem, to już nie ja, nic więcej nie wiem, od tego czasu to już nie ja, od tego czasu nie ma nikogo, musiałem chyba ulec. Wszystko to hipotezy, pomagają iść dalej, ja wierzę w postęp, wierzę w mil- czenie, a właśnie, parę słów o milczeniu, potem mały świat, to wystarczy, na wiecz- ność, wydawałoby się, że to ja, że ja mówię, że ja słucham, że ja snuję plany, na chwilę, na wieczność, tymczasem ja jestem daleko, bądź gdzieś w moich ramionach, bądź gdzieś na uboczu, za murami, parę słów o milczeniu, potem jeszcze tylko jed- na rzecz, jedna przestrzeń i ktoś wewnątrz, coś wewnątrz, być może, aż do końca, sądzę, że tak, to już wieczór, nazywam to wieczorem, dziś wieczór sądzę, że tak, to zapowiedziane, tak się zapowiada, zapowiada, a następnie odwołuje, tak to jest, to pomaga iść dalej, to pomaga w nadejściu końca, w wieczory, które mają koniec, mówię o wieczorze, ktoś mówi o wieczorze, może to jeszcze ranek, może to jesz- cze noc, może jeszcze ciemno, ja nie mam poglądu. Kochają się, pobierają, by le- piej się kochać, wygodniej, on idzie na wojnę, na wojnie umiera, ona płacze, z emocji, że go kochała, że go straciła, hop, wychodzi za mąż, by znowu kochać, jeszcze raz wygodniej, kochają się, człowiek kocha tyle razy, ile to konieczne, by być szczęśliwy, on wraca, ten pierwszy wraca, nie umarł na wojnie, mimo wszyst- ko, ona wychodzi na dworzec, a on umiera w pociągu, z emocji, na myśl o powro-

cie, a ona płacze, znowu płacze, znowu z emocji, że znowu go straciła, hop, wraca do domu, a on nie żyje, ten drugi nie żyje, teściowa go odcina, powiesił się, z emocji, na myśl, że ją straci, ona płacze, coraz głośniejsze, z emocji, że go kochała, że go straciła, ot i historia, oto czym, o ile wiem, jest emocja, nazywa się to emocją, co potrafi emocja, w korzystnych warunkach, co potrafi miłość, to właśnie jest emocja, to właśnie jest pociąg, kierunek jazdy, konduktorzy, dworce, perony, wojna, miłość, rozdzierające krzyki, to musi chyba być teściowa, wydaje z siebie rozdzierające krzyki, odcinając syna, czy zięcia, nie wiem, to musi chyba być jej syn, ponieważ tak krzyczy, i drzwi, drzwi domu są zamknięte, po powrocie z dworca ona zastaje drzwi zamknięte, kto je zamknął, on, by lepiej się powiesić, czy teściowa, by lepiej go odciąć, czy też by nie pozwolić synowej wrócić do siebie, oto i historia, to na pewno synowa, nie zięć i córka, tylko syn i synowa, jakże dobrze dziś rozumiem, to po to, by mnie nauczyć jak rozumować, skłonić, bym tam poszedł, tam, gdzie można skończyć, musiałem być chyba dobrym uczniem, aż do pewnego punktu, nie mogłem chyba przekroczyć pewnego punktu, teraz rozumiem, że sobie tego życzyli, dziś wieczór zaczynam rozumieć, nie ma w tym złośliwości, to nie ja, to nie byłem ja, drzwi, to drzwi mnie interesują, są z drewna, kto zamknął te drzwi, i z jakiego powodu, nigdy się nie dowiem, ot i historia, myślałem, że już się skończyły, odeszły w zapomnienie, być może nowa, świeżutka, to powrót do bajkowego świata, nie, jedynie przypomnienie, że bym żałował to, com stracił, marzył o powrocie tam, skąd mnie wygnano, niestety niczego mi nie przypomina. Milczenie, mówić o milczeniu, zanim w nie wejdę, czy już w nim byłem, czy ja wiem, w każdej chwili w nim jestem, i w każdej chwili się zeń wylaniam, no proszę, i tak o nim mówię, wiedziałem, że na tym się skończy, wylaniam się zeń, by o nim mówić, jestem w nim cały czas mówiąc, tak, to ja mówię, i nie, to nie ja, zachowuję się tak, jakbym to był ja, często zachowuję się tak, jakbym to był ja, ale na dłużej, czy już w nim byłem tak na dłużej, czy w nim trwałem, nie mam pojęcia o trwaniu, nie potrafiłbym o nim mówić, owszem, przecież o nim mówię, mówię zawsze i nigdy, mówię o porach roku, o porach dnia i nocy, nie ma pór nocy, noc nie ma pór, to z powodu snu, pory roku chyba są do siebie bardzo podobne, może to wiosna w tej chwili, to są słowa, których mnie nauczono, nie troszcząc się o to, by ukazać mi ich sens, w ten sposób nauczyłem się rozumować, używam ich wszystkich, wszystkich słów, które mi pokazano, były tego całe listy, o jaki nagle dziwny upał, były ich całe listy, a obok, po drugiej stronie obrazek, musiałem chyba zapomnieć, musiałem chyba je pomieszać, te obrazy bez nazw, które zachowałem, te nazwy bez obrazów, te okna, powinienem może raczej powiedzieć drzwi, w każdym razie nie okna, to słowo człowiek, które, zgoda, jest może niewłaściwe na określenie tego, co widzę, kiedy je słyszę, ale chwila, godzina, i tak dalej, jak to przedstawić, życie, jak mógłbym je tu sobie ukazać, w tej ciemności, nazywam to ciemnością, może to błękit, słowa są bezbarwne, ale ich używam, wracają, wszystkie, które mi ukazano, wszystkie, które sobie przypominam, wszystkie są mi potrzebne, abym mógł iść dalej, nieprawda, wystarczyłoby dwadzieścia, tych wiernych, wypróbowanych, różnorodnych, byłaby z tego cała paleta, mieszałbym je, różnicował, byłaby

ich cała gama, czego ja bym z nimi nie wyczyniał, gdybym mógł, gdybym chciał, zresztą jeszcze tylko trochę, i tak się skończy, rozdzierającym krzykiem, nieartykułowanym szmerem, jeszcze go trzeba wymyślić, powoli, stopniowo, improwizować, cały czas jęcząc, aż się roześmieję, tak to się skończy, chichotem, czknięciem, gda-
kaniem, kwakwa, haha, hejże hola, jeszcze poćwiczę mniam mniam, ufuf, uch, psst, to emocje, pifpaf, bachbach, uderzenia, ajaj, ojej, to miłość, dosyć, łatwo o zmę-
czenie, hihi, to Demokryt, nie, to ten drugi, w sumie w końcu, koniec końców, bo to już koniec, koniec w sumie, to milczenie, parę czknięć w milczenie, prawdziwe,
nie to, w którym się marynuje, które sięga po usta, po uszy, które mnie pokrywa, które mnie odkrywa, które oddycha wraz ze mną, jak kotek z myszką, prawdziwe
milczenie, topielców, utopiłem się, już tyle razy, to nie byłem ja, ja się udusiłem,
podłożyłem pod siebie ogień, dzieliłem się w głowę pałąką, z drewna, z żelaza, to
nie byłem ja, nie było głowy, nie było żelaza, nic sobie nie zrobiłem, nic nikomu
nie zrobiłem, nikt mnie nic nie zrobił, nie ma nikogo, nie ma drewna, szukałem,
tylko ja jestem, poza tym nic nie ma, mnie też nie ma, wszędzie szukałem, musi
ktoś być, ten głos musi do kogoś należeć, dobrze, niech będzie, wszystko, co on
chce, jestem nim, już to mówiłem, on to mówi, od czasu do czasu, a potem mó-
wi, że nie, niech będzie, dobrze, ja nie chcę niczego innego, chcę, żeby umilkł, on
chce umilknąć, nie może, milknie na chwilę, potem zaczyna na nowo, to nie praw-
dziwe milczenie, mówi, że to nie prawdziwe milczenie, co można powiedzieć
o prawdziwym milczeniu, czy ja wiem, że go nie znam, że go nie ma, że może jest,
tak, że może jest, gdzieś jest, nigdy się nie dowiem. Ale kiedy słabnie i kiedy usta-
je, ale on słabnie w każdej chwili, on w każdej chwili ustaje, tak, ale kiedy ustaje na
dobrą chwilę, co to znaczy dobra chwila, wtedy przychodzą szmery, muszą być szme-
ry, i słuchanie, ktoś, kto słucha, ucho niepotrzebne, niepotrzebne usta, głos, któ-
ry siebie słucha, kiedy mówi, który nasłuchuje, kiedy milknie, z tego jest szmer, z tego
jest głos, głosik, ten sam, ale teraz głosik, utyka w gardle, no proszę znowu gardło,
no proszę znowu usta, wypełnia ucho, potem zwracam, ktoś zwraca, zaczynają się
torsje, tak pewnie się to odbywa, nie przedstawiam tu żadnych wyjaśnień, ani ich
nie żądam, przecinek pojawi się kiedy utonę na dobre, to będzie milczenie, wierzę
w to dziś wieczór, wciąż ten wieczór, jak to się ciągnie, dobrze, niech będzie, mo-
że to wiosna, te fiołki, nie, to jesień, na wszystko właściwy czas, te rzeczy, które
przemijają, rzeczy, które się kończą, nie umieli mi tego wyjaśnić, rzeczy, które się
ruszają, odchodzą, wracają, światło, które się zmienia, nie umieli mi tego pokazać,
no i jeszcze śmierć, głos zamiera, dobry głos nareszcie, wreszcie milczenie, ani szme-
ru, ani powietrza, nikt nie słucha, nie dla zakichańca jak ja, niech mi będzie, na-
przód. Olbrzymie więzienie, jak sto tysięcy katedr, już nigdy nic innego, od tej chwili,
a w jego głębi, gdzieś w środku, być może, przykuty, nieruchomy, niepozorny, uwię-
ziony, jak go odnaleźć, ta przestrzeń jakaż jest fałszywa, od razu jakiz w tym fałsz,
chcieć się tym otoczyć, chcieć w tym umieścić coś żywego, niechby i jedna jedna
komórka, gdybym zaniechał, gdybym potrafił, ustąpić, nim zacząłem, nim zaczą-
łem na nowo, jaki brak tchu, no właśnie, głośnie krzyki, to pomaga iść dalej, termin
zapłaty odroczony, nie, przeciwnie, czy ja wiem, jeszcze raz od nowa, wyruszyć w ten

beźmiar, w tę ciemność, wykonywać ruchy jakby się chciało wyruszyć, choć człowiek nie jest w stanie się poruszyć, do diabła z tym człowiek, wykonywać ruchy, co za ruchy, nie jest w stanie się poruszyć, człowiek wydaje głos, głos gubi się w sklepieniach, głos nazywa to sklepieniami, może to firmament, może to przepaść, to są słowa, mówi o więzieniu, dobrze, niech będzie, tak wielkim, że pomieściłoby cały lud, pomieściłoby mnie całego, które na mnie czeka, zaraz pójdę do niego, spróbuję do niego pójść, nie jestem w stanie się poruszyć, już w nim jestem, już w nim chyba jestem, a jeśli nie jestem sam, a jeśli jest w nim cały lud, a ten głos to jego głos, dochodzi do mnie w strzępach, czyżbyśmy już kiedyś żyli, już przez chwilę byli wolni, a teraz o tym mówimy, każdy do siebie, każdy przed siebie, i słuchamy, cały lud, mówi i słucha, w jednym czasie, nie, jestem sam, może tym pierwszym, a może ostatnim, który mówi sam, słucha sam, sam sam, innych już nie ma, jakby ich nie było, zamilkli, zamilkli w mowie, zamilkli w słuchaniu, jeden po drugim, każdy po kolei, w miarę przybywania jednego, wybywał drugi, ja nie będę ostatnim, ja będę z innymi, będę jakby mnie nie było, w milczeniu, to nie będę ja, to nie jestem ja, jeszcze tam nie jestem, pójdę tam, spróbuję tam pójść, nie ma co próbować, zaczekam aż na mnie kolej, kolej tam pojsć, kolej o tym mówić, kolej o tym słuchać, kolej czekać tam na moją kolej, by odejść, by być jakby mnie nie było, długie to, długie to będzie, dokąd odejść, dokąd stąd odejść, trzeba dokądś odejść, czekać gdzie indziej, czekać na swoją kolej, żeby znowu odejść, i tak dalej, jeden po drugim, cały lud, albo ja całkiem sam, nie trzeba innych ludzi, tak dalej, ja całkiem sam, i wrócić na nowo tutaj, i na nowo zacząć, nie, iść dalej, to okrężna droga, dobrze ją znam, muszę chyba ją znać, nieprawda, nie jestem w stanie się poruszyć, nie poruszyłem się, wydaję głos, słyszę głos, tutaj jest tylko tutaj, nie ma dwóch tutaj, nie ma dwóch więzień, to sala widzeń, to jest mównica, nic tu nie słyszę, nie wiem gdzie jest, nie wiem jak jest, nie mnie się tym zajmować, nie wiem, czy jest duża, czy mała, czy zamknięta, czy otwarta, no właśnie, powtarzaj tak, to pomaga iść dalej, na co otwarta, z oknami na co, nic nie ma prócz niej, otwarta na pustkę, na milczenie, z oknami na milczenie, prosto na milczenie, czemu nie, cały czas, na skraju milczenia, wiedziałem, tam na skale, przywiązany do skały, pośrodku milczenia, jego wielka fala, nabrzmiała, wznosi się ku mnie, wpływam w nią, to taki obraz, to takie słowa, otwarte na milczenie, to takie ciało, to nie ja, wiedziałem, że to nie będę ja, mnie nie ma na zewnątrz, ja jestem wewnątrz, wewnątrz czegoś, jestem zamknięty, na zewnątrz jest milczenie, na zewnątrz, wewnątrz, nie ma nic, jest tylko tutaj, i milczenie na zewnątrz, tylko ten głos, i milczenie wokół, nie potrzeba murów, owszem, potrzeba, mnie są potrzebne, i to grube, trzeba mi więzienia, miałem rację, tylko dla mnie, pójdę do niego, wtrąć się doń, już w nim jestem, poszukam w nim siebie, jestem gdzieś w nim, to nie będę ja, nic nie szkodzi, i tak powiem, że ja, to może będę ja, może tylko na to czekają, więc dobrze, proszę bardzo, żeby mi dać wybaczenie, żebym nazwał się kimś, żebym powiedział, że jestem gdzieś, żebym umieścił się na zewnątrz, w milczeniu. Nic tu nie widzę, to dlatego, że nic nie ma, bądź dlatego, że nie mam oczu, bądź jedno i drugie, to znaczy są trzy możliwości, do wyboru, ale czy naprawdę nic w tym nie widzę, to

nie jest chwila, żeby kłamać, jak to nie kłamać, co za pomysł, taki głos, któż może go sprawdzić, próbuje wszystkiego, jest ślepy, szuka mnie, w ciemności, szuka ust, w których ma się znaleźć, które mogą się go wyprzeć, jest sam, trzeba by głowy, trzeba by rzeczy, nie wiem, zanadto robię wrażenie, jakbym wiedział, to z powodu tego głosu, udaje, że wie, żebym myślał, że wiem, żebym myślał, że do mnie należy, oczy go nie obchodzą, mówi, że ich nie mam, albo że na nic mi się nie zdają, potem mówi o łzach, potem jeszcze o błyskach, tak naprawdę to szuka po omacku, błyski, owszem, z dala, albo tu blisko, odległości, wiecie przecież, miary, już dobrze, cisza, błyski, jak o świcie, które później zamierają, jak o zmierzchu, albo które się ożywiają, i to im się trafia, i płoną bielsze od śniegu, na sekundę, niedługo to trwa, potem gasną, naprawdę, na to wygląda, człowiek zapomina, zapominam mówię, że nic nie widzę, albo mówię, że to w mojej głowie, jakbym czuł, że mam głowę, wszystko to hipotezy, kłamstwa, te błyski tak samo, miały mnie uratować, miały mnie pożreć, na nic się to nie zdało, nic nie widzę, albo z powodu tego, albo wskutek tamtego, i te obrazy, którymi się poilem, jak wielbłąd, na skraju pustyni, nie wiem, kolejne kłamstwa, żebym ujrzał, już ujrzałem, wszystko ujrzałem, wszystko kłamstwa, prędko powiedziane, w te pędy, pośpieszny wniosek, trzeba mówić w te pędy, taki jest regulamin. To miejsce, nim też się zajmę, nim zajmę się czym innym, w głowie, dobędę z pamięci, przyciągnę do siebie, sfabrykuję w głowie, sfabrykuję głowę, sfabrykuję pamięć, wystarczy, bym słuchał, głos opowie mi wszystko, wszystko, co mi potrzeba, już mnie to powiedział, powie ponownie, co mi potrzeba, okruchy, ulamki, bez tchu, to jak spowiedź, ostatnia spowiedź, człowiek myśli, że skończona, a tu nagle zaczyna się na nowo, tak wiele grzechów, tak mało pamięci, braknie słów, oddechu braknie, nie, to coś innego, to akt oskarżenia, umierającym głosem, mnie oskarża, kogoś trzeba oskarżyć, kogoś trzeba znaleźć, trzeba winnego, mówi głos, mówi o moich występkach, o mojej głowie, mówi, że należy do mnie, mówi, że żałuję, że zostaną pokarani, lepiej niż dotychczas, że chcę wyjść, że chcę się wydać, potrzebna ofiara, ja mam tylko słuchać, on sam wskaże mi kryjówkę, wskaże mi ją, co to za kryjówka, gdzie są w niej drzwi, jeżeli są w niej drzwi, i gdzie jest moje miejsce, i co jest między nami, jaki to teren, czy morze, czy góry, i drogę, której mam się trzymać, żeby uciec, wydać się w ich ręce, dotrzeć do miejsca, gdzie siekiera spada bez zbytnich ceregieli, na wszystkich przychodzących stąd, ja nie jestem pierwszym, ja nie będę pierwszym, dosięgnie mnie, tylu innych już tak dosięgła, powie mi, co mam robić, żeby powstać, żeby się poruszyć, działać jak ciało obdarzone rozpaczą, oto jak rozumiuję, oto jak słyszę, jak rozumiuję, wszystko to same kłamstwa, to nie mnie wołają, nie o mnie mówią, nie moja jeszcze kolej, kolej na kogoś innego, ja nie mogę się poruszyć, dlatego nie czuję, żebym miał ciało, nie dosyć jeszcze cierpię, jeszcze nie moja kolej, nie dość cierpiałem, bym miał się poruszyć, bym miał mieć ciało, z głową, bym miał zrozumieć, bym miał oczy, by oświetlić tę drogę, ja tylko słyszę, nie rozumiejąc, nie umiejąc skorzystać z tego, co słyszę, żeby odejść wreszcie, już nie słuchać, nie słyszę wszystkiego, chyba o to idzie, to, co istotne, mi umyka, nie słyszę, jeszcze nie moja kolej, zwłaszcza informacje z dziedziny topografii tudzież anatomii do mnie

nie docierają, nieprawda, docierają, słyszę wszystko, chyba słyszę, powinienem, co za różnica, dopóki nie nadejdzie moja kolej, by zrozumieć, by żyć, nie kolej życia, nazywa to życiem, odcinek drogi stąd do drzwi, wszystko tam jest, w tym, co słyszę, gdzieś tam, jeśli wszystko zostało powiedziane, cały ten czas, wszystko musiało chyba zostać powiedziane, ale to nie moja kolej, by wiedzieć co, wiedzieć kim jestem, gdzie jestem, i w jaki sposób nim już nie być, już tu nie być, tak, zgadza się, i być kimś innym, nie, tym samym, nie wiem, odejść stąd do życia, stąpać dalej, odnaleźć drzwi, odnaleźć siekierę, może to i sznur, na szyję, na gardło, na struny, czy palce, będę miał oczy, zobaczę palce, będzie milczenie, to może upadek, odnaleźć drzwi, otworzyć drzwi, spadać, w milczenie, to nie będę ja, ja tu pozostanę, albo tam, tak, tam chyba, to nie będę nigdy ja, to już przeszłość, wszystko już powiedziane, powiedziane na nowo, odejście, ciało, które się podnosi, droga, w kolorach, dociera, otwierają się drzwi, już znowu zamknięte, to nigdy nie byłem ja, ja się nie poruszyłem, ja słuchałem, musiałem chyba mówić, nie ma co zaprzeczać, po tym wszystkim, niech będzie, ja nie zaprzeczam, mówię to, co słyszę, słyszę to, co mówię, nie wiem, jedno bądź drugie, bądź jedno i drugie, są trzy możliwości, wszystkie te historie o podróżnikach, te historie o sparaliżowanych, to wszystko o mnie, muszę być chyba wyjątkowo stary, albo tak mało pamięci, gdybym wiedział, czy już żyłem, czy już żyję, czy będę już żył, wszystko byłoby o wiele prostsze, ale nie sposób wiedzieć, w tym cały sęk, nie poruszyłem się, to tylko wiem, nie, nie wszystko, wiem coś innego, to nie ja, ja wciąż to zapominam, więc znowu ruszam, trzeba ruszyć znowu, nigdy się stąd nie poruszyłem, nigdy nie przestałem opowiadać sobie tych historii, ledwie ich słuchając, słuchając czegoś innego, wyczekując czegoś innego, sam się czasem pytając, skąd ja to wziąłem, czyżbym przebywał pośród żywych, czy też oni przybyli do mnie, no i gdzie, gdzie to przechowuję, w głowie, nie czuję, żebym miał głowę, i czym to mówię, ustami, też nie czuję, żebym je miał, i za pomocą czego ich słyszę, i tak dalej, tralala, tatata, to nie mogę być ja, chyba że przez nieuwagę, tak się przyzwyczaiłem, robię to nie zwracając uwagi, albo jakbym był gdzie indziej, więc znowu daleko, więc znowu nieobecny, to jego kolej, tego, co ani nie mówi, ani nie słucha, tego, co nie ma ani ciała, ani duszy, ma coś innego, musi chyba mieć, musi chyba gdzieś być, jest z milczenia, składa się z milczenia, o jaka ładna analiza, jest w milczeniu, to jego trzeba szukać, nim trzeba być, to o nim trzeba mówić, ale on sam nie mówi, wówczas mógłbym się zatrzymać, byłbym nim, byłbym milczeniem, byłbym w milczeniu, znowu byśmy się spotkali, to jego historię trzeba opowiadać, ale on nie ma historii, nie było go w tej historii, to nie takie pewne, on jest we własnej historii, niepodobna powiedzieć, nie sposób wyobrazić sobie, nie nie szkodzi, trzeba próbować, w moich dawnych historiach, które nie wiadomo skąd znam, znaleźć jego (historię), powinna tam się znaleźć, powinna była być moja, zanim stała się jego, rozpoznam ją przecież, w końcu rozpoznam, historia milczenia, z którego on nigdy nie odszedł, z którego ja nigdy nie powinienem był odejść, którego może nigdy nie odnajdę, które może odnajdę, wówczas będzie to on, to będę ja, to będzie to miejsce, milczenie, koniec, początek, ponowny początek, jak to powiedzieć, to są słowa, mam tylko słowa, i to

niewiele, głos niszczeje, w samą porę, w dobrą godzinę, znam, znam to, znam chyba dobrze, będzie milczenie, z braku słów, pełne szmerów, odległych krzyków, to przewidziane milczenie, pełne słuchania, wyczekiwania, wyczekiwania na głos, słabną krzyki, jak wszelki krzyk, to znaczy milkną, ustają szmery, ustępują, dają za wygrane, głos zaczyna na nowo, zaczyna na nowo próbować, nie wolno czekać, aż go już nie będzie, nie będzie głosu, aż zostanie tylko sam rdzeń szmerów, odległych krzyków, prędko, trzeba próbować, tą resztką słów, próbować co, już nie wiem, nic nie szkodzi, nigdy nie wiedziałem, próbować, żeby mnie wprowadziły w moją historię, moją dawną historię, zapomnianą, daleko stąd, wprowadziły przez wrzask, przez drzwi, w milczenie, to chyba to, już za późno, już może za późno, może to już się stało, fait accompli, skąd mam wiedzieć, nigdy się nie dowiem, w milczeniu się nie wie, to może już drzwi, może jestem przed drzwiami, to by mnie raczej zdziwiło, to może ja, to byłem ja, gdzieś tam ja byłem, mogę stąd odejść, cały ten czas byłem w podróży, nie wiedząc o tym, to ja tu teraz przed tymi drzwiami, jakimi drzwiami, już nikt inny, co tu robią drzwi, już ostatnie słowa, prawdziwe ostatnie, chyba że to szmery, teraz będą szmery, znam to, nie, nawet tego nie, tak się mówi, mówi, o szmerach, o odległych krzykach, dopóty, dopóki można mówić, mówi się o nich przedtem, mówi się o nich potem, to są kłamstwa, będzie milczenie, ale nie takie, co trwa długo, w którym się słucha, w którym się czeka, aż zostanie przerwane, aż przerwie je głos, może to jedyne, ja nie wiem, ja wiem tylko, że nie niewarte, to nie ja, ja wiem tylko to, to nie moje, to jedyne, które poznałem, to nieprawda, musiałem chyba poznać i inne, takie, co trwa długo, ale ono nie trwało, nie rozumiem, to znaczy owszem, trwa cały czas, ja cały czas w nim trwam, pozostawiłem w nim siebie, czekam na siebie w nim, nie, tam się nie czeka, tam się nie słucha, nie wiem, to sen, może to wszystko sen, to by mnie raczej zdziwiło, zaraz się obudzę, w milczeniu, już nigdy nie zasypiać, to będę ja, albo jeszcze śnić, śnić milczenie, milczenie snu, wyśnione, pełne szmerów, nie wiem, to słowa, nigdy się nie obudzić, to słowa, są tylko one, trzeba iść dalej, wiem tylko to, przecież ustaną, znam to, znam, czuję, że mnie zostawiają, to będzie to milczenie, na małą chwilę, na dobrą chwilę, a może moje, takie, co trwa długo, takie, co nie trwało, co trwa cały czas, to będę ja, trzeba iść dalej, dalej nie mogę, trzeba iść dalej, zatem idę dalej, trzeba mówić słowa, dopóki są, trzeba je mówić, aż mnie znajdą, aż mnie wy mówią, dziwna kara, dziwne przewinienie, trzeba iść dalej, może to już się stało, fait accompli, może już mnie wymówiły, może wyniosły mnie już, na próg mej historii, przed drzwi, które otwierają się na moją historię, to by mnie raczej zdziwiło, że się otwierają, to będę ja, to będzie milczenie, tam, gdzie ja jestem, ja nie wiem, nigdy się nie dowiem, w milczeniu się nie wie, trzeba iść dalej, dalej nie mogę, idę dalej.

(1949)

Samuel Beckett
przełożył *Marck Kędziński*



Samuel Beckett, Paryż 1966.

Fot. Lauff Özkök

Anthony Cronin

Samuel Beckett.

Od *Molloy'a* do *Nienazymywalnego**

Beckett powie potem: „*Molloy* i późniejsze utwory” stały się możliwe „w dniu, w którym zdałem sobie sprawę z własnej głupoty. Wtedy zacząłem pisać to, co czuję”. W *Molloy'u* i większości późniejszych utworów autor wprowadzi narratora – twór czysto fikcyjny – którego życie i sytuacja nie będą życiem i sytuacją autora i który niekoniecznie odczuwać będzie to, co Samuel Beckett. Innymi słowy, trzy książki, rozpoczęte *Molloy'em*, a teraz znane powszechnie jako trylogia, to p o w i e ś c i lub, jeśli kto woli, fikcja literacka, czy też, chcąc być jeszcze bliższym prawdy – seria fikcji, w książkach tych bowiem fikcyjne wątki zawierają się w fikcyjnych wątkach, które z kolei zawierają w sobie następne fikcyjne wątki. Niektórzy z Beckettowskich narratorów wymyślają historie, w których pojawiają się postaci, wymyślające z kolei własne historie, i tak dalej, i tak dalej.

Lecz zawarta w nich wizja życia i sytuacji egzystencjalnej należeć będzie już teraz wreszcie do samego Samuela Becketta – nie będzie już czymś wymuszonym na pisarzu przez dotychczasową literaturę, ani czymś przejętym przez niego od kogoś, czy to z chęci naśladownictwa, przypodobania się, czy imponowania. I tak książki te staną się „prawdziwe” – w każdym razie prawdziwe w odniesieniu do doświadczenia i życiowej wizji Samuela Becketta, prawdziwe wobec, jak sam sformułował, „tego, co czuję”.

Osobliwym paradoksem literatury, twórczości literackiej w ogóle, jest fakt, że do prawdy łatwiej chyba jest dotrzeć wytwarzając fikcję, niż w jakikolwiek inny sposób. Herman Melville powiedział kiedyś, że wolałby „dusze wielkich w spokoju” niż sztuki Shakespeare'a. Innymi słowy, niezależnie od tego, jak wielką satysfakcję estetyczną czerpał on ze sztuk Shakespeare'a, ubolewał równocześnie nad tym, że w ogóle istnieje potrzeba tworzenia fikcji, że Shakespeare musiał uciekać się do wymyślania wszystkich tych sztuczek z zatrutym ostrzem szpady i przypadkowo odkrytym listem, podczas gdy mógł przecież wyrazić swe myśli i uczucia w sposób bezpośredni, bez potrzeby posługiwania się teatralną maską i przebraniem.

Lecz „dusze wielkich w spokoju”, do których, jak mniemał Melville, Shakespeare mógłby się zaliczać, gdyby nie pogubił się w całym tym zamęcie kreacji dramatycznej, dusze, które nie potrzebują iluzjonistycznych sztuczek, sekretów przekazywanych przez duchy, czy skrytek za gobelinami, dusze te nader często bywają nierozmowne, wręcz milczące. Literatura słabo znosi abstrakcję, nawet mądrość –

* Anthony Cronin 1977. *Samuel Beckett: The Last Modernist*, Chapter 24. Harper Collins Publishers 1996. Tytuł niniejszego fragmentu pochodzi od Redakcji.

gdy przedstawiona jest ona w abstrakcyjnym destylacie. Istnieje wprawdzie garstka eseistów czy aforystów, którym udało się ukazać doświadczenie w sposób bardziej bezpośredni niż zdaje się to czynić powieść, jednakże nawet oni nie mogli się obyć bez swego rodzaju „wcielenia w życie”, i oni musieli szukać pomocy w ilustracji czy anegdocie. W prozie zaś, domenie prawd artystycznych bardziej złożonych, mrocznych i nielatwych do wydobycia, owe wcielenie w życie musi z reguły przybrać formę zmyślenia fikcji. Niezależnie od tego, jak wyglądałoby to w przypadku poezji – a i ona boryka się z tymi problemami – w odniesieniu do dłuższych form prozatorskich chciałoby się wręcz powiedzieć, że do prawdy artystycznej dociera się wyłącznie przez wymyślenie fikcji.

Obecnie fikcję tę podważa się często już od wewnątrz. W erze postmodernizmu niemal powszechne stały się deklaracje, podkreślające fakt, że fikcja, która właśnie powstaje, jest niczym więcej niż tylko fikcją – deklaracje obwieszczane są w samym akcie jej wytwarzania. Niemal powszechne stały się też towarzyszące pisaniu kpiny i szyderstwa z tejże fikcji tudzież proklamacje niechęci wobec konieczności jej wytwarzania, a przynajmniej autorskiego sceptycyzmu.

Beckett był nie tylko jednym z pierwszych, którzy poszli tą drogą – innym był współczesny mu wielki Irlandczyk Flann O'Brien – ale też pozostał w tym najbardziej konsekwentny. U żadnego innego pisarza odraza wobec konieczności wytwarzania fikcji nie przebija z taką wyrazistością, żaden inny autor nie przedstawia tej odrazy z tak sardonicznym humorem. Trylogię rozpatrywać by można jako serię dezintegracji poszczególnych postaci. Ledwie jakaś postać zostanie stworzona, ulega rozpadowi, albo przenika w postać następną. Im bardziej udany zdaje się proces kreacji, innymi słowy: im więcej dzieli stworzoną postać od autora, tym szybciej prowadzi to do nudy i niechęci. Malone tworzy bohatera o imieniu Macmann i przez jakiś czas zabawianie samego siebie opowieścią o tejże postaci wydaje się sprawiać mu przyjemność. Lecz już wkrótce Macmann – w sposób aż nazbyt oczywisty – przeistacza się w Malone'a:

Co za nuda. A ja nazywam to grą. Zaczynam się zastanawiać, czy aby nie mówię już znowu o sobie samym. Czy nie jestem zdolny, tak do końca, klamać na żaden inny temat?

W ostatniej książce, *Nienazywalnym*, mamy do czynienia z całą serią demaskacji udawania, zdzierania kolejnych warstw iluzji, monologów wewnątrz monologu – i tam właśnie znajdujemy wyjaśnienie owej serii dezintegracji. Molloyczołgający się przez las, Malone leżący w łóżku, Mahood w słoju pod impregnowanym płótnem, Worm, zredukowana forma ich wszystkich, którego żadną groźbą, żadną torturą nie można pobudzić do działania, ani nawet, choćby pozornie, przywrócić do życia – wszyscy oni, jak się dowiadujemy, to fikcyjne twory Nienazywalnego.

Wszakże ten nie nadaje się do kreowania fikcji. Nie jest w stanie temu sprostać. Tworzenie, czyli zmyślenie, udawanie, to odwrotność prawdy. I choćby z tego powodu nieodmiennie prowadzą do nudy, odrazy i załamania się postaci. Istnieje jednak niezrozumiała potrzeba tworzenia i udawania. Wszystkie te maski

i przebrania, próby wytworzenia i podtrzymania fikcyjnych tożsamości – surogatów jego samego – mają swe źródło w nakazie wydanym przez jakąś bliżej nieokreśloną, tajemniczą kamarylę Mistrzów, o zagadkowej, niejasnej tożsamości, których władza wszakże musi być respektowana. To właśnie z ich rozkazu powołuje on do życia narratorów i ich opowieści. To oni zmuszają go do zaangażowania się w ową nużącą gorączkę tworzenia.

Lecz to nie wszystko, bowiem za nimi, jak się wydaje, stoją jeszcze inni, lub przynajmniej jeszcze ktoś jeden. I ten ktoś – czy też ci inni – nie chce fikcji, bądź też dopuszcza je wyłącznie jako środek umożliwiający dotarcie do prawdy. Przedmiotem fikcji musi być jakiegoś rodzaju prawda, lecz z samej definicji – sama fikcja nie może nie być kłamstwem. I ta właśnie sprzeczność, to uwikłanie w wykluczającą się wzajemnie kategoryczność obojga, staje się główną udręką narratora:

udręka tego labiryntu, którego nie sposób ogarnąć, ani zmniejszyć, ani od-
czuć, ani cierpieć, tak, nawet cierpieć.

Z jednej strony istnieje nakaz dawania wyrazu, wypowiedzania się w słowach, nawet bez umiaru, a zatem tworzenia. Przy czym akt twórczy z samej swej natury prowadzi do fabrykowania fikcji, a więc kłamstwa. A jednocześnie istnieje też nakaz, czy konieczność, wyrażenia czegoś istotnego, czegoś, co – gdy tylko zostanie wypowiedziane – przyniesie swego rodzaju wyzwolenie, pogodzi go z jego „prymarną” jaźnią:

Trudno bowiem mówić, nawet byle co, byle jak, a jednocześnie myślimi być gdzie indziej, tam, gdzie komuś naprawdę na czymś zależy, jak o tym mówi słabowity szmer, docierający do niego w strzępach, jakby się usprawiedliwiał za to, że jeszcze żyje. A to, co wydawało mi się, że wówczas słyszę, na temat tego, co mam robić, i mówić, aby nie musieć już nic robić, nic mówić, wydawało mi się, że ledwie słyszę, z powodu hałasu, który akurat robiłem gdzie indziej, posłuszny niezrozumianym wymogom niepojętej kłątwy¹.

Jego posłuszeństwo wobec tych wykluczających się nakazów ma, jak się wydaje, coś wspólnego z problemem pokuty. Istnieje jakiś bliżej nieokreślony grzech, być może grzech samego istnienia, za który trzeba dać zadośćuczynienie – grzech, że się istniało. I przynajmniej dla narratora owa pokuta „sprowadza się do kwestii słów”. Mogłaby przyjąć ona inną postać, dlatego zastanawia się on czasem, jakiej to formy pokuty można by od niego wymagać, gdyby nie była to kwestia słów. Może jakiejś nieskomplikowanej pracy, sortowania lub porządkowania rzeczy, czy też przenoszenia wody w naparstku z jednych pojemników do drugich, pojemników potajemnie złączonych podziemnymi rurami, tak, żeby jego praca uległa znieweczeniu natychmiast po wykonaniu. Lecz zważywszy na to, jakim jest kaleką, musi być to kwestia słów. Nie ma on przecież ani rąk – i dlatego nie można wymagać od niego, by bez ustanku głośno klaskał, jak wtedy, kiedy przywołuje się kelnera,

¹ Samuel Beckett, *L'innommable*, Editions de Minuit, Paris 1953, s. 35.

ani nóg – i z tego powodu raczej nie oczekujemy, że zaczną tańczyć karmaniolę.

Potrzeba pokuty wiąże się oczywiście z przekonaniem, że samo bycie jest już swego rodzaju występkiem, przekonaniem, w którym utwierdzała Becketta filozofia Schopenhauera. Zapewne jakąś rolę grała w tym względzie również antyhierarchiczna, bliska kalwinizmowi odmiana protestantyzmu, w której wzrastał Beckett. Dla kogoś nie należącego do wybranych, istnienie było już występkiem. A jakże ktoś z usposobieniem Becketta mógł czuć, że zalicza się do wybrańców?

Skoro musi być to zatem kwestia słów, wydawałoby się, że tu trzeba byłoby doszukiwać się odpowiedzi na pytanie, o c z y m jest trylogia: o sytuacji artysty – a szczególnie artysty parającego się literaturą – który otrzymał od jakiejś niepojętej siły, bądź od jakichś niejasnych mocy, tak przynajmniej sądzi, nakaz wyrażania i wytwarzania, ale wyrażania i wytwarzania związanego z jakąś ostateczną prawdą. Począwszy od trylogii, w większości dzieł Becketta spotykamy postaci, którym jakieś głosy, o których nic nie wiemy, kazały zabierać głos, opowiadać własną historię, lub chociażby dowolną historię, jakąkolwiek. Przy tym nie mogą być one nawet pewne, że jest to nakaz ostateczny, gdyż poza i ponad tą nakazującą instancją wydaje się stać jeszcze ktoś inny lub inni, obligujący je do milczenia, lub do zasłużenia sobie na milczenie przez wypowiedzenie jakiejś *sui generis* ostatecznej prawdy.

Beckett był perfekcjonistą, jak zresztą większość artystów. Perfekcjonizm *à la* Eliot i Joyce był jakże istotną cechą modernizmu, który odrzucał zarówno czeladnickowską systematyczność literatury na zamówienie, jak i beztrzęsłość wielkich pisarzy epoki wiktoriańskiej, ich metodę prób i błędów. Beckett jednakże był perfekcjonistą w stopniu niespotykanym, wręcz obsesyjnym, nawet jak na miarę modernistycznych mistrzów. Najbardziej pragnął milczenia, niezapisanej karty papieru – najdoskonalszej rzeczy w świecie. Jako artysta miał na swoim koncie więcej falstartów i potknięć niż inni. Porażka, jaką odniósł we wczesnej twórczości, jakże uczonej, lecz również samoobnażającej się na wszystkie możliwe najgorsze sposoby, wynika zasadniczo z faktu, iż nie odnalazł do tego czasu formy i tonacji, które posłużyłyby mu do wyrażenia jego własnej, jakże szczególnej prawdy. Wskutek owej serii porażek odczuł być może dotkliwiej niż inni udrękę wyrażania ulomnego, fałszywego, czy pozornie tylko istotnego, przez co intensywniej niż inni czuł, iż przedmiotem owego prawdziwego, udanego i istotnego wyrażania jest milczenie – w tym czy innym sensie uzyskanie zezwolenia na milczenie, czy to od swego demona, czy to od swego stwórcy.

Odczuwa to wielu artystów, tylko nieliczni jednak potrafili dać temu wyraz z równą intensywnością i determinacją. Zupełnie jakby Beckett chciał uczynić owe pragnienie jeszcze wyrazistszym i jakby rosła w nim nadzieja, że niewiele już mu brakuje do jego spełnienia – od pewnego momentu jego utwory zaczęły stawać się coraz krótsze, coraz jaskrawiej ukazując, że pracuje nad dziełem, którego ukoronowaniem i sumą ma być milczenie.

Tymczasem jednak istnieje wciąż – z jakiegokolwiek powodu – przymus wyrażania. Opowieści muszą jakoś się zaczynać i rozwijać. Nawet Moran, swoiste *alter ego* Molloy'a, człowiek czynu – oglupiony, jak wielu jemu podobnych, myślą

o własnych zdolnościach, utwierdzony w idiotycznym przekonaniu, że zdolności i ich realizacja równoznaczne są z jakąś moralną wartością – ma sporządzić raport ze swego poszukiwania.

Wspominałem o głosie, który mi mówił to i owo. Zaczynałem się z nim godzić w tym okresie, rozumieć, czego o n żąda. Nie posługiwał się słowami, których nauczono małego Morana, których on z kolei nauczył swego malca. Tak więc nie wiedziałem z początku, o co mu chodzi. Ale w końcu zrozumiałem tę mowę. Zrozumiałem ją, rozumiem, może na opak. Nie w tym rzecz. To ten głos kazał mi sporządzić raport. Czy to znaczy, że jestem teraz wolniejszy? Nie wiem. Dowiem się².

W większości przypadków ów nakaz wydaje się w pewnym sensie równocześnie nakazem tworzenia i wypowiedzania – tworzenia bohaterów i okoliczności ich życia tudzież opowieści, które przedstawiają ich w ruchu. Tylko za pomocą takich opowieści można skonstruować wypowiedź o pewnej długości, a pewna długość wydawała się zdecydowanie jednym z wymagań. Inny wymóg to jakaś forma odautorskiej eksternalizacji. Postaci muszą być rzeczywiście fikcyjne – a zatem odróżniać się od swego twórcy. „To posuwa się naprzód” – mówi Malone, kiedy udało mu się powołać do życia młodzieńca o różowej cerze i imieniu Saposcat.

Nie mniej mnie nie przypomina niż owo dziecko rozropne i cierpliwe, chłopak, który całymi latami, sam jeden, zmaga się po to, by dostrzec w sobie trochę światła, spragniony najmniejszego promyka, oporny wobec pokus ciemności. Oto powietrze lekkie i rześkie, którego potrzebowałem, z dala od owej mgły karmicielki, która mnie wykańcza.

Jednakże nawet i to nie potwierdza takiego rozróżnienia, Saposcat wykazuje bowiem pewne podobieństwa do samego Becketta z czasu przed rewelacją. Analizuje własną jaźń, tak jak czynił to Beckett we *Śnie o takich sobie paniach* i w *Więcej klucia niż wierzgania*, przekonany, że tylko w samopoznaniu leży prawdziwa mądrość. Owe imperatywy, z powodu których nasz narrator tak cierpi, i niejasne nakazy, które, jak mu się zdaje, do niego docierają, znów są tu sprzeczne. Wyzwolenie odnaleźć można bowiem jedynie odkrywając „ja”, zaś nagroda milczenia przypadnie ostatecznie tylko tym, którzy je odkryli i ochronili przez zagubieniem w świecie pełnym chaosu i zamieszania:

jeśli tak dalej potrwa, stracę z oczu siebie samego i tysiąc ścieżek, które tam wiodą. Stanę się jak ten niesześćnik z dawnych podań zmiażdżony ciężarem własnego pragnienia, które się ziściło.

I tu odsłania się inny aspekt zasadniczego paradoksu sytuacji pisarza. Podobnie jak przekonanie, że pisarz, który pragnie wyłącznie prawdy, osiągnąć ją może wyłącznie za pośrednictwem fikcji, przekonanie, że kłamstwa są tu pierw-

² Samuel Beckett, *Molloy*, przełożyła Maria Leśniewska, Wydawnictwo Literackie 1983, s. 189.

szą zasadą, nawet kłamstwa o prawdach, wydaje się, że i jaźń można odkryć wyłącznie odwołując się do mechanizmu obracania jej w fikcję – wkraczając do labiryntu, który może nigdy nie poprowadzi do jaźni. Tylko w trakcie wypowiedzania słów na inny temat, „choćby o jakiejś dawnej rzeczy”, padną słowa, które odkryją prawdziwą jaźń i uwolnią ją od cierpienia. Wytworzona w ten sposób fikcja zawierać musi w sobie maximum konkretnej, substancjalnej realności. W przeciwnym razie ów wewnętrznie sprzeczny nakaz nie zostanie spełniony. Choć trylogia i bezpośrednio ją poprzedzające *Nowele* odchodzą od tradycji powieści realistycznej, cały ten eksperyment nie spełniałby swego zadania, gdyby postaci nie były do pewnego stopnia „realne”, albo sprawiające pozory realnych, gdyby ich sytuacja nie odznaczała się pewną logiką i spójnością, a ich historie nie były w jakiejś mierze (realistycznie) przekonujące.

Beckett świadomy był średniowiecznego rozróżnienia między dosłownym, alegorycznym, moralnym i anagogicznym znaczeniem tekstu, co świetnie wykorzystał w *Prouście*. W sytuacji Nienazywalnego dopatrzeć się można alegorycznych paraleli z sytuacją artysty-pisarza. Wymiaru moralnego trylogia nabiera przez to, że wyraża pewien pogląd na życie. Anagogiczny wymiar bierze się z tego, iż sytuacja bohaterów Becketta odnosi się do ostatecznego losu, przeznaczenia ludzkości. Lecz powieści te, bo są to przecież powieści, muszą sprawdzać się również z punktu widzenia narratora. Tworzona tu iluzja musi posiadać własną siłę. Stosunek Molloya do matki, las w którym się on czołga, fakt, że Malone ma sto trzy lata, leży w łóżku w dziwnym pokoju i skrobie skrawkiem ołówka, plus cała reszta, musi być wystarczająco przekonująca, aby zawiesić do pewnego stopnia możliwość sceptycyzm czytelnika. Miarą osiągnięcia Becketta jest po części to, że jego tekst świetnie funkcjonuje na poziomie dosłownym, realistycznym, a może powinniśmy powiedzieć raczej iluzjotwórczym, przy jednoczesnym zachowaniu w nim pozostałych wymiarów.

A stanowiło to nie lada trudność, między innymi ze względu na ekstremalne sytuacje, w których postawił Beckett swych bohaterów. Czytelnikowi trudno niewątpliwie uwierzyć – w dosłownym sensie – że ci tak rezolutni osobnicy zredukowani zostali w swych ludzkich funkcjach w stopniu wymykającym się normalnemu ludzkiemu rozumieniu. Rzecz jasna, nikt nie wymaga od nas, byśmy w nich uwierzyli w takim sensie, w jakim moglibyśmy wierzyć, gdyby Beckett pisał naturalistyczne opowieści o kloszardach i włóczęgach, tworząc coś, co Molloy nazywa „skarbiezem najędzniejszych konkretów”. Nie poinformowano nas o „najędzniejszych konkretach” ich finansów, o wcześniejszym położeniu, znajomościach, nie wiadomo też, jak znaleźli się w obecnej sytuacji. Mimo wszakże zredukowania bohaterów do elementarnych wymogów potrzeby i jej zaspokojenia, a może wręcz z powodu tego, że tak zostali zredukowani, Beckettowi udało się odsłonić jakże wiele z rzeczywistej sytuacji ludzkiej, a ponadto ukazać bez ogródek całą okropność związanych z nią, być może nieodczownych, iluzji ludzkich. Ich siła bierze się po części z realizmu Becketta – zarówno w przedstawieniu ciała, jak i duszy – najbardziej zaś z ich katarktycznej mocy. Molloy cieszy się z gościny

u uprzejmej damy zwanej Lousse, Malone, wyczekując starej wychudzonej dłoni, która podsunie mu pożywienie i zabierze z jego izby nocnik, bazgrze w swym notesie skrawkiem ołówka (francuskiego zresztą, jak nie omieszkuje nas zapewnić). Mahood czeka w słoju na chodniku przed kawiarnią, w pobliżu rzeźni – wszyscy oni są wystarczająco rzeczywiści, aby spełnić się cel autora. I chociaż nie jest to zapewne realizm Balzaca, Flauberta czy nawet Jamesa Joyce'a, których dzieła na wieloraki sposób stanowią kulminację tradycji realizmu, wystarcza go jednak w trylogii na tyle, aby zbudować zaufanie czytelnika, a następnie go zaszokować, tak jak sobie tego życzy autor. Przez zredukowanie elementu środowiskowego w opisach swych osiemdziesięciolatek, ich zdominowanej przez zupełną dietę tudzież przeróżnych paralitycznych dolegliwości, Beckettowi udało się uczynić z nich naszych współbraci w bardziej błyskotliwy sposób, niż gdyby miał oddać się dokładnym opisom rzeczywistej egzystencji kloszardów i kalekich starców. Wszyscy musimy jeść, mieć dach nad głową, spać i kochać się według własnego formatu, który rzadko pokrywa się z formatem demonstrowanym przez „prawdziwych mężczyzn” czy namiętne amantki innego rodzaju prozy. Ponieważ postaci Becketta nie stosują się do specyficznych wymagań powieści realizmu socjologicznego, mają szansę osiągnąć niemożliwy w innej sytuacji stopień uniwersalności. Postaci te różnią się od siebie, tak jak chciał tego autor, lecz fakt, że w tak wielu monodramach udało się scementować je w jedną postać, dowodzi istnienia owego „bohatera beckettowskiego”, której poszczególne wcielenia różnią się od siebie nie bardziej niż kolejne kreacje filmowe Charlie'go Chaplina.

W czasie, w którym „beckettowski bohater” został stworzony, antybohater był już kimś dobrze znanym w literaturze europejskiej – czy to jako urzędnik z *Notatek z podziemia* Dostojewskiego, Bouvard i Pécuchet oraz Madame Bovary z powieści Flauberta, czy K. z *Procesu* Kafki, no i oczywiście joyce'owski Leopold Bloom. Pośród plejady tych antybohaterów postać Becketta jest kimś, u kogo wszelkie pozostałości heroizmu lub jakichkolwiek budzących respekt wartości zostały skrupulatnie wyeliminowane. Podczas gdy K. wyróżnia się u Kafki wysoko rozwiniętym zmysłem moralnym, z powodu którego pragnie czynić sprawiedliwość i upewnić się, że inni tak czynią, a Leopoldowi Bloomowi nie obce są uczucia miłości i braterskiej solidarności, bohater Becketta to samotnik, patrzący na innych ze strachem, nienawiścią, niecierpliwością lub wzdargą. I podczas gdy zarówno K. jak i Bloom odznaczają się w pewnej mierze odpowiedzialnością społeczną, niczego podobnego nie znajdziemy u bohatera Becketta. Nie wierzy on w ideę braterstwa, a kwestię równości odrzuca, skwapliwie zapewniając, że sam jest pod każdym względem gorszy od innych. Nie pretenduje do żadnej z zazwyczaj wymienianych cnot – z wyjątkiem podejrzanej nieco skromności i nazbyt gorliwie objawianej rezygnacji. Wobec tego, co ludzkie, podstawową emocją jest u niego strach:

Ukrywać się trzeba rano. Ludzie budzą się odświeżeni i ochoczy, spragnieni lażu, piękna i sprawiedliwości, żądając od innych tego samego. Tak, od ósmej lub dziewiątej do południa jest niebezpieczny czas. Ale koło południa

jakoś to osiada, najbardziej nieugięci są syci, wracają do domu, nie wszystko jest w idealnym porządku, ale wykonało się dobrą robotę, są też rozbitkowie, ale ci nie są zbyt niebezpieczni, każdy liczy swoje blizny. Wczesnym popołudniem może to jeszcze powrócić, po bankiecie, gratulacjach, toastach, przemówieniach, ale to nic w porównaniu z rankiem... Oczywiście koło czwartej czy piątej pojawia się nocna ekipa, strażnicy. Ale jest to już koniec dnia, cienie się wydłużają, mury się mnożą, przemycasz się wśród murów, rozważnie pochylony, gotów do uniżoności, nie mając nic do ukrycia, ukrywając się tylko ze strachu, nie patrząc ani w prawo, ani w lewo, kryjąc się, ale nie w takim stopniu, by wzbudzić gniew, gotów się pokazać, uśmiechać, słuchać, czołgać się, budzący odrazę, ale nie zadżumiony, raczej ropucha niż szczur. Potem nadchodzi prawdziwa noc, też niebezpieczna, ale przychylna temu, kto ją zna, kto umie otworzyć się przed nią jak kwiat w słońcu, kto sam jest nocą, dniem i nocą³.

Beckettowski bohater nie posiada z reguły przeszłości, z wyjątkiem faktu, że przyszedł na świat, ma więc matkę, a przynajmniej wspomnienie o niej. Nie należy do żadnej grupy społecznej, którą można by zidentyfikować. Nie jest zatrudniony i nie posiada żadnych kwalifikacji. Nie ma też źródeł utrzymania, z wyjątkiem jałmużny. Molloy, jak się dowiadujemy, porozumiewał się z matką uderzając ją określoną ilość razy w głowę, choć jak sam przyznaje, „z trudem przyzwyczałem do tego szyfru jej zrujnowany i bredzący umysł”. Malone leży w pokoju, który może, choć niekoniecznie, należeć w jakimś sensie do niego, uzależniony od starej kobiety, która swą wychudłą ręką podsuwa mu przez drzwi pożywienie i zabiera nocnik. Beckettowski bohater nie ma ambicji wykazania się talentem czy uzdolnieniami, z wyjątkiem tych, których posiadanie wymusza na nim jego jakże często niedorzeczna i upokarzająca sytuacja. Obdarzony jest jednak pewną dozą sprytu, tak że postawiony wobec jakiegoś problemu bez praktycznego znaczenia – na przykład jaka metoda gwarantuje, że spośród szesnastu przeznaczonych do ssania kamyków żaden nie będzie ssany więcej niż raz w każdym kolejnym cyklu – z wielką gorliwością zabiera się do jego rozwiązywania.

Jego postawa jest niemal zupełnym odwróceniem tego, co próbowali od wieków zaszcześcić nam nasi przodkowie i nauczyciele. Nie ma takiej ogólnie uznawanej wartości, czy będzie to honor, godność, uczciwość, odwaga, żywotność, ambicja czy życzliwość, której – nauczony własnym, często bolesnym doświadczeniem – nie zdołałby wyszydzić czy zlekceważyć. Wszelki autorytet, wszelka władza, są mu równie obce, jak on jest obcy im. Uważa, że oświata, nauka czy filozofia to wielkie oszustwo. Wypadałoby zdefiniować je jako marnowanie czasu, gdyby nie to, że ponieważ wymyślono je chyba dla zabicia czasu, mogą się mu jeszcze przydać w wypełnianiu czymś czasu:

Widać, że kiedyś interesowałem się astronomią. Nie mam zamiaru zaprzeczać. Potem zajmowała mnie przez jakiś czas geologia. Następnie paskudziłem się krótko antropologią i innymi naukami, jak na przykład psychiatria...

³ Molloy, cytowane wydanie, s. 70.

Bohater Becketta, już od urodzenia poddany rutynie ciągłych poleceń i napomnień, rzadko kiedy precyzyjnych, na ogół jaskrawie niedokładnych, na zdrowy rozum bezużytecznych, za najbardziej haniebną momenty swego życia uważa te, kiedy dał się na tyle omamić, by chcieć się czegoś nauczyć. Obstaje przy swej negacji z zagorzałym uporem, często powstrzymując się w ostatnim momencie, kiedy ktoś inny na jego miejscu identyfikowałby się już z jakąś pozytywną myślą czy uczuciem, lub – co gorsza – cnotą, taką jak wiara, miłosierdzie, czy nadzieja, ta ostatnia oczywiście najbardziej niedorzeczna (niedorzeczność nadziei podkreślał zarówno Schopenhauer jak i Proust, na co sam Beckett zwracał uwagę). Doświadczenie miłości erotycznej jest u beckettowskiego bohatera ograniczone, w równej mierze dlatego, że nie ma pojęcia, czego oczekuje się od niego w takim związku, jak i z powodu własnej ułomności. W miarę jak stosunki Macmanna z Moll stają się coraz intymniejsze, zdobywa on

niejasne pojęcie, co znaczy wyrażenie: we dwoje. Dokonał on wtedy bezsprzecznie dużego postępu w ćwiczeniach słowa mówionego i w krótkim czasie wyrobił w sobie umiejętność umieszczania tam, gdzie trzeba, owych tak, nie, jeszcze i wystarczy, które utrzymują afekt przy życiu.

Po wielorakich próbach i kosztem sporego wysiłku udaje się im wreszcie,

mimo absolutnej impotencji obojga, trysnąc z suchych i zwiotczałych uści-sków swego rodzaju przyćmionym upojeniem – przy odwołaniu się do wszelkich dostępnych zasobów skóry, śluzu tudzież wyobraźni.

W *Molloy'u* jest przejmujący fragment, w którym tytułowy bohater, zastanawiając się, czy kiedykolwiek zaznał czegoś, co reszta świata nazywa prawdziwą miłością, opowiada o zdarzeniu, które, jak przypuszcza, mogło tym właśnie być. Było to z kobietą o delikatnym imieniu Ruth, jak sądzi, choć nie może stwierdzić tego na pewno – być może nazywała się ona Edith.

Bohater Becketta całkowicie pozbawiony jest wszelkich ambicji i choć zdarza się czasem, że doprowadzony do wściekłości jest w stanie uderzyć laską czy kulami, a nawet i sprać na kwaśne jabłko kogoś jeszcze bardziej bezradnego niż on sam, nie pragnie jednak ani władzy nad innymi, ani bogactw czy sławy. Obelgi i poniżenia nie sprawiają mu bólu – fakt, że jest się na każdym kroku znieważanym i upokarzonym to dla niego coś oczywistego. Przyzwyczał się do fizycznego cierpienia i rozkładu ciała, stał się nawet swego rodzaju znawcą przedmiotu, konserem, tak że i jedno i drugie, jak się wydaje, sprawiają mu przyjemność. Kiedy Moran przeżywa pierwszy atak paraliżu nogi, odkrywa dla siebie radości płynące ze stanu znieruchomienia, zauważając:

Oto zalety lokalnego i bezbolesnego paraliżu. Nie zdziwiłbym się, gdyby klasyczne paraliże zakładały podobne satysfakcje, a nawet może jeszcze bardziej wstrząsające. Zupełna niezdolność do poruszania się, to musi być coś! Topnicję z rozkoszy na samą myśl o tym. A jeśli w dodatku nastąpi kompletna

afazja? A także całkowita głuchota! I kto wie, może paraliż siatkówki! Bardzo też możliwe, że zanik pamięci! I tylko tyle akurat nietkniętego mózgu, by się radować! I by lękać się śmierci jak odrodzenia⁴.

Kontekst społeczny, w jakim pojawiają się owe postaci, jest nam nieznany. Spotykamy je *in medias res*, i choć dane są nam pewne wskazówki, bardzo mało mamy odniesień do wcześniejszych okoliczności ich życia, a jeszcze mniej szczegółów. Odkrywamy w nich rodzaj wyrafinowania i poziom kulturalny, które z punktu widzenia socjologii i wyróżników klasowych mogą nas zaskoczyć. Molloy nauczył się nie marznąć, wkładając pod spodnie i koszulę warstwę gazet – tak w istocie opatulają się prawdziwi włóczędzy – lecz czasopismo, które on zaleca, twierdząc, że najlepiej się do tego nadaje, to *Times Literary Supplement*, dodatek literacki *Timesa*. U bohaterów tych dopatrzyć się można także pewnej irlandzkości, lub przynajmniej znajomości spraw związanych z Irlandią, co, gdyby interesowała nas kwestia narodowościowa, mogłoby być nie bez znaczenia. Moran lubi irlandzki gulasz i ma pewne rozeznanie w irlandzkim prawie. Malone'owi, podobnie jak i samemu Beckettowi, znane jest powiedzenie *Up the Republic!* (Niech żyje Republika!), wie też, że zakończony śmiercią strajk głodowy Terence'a MacSwineya – burmistrza miasta Cork – trwał czterdzieści dni. Wormowi przyda się jedyne oko, aby uronić łzę, kiedy „powróci do Killarney”. Macmann oddaje się refleksji, że miłość jest tym, co poprowadzi go wraz z Moll do Glasnevin, na główny cmentarz Dublina, miejsce spoczynku niezliczonej liczby bohaterów i patriotów. Lecz każda hipoteza o nich może okazać się równie prawdziwą – bądź równie fałszywą – jak jakakolwiek inna. Po przeczytaniu angielskiej wersji *Czekając na Godota*, którego bohaterowie to też skrzywdzeni i poniżeni włóczędzy, Vivian Mercier powiedział Beckettowi, że Didi i Gogo mówią jakby mieli doktoraty. „A skąd pan wie, że nie mają?”, odparł zwięźle Beckett.

Mercier zauważył też, że na zdjęciach z pierwszego przedstawienia *Godota* w Paryżu, którym Beckett bardzo się interesował, Vladimir i Estragon wyglądają raczej na „podupadłych gentlemanów niż obdartusów”. Vladimir nosił nawet sztywny kołnierzyk i krawat, i obaj mieli meloniki, co sugeruje jakąś resztkę ambicji do pewnego rodzaju dystynkcji i dobrych manier. Kiedy Beckett wychowywał się w Foxrock, melonik był naturalnie *de rigueur* dla mężczyzny w wielorakim kontekście społecznym (w dniu, w którym Samuel po raz pierwszy pojawił się w berecie, jego matka, jak pamiętamy, dała mu do zrozumienia, że sprawia zawód całej rodzinie), a Willie Beckett rzadko pokazywał się bez melonika. Melonik w dziełach Becketta wywodził się oczywiście może w pewnej mierze od chaplinowskiego trampa, którego rodowodu, podobnie jak w wypadku postaci Becketta, nie znamy, bądź nawet od Flipa i Flapa, bohaterów równie niewyjaśnionego pochodzenia. Tak jak owi komiczni poprzednicy, beckettowski bohater jest często układny i grzeczny, szczególnie wobec dam i wydaje się być niezwykle przywiązany do

⁴ *Molloy*, cytowane wydanie, s. 150.

tego, co pozostało z dawnych nakazów obyczajności. Tramp Chaplina słynie z uchylania melonika, kiedy tylko na jego drodze pojawi się reprezentantka płci przeciwnej, również Molloy skrupulatnie przestrzega konwenansów w tym względzie. W drodze do matki, kiedy może już jedynie czołgać się na plecach, po omacku wbijając za sobą swe kule w leśne gąszcza, ustawicznie gubi melonik, aż w pewnej chwili w przyplywie szału wbija go sobie na głowę z taką siłą, że nie jest już go w stanie zdjąć. Wtedy właśnie zauważa, nieco tym zmartwiony:

gdybym natknął się na jakąś damską przyjaciółkę, gdybym miał jakieś damskie przyjaciółki, bezradny nie mógłbym ich grzecznie pozdrowić.

Większą dbałość o konwenanse trudno sobie wyobrazić. Również Malone jest zdania, że istnieją wymogi co do sposobu ubierania się, których nie można lekceważyć. Leżącemu bezradnie w łóżku bohatera odwiedza jakiś tajemniczy nieznajomy, którego ten początkowo bierze za pracownika zakładu pogrzebowego, przybyłego po to, by wziąć jego wymiary do trumny. W pewnym momencie mężczyzna odsuwa się nieco od łóżka:

Wtedy to zauważyłem, że miał na nogach żółte buty, co tak na mnie podziało, że słowa nie są tu w stanie dać nam najmniejszego pojęcia.

Jeśli bohaterowie Becketta to włóczędzy czy kloszardzi, to są to włóczędzy lub kloszardzi, którzy należeli niegdyś do lepszego świata. Nie możemy jednak lekceważyć ich statusu włóczęgów jako czegoś, co można by omawiać z socjologicznego punktu widzenia.

Pozostaje jeszcze kwestia, w jakim stopniu doświadczenia bohaterów Becketta są reprezentatywne dla ludzi w ogóle. Beckett jest oczywiście pisarzem o talencie komika, zaś podstawową techniką komedii jest przesada i ukazywanie wszystkiego w formach ekstremalnych – jedno nieszczęście prowadzi do następnego, groźna sytuacja przekształca się w jeszcze groźniejszą. Stephen Leacock, którym Beckett entuzjasmował się w wieku szkolnym, był prawdziwym mistrzem tej niepohamowanej eskalacji, jak zresztą niemal wszyscy wielcy pisarze komediowi. Trylogia w znacznej swej części jest arcyzabawną komedią. Nuta uszczypliwego humoru prze-wija się przez cały utwór, włączając najbardziej niedostępne i skomplikowane partie *Nienazywalnego*. Już sama składnia jest narzędziem komizmu – dowodem stylistycznego mistrzostwa, subtelnej elokwencji, pozornej ścisłości narracji.

Lecz niezależnie od faktu, czy jest to twórczość komiczna, czy nie, można by wysunąć twierdzenie, że beckettowski bohater, nawet w swych przepastnych aspektach, przedstawia sobą „prawdziwszy” wizerunek ludzkiego charakteru niż większość tego, co powstało przedtem. „Wielka” literatura w przeszłości zajmowała się na ogół wyżynami doświadczenia ludzkiego. Brała za swój materiał pełne uniesienia momenty lirycznej emocji – miłości, a może i nienawiści – i próbowała wzniesić im ołtarz ze słów, dorównujących im intensywnością. Opiewała wartości, wiążące się z heroiczną walką lub wielkimi wyczynami, cnoty takie jak odwaga i lojalność, siła woli, ambicja i zdecydowanie. Nie pomijała ich nawet wtedy,

gdy bohaterem był zbrodniarz czy lotr. Przez trzy milenia literatura skłaniała się w jedną stronę – w kierunku heroizmu i poetyckiego liryzmu. Teraz zmieniła swój kurs, a proces ten rozpoczął się wraz z pojawieniem się pierwszych nowoczesnych antybohaterów, zaś kulminację osiągnął w twórczości Becketta.

Głęboko, w zbiorowej psychce, nieustannie odczuwamy jakieś zakłopotanie z powodu kontrastu pomiędzy tradycyjną literacką ekstazą, szlachetnością i romantyczną pasją a tym, co większość z nas tak naprawdę odczuwa, stanem ducha i umysłu, w jakim się przeważnie znajdujemy. To dlatego, że dzieła Becketta tak otwarcie ukazują ten rozdział, wywierają na nas głęboki, kataraktyczny wpływ. Może to nie wyczerpuje zagadnienia, jest jednak ważnym uzupełnieniem tego, co już wymieniliśmy. Trylogia Becketta uwalnia nas od pewnego rodzaju udawania i po części ze względu na to, że jest to uwolnienie, lektura *Molloy'a*, *Malone umiera* i *Nienazywalnego* jest doświadczeniem radosnym i regenerującym.

Napisanie *Molloy'a* zajęło autorowi niemal cały rok 1947. Moran, w którego tytułowa postać przeobraża się w połowie powieści, jest dziwolągami wśród plejady bohaterów Becketta, ma bowiem coś w rodzaju zawodu, możliwe że to tajny agent, lecz jeszcze przed Bożym Narodzeniem również i on wtrącony został przez autora w stan kompletnego opuszczenia i zaniedbania. Zaraz potem Beckett rzuca się w wir pracy nad *Malone umiera*. Wówczas myśli jeszcze, że powstaną nie trzy, tylko dwie książki. Na początku 1948 roku pisze w liście do MacGreevy'ego, że „ma nareszcie jakąś jasność” co do tego, o czym jest jego twórczość, wyrażając jednocześnie wątpliwość, czy wystarczy mu odwagi i energii, aby pracę tę doprowadzić do końca. „Dziwne to uczucie, kiedy człowiek znajduje dla siebie jakąś perspektywę, po tylu latach wyrażania na ślepo”.

Choć w tym czasie przewidywał tylko te dwie powieści, ponieważ przyzwyczaił się już do pomysłu autora stojącego za autorem, uznał teraz, że powieści te były częścią serii, rozpoczętej *Murphym*. W czasie pisania *Murphy'ego* nie myślał jeszcze o tego typu kontynuacji i wzajemnego powiązania. Obecnie jednak do *Malone umiera* zaczął wprowadzać odnośniki do tamtej powieści. *Murphy* stał się tym samym jeszcze jednym ogniwem literackiej przeszłości finalnego narratora Becketta, jedną z najwcześniejszych prób jego eksternalizacji i wyrażenia siebie za pomocą fikcji. Z tego powodu jeszcze oczywistsze staje się, że autorem podejmującym owe próby jest Samuel Beckett, co odpowiadało zresztą prawdzie. Krytyka literacka postąpiła słusznie, ignorując próby włączenia *Murphy'ego* do tego schematu, są one jednak istotne przy ustalaniu, jak wiele wspólnego z fundamentalną problematyką trylogii mają uprzednie porażki Becketta, związane z kreowaniem fikcyjnej eksternalizacji. Jeszcze ciekawszy jest być może fakt, że na pomysł *Nienazywalnego* jako finalnego autora całości wpadł Beckett dopiero w zaawansowanej fazie pracy nad *Malone umiera* – a nie w trakcie pisania *Molloy'a*. Trylogia z całą pewnością nie była dziełem zaplanowanym z góry, a następnie zgodnic z planem zrealizowanym. W liście do MacGreevy'ego charakteryzuje Beckett *Molloy'a* jako „długą książkę, przedostatnią z serii rozpoczętej *Murphym*, jeśli w ogóle można to nazwać serią. Ostatnią (*Malone umiera*) zacząłem już pisać i mam na-

dzieje, że w przyszłości nie już o nim nie usłyszę” – to znaczy o głównej postaci. Pierwsze francuskie wydanie *Molloy'a*, choć ukazało się po napisaniu *Nienazywalnego*, nie zawierało żadnej wzmianki o tej ostatniej powieści jako części większej całości. „Tym razem, może jeszcze raz, i będzie chyba po wszystkim, z tym światem też” – zaczynał się tekst wydania francuskiego, opublikowanego w 1951 roku. Pozostał bez zmian, nie uwzględniając powieści *Nienazywalne* aż do ukazania się wydania angielskiego w 1955, w którym czytamy już:

Tym razem, może jeszcze raz, potem może po raz ostatni i chyba będzie po wszystkim, z tym światem też.

Na początku 1948 roku Beckett podsumowując to, co dotychczas zrobił, stwierdził, że przez niespełna dwa lata napisał cztery dłuższe opowiadania, dwie powieści oraz sztukę teatralną, lecz spośród tego tylko dwa opowiadania ukazały się drukiem. A ponieważ wciąż szukał wydawcy dla *Watta*, zaczynał się zaznaczać jakiś poważny rozdział między jego wewnętrzną a zewnętrzną egzystencją pisarza. Pisał jednak nadal: wraz z ukończeniem *Malone umiera* w mieszkaniu na rue des Favorites czekały już cztery nie opublikowane powieści, nie wystawiona sztuka i dwie nie wydane *Nowele*. Nic dziwnego, że czuł się zaniepokojony tym niezrozumiałym nakazem tworzenia, zaczynało bowiem wyglądać na to, że owe posłuszeństwo wewnętrznym imperatywom może pozostać dla niego jedyną motywacją do pisania. Jego utwory, jak sam to ujął, znikaly w próżni, tak że więcej o nich już nie słyszał. Posłuszny owym nakazom przejawiał wszakże literacki heroizm najwyższego lotu. I wcale nie był to wyłącznie zapamiętały szal tworzenia bez ustanku. Po dwóch miesiącach pracy nad *Malone umiera* Beckett znalazł się w martwym punkcie – przepelniony potrzebą pisania, zmagał się wciąż z całkowitym paraliżem twórczym. Czasami siedział przy stole całymi godzinami, nie będąc w stanie zapisać choćby jednego słowa, uwięziony mentalnie w pokoju, w którym się znajdował, niezdolny zstąpić do tego dziwnego świata, w którym żyły twory jego wyobraźni.

Oprócz zahamowań mentalnych musiał stawić czoło przeszkodom całkiem konkretnym. Z powodu powojennych perturbacji walutowych, których nie rozumiał, nie mógł otrzymywać pieniędzy z Irlandii – a nawet wtedy, kiedy było to możliwe, jego pensja, z powodu rewaluacji franka, miała znacznie mniejszą wartość niż poprzednio. Jedna osoba w powojennym Paryżu mogła, acz z trudem, przeżyć za czterdzieści franków tygodniowo, wszakże Beckett połowę tej sumy płacił za wynajęcie mieszkania, zostawało mu zatem tylko dwadzieścia. Suzanne nadal trudniła się krawiectwem i od czasu do czasu udzielała lekcji gry na fortepianie, choć, całe szczęście, nie w mieszkaniu. Nie były to jednak sumy wystarczające na utrzymanie dwóch osób i opłacenie mieszkania, dlatego Beckett musiał myśleć o innych sposobach uzupełnienia ich dochodów. W potrzebie, zastosował wypróbowaną metodę Jamesa Joyce'a i rozgłosił wśród wszystkich, którzy mogli znać potencjalnych uczniów, że skłonny jest dawać lekcje angielskiego. Jego matka, jak pamiętamy, próbowała niegdyś nakłonić go do udzielania lekcji francuskiego paniom z Fo-

xrock, bez skutku, jak się okazało – tak bardzo tego nie znosił. Dawanie lekcji angielskiego w Paryżu było jednak zajęciem zdecydowanie mniej szkodzącym reputacji człowieka pióra. Przez przyjaciela, Jeana Thomasa, który zrobił karierę w UNESCO, próbował Beckett wystarać się o jakieś tłumaczenia i choć starania te nie od razu przyniosły rezultat, pod koniec 1949 roku zaowocowały tomem tłumaczeń poezji z hiszpańskiego. Thomas o nim nie zapominał, po kilku miesiącach Beckett otrzymał zlecenie na przekład ponad stu wierszy pióra trzydziestu pięciu poetów meksykańskich. Udało mu się wywiązać z tego zadania mimo, że akurat zmagął się z *Nienazwalnym*. W 1960 napisał do Hugh Kennera:

Tę straszną *Antologię Meksykańską* przyjąłem, słabo znając język, by włożyć coś do garnka w chudą zimę 1949-50. Miała być gotowa najpóźniej w kwietniu 1950 r., do natychmiastowej publikacji. A potem, dziewięć lat później, kiedy myślałem już, że niebezpieczeństwo minęło, i nikt tu nie będzie się nią zajmował, wraca do mnie, pobrzękując swymi odpustowymi rytmami.

Szczególnie drażnił go fakt, że przypisywano mu wybór autorów i wierszy, kiedy w rzeczywistości dokonał go Octavio Paz.

Niektórzy z otoczenia Joyce'a wrócili do Paryża. Madame Jolas zaproponowała Beckettowi, aby pomógł jej w ostatecznej redakcji i stylistycznym wygładzeniu sporządzonych przez jej męża przekładów poezji Renè Chara, lecz Beckett nie chciał przyłączać się w ten sposób do czyjejś pracy. Nie zabiegał o podtrzymanie większości kontaktów z kręgami wokół Joyce'a. Ten rozdział swego życia uważał za zakończony, po śmierci Joyce'a nie widział powodu, by zadawać się z tą kliką jego wyznawców, którzy za główny powód do chwały poczytywali sobie fakt, że byli kiedyś lojalnymi wielbicielami Mistrza. Odkąd wrócił do Paryża pod koniec wojny, odwiedzał jednak Lucię w Ivry. Wizyty te były dla niego oczywiście dużym obciążeniem. W końcu, czy dlatego, że było to po jego myśli, czy z innego powodu, przekonał samego siebie, że były one równie uciążliwe i dla niej, i że stały się przeszkodą w jej ewentualnym wyzdrowieniu. Nie chciał też żyć przeszłością. Po raz pierwszy w swej biografii twórczej czuł, że jest niezależny, że jako pisarz idzie własną, całkowicie indywidualną drogą – nie drogą Joyce'a czy kogoś innego – chociaż, ponieważ efekty jego pracy nie ukazały się drukiem, nikt jeszcze o tym nie wiedział. W kręgach Joyce'a traktowano by go zapewne jak jednego z nich, a więc jako strażnika jego sławy i pamięci. I rzeczywiście, młodzi Amerykanie, którzy popijali wówczas w Café Dôme lub Select pokazywali go sobie nawzajem jako kogoś, kto niegdyś był osobistym sekretarzem wielkiego mistrza. Ponieważ i oni próbowali odnaleźć przeszłość, ten wysoki, kościsty mężczyzna, siedzący z reguły samotnie, patrząc przed siebie markotnym wzrokiem, był wprawdzie przedmiotem zainteresowania, lecz traktowano go jako ocalały relikwii przeszłości, odludka i mizantropa, żalosalną postać, wzbudzającą ironiczny uśmiech.

Becketta nie kojarzyło się też w żaden sposób z falą ekscytacji czy kontrowersji towarzyszących po wojnie egzystencjalizmowi. *Dziumę* Camusa okrzyknięto

w 1947 roku wielką powieścią powojenną, umacniającą pozycję autora, którą podczas wojny zapewnił mu *Obcy*. *Obcy* rozpoczyna się słynnymi, utrzymanymi w beckettowskim tonie, zdaniem: „Dzisiaj umarła matka. Albo wczoraj, nie wiem”. Autor tych zdań przeniósł się jednak z „kręgu absurdu” do „kręgu buntu”, a doktor, którym okazuje się narrator *Dżumy* pod koniec powieści wziął na siebie odpowiedzialność czynu.

Był to również rok publikacji *Czym jest literatura?* Sartre’a, serii artykułów, w których wydawca *Les Temps Modernes* naszkicował marksistowsko-egzystencjalistyczną teorię literatury, przedstawiającą literaturę jako funkcję pozycji pisarza w socjo-ekonomicznym systemie epoki. Podstawową tezę tych szkiców był pogląd, że dominujące koncepcje literatury określonego czasu można wyjaśnić zmianami ekonomicznej i społecznej pozycji pisarza *vis-à-vis* jego odbiorców. Pisanie to akt społeczny, a pisarz może sam dokonać wyboru: albo stanąć po stronie społecznych ruchów swej epoki, albo się im sprzeciwić. Jeżeli dzieło literackie ma mieć jakąkolwiek wartość, punkt widzenia pisarza musi się w jakiś sposób nałożyć na bieg historii. W 1947 roku pisarz francuski, niemal z definicji przedstawiciel burżuazji, miał wybór: albo sympatyzować z wylaniającą się klasą proletariatu, albo wycofać się do własnego systemu wartości klasowych, a tym samym wykluczyć się z marszu historii i ostatecznie pozostać w tyle. Było to oczywiście stanowisko deterministyczne, historia bowiem zdecydowała już o pewnych sprawach bez cienia wątpliwości. W tych czasach wielkich społecznych konfliktów – perswadował Sartre – proletariatu okaże się zwycięski, a jego zwycięstwo zapoczątkuje nową erę – i tyle.

Owemu jawnie deterministycznemu punktowi widzenia nadano nieco egzystencjalnego szlifując wprowadzając doń element wyboru. Pisarz miał bowiem wybór – warty czegoś lub nie – albo iść krok w krok z innymi, albo nie. Trudno powiedzieć, co z tego rozumieli – albo raczej ile z tego nie rozumieli – młodzi ludzie, od 1954 roku gromadzący się tłumnie w Saint-Germain-des-Prés, delektujący się własnym łękiem egzystencjalnym w Café Flore czy Deux Magots. Wiele lat później Sartre będzie się o nich wypowiadał jako o pokoleniu „trupów”. Guillaume Hanotcau, kronikarz Saint-Germain-des-Prés, prawdopodobnie słusznie stwierdził, że ludzie ci stali się wielbicielami Sartre’a w „wyniku nieporozumienia”, nie zrozumiałszy go – uczynili go bohaterem chwili. Beckett, niemal rówieśnik Sartre’a, a siedem lat starszy od Camusa, nie stał się niczym bohaterem i nie miał ani wielbicieli, ani nawet czytelników. Bez względu na to, czy wycofał się do burżuazyjnego systemu wartości klasowych, czy nie – a po tym, co powiedzieliśmy o wolności jego bohaterów od przymusu pracy tudzież absolutnej ich obojętności wobec biegu historii, stwierdzenie, że wartości te reprezentował, byłoby naginaniem definicji do granic śmieszności – mógł tylko iść dalej tą samą drogą. Niedługo potem wypowiadał się w tych latach, jak nieswojo czuje się w powojennej Francji. Nie była to już Francja, którą znalazł z dawnych lat. „Czasami trudno rozpoznać w niej kraj, do którego nas tak ciągnęło” – wyznał MacGreevy’emu. I nawet jeśli wątki wcześniejszego, bardziej filozoficznego egzystencjalizmu, gdyby je studiował, lub gdyby go w ogóle obchodziły, mogłyby mu być nieobce, wła-

sny problem Becketta w odniesieniu do egzystencji polegał na tym, iż kwestionował samo jej istnienie.

Rozważając ten problem powoływał się czasami na idealistyczną filozofię Irlandczyka George'a Berkeley'a, który kwestionował możliwość wykazania istnienia fizycznego, obiektywnego świata, nawiązując tym samym do wątków stanowiących tradycyjny motyw filozofii europejskiej, stojących u podstaw kartezyjańskiego cogito, szeroko dyskutowanych przez Kanta i stanowiących istotę leibnizowskich bezokiennych monad. W przypadku Becketta chodziło nie tyle o pogląd filozoficzny, ile raczej o nie dające mu spokoju uczucie, w pewnym sensie powiązane, acz odeń odrębne – z jego przekonaniem, że nigdy się naprawdę nie narodził. Beckett określał to jako „istnienie *per procura*” – i wyjaśniał, że jest to przemożna świadomość, że przy każdym wykonywanym przez nas kroku, krok ten wykonuje ktoś inny. Na ogół dzieje się tak, kiedy ktoś robi coś mechanicznie, cały czas czując, że sam jest nieobecny. Jest to zresztą uczucie znane wielu ludziom, choć może nie do takiego stopnia, w jakim doświadczał go Beckett.

Świadomości „egzystencji *per procura*” towarzyszyła u Becketta „przemożna intuicja” jakiejś innej obecności, równoległej do naszej, przekonanie, że obok własnego „ja” istnieje jeszcze jakieś inne, „embrionalne, nierozwinięte, „ja” które mogłoby istnieć, ale nigdy się nie narodziło, *un être manqué*. Ze szczególną intensywnością ujawnia się to w trylogii – w jej ustawicznych próbach przywołania tego innego „ja”, czy może innych „ja”. Dochodzi tu również do głosu sceptycyzm Becketta wobec tego rodzaju pełni i bogactwa ludzkiego doświadczenia, który tak często odnajdujemy w literaturze – bez wątpienia znacznie częściej w literaturze niż w życiu. Narratorzy trylogii zazwyczaj nie zdają sobie sprawy, czego się od nich oczekuje. Gotowi są udawać i starają się, nawet nie bez pewnej skwapliwości, zadowolić innych, ale na tym się kończy. Próbę odnalezienia prawdziwego, utraconego „ja” opisał Beckett w „obrazach schodzenia w dół, pod powierzchnię, obrazach koncentracji, słuchania, skierowania ucha do środka, aż zaczniesz ono słyszeć ten nieskończony cichy szmer”. Parafrazując słowa autora, Harvey przedstawia ją jako „szare zmagania, szukanie po omacku cienia w ciemności”; dodając, że „przy innej okazji powiedział, że było to jakby spotkanie z samym sobą, jak powrót do domu”.

Mówiąc do Harveya o wysiłku związanym z usłyszeniem tego nieskończonego cichego szmeru i poszukiwaniach po omacku cienia w ciemności, Beckett niemal dosłownie przytacza słowa jednego ze swych narratorów. Oczywiście, cała jego twórczość pełna jest owego nieustannego „tu i tam”, chodzenia tam i z powrotem, odnoszącego się do spotkania siebie na tym szlaku. *Molloy'a* rozpoczyna niezapomniany obraz dwóch postaci mijających się na podmiejskiej drodze, rzecz jasna, u podnóża gór dublińskich. Raz jeden z nich odchodzi, drugi powraca, innym razem to znowu pierwszy wraca, a drugi odchodzi. Raz, przy takim spotkaniu,

zwrócili się w stronę morza, które, daleko na wschód, hen za polami, wznosiło się wysoko w błędne niebo, i zamienili kilka słów.

Lecz na tym kończy się ich kontakt. Bez względu na to, jak charakteryzuje się wątpliwości Becketta co do natury ludzkiego istnienia, pozostaje faktem, że wielu ludzi, którzy nie znajdują na to filozoficznego terminu, doświadczyło owego uczucia własnej nieobecności, „nie bycia tam”, wtedy, gdy dzieje się coś ważnego. Wiele z nas odczuwa przynajmniej rozdziew między emocją, której się oczekuje, a tym, co naprawdę czujemy. Ów rozdziew jest jeszcze bardziej jaskrawy w literaturze, rozszczęcej sobie prawo do tego, co intensywne i liryczne, zalewającej nas wprost opisami rzekomo właściwych reakcji uczuciowych w przeróżnych sytuacjach, tak hojnie, że musiało to w sumie osłabić zdolność tych wyrobionych literacko ludzi do odczuwania czegokolwiek w ogóle, a przynajmniej czegoś o poetyckim charakterze.

Wszakże wiwisekcja własnego „nie-bytu”, poczucia „egzystencji *per procura*”, kwestionowanie (czemu Beckett, choćby implicite, teraz się oddawał) całego spektrum lirycznej emocji, przeświadczenia, że jesteśmy wszyscy tak bardzo intensywnie obecni w każdej sytuacji, że tak intensywnie na nie reagujemy, że doświadczamy w pełni i bezgranicznie pełnię i bezgraniczność świata, było zadaniem ciężko przez Becketta okupionym, z tego chociażby powodu, że z owego przeświadczenia reszta ludzi czerpie tyle pociechy i ukojenia. Beckett-pisarz musiał jeszcze dokończyć tego posłuszny nakazowi tworzenia. „Sprawę komplikuje dodatkowo potrzeba wytwarzania. Jestem jak dziecko w błocie, tylko że nie ma błota. I nie ma dziecka. Jest tylko potrzeba”, powiedział Lawrence’owi Harvey’owi.

W ostatniej fazie pracy nad końcową wersją *Malone umiera* Beckett bladł coraz bardziej i wychudł do tego stopnia, że Suzanne i ci z przyjaciół, których jeszcze widywał, zaczęli się o niego niepokoić. Naraz nieoczekiwanie, jeszcze przed ukończeniem książki, powziął decyzję wyjazdu do Irlandii. Zatem oprócz nakazu tworzenia powodował się również innymi imperatywami, w szczególności zaś tymi, które na całe życie połączyły go z matką. „Całe życie mi chyba na niej zależało”, mówi Molloy o konieczności spotkania się z matką i „uregulowania” z nią „sprawy”, która ich łączyła.

Tak, w tej mierze, w jakiej mogło mi na czymkolwiek zależeć przez całe moje życie, takie życie jak moje, zależało mi na uregulowaniu tej sprawy między matką a mną, ale nie mogłem tego uczynić. Więc mówiąc sobie, że czas nagli i że wkrótce może być za późno, że może jest już za późno na to regulowanie, czułem, że zbaczam do innych trosk, innych widm⁵.

W Irlandii zakończył jednak *Malone umiera*, pisząc codziennie w New Place w pokoju z widokiem na góry dublińskie. George’owi Reavey’owi wspominał o „ostatniej pozycji, mam nadzieję, z całej tej serii. *Murphy, Watt, Mercier i Camier, Molloy*, nie licząc czterech *Nowel i Eleutherii*”. Choć w Irlandii rozpoczął kiedyś *Molloy’a*, dopiero teraz zabrał tam z sobą jeden ze swych głównych utwo-

⁵ *Molloy*, cytowane wydanie, str. 68.

rów. Stosunki z matką układały się cały czas dobrze. Jak to często bywa ze starszymi ludźmi, nie wykazywała takiego rozdrażnienia i niepokoju co do przeszłości syna, jak przed dziesięcioma laty, jeszcze przed wojną. To, że znowu jest w jej domu i wystukuje na maszynie swoją książkę nie sprzeciwiało się już jej wyobrażeniom o nim, pogodzonej z myślą, że jest on pisarzem i tłumaczem.

I było w tym już sporo prawdy, bo Suzanne rzeczywiście rzuciła się w wir poszukiwań wydawcy dla jego książek i producenta dla sztuki teatralnej. Na początku roku Beckett nabral przekonania, że prędzej czy później ktoś zainteresuje się przynajmniej sztuką. A teraz jego powieściami zainteresował się pewien młody wydawca. Beckett powiedział Reavey'owi: „Przygotowują go na pogrzeb”. Nie bardzo wiadomo, kogo miał na myśli: domniemanego wydawcę czy *Malone'a*. Na długie opóźnienia, typowe dla oficyn spoza głównego nurtu, nastawił się już wcześniej, ale i tu decyzje były w końcu zawsze negatywne. Z głową jeszcze pełną zjaw własnych tworów i powieściowych rytmów powrócił do Paryża. Jesień była piękna, Beckett usiłował się jakoś odprężyć, lecz być może z powodu braku elementu „wyzwolenia”, jakim byłaby publikacja powieści – bezskutecznie. Kiedy tak próbował „powrócić do światła” okazało się, że czekało na niego jeszcze jedno dzieło, które rozpoczął, jak przyzna później, aby „odetchnąć od okropnej prozy, którą wówczas pisałem” i uciec od „gwałtu oraz bezprawia panującego w powieściach”. Była to sztuka *Czekając na Godota*, a pracę nad nią określił Beckett jako „cudowne, wyzwalające odprężenie”. Wiele lat później aktor Jack MacGowran usłyszy od niego, że sztuka ta „uchroniła go przed obłędem”.

Anthony Cronin

przetłóżyli: Barbara Bernhardt i Marek Kędzierski

Obey w przekładzie Marii Zenowicz, PIW, Warszawa 1967

Molloy w przekładzie Marii Leśniewskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983

Malone umiera (Oficyna Literacka, Kraków 1997), *Nienazywalne* oraz reszta cytatów w przekładzie Marka Kędzierskiego.

Anthony Cronin, poeta, autor prozy o zacięciu komicznym, krytyk, redaktor i wydawca literatury współczesnej, był doradcą d/s kultury premiera Irlandii oraz jednym z założycieli Aosdamy, organizacji przyznającej pomoc dla pisarzy z funduszu państwa. Jego początki poetyckie sięgają późnych lat czterdziestych. Ważniejsze zbiory poetyckie: *Collected Poems 1950-1973*, *R.M.S. „Titanic”*, *New and Selected Poems*, *The End of the Modern World* Proza: *The Life of Riley*, *Identity Papers*. Tommy krytyki literackiej: *Heritage Now*, *A Question of Modernity*, *An Irish Eye*, *Art for the People?* Oprócz biografii Becketta Cronin napisał też szeroko dyskutowaną biografię Flanna O'Briena *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien* (1989). Książka *Samuel Beckett: The Last Modernist* posłużyła za kanwę realizowanego obecnie w Irlandii filmu o życiu Becketta.

Samuel Beckett: Pomiędzy harmonią Nieba a dysonansem Pieła

Beckett napisał *Nienazywalne* – niewątpliwie jedno z jego najważniejszych osiągnięć literackich – krótko po zakończeniu drugiej wojny światowej, w okresie swego „zamknięcia w pokoju”. W ciągu zaledwie czterech lat, między rokiem 1946 a 1950 Beckett wydał na świat nie tylko słynną trylogię (powieści: *Molloy*, *Malone umiera* i *Nienazywalne*), ale i *Czekając na Godota*, sztukę teatralną, która miała przynieść mu to, czego obawiał się najbardziej – sławę. Napisał też cztery nowele, parę wyrafinowanych wierszy i większą część pism o sztuce.

W niniejszym tekście spróbuję wskazać jedno z istotnych źródeł dojrzałej twórczości Becketta, a mianowicie sposób, w jaki odczytuje on postaci literackie Narcyza i Echa. To właśnie w słynnej Owidiuszowskiej relacji losów tych splecionych ze sobą postaci odnalazł Beckett w latach trzydziestych jeden z wyznaczników własnej twórczości. Zamierzam wykazać, że jest to przede wszystkim figura Echa – użyta zarówno w sensie mitologicznym jak i lingwistycznym – która, poprzez stworzenie możliwości powiązania trzech głównych składowych późniejszych utworów Becketta: słów, muzyki i milczenia pozwoliła odnaleźć mu własny poetycki głos.

Od Narcyza do Echa

Najbardziej znany przekaz mitu o Narcyzie i Echu odnajdujemy w trzeciej księdze *Przemian* Owidiusza. W najkrótszym streszczeniu: Echo jest nimfą, która zakochuje się w Narcyzie, zostaje przez niego odrzucona i powoli umiera z rozpacz. W słynnym obrazie Poussina w Luwrze zatytułowanym *Echo i Narcyz*, Echo stoi za umierającym Narcyzem, wolno przemieniając się w skałę, o którą się opiera. Lecz to tylko druga część historii. Pierwsza opowiada o wydarzeniach, poprzedzających ową nieszczęsną miłość do Narcyza: jest to historia zakłęcia rzuconego na Echo przez Junonę, na skutek którego Echo utraciła kontrolę nad własnym głosem. Mocą kary, wymierzonej nimfie przez Junonę za odwrócenie jej uwagi od tropienia niewiernego męża, Echo ma odtąd mówić w sposób szczątkowy, spóźniony i pełen dziwnej obcości. Interesujące, że w opowieści Owidiusza Echo jest również szczególnego rodzaju sobowtórem Narcyza: podczas gdy Narcyz reprezentuje wizualne „powtórzenie”, Echo jest powtórzeniem akustycz-

nym. Jest więc ona nie tylko *eikonem* – „obrazem słownym”, lecz równocześnie pewnego rodzaju „powtórzeniem” Narcyza: obrazem obrazu. Wskazywałby na to sposób przedstawienia jej w malowidle Poussina: jako słabszej, lecz uderzająco podobnej wersji Narcyza.

Nie ulega wątpliwości, że przypowieść Owidiusza stała się inspiracją dla wiersza Becketta *Kości Echa*, który nadał później tytuł całemu zbiorowi wierszy *Echo's Bones and Other Precipitates* (*Kości Echa i inne precypitaty*), opublikowanemu w 1935 roku. Rzeczywiście, na własnym egzemplarzu tego tomu Beckett napisał: „Kości Echa zostały przemienione w kamień”, a zaraz po tym znajdujemy uwagę: „Owidiusz *Przemiany*”. Lecz to nie wszystko. 6 grudnia 1933 roku Beckett napisał list do przyjaciela Thomasa MacGreevy'go, w którym skarżył się, że Charles Prentice, redaktor naczelny wydawnictwa Chatto & Windus odrzucił jego ostatnie opowiadanie z tomu *More Pricks than Kicks* (*Więcej klucia niż wierzganina*)¹. Miało ono kończyć ów zbiór, a nosiło ten sam tytuł, co tomik poezji: *Kości Echa*. W liście, który jest charakterystyczną mieszanką angielskiego i francuskiego, Beckett skarżył się:

I haven't been doing anything. Charles's fouting á la porte of Echo's Bones, the last story, into which I had put all I knew and plenty that I was better still aware of, discouraged me profoundly, au point même de provoquer ce qui suit².

Następnie Beckett przytacza wiersz, który niewątpliwie był reakcją na tę odmowę: jest to pierwsza wersja wiersza *Kości Echa*. Szczególnie interesujący wydaje się nie tyle fakt, że list ten ilustruje powiązanie pomiędzy wierszem a opowiadaniem, ile znaczenie, jakie Beckett zdaje się w tym czasie przykładać do swej noweli. Nigdy nie opublikowane *Kości Echa* (maszynopis w Dartmouth College, New Hampshire) zajmują bardzo istotną pozycję w jego wczesnej twórczości: jest to nie tylko kulminacja swoistego typu pisania (to aspekt *all I knew* w przytoczonym wyżej fragmencie listu), lecz równocześnie punkt wyjścia dla czegoś, co poprowadzi Becketta w kierunku innego rodzaju literatury: w kierunku *plenty, that (he) was better still aware of*. Porównując oba teksty zatytułowane *Kości Echa* i konfrontując je z Owidiuszowską wersją mitu o Narcyzie i Echu, staje się jasne, że zajmują one strategiczną pozycję w pisarstwie Becketta. Zarówno wiersz jak i nowela zamykają zbiory – przynajmniej taki był zamiśl autora. Lecz szczególny sposób, w jaki konkluzja ta się dokonuje, jest właśnie tym, co chciałbym poddać tu analizie.

¹ Przekłady tytułów wcześniejszych, nie tłumaczonych na polski tekstów Becketta podają za: Marek Kędziński, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990 (przyp. tłum. B.B.)

² „Nie ostatnio nie robiłem. To, że Charles „wyrzucił za drzwi” *Kości Echa*, ostatnie opowiadanie, w którym zawarłem wszystko, co wiedziałem i wiele spośród tego, czego się zaledwie domyślam, bardzo mnie zniechęciło, do tego stopnia, że dało mi podniecie do [napisania] poniższego” (fragmenty z francuskiego zaznaczono kursywą). List cytowany za: Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, New York 1978.

Zajmijmy się przede wszystkim zakończeniem opowiadania Becketta. *Kości Echa* wprowadzają nas w centrum dantejskiego koszmaru: opowiada się tu historię o tym, co stało się po śmierci z Belaquą, bohaterem *Więcej klucia niż wierzganiam*, w miejscu, będącym swoistego rodzaju czyścicem, gdzie musi on czekać na ostateczne odejście. Beckett opisuje swą historię o tym, co nazywa „redivivus Belaqua” – a więc o Belaquie zmartwychwstałym – jako opowieść recesywną, terminem, który można rozumieć i jako „wieńczący” i „wycofujący się”. Jak się przekonamy, *Kości Echa* dekonstruuja ideę końca przez to, że dodają do całości zbioru coś w rodzaju „złego ogonka” dosłownie „mala-coda”. Ta właśnie dekonstrukcja końca jest przedmiotem szczególnego zainteresowania Becketta.

Odniesienia do dzieła Owidiusza stają się jasne w zasadzie dopiero pod koniec opowiadania. Po przeżyciu wielu dziwacznych przygód, na których nie będziemy się tutaj koncentrować, odnajdujemy Belaquę siedzącego na własnym grobie. Pojawia się Doyle, dozorca cementarni. Chce wykopać i ukraść ciało Belaquy. Lecz kiedy otwiera trumnę spostrzega, że ciało zmieniło się w garstkę kamieni. Na poziomie metaforycznym można by powiedzieć, że Belaqua obrócił się w Echo: stal się odcieleśnionym głosem.

Uwadze krytyków nie umknął fakt, że imię Belaquy Shuah – bohatera *Więcej klucia niż wierzganiam* – zaczyna się od tych samych liter, co inicjały jego stwórcy, Samuela Becketta. Krytycy zauważyli też oczywiste zapożyczenie imienia bohatera z szóstej pieśni Dantejskiego *Czyścica*. To, na co większość z nich nie zwróciła jednak uwagi, to fakt, że imię Belaqua znaczy dosłownie „piękna woda” i że postać tę można interpretować, zarówno we wczesnej powieści *Dream of Fair to Middling Women* (*Sen o takich sobie paniach*), jak i w *Więcej klucia niż wierzganiam* jako reinkarnację Narcyza, zakochującego się we własnym źródlanym odbiciu. Odczytywanie Belaquy jako powieściowego *alter ego* Narcyza pozwala nam lepiej zrozumieć, dlaczego Beckett na końcu *Więcej klucia niż wierzganiam* chciał przemienić swego bohatera w Echo.

Jak widzieliśmy, również nimfę Echo traktować by można jako *alter ego* Narcyza. Główna różnica między tymi postaciami polega na tym, że Narcyz uosabia marzenie o obecności „ja” i tożsamości własnej, podczas gdy Echo reprezentuje różnicę, jaką zawsze pociąga za sobą powtórzenie: już przez sam fakt rozłączenia ciała i głosu, lecz również dlatego, że głos jej nie należy tak naprawdę do niej, lecz do kogoś, kogo słowa jedynie odbija. W przekazie Owidiusza Echo jest w stanie przemówić wyłącznie poprzez ofiarowanie swego głosu komuś innemu, to jest Narcyzowi. Głos jej jednak należy równocześnie do niej samej jak i do kogoś innego. Na poziomie filozoficznym dramat jej jest dramatem podmiotu, który równocześnie ustanawia i dekonstruuje siebie w języku.

W takiej formie zbioru *Więcej klucia niż wierzganiam* jaką pierwotnie planował autor – to znaczy z *Kości Echa* jako opowiadaniem zamykającym całość – obserwujemy dynamikę podobnego rodzaju. Belaqua – Narcyz wczesnej twórczości Becketta – ostatecznie staje się Echem. Ten bardzo osobliwy suplement, jakim *Kości Echa* miały być w stosunku do *Więcej klucia niż wierzganiam*, podpo-

rządkowany jest logice suplementu w takim sensie, w jakim opisuje go Derrida w *O gramatologii*, a mianowicie uzupełnia go, a równocześnie zastępuje. Jeśli Be-laqua-Narczyz z taką łatwością przemienia się w Echo, to dzieje się tak dlatego, że w pewnym sensie był nią już przedtem. Jego marzenie o „własnej istocie” było niczym więcej jak tylko marzeniem. Narczyz, podobnie jak jego *alter ego*, Echo, jest podmiotem zdecentrowanym, rozdartym pomiędzy tak dobrze znanym pragnieniem powrotu do łona a życzeniem, żeby wreszcie się to skończyło.

Dla Becketta mit o Narcyzie i Echu – w postaci, w jakiej opowiedziany został w *Przemianach* Owidiusza, jest, jak się wydaje, czymś znacznie więcej niż tylko jednym pośród wielu śladów intertekstualnych. Jest czymś, co można by nazwać „lonem”, matrycą wczesnej fazy jego twórczości, przy czym słowo „matryca” odnosiłoby się do tego, co Beckett dekonstruuje w swej interpretacji przekazu Owidiusza: źródło, jedność, tożsamość, autentyczność.

Pragnę podkreślić fakt, że przez przesunięcie uwagi z postaci Narcyza na postać Echa, Beckett stawia krok decydujący o charakterze jego dalszej twórczości. Wybierając Echo jako emblemat swego pisarstwa odsuwa się powoli od odziedziczonej po Joyce’ie koncepcji literatury, opartej na gromadzeniu i przyroście i udaje się w stronę poetyki *decrecendo*, ujmowania i fragmentarycznych powtórzeń, co nada kształt jego powojennemu pisarstwu. Opowiadanie *Kości Echa*, jak również wiersze, które pisze Beckett po 1933, pozostają wciąż jeszcze inspirowane wszechmocą i wszechwiedzą, jakie odnajdujemy u Joyce’a, lecz wykazują one też niezaprzeczone oznaki wysiłków pisarza, zmierzających w kierunku sprzeciwienia się tej tendencji, umożliwiających stworzenie „literatury przeciwswłowa”, o której mówi w swym słynnym liście do Axela Kauna (1937)³. W moim mniemaniu wiersz *Cascando*, scharakteryzowany przez Becketta w liście do Mac-Greevy’ego (18.1.37) jako „ostatnie echo uczuć”, jest jednym z pierwszych kroków w stronę tej nowej estetyki.

Od Echa do Pana

Lecz wróćmy do miejsca, w którym rozpoczęliśmy: do idei powiązania postaci Narcyza i Echa w dziele Owidiusza. Jak zauważył John Hollander w swej książce *The Figure of Echo* (Berkeley 1981), Echo wkracza w świat poezji na długo przed narodzinami słynnej owidiuszowskiej nimfy. Rzeczywiście, Echo może być powiązana nie tylko z Narcyzem i ideą powtarzania języka, ale też i z Panem oraz ideą odbijania jego muzyki. Wspólny obu wątkom jest fakt, że Echo, przez samą swą naturę, nie jest w stanie istnieć samodzielnie. Lecz owa wtórność jest równocześnie czymś, co umożliwia dwie pozornie wykluczające się interpretacje tej postaci. W powiązaniu z Narcyzem obserwujemy z reguły raczej negatywną interpretację Echa, eksponującą takie idee jak pustka, cząstkowość i wyobcowanie, nierzadko rozwinięte w sposób satyryczny. Natomiast skojarzenie nimfy z Panem, jak na przy-

³ Obszerne fragmenty tego listu cytuje Marek Kędzierski w: *Samuel Beckett*, Warszawa 1990, str. 33.

kład u Longusa albo w *Hymnach Homeryckich*, wywołuje pozytywną lub konstruktywną interpretację postaci Echa: z tej perspektywy nacisk kładzie się na jej piękny głos, imitujący dźwięk fletu Pana. Zauważmy, że w tej wersji Pan zazdrości Echu jej głosu, lecz równocześnie jest w niej zakochany. Niezdolny do zdobycia ani jej ciała, ani głosu, rozkazuje ostatecznie rozerwanie jej na kawałki, kawałki, z których każdy, podobnie jak było to w przypadku Orfeusza, kontynuuje śpiew. Pozytywny aspekt tej interpretacji polega na tym, że głos Echa kojarzony jest już nie z ideą redukcji lub nieautentyzmu, lecz z boskim pięknem muzyki, a mówiąc bardziej ogólnie, z siłą duchową, która muzykę tę wyzwała. Oto dwa przykłady popierające możliwości interpretacji Echa w ten właśnie sposób: dla Macrobiusa Echo jest niewidzialną alegorią niebiańskiej harmonii, podczas gdy dla filozofa Francisa Bacona (*De dignitate et augmentis scientiarum*) reprezentuje ona „prawdziwą filozofię, odbijającą w najwierniejszy sposób głosy samego świata”.

Nie twierdząc, że Beckett świadomy był tej drugiej tradycji w trakcie pisania *Kości Echa*. O ile wiem, postać Pana, przeciwnie do Narcyza, nie wydawała się przedmiotem zainteresowań pisarza, abstrahując od jednej wzmianki w *Godocie*. Lecz należałoby zauważyć, że w jego późniejszej twórczości, już po napisaniu *Kości Echa*, Echo tak po prostu nie znika. Dokonuje się jedynie jej redukcja – z figury mitologicznej w prostą figurę języka. Figurę, którą francuski krytyk Bruno Clement⁴ nazwał *epanorthosis*, a więc „samokorekcją”, albo „retrakcją”, a co ja, choćby w tym tylko kontekście proponowałbym nazwać „odsyłalnością”. W istocie, retoryczna figura Echa reprezentuje coś, co albo nie może albo nie jest warte samodzielniego istnienia. Jej funkcja porównywalna jest do funkcji drogowego znaku: wskazującego drogę, lecz skierowującego naszą uwagę na coś odległego i tym samym odwracającego uwagę od siebie. Jako figura mitologiczna Echo odsyła do Narcyza albo do Pana; jako figura retoryczna istnieje jako symbol czegoś, co istnieje gdzieś indziej; ona jedynie wskazuje.

Sądzę, że mechanizm ten jest czymś niesłychanie istotnym dla dzieł Becketta. Przypomnijmy sobie Godota, który prześladowuje umysły Vladimira i Estragona, choć nigdy się nie pojawi, albo Krappa, który przewija swą taśmę do przodu w momencie, kiedy jego „młodsze ja” usiłuje opisywać swe wizyjne przeżycia, o Flo, Vi i Ru w *Come and Go*⁵, których tajemnica krąży na scenie, do końca nie będąc wyjawiona widzom; ale też Doktora Nye z krótkiego opowiadania *A Case in a Thousand* (*Przypadek na tysiąc*), napisanego w 1934 roku, doktora, którego sekret również nie zostanie zdradzony czytelnikowi.

Figura Echa, tak jak ją tu rozumiem, nie jest jedynie figurą redukcji, rozpadu i nieautentyczności mowy. Jest to tylko jeden z jej aspektów, ten, który wiąże się z jej stosunkiem do Narcyza. Lecz aby móc przemienić doświadczenie redukcji w poetykę redukcji Beckett musiał wziąć pod uwagę nadzwyczajne zdolności Echa: jej umiejętność wprowadzania różnicy do powtórzenia, zdolność pełnienia

⁴ *L'oeuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris 1994.

⁵ Tytuł sztuki tłumaczono na polski jako *Przychodzić i odchodzić, Tam i z powrotem, Tu i tam*.

funkcji odsyłacza. Właśnie poprzez odsyłanie naszej uwagi z powrotem na Pana, Echo zawiesza, w hegelowskim znaczeniu tego słowa, negatywność doświadczenia redukcji. W trzeciej fazie „Becketta przed Godotem”, jak sformułował to John Pilling, kiedy autor „z trudem poszukiwał właściwego sposobu wybrania niewłaściwej drogi”⁶, przekształca on doświadczenie redukcji w poetykę redukcji uwzględniając całe spektrum możliwości, jakie otwiera przed nim figura Echa.

Ze wspomnianego wyżej listu to Axela Kauna w 1937 roku wynika, że Beckett opisuje swą twórczość nie tylko w kategoriach negatywnych. Oczywiście chce nadużywać języka, „wiercić w nim dziury” i nie raz przybiera sztywną postawę wobec słowa, jednak mówi też przecież, że chciałby przywołać do życia „szepc ostatecznej muzyki lub milczenia, które pod tym wszystkim zalega”. Aby zilustrować owo pragnienie, podobnie jak już zrobił to wcześniej w *Śnie o takich sobie paniach*, Beckett wzmiankuje muzykę Beethovena, z jego „wielkimi czarnymi pauzami powierzchni dźwięków”. Zauważmy jednak, że w liście z 1937 roku traktuje on muzykę na dwa różne sposoby, być może nawet na dwóch różnych poziomach. Po pierwsze muzyka przyrównana zostaje do innych sztuk, do malarstwa i literatury, co prowadzi Becketta do przekonania, że literatura powinna pójść tropem innych sztuk, podmywając własną materialność, aby w ten sposób dotrzeć do istoty rzeczy – czy też do ich nicości – ukrytych na dnie. Lecz na drugim poziomie Beckett zdaje się utożsamiać z muzyką to właśnie, co kryje się pod słowami. W istocie, powiedziałbym, że „ostateczna muzyka” Becketta podejmuje aspekt antycznego toposu *harmonii coeli* – harmonii sfer niebiańskich – której nie można wyczuć przy pomocy zmysłów, ale której obecność jednak odczuwamy; rodzaj muzyki, będący równocześnie dźwiękiem i ciszą, wielością i pustką.

„Ostateczna muzyka” Becketta ma wszakże jeszcze jedną właściwość, którą odnajdujemy zarówno w micie o Echu i Narcyzie, jak i o Echu i Panie: jest to jej proroczy charakter. Głos Echa odsłania prawdę. Floreński humanista Angelo Poliziano w opublikowanych w 1489 roku *Miscellanea* jednoznacznie opisuje proroczy wymiar mowy Echa, stwierdzając, że słowa jej zawierają w sobie odpowiedź na zadawane pytanie. W epoce renesansu wiersze podejmujące grę z proroczym charakterem słów Echa były bardzo popularne – przykłady znajdujemy m.in. u Rabelaisa, Erazma, du Bellay’a i wielu innych. Nie jestem jednak pewien, czy Beckett rzeczywiście musiał czytać literaturę renesansu, aby odkryć, że Echo pozwala mu również na wykorzystanie tej właśnie właściwości. W moim mniemaniu najistotniejszym rysem figury Echa wydaje się to, że jej odczytanie powinno się odbywać w kategoriach „znaczącego”, nie a „znaczonego”.

Proroczy wymiar mowy Echa jest niemal bezpośrednią konsekwencją jej funkcji jako nośnika znaczenia. Tak jakby jej mowa była obecna tylko po to, aby podkreślić jej nieobecność. Lecz owa nieobecność staje się równocześnie obietnicą obecności, obecności znacznie pełniejszej i bogatszej niż kiedykolwiek przedtem. To właśnie osobliwe napięcie w mowie Echa ma na myśli Maurice Blan-

⁶ John Pilling, *Beckett Before Godot*, Cambridge University Press, 1977.

choć w *Przestrzeni literackiej*, kiedy opisuje zadanie pisarza. „Pisanie – mówi – oznacza stawanie się echem tego, co nie jest w stanie przestać mówić”. I dodaje: „Aby móc pełnić funkcję echa tego Czegoś, muszę w jakiś sposób narzucić mu milczenie”. W oczach Blanchota dziełom Becketta ostatecznie udało się użyć milczeniu głosu. Pełni tego Czegoś, które mówi, pisarz przeciwstawia milczenie, które on musi wyrazić słowami. Lecz najtrudniejsze zadanie w tym procesie polega na tym, że czytelnik powinien być w stanie relacje te odwrócić. Słowa, które czyta, muszą sprawiać, że będzie on wyczuwał milczenie, kryjące się poza nimi, milczenie, które z kolei musi się rozplątać, aby pozwolić na uchwycenie tego, co Blanchot nazywa, nie bez proroczego wymiaru „neutralnym”.

Odczytanie dzieł Becketta, przeprowadzone przez Blanchota wydaje mi się tak istotne dlatego właśnie, że eksponuje ich mistyczne tendencje. Poprzez podkreślenie tych tendencji Blanchot wskazuje na dynamikę tkwiącą w pisarstwie Becketta, w którym słowa (albo muzyka) oznaczają milczenie, a milczenie reprezentuje muzykę (albo słowa), czego same słowa i muzyka oddać nie są w stanie. Postać Echa ilustruje zarówno dynamikę, która każe nam posuwać się naprzód od słów ku milczeniu i od milczenia ku słowom, jak i dwoistość pozytywnych i negatywnych interpretacji, które są charakterystyką dzieł Becketta. Absurdem byłoby założenie, że harmonia jest główną właściwością jego pisarstwa, lecz niemal równie absurdalne byłoby przyjęcie, że harmonia jest tam po prostu nieobecna. Istotny dualizm postaci Echa musi być rozpatrywany zarówno w kategoriach powtórzeń jak i różnic, jako przymus reprodukcji tego samego i jako możliwość otwarcia nowej przestrzeni dla pisania. Nie pozwala nam na ostateczny wybór jednego lub drugiego. Nie pozwala nam również na kompromis między nimi. Odsyłalność figury Echa jest motorem twórczości Becketta, gdyż Echo nie ma władzy ani nad początkiem ani nad końcem mówienia czy śpiewania. Wtórność Echa, jej podstawowa ułomność, jest też jej główną siłą, w tym sensie, że nie pozwala nam ostatecznie jej zakwalifikować jako jednego czy drugiego.

Pozwolę sobie zakończyć przypomnieniem ostatnich słów Becketta. Wiersz prozą *what is the word** napisany w 1988 roku jest być może najdobitniejszą konstatacją o niemożliwości wypowiedzenia „Słowa”, które może jesteśmy w stanie zaledwie przelotnie wypatrzeć „gdzieś tam” oraz o „obłędzie”, szaleństwie prób takiego wypowiedzenia. Jednakże „Słowo” jest przecież obecne, tutaj, przed naszymi oczami, wplecione niczym refren w muzyczną strukturę tego wiersza prozą. Podobnie jak w przypadku Echa możemy zatem powiedzieć, że i tu pytanie również dobrze może stać się odpowiedzią.

Thomas Hunkeler
przełożyła Barbara Bernhardt

* Utwór ten publikujemy na str. 77. (red.)

Thomas Hunkeler, romanista, profesor Uniwersytetu w Zurychu, wydawca czasopisma literackiego *variations*, autor *Echos de l'ego dans l'oeuvre de Samuel Beckett* (Editions de L' Harmattan, Paris, Montréal 1997).



von Utafi Cykow

Samuel Beckett, Paryż 1966.

Lutfi Özkök

Obrazy pamięci

W lutym 1961 roku odwiedziłem Paryż. Była piękna pogoda. W uszach mam jeszcze słowa Artura Lundkvista: „To wielki pisarz” oraz Görana O. Erikssona: „Pozdrów go od nas”. Idę na rue Bernard-Palissy, do Editions de Minuit, wydawnictwa założonego w konspiracji, w czasie okupacji niemieckiej. Odwiedzam dyrektora Jérôme Lindona, który nie potraktował mnie poważnie. Mówię, że chciałbym skontaktować się z Samuelem Beckettem. Panią w biurze kręci głową. Beznadziejna sprawa! Nie podajemy adresu i numeru telefonu. Przygnębiony, idę markotnie korytarzem, kieruję się już ku drzwiom wyjściowym. Naraz ktoś daje mi znak z małego pokoju. To Alain Robbe-Grillet, którego fotografowałem parę miesięcy wcześniej w czasie jego wizyty w Sztokholmie. Miał wykład o nowej powieści francuskiej w Moderna Museet. Mówię mu, że chciałbym fotografować Becketta. Robbe-Grillet nie wierzy, żeby Beckett się zgodził: *Il n'aime pas être photographié* – „nie lubi, jak się go fotografuje, no, ale nigdy nie wiadomo. Proszę napisać krótki list, prześlemy go!”

Parę dni później otrzymuję list pocztą pneumatyczną – Beckett proponuje spotkanie w najbliższą sobotę o siedemnastej.

Mieszka przy 38, boulevard Saint-Jacques, w nowoczesnym domu czynszowym o jasnej fasadzie. Wjeżdżam windą na szóste piętro. Podchodzę do drzwi z prawej strony. Beckett otwiera sam. Wysoki i szczupły, oczy intensywnie niebieskie, spojrzenie łagodne i bystre. Wita mnie z kurtuazją i prowadzi do jasnego pokoju, które jest jednocześnie salonem i gabinetem. Spartańskie umeblowanie, przeszklona ściana wychodzi na otwarte niebo. W jednym rogu niewielki stół-biurko, nad nim rodzaj kosza na korespondencję, a powyżej półki na książki do samego sufitu. Siadam na narożnej kanapie naprzeciw biurka, ze zdenerwowania zaczynam się pocić. Trochę opowiadam o Szwecji, o tłumaczach Göranie i Lill-Inger Erikssonach, mówię, że podziwia go Artur Lundkvist. Mówię, że jestem tureckim poetą i tłumaczem, piszącym w cieniu wygnania. Uśmiecha się łagodnie.

Sięgam więc do torby, aby wyjąć aparat. Beckett krzyczy: *Suzanne, Suzanne!*

W drzwiach kuchennych ukazuje się żona. *Cher monsieur, vous n'êtes pas chez les fervents de la photographie.* „Drogi panie, nie trafił pan na wielbicieli fotografii. Mój ojciec miał pracownię fotograficzną w Tunezji. Wciąż chciał, żebym mu pozowała do fotografii na taborecie. Od tego czasu nie znoszę fotografowania, a mąż także tego nie lubi, *n'est ce pas, Sam?*”

„Ale przecież – mówię – wszędzie są pana fotografie. Trzeba się z tym pogodzić, nie pan na to nie poradzi. Nie jestem fotografem prasowym, jestem poetą,

który robi zdjęcia poetom. Nie interesują mnie sensacje. Przrzekam, że pokażę panu moje fotografie i żadnej nie opublikuję bez pańskiej akceptacji”. Czuję, jak krople potu spływają mi po karku. Może Beckettowi zrobiło się mnie żal, porosił, żebym został i zaproponował wspólną herbatę. Wchodzimy do spartańskiej malutkiej kuchni, pijemy herbatę, rozmawiamy. Opowiadam, że *Czekając na Godota* zostało zabronione po trzech przedstawieniach w Istambule, turecka policja obawiała się, że Godot symbolizuje komunizm. Słuchał z uwagą. Po jakimś czasie zapytał, czy nie chciałbym zrobić paru fotografii, zanim zrobi się ciemno. Idziemy do jego pokoju, robię dwie rolki. Słucha mnie jak grzeszny model. Przez przeszkloną ścianę rozpościera się widok na jakiś szary, ponury budynek i dachy Montparnasse. Beckett wskazuje na szarą fasadę z pełnym współczucia uśmiechem i wyjaśnia:

– To więzienie La Santé.

Bez komentarza.

Jestem szczęśliwy z powodu jego wspaniałomyślności, która mnie głęboko poruszyła. Przed wyjściem dał mi trzymane w tajemnicy numery telefonów – paryski i do podmiejskiego domu w Ussy-sur-Seine oraz książkowe wydanie *Enattendant Godot* z dedykacją. Powiedział, żebym dał mu znać, kiedy następnym razem przyjadę do Paryża.

Po powrocie do Szwecji natychmiast wywołałem filmy. Wysyłałem odbitki kontaktowe do Paryża i z radością dowiedziałem się, że reakcja Becketta jest pozytywna. Pierwsza fotografia, ta, na której trzyma w ręku papierosa, ukazała się w „Dagens Nyheter” kilka tygodni po moim powrocie do Szokholmu razem z artykułem Bengta Holmquista, który odwiedził Becketta na krótko przede mną.

W maju 1963 roku ponownie odwiedziłem Paryż, tym razem z butelką brandy Skåne Akvavit...

Lutfi Özkök

przełożył Marck Kędzierski

Lutfi Özkök, turecki poeta, tłumacz i artysta-fotografik, autor portretów pisarzy; liczne wystawy w Szwecji i we Francji. Powyższy fragment pochodzi z tekstu pt. *Minnesbilder*, „Alt om böcker” 4/5 1998.

Samuel Beckett

what is the word

what is the word

- (1) folly -
- (2) folly for to -
- (3) for to -
- (4) what is the word -
- (5) folly from this -
- (6) all this -
- (7) folly from all this -
- (8) given -
- (9) folly given all this -
- (10) seeing -
- (11) folly seeing all this -
- (12) this -
- (13) what is the word -
- (14) this this -
- (15) this this here -
- (16) all this this here -
- (17) folly given all this -
- (18) seeing -
- (19) folly seeing all this here -
- (20) for to -
- (21) what is the word -
- (22) see -
- (23) glimpse -
- (24) seem to glimpse -
- (25) need to seem to glimpse -
- (26) folly for to need to seem
[to glimpse -
- (27) what -
- (28) what is the word -
- (29) and where -
- (30) folly for to need to seem
[to glimpse what where -

no właśnie co *

- (1) obłąd -
- (2) obłąd że w ogóle -
- (3) że się w ogóle -
- (4) no właśnie co -
- (5) obłąd już samo to -
- (6) to wszystko -
- (7) obłąd już samo to wszystko -
- (8) co dane -
- (9) obłąd to wszystko co dane -
- (10) co się widzi -
- (11) obłąd to wszystko co się widzi -
- (12) to -
- (13) no właśnie co -
- (14) no to -
- (15) to tutaj -
- (16) to wszystko tutaj -
- (17) obłąd to wszystko co dane -
- (18) co się widzi -
- (19) obłąd to wszystko co się tutaj widzi -
- (20) że się w ogóle -
- (21) no właśnie co -
- (22) widzi -
- (23) ledwo widzi -
- (24) ludzi że ledwo się widzi -
- (25) chce ludzi że ledwo się widzi -
- (26) obłąd że się w ogóle chce ludzi
[że ledwo się widzi -
- (27) co -
- (28) no właśnie co -
- (29) i gdzie -
- (30) obłąd że się w ogóle chce ludzi
[że ledwo się widzi co gdzie -

- | | |
|--|---|
| (31) where – | (31) gdzie – |
| (32) what is the word – | (32) no właśnie gdzie – |
| (33) there – | (33) tam – |
| (34) over there – | (34) gdzieś tam – |
| (35) away over there – | (35) gdzieś tam daleko – |
| (36) afar – | (36) w dali – |
| (37) afar away over there – | (37) gdzieś tam daleko w dali – |
| (38) afaint – | (38) jakby we mgle – |
| (39) afaint afar away
[over there what – | (39) gdzieś tam daleko w dali
[jakby we mgle co – |
| (40) what – | (40) co – |
| (41) what is the word – | (41) no właśnie co – |
| (42) seeing all this – | (42) to wszystko co się widzi – |
| (43) all this this – | (43) no to wszystko – |
| (44) all this this here – | (44) to wszystko tutaj – |
| (45) folly for to see what – | (45) obłąd że się w ogóle widzi co – |
| (46) glimpse – | (46) ledwo widzi – |
| (47) seem to glimpse – | (47) ludzi że ledwo się widzi – |
| (48) need to seem to glimpse – | (48) chce ludzi że ledwo się widzi – |
| (49) afaint afar away
[over there what – | (49) gdzieś tam daleko w dali
[jakby we mgle co – |
| (50) folly for to need to seem
[to glimpse afaint afar away
[over there what – | (50) obłąd że się w ogóle chce ludzi
[że ledwo się widzi gdzieś tam
[daleko w dali jakby we mgle co – |
| (51) what – | (51) co – |
| (52) what is the word – | (52) no właśnie co – |
| (53) what is the word | (53) no właśnie – co |

Samuel Beckett
przetoczył Antoni Libera

* Przekład z *Posłowia* Antoniego Libery do: Samuel Beckett, *Wierność przegranej*, Znak, Kraków 1999. (red.)

Oskar Wilde

SALOME

Tragedia w jednym akcie

OSOBY:

HEROD ANTYPAS – tetrarcha Judei
JOKANAAN – prorok
MŁODY SYRYJCZYK – dowódca gwardii
TIGELLIN – młody Rzymianin
KAPADOTCZYK
NUBIJCZYK
PIERWSZY ŻOŁNIERZ
DRUGI ŻOŁNIERZ
PAŹ HERODIADY
ŻYDZI, NAZAREJCZYCY itp.
NIEWOLNIK
NAAMAN – kat
HERODIADA – żona tetrarchy
SALOME – córka Herodiady
NIEWOLNICE SALOME

Oskar Wilde (1854-1900) uważany jest – obok Yeatsa, Joyce'a i Becketta – za pierwszego z czołowych wielkich Irlandczyków, którzy wywarli ogromny wpływ na literaturę XX wieku i stali się, mimo rozmaitych przeciwności i przeszkód, dumą swojej małej ojczyzny, wysuniętej w Europie najdalej na Zachód. Pisze o tym interesująco Richard Ellmann, autor fundamentalnych biografii Joyce'a i Wilde'a, w jednej ze swoich ostatnich prac pt. *Four Dubliners (Czterej dublińczycy)*, poświęconej właśnie owym czterem pisarzom.

Salome powstała w 1892 roku po francusku, po czym – przy współpracy autora – została przełożona na angielski przez Lorda Douglasa. Po raz pierwszy wystawiono ją w Paryżu w 1896 na scenie Théâtre Libre. W Anglii zaś nastąpiło to dopiero po śmierci autora, w 1905, głównie z powodu zakazu cenzury, która wydała opinię, że tematy czerpane z Biblii nie mogą być przedmiotem widowiska teatralnego. Krytyka przyjęła utwór jak najgorzej. Odsądzano autora od czci i wiary, oskarżano go nawet o nieznaną jemu języka. Wszystkie te okoliczności przywodzą na pamięć, jakże podobne w swym charakterze, przyszele perypetie Joyce'a i Becketta.

Natychmiastowy i wielki sukces odniosła natomiast *Salome* w Niemczech, zyskując w tym kraju niezwykłą zupełnie popularność. Ukoronowaniem tego tryumfu stało się skomponowanie przez Richarda Straussa w 1905 opery do tego tekstu – dzieła uważanego za szczytowy punkt jego dorobku dramatycznego. Opera ta po dziś dzień stanowi stałą pozycję repertuarową większości scen operowych świata.

Wilde długo omyslał utwór, zanim go napisał. Wywiódł go głównie z Biblii, lecz również z poetyki Meaterlincka i słynnej opowieści Flauberta pt. *Herodiada*. Wszystkie te źródła były bliskie Beckettowi. Z autorem *Portretu Doriana Graya* łączyły go również inne „powinowactwa” – jak choćby ukończona ta sama szkoła średnia Portora Royal School w Enniskillen w Północnej Irlandii, a także zbliżone upodobania muzyczne. Jedną z niewielu książek, którą Beckett miał w swym pokoju w domu opieki, do którego wyniósł się na rok przed śmiercią, była właśnie biografia Wilde'a.

Po polsku *Salome* ukazała się dotychczas tylko raz, w 1914 roku, w młodopolskim przekładzie Leona Chorońskiego, w bibliofilskim wydaniu Ferdynanda Hoeksicka – 25 numerowanych egzemplarzy „na papierze czerpanym włoskim”. (red.)

Wielki taras w pałacu Heroda, ciągnący się wzdłuż komnaty biesiadnej. Kilku żołnierzy opartych o balustradę. Po prawej ogromne schody, po lewej, w głębi, wyłot starej studni ocembrowany zielonym szpizem. Pełnia.

MŁODY SYRYJCZYK Ależ piękna dziś wieczór jest księżniczka Salome!

PAŹ HERODIADY Popatrz, pełnia księżycy. Przedziwna! Wygląda jak kobieta, która powstaje z grobu. Jak umarła kobieta. Szukająca nieżywych.

MŁODY SYRYJCZYK Owszem, dziwny ma wygląd. Jak młodzianka księżniczka spowita w żółty tiul i o srebrzystych stopach. Księżniczka, co zamiast stóp ma białe dwie gołębicę. Zdawałoby się, że tańczy.

PAŹ HERODIADY Jak umarła kobieta. Porusza się bardzo wolno.

Wrzawa w komnacie biesiadnej.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Ależ robią harmider! Co to za dzicz tak wrzeszczy?

DRUGI ŻOŁNIERZ To Żydzi. Zawsze są tacy. Kłócą się o religię.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Dlaczego?

DRUGI ŻOŁNIERZ A bo ja wiem! Oni zawsze to robią. Faryzeusze, na przykład, mówią, że są anioły; natomiast Saduceusze, odwrotnie, że ich nie ma.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Kłócić się o to! To śmieszne.

MŁODY SYRYJCZYK Ależ piękna dziś wieczór jest księżniczka Salome!

PAŹ HERODIADY A ty się wciąż na nią patrzysz. Za długo, za intensywnie. Patrzysz w ten sposób na ludzi – to bywa niebezpieczne. Jeszcze sprowadzisz nieszczęście.

MŁODY SYRYJCZYK Jest bardzo piękna dziś wieczór.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Tetrarcha – jakiś ponury.

DRUGI ŻOŁNIERZ Owszem, ponury. Bardzo.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Patrzy na coś.

DRUGI ŻOŁNIERZ Na kogoś.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Na kogo?

DRUGI ŻOŁNIERZ A bo ja wiem!

MŁODY SYRYJCZYK I blada jest straszliwie. Jeszczem jej takiej nie widział. Jakby cię białej róży na srebrzystym zwierciadle.

PAŹ HERODIADY Nie wolno ci tak patrzeć. Patrzysz zbyt intensywnie.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ O, Herodiada nalewa; napełnia kielich tetrarchy.

KAPADOTCZYK A więc to jest królowa... Ta w czarnej mitrze z perłami... i o włosach sprószonych tym szafirowym pudrem?

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Tak, to jest Herodiada. To jest żona tetrarchy.

DRUGI ŻOŁNIERZ Tetrarcha uwielbia wino. Ma je w kilku gatunkach. Jedno jest sprowadzane z wysepki Samotraki – ma ono kolor purpury, zupełnie jak płaszcz cezara.

KAPADOTCZYK Nigdy nie widział cezara.

DRUGI ŻOŁNIERZ Drugie przywożą z Cypru – jest żółte jak szczerze złoto.

KAPADOTCZYK Nie powiem, lubię złoto.

DRUGI ŻOŁNIERZ Trzecie pochodzi z Sycylii i jest czerwone jak krew.

NUBIJCZYK Bogowie mojego kraju przepadają za krwią. Składamy im w ofierze, i to dwa razy w roku, młodzieńców i dziewice. Pięćdziesięciu młodzieńców i dwakroć tyle dziewic. Lecz, widać, wszystko to mało, bo wciąż są dla nas surowi.

KAPADOTCZYK W moim kraju nie ma już bogów. Wygnali ich Rzymianie. Niektórzy powiadają, że ukryli się w górach, ale ja w to nie wierzę. Spędziłem w górach trzy noce, szukając ich, gdzie się da; lecz nigdzie nie napotkałem. Wzywałem po imieniu, lecz żaden z nich się nie stawił. Przypuszczam, że umarli.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Żydzi oddają cześć Bogu, którego nie można ujrzeć.

KAPADOTCZYK Dla mnie to niepojęte.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ To fakt, oni wierzą tylko w to, co jest niewidzialne.

KAPADOTCZYK To jest po prostu śmieszne.

GŁOS JOKANAANA Bo po mnie przyjdzie inny, znacznie mocniejszy ode mnie. Któremu nie jestem godzien rozwiązać nawet rzemyka, rzemyka u sandałów. I weselić się będzie opuszczona kraina. I rozkwitnie jak lilia. I przejrzą oczy ślepych, i głusi zaczną słyszeć. A nowo narodzony wejdzie do smoczej jamy i lwy poprowadzi za grzywy.

DRUGI ŻOŁNIERZ Ucisz go. Gada od rzeczy.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Nie, nie, to święty człowiek. A przy tym, dobroduszny. Codziennie mi dziękuje, gdy mu przynoszę jedzenie.

KAPADOTCZYK Co to za jeden?

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Prorok.

KAPADOTCZYK Jak się nazywa?

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Jokanaan.

KAPADOTCZYK Skąd się tu wziął?

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Z pustyni. Żywił się dzikim miodem i żywił się szarańczą. Odziany był w sierść wielbłądzia, na biodrach miał pas skórzany. Wyglądał, doprawdy, okropnie. A jednak otaczał go tłum. Miał ponoć nawet uczniów.

KAPADOTCZYK I co on takiego mówi?

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Ba, że bym to ja wiedział! Czasami – okropne rzeczy, lecz nie sposób zrozumieć, o co właściwie mu chodzi.

KAPADOTCZYK Czy można go zobaczyć?

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Nie. Tetrarcha zakazał.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczka uniosła wachlarz i skryła za nim twarz. Jej małe białe rączki trzepoczą jak gołębie lecące do gołębnika. Albo jak białe motyle. Tak, jak białe motyle.

PAŹ HERODIADY I co cię to obchodzi?! Czemu wciąż na nią patrzysz? Nie wolno ci tak patrzeć... Jeszcze sprowadzisz nieszczęście. *(Wskazując na studnię)* Osobliwe więzienie!

DRUGI ŻOŁNIERZ Stary zbiornik na wodę.

KAPADOTCZYK Stary zbiornik na wodę! Ile w nim można wytrzymać!

DRUGI ŻOŁNIERZ O, można bardzo długo. Brat tetrarchy, na przykład, pierwszy mąż Herodiady, spędził w nim lat dwanaście. I wcale go to nie zmogło. Trzeba mu było pomóc: trzeba go było udusić.

KAPADOTCZYK Udusić? Kto się ośmielił?

DRUGI ŻOŁNIERZ *(wskazując na kata, potężnego Murzyna)* O ten, co tam stoi. Naaman.

KAPADOTCZYK I nie bał się?

DRUGI ŻOŁNIERZ A czego? Tetrarcha posłał mu pierścień.

KAPADOTCZYK Pierścień?

DRUGI ŻOŁNIERZ Tak, pierścień śmierci. Więc nie miał się czego bać.

KAPADOTCZYK A jednak udusić króla – to jest potworna rzecz.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Dlaczego? Czyż królowie nie mają szyi, jak inni?

KAPADOTCZYK Dla mnie to jest potworne.

MŁODY SYRYJCZYK Patrzcie, księżniczka wstaje! I odchodzi od stołu. Jakby ją coś trapiło. Podąży w naszą stronę! Tak, idźcie prosto ku nam! Ależ ona jest blada! Jeszcze jej takiej nie widział.

PAŹ HERODIADY Przestań się w nią wpatrywać! Błagam cię, przestań patrzeć.

MŁODY SYRYJCZYK Jak gołąb, co się zabłąkał... Jak narcyz drżący na wietrze... Jakby srebrzysty kwiat.

Wchodzi Salome.

SALOME Och, mam już dosyć tego. Nie będę dłużej tam tkwić. Czemu tetrarcha bez przerwy patrzy na mnie w ten sposób – tymi krecimi oczami spod półprzymkniętych powiek? To dziwne, że mąż matki tak się we mnie wpatruje. Nie wiem, co to ma znaczyć. Chociaż, właściwie, wiem.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, opuszczasz ucztę?

SALOME Ależ tu świeże powietrze! Nareszcie mogę odetchnąć – od tej całej hołoty: tych Żydów z Jerozolimy skaczących sobie do gardła z powodu obłąkańczych religijnych obrzędów; i tych pijących na umór bezczelnych barbarzyńców; i tych Greków ze Smyrny, zniewieściałych do szczytu, umalowanych, śliskich, z utrefionymi włosami; i tych chytrych Egipcjan, zamkniętych w sobie, milczących, o długich paznokciach z nefrytu i w ciemnorudych płaszczach; a zwłaszcza od tych Rzymian, prostackich i grubiańskich, z ich ordynarną mową. Och, jak się nimi brzydzę! Udają wielkich panów, a są pospolicci, gminni.

MŁODY SYRYJCZYK Zechcesz usiąść, księżniczko?

PAŹ HERODIADY Ośmielasz się mówić do niej? Dalej się na nią patrzysz? Och, sprowadzisz nieszczęście.

SALOME Pełnia! Pełnia księżycy! Ach, jak miło popatrzeć! Wygląda jak mała moneta albo – srebrzysty kwiat. Jest zimna i nieskalana. To uroda dziewicy. Bo jest z pewnością dziewicą. O, bez wątplenia jest! Nigdy się nie zhańbiła. Nie oddała mężczyźnie, tak jak inne boginie.

GŁOS JOKANAANA Bo oto przyszedł Pan. Przychodzi Syn Człowieczy. Centaury kryją się w rzekach, syreny uciekły z rzek i kładą się w lasach pod liśćmi.

SALOME Co to? Kto to tak woła?

DRUGI ŻOŁNIERZ Prorok. Prorok, księżniczko.

SALOME Ach, ten, którego tetrarcha tak niezwykle się boi.

DRUGI ŻOŁNIERZ O tym nam nic nie wiadomo. Nazywa się Jokanaan.

MŁODY SYRYJCZYK Nocą – najpiękniej w ogrodzie. Jeśli pragniesz, księżniczko, rozkażę przynieść lektykę.

SALOME On jakieś straszne rzeczy mówi o mojej matce...

DRUGI ŻOŁNIERZ Nie rozumiemy go; nie sposób go zrozumieć.

SALOME Tak tak, on mówi o niej jakieś okropne rzeczy.

Wchodzi niewolnik.

NIEWOLNIK Księżniczko, tetrarcha prosi, byś powróciła na ucztę.

SALOME Nie ma mowy. Nie wrócę.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, wybacz mi, lecz jeśli nie powrócisz, to może się zdarzyć nieszczęście.

SALOME Ten prorok – jest już stary?

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, lepiej wrócić. Pozwól się zaprowadzić.

SALOME Pytam, czy jest już stary.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Nie, księżniczko, jest młody.

DRUGI ŻOŁNIERZ Na pewno nie wiadomo. Niektórzy powiadają, że jest to stary Eliasz.

SALOME Eliasz? Co to za jeden?

DRUGI ŻOŁNIERZ Dawny prorok tej ziemi, jeden z najstarszych, księżniczko.

NIEWOLNIK Jaką odpowiedź, księżniczko, ma usłyszeć tetrarcha?

GŁOS JOKANAANA Nie ciesz się, Palestyno, że złamała się różga tego, który cię smagał. Albowiem z jaja węża wykluje się bazyli szek, a ród jego pożre pisklęta.

SALOME Niesamowity głos! Chciałabym z nim pomówić.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ To niemożliwe, księżniczko. Tetrarcha stanowczo zakazał, by ktokolwiek z nim mówił. Nawet sam arcykapłan.

SALOME Życzę sobie z nim mówić.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ To niemożliwe, księżniczko.

SALOME I będę z nim mówiła!

MŁODY SYRYJCZYK Nie lepiej wrócić na ucztę?

SALOME Przyprowadzić mi go!

Niewolnik wychodzi.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Nie poważymy się na to.

SALOME (*zbliża się do studni i zagląda do niej*) Jak ciemno tam na dole! To musi być potworne – siedzieć w takiej ciemnicy. To zupełnie jak grób... (*do żołnierzy*) Czy postradaliście słuch? Przyprowadzić mi go! Natychmiast chcę go zobaczyć.

DRUGI ŻOŁNIERZ Księżniczko, zaklinam cię, nie żądaj tego od nas.

SALOME Ja czekam. Każecie mi czekać!

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Księżniczko, choć jesteśmy twoimi poddanymi, nie możemy tym razem zadośćuczynić twej woli. Doprawdy, to nie od nas powinnaś tego żądać.

SALOME (*spogląda na młodego Syryjczyka*) O!

PAŹ HERODIADY Więc stało się! Będzie nieszczęście, na pewno.

SALOME (*podchodzi do młodego Syryjczyka*) Ty, Narrabocie, to zrobisz. Prawda, że zrobisz to dla mnie? Byłam dla ciebie łaskawa. Więc teraz zrobisz to dla mnie. Chcę tylko na niego spojrzeć, na tego dziwnego proroka. Wiele o nim słyszałam. Mówił też o nim tetrarcha, i to nie jeden raz. On chyba się go boi. A ty, Narrabocie, też? Nawet i ty się go boisz?

MŁODY SYRYJCZYK Nie boję się go, księżniczko. Nikogo się nie boję. Niemniej tetrarcha bezwzględnie zakazał otwierać tę studnię.

SALOME Zrobisz to, Narrabocie. Zrobisz to, zrobisz dla mnie. A jutro, przy bramie kramarzy handlujących bożkami, rzucę ci kwiat z lektyki, mały zielony kwiatek.

MŁODY SYRYJCZYK Nie mogę, księżniczko, nie mogę.

SALOME (*uśmiechając się*) Zrobisz to, Narrabocie. Dobrze wiesz, że to zrobisz. A jutro, na moście kupców handlujących bożkami, spojrzę na ciebie z lektyki przez muślinową zasłonę, i może, Narrabocie, uśmiechnę się do ciebie. Spójrz na mnie! No spójrz, Narrabocie. Och, dobrze wiesz, że to zrobisz, czego od ciebie żądam. Wiesz to... I ja już wiem... wiem, że to zrobisz dla mnie.

MŁODY SYRYJCZYK (*daje znak trzeciemu żołnierzowi*) Wprowadzić proroka... Księżniczka chce go zobaczyć.

SALOME Ach!

PAŹ HERODIADY Pełnia księżyc! Przedziwna. Wygląda jak ręka umarłej, chcącej się przykryć całunem.

MŁODY SYRYJCZYK Owszem, dziwny ma wygląd. Jak młodzianka księżniczka o bursztynowych oczach. Jak uśmiechnięta księżniczka za muślinową chmurką.

Prorok wychodzi ze studni. Salome patrzy na niego i cofa się powoli.

JOKANAAN Gdzie jest ten, u którego przebrała się miara ohydy? Gdzie ten, który w srebrnej szacie skona któregoś dnia na oczach całego ludu? Każcie mu się tu stawić; niechaj usłyszy głos tego, co wołał na pustyni i w pałacach królewskich!

SALOME Kogo dotyczą te słowa?

MŁODY SYRYJCZYK Nie wiadomo, księżniczko.

JOKANAAN Gdzie jest ta, co ujrawszy pstrokate wizerunki mężów chaldejskich na ścianach, dała się uwieść oczom i rozkazała posłom pójść do ziemi chaldejskiej?

SALOME To chodzi o moją matkę.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, co ty mówisz!

SALOME Tak jest, o moją matkę.

JOKANAAN Gdzie jest ta, co się kładła z dowódcami Assyrii, noszącymi jedynie skąpe przepaski na biodrach, a na głowie – pstre tiary? Gdzie jest ta, co się kładła z młodzieńcami z Egiptu o muskularnych ciałach, odzianymi w purpurę i najprzedniejsze płótno, zbrojnymi w złote tarcze i posrebrzane hełmy? Każcie jej wstać z łożnicy, plugawej i kazirodczej; niechaj usłyszy tego, co Panu prostuje ścieżki, by mogła się pokajać za swoje bezeceństwa. Choć ona się nie pokaja, ona się jeszcze bardziej pogрузy w obrzydlistwie. A jednak każcie jej przyjść, albowiem z ręki Pana wieje już wichur gniewu.

SALOME Ach, jaki on jest straszny!

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, odejdz stąd. Zaklinam cię, odejdz stąd.

SALOME Najstraszniejsze ma oczy. Są niczym czarne dziury wypalone pochodnią w asyryjskim kobiercu. Niczym czarne pieczary, w których gnieźdzą się smoki. Niczym pieczary egipskie, gdzie smoki mają swe leże. Niczym czarne jeziora zimącone widmem księżycy... Sądziś, że jeszcze coś powie?

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, odejdz stąd. Błagam cię, odejdz stąd.

SALOME Ależ on wynędzniał! Przypomina wysmukłą rzeźbę z kości słoniowej. Albo wykutą ze srebra. Na pewno jest czysty jak ona – jak pełnia, pełnia księżycy. Przypomina jej promień albo srebrną kolumnę. Ciało jego z pewnością jest zimne jak kość słoniowa. Chcę przyjrzeć mu się z bliska.

MŁODY SYRYJCZYK Nie rób tego, księżniczko!

SALOME Mu s z ę zobaczyć go z bliska.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko! Księżniczko! Księżniczko!

JOKANAAN Kto to jest, ta niewiasta, która mi się przygląda? Nie chcę, by na mnie patrzyła. Po co mi się przygląda, tymi złotymi oczami spod pozłoconych powiek? Nie wiem, kim ona jest. I nie chcę tego wiedzieć. Niech odejdzie ode mnie. Nie będę do niej mówił.

SALOME Jam córka Herodiady, księżniczka Judei, Salome.

JOKANAAN Precz, córo Babilonu! Nie zbliżaj się do tego, którego wybrał Pan. Twa matka skalala tę ziemię winem swej nikczemności; echo jej grzechów krzyczących dotarło do uszu Boga.

SALOME Mów dalej, Jokanaanie. Twój głos upaja mnie.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko! Księżniczko! Księżniczko!

SALOME Mów dalej, Jokanaanie. Powiedz mi, co mam robić?

JOKANAAN Córo Sodomy, stój! Nie waż się zbliżać do mnie. Zasłoń oblicze woalem, posyp popiołem głowę i udaj się na pustynię, i patrzaj, gdzie Syn Człowieczy.

SALOME Kto to jest Syn Człowieczy? Czy jest tak piękny jak ty?

JOKANAAN Precz z moich oczu, precz! Słyszę w pałacu szum skrzydeł. To skrzydła anioła śmierci.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, odejdz stąd. Zaklinam cię, odejdz stąd.

JOKANAAN Aniele Pana zastępów, co robisz tu z mieczem ognistym? Kogo szukasz w tym domu, w tym siedlisku zepsucia? Jeszcze nie nadszedł dzień tego, co skona w srebrzystej szacie.

SALOME Jokanaanie!

JOKANAAN Kto mówi?

SALOME Urzeka mnie twoje ciało. Jest białe jak dzika lilia, nie tknięta nigdy nożem. Jak śnieg leżący w górach, na szczytach gór Judei, i spadający w doliny. Tak białe nie są i róże z ogrodu królowej Arabii. Ani róże z ogrodu, pełnego wonnych korzeni, ani stopy jutrzeńki dotykające liści, ani pierś księżycowa kładąca się na piersi ciemnego oceanu... Nie ma na świecie rzeczy – bielszej nad twoje ciało. Pozwól mi dotknąć go.

JOKANAAN Precz córo Babilonu! Zło przyszło na świat przez niewiastę. Zamilknij. Nie chcę cię słuchać. Słucham jedynie głosu, który pochodzi od Pana.

SALOME Twe ciało budzi wstręt. Jak ciało trędowatego. Jak ściana z łuszczącym się tynkiem, po której pełzają węże i w której się gnieźdzą skorpiony. Jak pobielony grobowiec pełen obrzydliwości. Jest ono odrażające, twoje ciało budzi wstręt... To twoje włosy wielbię. Są one jak grona winne, jak ciemne winne grona wiszące w winnicach Edonu na ziemi Edomitów. Są jak cedry libańskie, wielkie libańskie cedry, dające cień lwom i zbójcom, pragnącym skryć się za dnia. Tak ciemne nie są nawet bezksiężycowe noce, długie bezgwiazdne noce. Tak ciemny nie jest i las w swoim najcichszym zakątku. Nie ma na świecie rzeczy – ciemniejszej nad twoje włosy. Pozwól mi dotknąć ich.

JOKANAAN Córo Sodomy, precz! Nie waż się mnie dotykać. Nie kalaj świątyni Pana.

SALOME Twe włosy są ohydne. Lepkie i sztywne od brudu. Jak korona cierniowa nałożona na czoło. Jak czarne skręcone węże wijące się wokół szyi. Nie, to wcale nie włosy tak mi się podobają... To twoje usta; ich pragnę. Są jak szkarłatna obręcz na wieży z kości słoniowej. Jak owoc granatu przecięty nożem z kości słoniowej. Dojrzałe kwiaty granatu, kwitnące w syryjskich ogrodach, czerwieńsze od róż czerwonych, nie mają takiej czerwieni. Czerwone rozgłośnie fanfary zwiastujące wjazd króla, siejące postrach u wroga, nie mają takiej czerwieni. Twe usta są czerwieńsze od stóp deptających wino. Czerwieńsze od nóg gołębi nawiedzających świątynie, karmionych przez kapłanów. Czerwieńsze od nóg łowcy, który zabił lwa w lesie i widział złote tygrysy. Twe usta są jak koral, wydobyty z dna morza przez odważnych rybaków i zachowany dla króla. Jak szlachetny cynober z moabickich kopalni przeznaczony dla królów. Jak tuk perskiego króla, malowany cynobrem i nabijany korałem. Nie ma na świecie rzeczy – czerwieńszej od twoich ust... Pozwól mi je całować.

JOKANAAN Nigdy, córo Sodomy! Precz, córo Babilonu!

SALOME Chcę całować twoje usta. Chcę twoich ust, Jokanaanie.

MŁODY SYRYJCZYK Księżniczko, która jesteś jak ogród pełen mirry, jak gołąb nad gołębiami, nie patrz na tego człowieka, nie patrz na niego w ten

sposób! I nie mów do niego tych słów! Nie mogę tego ścierpieć... Księżniczko, nie mów tak!

SALOME Chcę twoich ust, Jokanaanie. Chcę całować twe usta.

MŁODY SYRYJCZYK Ach!

Zabija się i pada między Salome a Jokanaanem.

PAŹ HERODIADY Młody Syryjczyk się zabił! Młody dowódca się zabił! Zabił się mój przyjaciel! Dałem mu srebrne kolczyki i puzdro z pachnidłami, a on się teraz zabił! Ach, czy nie mówiłem, że stanie się nieszczęście? Mówiłem i stało się. Mówiłem, że księżyc w pełni jest jak umarła kobieta szukająca nieżywych. Nie wiedziałem jedynie, że pierwszym z nich będzie on. Ach, czemuż go nie ukryłem! Gdybym go ukrył w grocie, nie wypatrzyłaby go ta srebrnolica zjawa.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Księżniczko, młody dowódca popełnił samobójstwo.

SALOME Chcę twoich ust, Jokanaanie. Pozwól mi je całować.

JOKANAAN Precz, córo Herodiady! Nie ogarnia cię trwoga? Czyż nie mówiłem ci, że słyszę w pałacu szum skrzydeł, że przybył tu anioł śmierci?

SALOME Chcę całować twe usta.

JOKANAAN Córo cudzołożnicy, istnieje tylko jeden, który cię może ocalić. Mówiłem tu już o Nim. Ruszaj i szukaj Go. Pływa łodzią z uczniami po Morzu Galilejskim. Klęknij na brzegu i wzywaj – wzywaj Go po imieniu. A kiedy przyjdzie do ciebie – bo do każdego przychodzi, kto wzywa Go po imieniu – schyl się do Jego stóp i błagaj o zmiłowanie.

SALOME Chcę całować twe usta.

JOKANAAN Bądź przeklęta! Przeklęta! Córo występnej matki!

SALOME Chcę twoich ust, Jokanaanie.

JOKANAAN Nie chcę na ciebie patrzeć. Nie będę dłużej patrzeć. Jesteś przeklęta, Salome!

Schodzi w głąb studni.

SALOME Chcę twoich ust, Jokanaanie. I będę je całować.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Przenieśmy gdzieś to ciało. Tetrarcha nie lubi widoku martwych, zabitych ludzi, chyba że sam ich zabił.

PAŹ HERODIADY Był mi jak brat, a nawet – był mi bliższy od brata. Dałem mu pierścień z agatem, z którym się nie rozstawał, i puzdro z pachnidłami. Wieczorami, o zmierzchu, chodziliśmy nad rzekę, i przechadzaliśmy się pośród drzew migdałowych, a on mi opowiadał o swym rodzinnym kraju. Miał aksamitny głos. Jak subtelny dźwięk fletu. I lubił się wpatrywać w swoje odbicie w wodzie. Nie pochwaląłem tego.

DRUGI ŻOŁNIERZ Tak, trzeba ukryć ciało. Tetrarcha nie może go widzieć.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Tetrarcha tutaj nie przyjdzie. Nigdy tu nie przychodzi. Nazbyt się boi proroka.

Wchodzi Herod, Herodiada i cały dwór.

HEROD Gdzie jest Salome? Księżniczka. Dlaczego, jakem rozkazał, nie wróciła na ucztę? Ach, ona tutaj jest!

HERODIADA Przestań się na nią gapić! Bez przerwy się w nią wpatrujesz.

HEROD Pełnia księżyc! Przedziwna. Wygląda jak kobieta odchodząca od zmysłów w pogoni za kochankami. Jest naga. Całkiem naga. Obłoki próbują ją okryć, lecz ona tego nie chce. Staje w pośrodku nieba w pełni swojej nagości. Zatacza się jak pijana... Na pewno szuka kochanków. Czyż nie jest jak pijana? Jak odchodząca od zmysłów?

HERODIADA Brednie! Pełnia to pełnia. Pełnia księżyc i tyle. Chodźmy stąd... Nic tu po nas.

HEROD Zostanę tutaj. – Manesseh! – Rozłóżycie tu kobierce i zapalicie pochodnie. I przyniesieście stoły z jaspisu. I stoły z kości słoniowej. – Doskonale powietrze! Napiję się jeszcze wina razem z moimi gośćmi. Wysłanników cezara winno się podejmować z wszelkimi honorami.

HERODIADA Nie przez nich tu zostajesz.

HEROD W istocie. To powietrze, którym można odetchnąć. Chodź, Herodiado, po gości. – Ach, poślizgnąłem się! Na krwi się poślizgnąłem! Nie wróży to nic dobrego. To wróży jak najgorzej. Ale skąd tutaj krew?... I ciało!... Co to za ciało? Nie przypuszczacie chyba, że jestem jak król Egiptu, co nie wydaje uczty, na której się nie raczy gości widokiem trupa. Kto to jest? Precz mi z nim, nie znoszę takich widoków.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ To nasz dowódca, panie. Którego mianowałeś zaledwie trzy dni temu. Młody Syryjczyk, panie.

HEROD Nie kazałem go zabić.

DRUGI ŻOŁNIERZ On się sam zabił, panie.

HEROD Sam? Z jakiego powodu? Czyż nie został dowódcą?

DRUGI ŻOŁNIERZ Nie wiemy dlaczego, panie. Niemniej zabił się sam.

HEROD Dziwnie mi to wygląda. Myślałem, że jedyni, co zabijają się sami, to rzymscy filozofowie. Nieprawdaż, Tigellinie, że w Rzymie filozofowie tak właśnie postępują?

TIGELLIN Owszem, niektórzy. Stoicy. Nieokrzescani ludzie. Po prostu śmiechu warcą. Co do mnie, śmieję się z nich.

HEROD Ja też. Bo jak się nie śmiać, gdy ktoś zabija się sam?!

TIGELLIN W Rzymie wszyscy się śmieją. Nawet sam imperator napisał na nich satyrę. Wszędzie ją recytują.

HEROD Napisał satyrę na nich... Niezrównany jest cesarz! Doprawdy, wszystko potrafi. – Dziwne z tym Syryjczykiem, że postąpił w ten sposób. Przykro mi z tego powodu. A nawet bardzo przykro; bo dobrze się prezentował. A nawet więcej niż dobrze. Miał rozmarzone oczy. Pamiętam, jak marzy cielsko wpatrywał się w Salome. Wydaje mi się teraz, że chyba aż za nadto.

HERODIADA Nie on jeden tak patrzył. Niektórzy dalej to robią.

HEROD Jego ojciec był królem. Którego wyгнаłem z królestwa. A jego mat-

kę, królową, tyś, Herodiado, wzięła jako swą niewolnicę. Jakkolwiek na to patrzeć, był więc on moim gościem i właśnie z tej przyczyny zrobiłem go dowódcą. Przykro mi, że nie żyje. – Cóż to, jeszcze tu leży? Nie znoszę takich widoków. Zabrać mi to natychmiast! (*wynoszą ciało*) Zimno się zaraz zrobiło. Jakby zerwał się wiatr. Prawda, że wieje wiatr?

HERODIADA Jaki wiatr?! Nic nie wieje.

HEROD A ja ci mówię, że wieje... I jakbym słyszał szum skrzydeł... łopot ogromnych skrzydeł. Nie słyszysz tego? Nie słyszysz?

HERODIADA Ja – niczego nie słyszę.

HEROD I ja przestałem słyszeć. Ale słyszałem, na pewno. Jakby zerwał się wiatr. Po czym ustal i ucichł. – Ale nie, znów go słyszę! A ty, nie słyszysz go? Zupelnie jak łopot skrzydeł.

HERODIADA Mówię ci: nic nie słyhać. Masz urojenia. Chodźmy.

HEROD Nie mam żadnych urojeń. Natomiast wydaje mi się, że twojej córce coś jest. Bardzo dziwnie wygląda. Nigdy nie była tak blada.

HERODIADA Mówiłam ci: nie patrz na nią.

HEROD Wina! Nalać mi wina! (*wnoszą wino*) Salome, podejdź do mnie i napij się ze mną wina. Jest wyśmienite. Wyborne. Sam cesarz mi je przysłał. Ty tylko umocz wargi – te małe, czerwone usteczka – a ja wychylę puchar.

SALOME Nie jestem spragniona, tetrarcho.

HEROD (*do Herodiady*) Słyszałaś tę odpowiedź? Jak odpowiada twa córka?

HERODIADA Odpowiedziała ci dobrze. Po co się na nią gapisz?

HEROD Owoce! Przynieść owoce! (*przynoszą owoce*) Salome, podejdź do mnie i skosztuj ze mną owocu. Uwielbiam widok owocu ze śladem twoich zębów. Odgryź tylko kawałek, a ja spożyję resztę.

SALOME Nie jestem głodna, tetrarcho.

HEROD (*do Herodiady*) Oto jak twoja córka została wychowana.

HERODIADA Jest z królewskiego rodu, jako i ja zeń jestem. Co się zaś tyczy ciebie, twój ojciec był pastuchem – poganiaczem wielbłądów. A jeszcze do tego zbójcą!

HEROD To kłamstwo!

HERODIADA Wiesz, że to prawda.

HEROD Salome, podejdź tutaj i usiądź obok mnie. Na tronie twojej matki.

SALOME Nie jestem zmęczona, tetrarcho.

HERODIADA Widzisz, za kogo cię ma?

HEROD Przynieść mi... właśnie, co? Nie wiem już, czego chcę... O, przypomniałem sobie!

GŁOS JOKANAANA Oto i nadszedł czas! Spełnia się przepowiednia – jak mówi Pan Zastępów. – Oto nadchodzi dzień, który przepowiedziałem.

HERODIADA Ucisz go. Nie chcę słuchać tego straszego głosu. Ten człowiek mnie bez przerwy opluwa obelgami.

HEROD Nie powiedział niczego, co byłoby przeciw tobie. Poza tym to wielki prorok.

HERODIADA Nie wierzę w żadnych proroków. Jak można przewidzieć przyszłość? Nikt tego nie potrafi. – A on mnie bez przerwy znieważa. Ale ty się go boisz... Wiem dobrze, że się go boisz.

HEROD Wcale się go nie boję. Nikogo się nie boję.

HERODIADA Owszem, boisz się go! Bo gdybyś się go nie bał, to byłbyś wydał go Żydom, którzy od sześciu miesięcy podnoszą o to wrzask.

ŻYD Tak, panie, byłoby lepiej, gdybyś go wydał nam.

HEROD Nie wracajmy do tego. Powiedziałem już raz. Nie wydam go w wasze ręce. To święty człowiek. To człowiek – który widział był Boga.

ŻYD To niemożliwe, panie. Nikt nie był widział Boga od czasów proroka Eliasza. Ten widział Go jako ostatni. W naszej epoce Bóg – nie ukazując się już. Ukrywa się i stąd właśnie wszelkie plagi na ziemi.

ŻYD DRUGI Nie wiadomo, czy Eliasza widział samego Boga. To mógł być tylko cień Jego.

ŻYD TRZECI Bóg nigdy się nie ukrywa. Objawia się zawsze i wszędzie. Zarówno w tym, co dobre, jako i w tym, co złe.

ŻYD CZWARTY Nie należy tak mówić. To niebezpieczny dogmat. Wyszedł ze szkół w Aleksandrii, gdzie na porządku dziennym jest filozofia grecka. A Grecy to bałwochwalcy. I nie są obrzezani!

ŻYD PIĄTY Nikt nie wie, jak Bóg postępuje. Byt Jego to tajemnica. Co nazywamy złem, w istocie może być dobre, a to, co zwiemy dobrem, może w istocie być złe. Niepodobna nic wiedzieć. Trzeba przyjmować wszystko, bo Bóg jest wszechpotężny. Rozbija w pył i proch zarówno silnych jak słabych. Nie zważa na nikogo.

ŻYD PIERWSZY To prawda. Bóg jest straszny. Druzgocze silnych i słabych, jak miążdży się ziarno w młódczu. Ten człowiek jednak na pewno, na pewno nie widział Boga. Nikt bowiem nie widział Boga od czasów proroka Eliasza.

HERODIADA Ucisz ich. Drażnią mnie.

HEROD O ile sam Jokanaan nie jest prorokiem Eliaszem, jak słyszy się tu i ówdzie.

ŻYD PIERWSZY To niemożliwe, panie. Od czasów proroka Eliasza minęło trzydzieści lat.

HEROD A jednak niektórzy mówią, że to on jest Eliaszem.

NAZAREJCZYK PIERWSZY Ja jestem tego pewien.

ŻYD PIERWSZY To nie jest prorok Eliasza!

GŁOS JOKANAANA Oto więc nadszedł dzień Pana. Słyszę już w górach kroki – to idzie Zbawiciel świata.

HEROD To znaczy, kto właściwie? „Zbawiciel świata”. Któż to?

TIGELLIN Tak nazywają cezara.

HEROD No dobrze, ale cesarz nie zjeżdża do Judei. Listy, które dostałem, zaledwie wczoraj, z Rzymu, nic na ten temat nie mówią. Tigellinie, a ty – czy coś słyszałaś o tym, gdyś był tam ostatnio zimą?

TIGELLIN Nie, panie, nic nie słyszałem. Ja tylko wyjaśniłem, że tak nazywają cezara.

HEROD Lecz to nie może być cesar. Zbyt mu dokucza podagra, aby wybierał się w podróż. Mówią, że jego nogi są nieomal jak słonia. Poza tym – racja stanu. Opuścić Rzym to go stracić. Chociaż więc jest on panem i gdyby tylko zechciał, to mógłby się tu wybrać, nie sądzę, by to zrobił.

NAZAREJCZYK PIERWSZY Panie, słowa proroka nie dotyczyły cesara.

HEROD Nie dotyczyły?

NAZAREJCZYK PIERWSZY Nie.

HEROD Kogo więc dotyczyły?

NAZAREJCZYK PIERWSZY Dotyczyły Mesjasza, który nareszcie przyszedł.

ZYD PIERWSZY Mesjasz jeszcze nie przyszedł.

NAZAREJCZYK PIERWSZY Przyszedł! I czyni cuda.

HERODIADA Cuda! Nie wierzę w cuda. Nazbyt wiele widziałam. *(do pazia)*
Wachlarz! Podaj mi wachlarz.

NAZAREJCZYK PIERWSZY On czyni prawdziwe cuda. W Galilei, w miasteczku – wcale nie byle jakim, podczas godów weselnych zamienił wodę w wino. Mam na to pewnych świadków. A u bram Kafarnaum uzdrowił dwóch trędowatych, po prostu – dotknięciem ręki.

NAZAREJCZYK DRUGI Nie trędowatych. Ślepych.

NAZAREJCZYK PIERWSZY To byli trędowaci. Ale uzdrowił i ślepych. Widziano też, jak na wzgórzach rozmawia z aniołami.

SADUCEUSZ Anioły nie istnieją.

FARYZEUSZ Istnieją. Ale nie wierzę, że on z nimi rozmawiał.

NAZAREJCZYK PIERWSZY Widziały to rzesze ludzi.

SADUCEUSZ Nie widziały aniołów.

HERODIADA Och, jak oni mnie męczą! Co to za śmieszni ludzie! *(do pazia)*
No, nareszcie, mój wachlarz! *(paź podaje jej wachlarz)* Masz rozmarzone oczy. To niedobrze, to źle. Marzą jedynie chorzy.

Uderza pazia wachlarzem.

NAZAREJCZYK DRUGI Dokonał jeszcze cudu z biedną córką Jaira.

NAZAREJCZYK PIERWSZY Tak, nie da się zaprzeczyć.

HERODIADA Oni są obłąkani. Zbyt długo patrzyli na księżyc. Każ im się wreszcie zamknąć.

HEROD I cóż to był za cud?

NAZAREJCZYK PIERWSZY Córka Jaira umarła. A on ją przywrócił życiu.

HEROD Potrafi wskrzeszać umarłych?

NAZAREJCZYK PIERWSZY Tak, panie, wskrzesza umarłych.

HEROD Nie chcę, aby to robił. Zakazuję mu tego. Nikomu nie pozwalam przywracać umarłych życiu. Trzeba do niego pójść i rzec mu, że zakazuję, aby wskrzeszał umarłych. Gdzie on teraz przebywa?

NAZAREJCZYK DRUGI Trudno powiedzieć, panie, przebywa bowiem wszędzie.

NAZAREJCZYK PIERWSZY Podobno jest w Samarii.

ŻYD PIERWSZY Jeżeli jest w Samarii, to to nie może być Mesjasz. Mesjasz do Samarytan przenigdy by nie przyszedł. To jest przeklęty lud. Nie składa ofiar w świątyni.

NAZAREJCZYK DRUGI Samarię podobno opuścił już dobrych kilka dni temu. Przypuszczam, że jest obecnie w pobliżu Jerozolimy.

NAZAREJCZYK PIERWSZY W Jerozolimie go nie ma. Właśnie stamtąd przybyłem. Nie widziano go tam od ponad dwóch miesięcy.

HEROD Nieważne. Gdziekolwiek jest, należy go odnaleźć i przekazać mój rozkaz: nie wolno mu wskrzeszać zmarłych. – Zamieniać wodę w wino... uzdrawiać trędowatych czy przywracać wzrok ślepych... Proszę bardzo, to może. Przeciwko temu nic nie mam. Uzdrowić trędowatego uważam za dobry uczynek. Natomiast wskrzeszać zmarłych stanowczo zakazuję. Byłoby to okropne, gdyby umarli wracali.

GŁOS JOKANAANA O, wszeteczniczo! Hetero! O, córo Babilonu o oczach jak ze złota i pozłacanych powiekach. Oto co mówi Pan: Niechaj zbierze się tłum. I niech ją ukamieniuje...

HERODIADA Każ, by natychmiast zamilkł.

GŁOS JOKANAANA Niechaj dowódcy wojsk przebodą ją mieczami, niech tarczami ją zgniotą.

HERODIADA Nie mogę tego słuchać!

GŁOS JOKANAANA Oto jak zetnę z ziemi wszelką nikczemność i podłość, by już żadna niewiasta nie poszła plugawym jej śladem.

HERODIADA Ty słyszysz, co on mówi? Pozwalasz, by w ten sposób znieważał twoją żonę?

HEROD Nie wyrzekł twego imienia.

HERODIADA I co to ma do rzeczy? Dobrze wiesz, że to o mnie. Czyż nie jestem twą żoną?

HEROD To prawda, jesteś nią, czcigodna Herodiado, tak samo jak przedtem byłaś żoną mojego brata.

HERODIADA To tyś mu mnie odebrał!

HEROD To prawda, byłem silniejszy... Ale nie mówmy już o tym. Nie wracamy do tego. To jest zapewne przyczyną złorzeczenia proroka. Kto wie, może i naprawdę będzie z tego nieszczęście... Ale nie mówmy już o tym. – Czcigodna Herodiado, zanedbujemy gości. Najdroższa, napełnij mi puchar. Nalej wina do czar – srebrnych i szklanych – tych wielkich. Wypiję za zdrowie cesarza. Trzeba wypić, koniecznie. Jest tutaj wielu Rzymian.

WSZYSCY Niech żyje cesarz! Niech żyje!

HEROD (*patrząc na Salome*) Ależ ona jest blada! (*do Herodiady*) Czy ty tego nie widzisz?

HERODIADA I co cię to obchodzi?

HEROD Nigdy jej takiej nie widział.

HERODIADA Przestań się na nią gapić.

GŁOS JOKANAANA Słońce w ten dzień się stanie czarne jak włosienica,

a księżyc – czerwony jak krew. I gwiazdy spadną z nieba, spadną na ziemię jak figi. I królów zdejmie strach.

HERODIADA O, chciałabym to ujrzeć!... Ów dzień, o którym on mówi... Księżyc czerwony jak krew!... gwiazdy lecące z nieba!... On gada jak pijany. A jednak jego głos przeszywa mnie jakimś dreszczem. Nie mogę tego wytrzymać. Każ, by natychmiast zamilkł.

HEROD Nie wydam takiego rozkazu. Nie rozumiem, co mówi, lecz jest to być może wróżba.

HERODIADA Nie wierzę w żadne wróżby. On gada jak pijany.

HEROD Pijany, ale może – pijany winem Boga.

HERODIADA Winem Boga?! Jest takie? Z jakich winnic pochodzi? I gdzie się je wyrabia?

Od tej chwili Herod nie spuszcza oczu z Salome.

HEROD Tigellinie, gdy byłeś po raz ostatni w Rzymie, czy cesarz z tobą mówił?...

TIGELLIN O czym, łaskawy panie?

HEROD O czym?... Przecież pytałem... Nie zadałem pytania?... Ach, nie pamiętam już, o co cię chciałem zapytać.

HERODIADA Znowu się w nią wpatrujesz. Mówiłam ci już: przestań! Przestań się na nią gapić.

HEROD Wciąż powtarzasz to samo.

HERODIADA I dalej będę powtarzać.

HEROD A co z odnową świątyni, o którejśmy tyle mówili? Będzie co z tego, czy nie? Podobno sprzed sanktuarium zniknęła zasłona, czy tak?

HERODIADA Przecież sam ją ukradłeś. Gadasz jak nieprzytomny. Mam dosyć. Chodźmy stąd.

HEROD Zatańcz dla mnie, Salome.

HERODIADA Nie chcę, żeby tańczyła.

SALOME Nie mam ochoty, tetrarcho.

HEROD Salome, zatańcz dla mnie. Tańcz, córko Herodiady!

HERODIADA Zostaw ją!

HEROD Ja ci każę! Każę ci tańczyć, Salome.

SALOME Nie będę tańczyć, tetrarcho.

HERODIADA *(śmiejąc się)* Widzisz, jak ona cię słucha?

HEROD Nie to nie. Co mi tam! Jakie to ma znaczenie, czy zatańczy, czy nie? Jestem dziś wieczór szczęśliwy, niewymownie szczęśliwy. Nigdy jeszcze nie byłem tak szczęśliwy jak dziś.

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Tetrarcho – jakiś ponury. Prawda, że jest ponury?

DRUGI ŻOŁNIERZ Owszem, ponury. Bardzo.

HEROD Bo czyż nie mam powodów? Cezar, pan świata i władca, najwyraźniej mnie kocha. Dostałem właśnie od niego bardzo kosztowne dary. A także przyrzeczenie, że król Kapadocji, mój wróg, zostanie wezwany do Rzymu. Może go ukrzyżują? Moc cezara jest wielka. Doprawdy, jest to pan, i mo-

że wszystko, co zechce. Oto dlaczego mam prawo czuć się dzisiaj szczęśliwym. I czuję się tak, naprawdę. Nigdy jeszcze nie byłem tak szczęśliwy jak dziś. I nie mi tego szczęścia nie może obrócić w niwecz.

GŁOS JOKANAANA Zasiądźcie na swym tronie. Odziany w purpurę i szkarłat. Ze złotą czarą w ręce, przepelnioną bluźnierstwem. I razi go Anioł Pański. I zeżrą go robaki.

HERODIADA Słyszysz, co mówi o tobie? Że zeżrą cię robaki.

HEROD To nie o mnie. On nigdy nie mówi przeciw mnie. On mówi o mym wrogu, o królu Kapadocji. To jego zeżrą robaki. Jego. Jego, nie mnie. Ten prorok nigdy nie mówił niczego przeciw mnie. Prócz tego, że zgrzeszyłem, żeniąc się z żoną brata. I pewnie w tym miał rację. Bo czyż nie jesteś bezpłodna?

HERODIADA Ja bezpłodna?! I ty, i to mówisz mi ty, co oczu nie spuszczasz z mej córki? Któryś ją zmuszał do tańca dla własnej przyjemności? Przewrotne i niedorzeczne! Czyż jej nie urodziłam? – Ja m a m dziecko. A ty? – Nawet od niewolnicy! – Ty jesteś bezpłodny, nie ja.

HEROD Milcz, kobieto! Ty jesteś. Ty jesteś, mówię, bezpłodna. Nie urodziłaś mi dziecka. A prorok nasze małżeństwo ma za nieprawowite. Powiada, że jest kazirodcze i przyniesie nieszczęście. Obawiam się, że ma rację. Ba, jestem tego pewien. Lecz nie chcę już o tym mówić. Chcę teraz być szczęśliwy. I rzeczywiście jestem. Niczego mi nie brakuje.

HERODIADA Cieszy mnie, że dziś jesteś w tak doskonałym humorze. Nie zdarza ci się to często. Ale już późno, chodźmy. O świcie polowanie, nie zapominaj o tym. Czyż wysłanników cezara nie winno się podejmować z wszelkimi honorami?

PIERWSZY ŻOŁNIERZ Ależ tetrarcha ponury!

DRUGI ŻOŁNIERZ Owszem, ponury. Bardzo.

HEROD Salome, zatańcz dla mnie. Błagam cię, zatańcz dla mnie. Jakoś smutno mi dzisiaj. Jakiś ogarnął mnie żal. – Ledwo przyszedłem tutaj, na krwi się poślizgnąłem. Nie jest to dobry znak. I słyszałem, na pewno, łopot ogromnych skrzydeł. Nie wiem, co ma to znaczyć... ale teraz mi smutno. Więc proszę cię, zatańcz dla mnie. Błagam cię o to, Salome. Jeżeli to dla mnie zrobisz, spełnię każde życzenie, z jakim się do mnie zwrócisz – choć miałbym ci oddać nawet i połowę królestwa.

SALOME (*wstając*) Naprawdę spełnisz, tetrarcho, każde moje życzenie?

HERODIADA Córko, mówię ci, nie tańcz.

HEROD Każde – choć miałbym ci oddać nawet połowę królestwa.

SALOME Przysięgasz?

HEROD Przysięgam, Salome.

HERODIADA Córko, mówię ci, nie tańcz.

SALOME Na co przysięgasz, tetrarcho?

HEROD Przysięgam na życie moje, na koronę, na bogów. Jeśli zatańczysz dla mnie, spełnię każde życzenie, z którym się do mnie zwrócisz, choć miałbym ci oddać nawet i połowę królestwa. A teraz już tańcz, Salome!

SALOME Przysięgnąłeś.

HEROD Przysięgłem.

SALOME Każde moje życzenie. Choć miałbyś mi oddać nawet i połowę królestwa.

HERODIADA Córko, mówię ci, nie tańcz.

HEROD Nawet połowę królestwa! Ach, byłaby z ciebie nadzwyczajna królowa! Czyż nie byłaby z niej nadzwyczajna królowa? – Och, znów zrobiło się zimno! Znów ten wiatr lodowaty. I znów ten łopot skrzydeł... słyszę go, ale skąd? Jakby gdzieś tu, nad tarasem... jakby krążył tu ptak, ogromny czarny ptak. Dlaczego go nie widzę? Okropny jest łopot tych skrzydeł. I straszny jest ten wiatr. Przenikający mrozem... Chociaż nie... wręcz przeciwnie, jest gorąco, nie zimno. Gorąco, duszno mi! Oblejcie mi ręce wodą. Lodu, dajcie mi lodu! Rozepnijcie mi płaszcz... no, ruszcie się! Szybciej, szybciej!... Nie nie, zostawcie to. To wieniec mnie kaleczy, wieniec spleciony z róż. Te kwiaty mnie tak palą. Poparzyły mi czoło. (*zrywa wieniec z głowy i rzuca go na stół*) No, nareszcie oddycham... Ależ czerwone te płatki! Jak plamy krwi na obrusie... Ech, co ja wygaduję! Nie można się we wszystkim dopatrywać symboli. To nie pozwala żyć. Lepiej patrzeć odwrotnie i mówić, że plamy krwi są śliczne jak płatki róż. Tak tak, daleko lepiej... Lecz nie mówmy już o tym. Teraz jestem szczęśliwy. Niebawem szczęśliwy. Bo czyż nie mam powodu? Twoja córka za chwilę będzie dla mnie tańczyła. Prawda, Salome, że tak? Zatańczysz dla mnie, prawda?

HERODIADA Nie chcę, żeby tańczyła.

SALOME Zatańczę dla ciebie, tetrarcho.

HEROD Słyszałaś, co powiedziała? Za chwilę dla mnie zatańczy. – To dobrze, Salome. Pięknie! A kiedy już zatańczysz, pamiętaj, prosz, o co chcesz. Spełnię każde życzenie, choć miałbym ci oddać nawet i połowę królestwa. Tak jak przysięgłem...

SALOME Przysięgnę.

HEROD A nigdy nie złamał słowa. Nie należę do ludzi, którzy łamią przysięgi. Nie umiem nabierać i łgać. Nie rzucam słów na wiatr. Jak daję słowo, to daję, a jest to słowo króla. Prawego i rzetelnego. Nie jak król Kapadocji, który nim nie jest i łże. I jeszcze do tego jest tchórzem. I winien mi jest pieniądze, których ciągle nie zwraca. Znieważył nawet mych posłów. Zwymyślał ich od ostatnich. Ale zapłaci za to: gdy tylko przyjedzie do Rzymu, cesarz go ukrzyżuje. Na pewno go ukrzyżuje. A jeśli nawet nie, i tak niedługo zczecnie i zerzą go robaki. Prorok to przepowiedział. – No, na co czekasz, Salome?

SALOME Czekam, aż mi przyniosą pachnidła i woale, i zdejmą mi sandały.

Niewolnice przynoszą pachnidła, siedem woali i zdejmują sandały Salome.

HEROD Ach, będziesz tańczyć boso! To wspaniale! To pięknie! Twe stópki będą pisać jak białe gołębicę. Jak białe kwiatki na drzewach... Lecz zaraz, zaraz! Nie! Tutaj przelano krew. Nie można tańczyć na krwi. Nie powinna tu tańczyć. Tańczyć na krwi to zły znak.

HERODIADA I cóż ci nagle przeszkadza, że zatańczy na krwi? Jakbyś sam w niej nie brodził...

HEROD Co mi przeszkadza? Spójrz! – Popatrz, popatrz na księżyc. Stał się czerwony jak krew. – Więc prorok mówił prawdę. Czyż tego nie przepowiedział? „Słońce się stanie czarne... a księżyc czerwony jak krew.” Wszyscyście to słyszeli. I oto proszę bardzo: stał się czerwony jak krew. Czy ty tego nie widzisz?

HERODIADA O, widzę, widzę, świetnie! I gwiazdy lecące z nieba, spadające jak figi, i czarną włosiennicę, którą przywdziało słońce, i... królów zdjętych strachem. Rzeczywiście, t o widzę. Trzeba przyznać, że prorok przynajmniej raz miał rację: ziemskich królów zdjął strach... Chodźmy stąd. Masz źle w głowie. Jeszcze doniosą do Rzymu, że jesteś obłąkany. Mówię ci, chodźmy stąd.

GŁOS JOKANAANA Kim jest, kto idzie z Edonu, kim jest, kto idzie z Bozry, odziany w strój purpurowy, olśniewający w tej szacie, potężny swą wielkością? Czemu twa szata szkarłatna?

HERODIADA Chodźmy już. Jego głos przyprawia mnie o szaleństwo. Nie chcę, by moja córka tańczyła przy tych wrzaskach. Nie chcę, aby tańczyła, gdy się tak na nią patrzysz. Słowem, nie chcę i tyle. Nie chcę, aby tańczyła.

HEROD Żono moja, nie wstawaj. Nie wstawaj, królowo moja. Nic ci to nie pomoże. Dopóki nie zatańczy, nie ruszę się stąd na krok. – Tańcz, Salome, tańcz dla mnie!

HERODIADA Córko, mówię ci, nie tańcz.

SALOME Jestem gotowa, tetrarcho.

Salome tańczy taniec siedmiu zastaw.

HEROD Cudownie! Ach, jak pięknie! Widzisz, jak ona tańczy? Jak tańczy twoja córka? Widzisz, jak tańczy dla mnie... A teraz chodź tu, Salome, chodź, po swoją nagrodę. O, hojnie płacę tancerkom! Lecz tobie zapłacę w dwójnasób, zapłacę ci po królewsku. Dam ci, co tylko zechcesz. No, powiedz, czego chcesz?

SALOME (*przykleknąwszy*) Chcę, by mi przyniesiono... zaraz... na srebrnej tacy...

HEROD (*śmiejąc się*) Na srebrnej tacy... No pewnie! A jakże by inaczej! – To wrzuszające, nieprawdaż? – Więc cóż to takiego jest, o słodka, urocza Salome, najpiękniejsza w Judei, cóż to takiego jest, co chcesz, by ci przyniesiono... zaraz... na srebrnej tacy? Mów. Cokolwiek to jest, twej woli stanie się zadość. Me skarby należą do ciebie. Cóż to, Salome? Mów!

SALOME (*powstawszy*) To głowa Jokanaana.

HERODIADA Tak jest, moja córko, brawo!

HEROD O nie! Co to, to nie!

HERODIADA Tak jest, moja córko, tak!

HEROD Co to, to nie, Salome! Nie żądaj tego ode mnie. Nie słuchaj głosu matki. Ona ci zawsze źle radzi. Powiadam, nie słuchaj jej.

SALOME Nie słucham mojej matki. Chcę głowę Jokanaana, podaną na srebrnej tacy, z własnej woli, dla siebie. Przysięgłeś mi, Herodzie. Pamiętaj, że przysięgłeś.

HEROD Pamiętaj. Przysięgłem na bogów. Pamiętaj o tym dobrze. Lecz błagam cię, Salome, nie żądaj tego ode mnie. Żądaj czego innego. Żądaj polowy królestwa, spełnij twoje życzenie. Ale nie żądaj tamtego.

SALOME Chcę głowę Jokanaana.

HEROD Wszystko, tylko nie to.

SALOME Przysięgłeś mi, Herodzie.

HERODIADA Przysięgłeś. Wszyscy słyszeli. Przysięgłeś wobec wszystkich.

HEROD Milcz! Nie do ciebie mówię.

HERODIADA Moja córka ma słuszość, żądając od ciebie tej głowy. On mnie ciągle znieważał. Mówił o mnie plugastwa. – Widać, że kochasz swą matkę. Tylko nie ustąp, córko. On ci przysięgł, on przysięgł.

HEROD Zamilcz! Nie mieszej się! – Salome, bądź rozsądna. Nie byłem dla ciebie zły. Zawsze cię miłowałem... Może i aż zanadto. Nie żądaj więc tego ode mnie. To jest straszne, okropne, czego ode mnie żadasz. Pewnie tak tylko żartujesz. Głowa odcięta od ciała, cóż to za szpetny widok! Dziewica nie powinna czegoś takiego oglądać. I cóż byś z tego miała, jaką przyjemność? Żadną. Nie nie, ty tego nie chcesz. Posłuchaj mnie: mam szmaragd. Wielki, okrągły szmaragd, który przysłała mi z Rzymu ulubienica cesarza. Widać przez niego dokładnie, co dzieje się w oddali. Cezar ma taki sam; zabiera go z sobą do cyrku. Ale ten mój jest większy. Wiem o tym, że jest większy. Jest on największy na świecie. Chciałabyś coś takiego? Powiedz, że chcesz, a dam ci.

SALOME Chcę głowę Jokanaana.

HEROD Nie słuchasz mnie, Salome. Nie słuchasz mnie uważnie. Proszę, wysłuchaj mnie.

SALOME Chcę głowę Jokanaana.

HEROD Nie nie, ty tego nie chcesz. Mówisz tak tylko po to, aby mi zrobić na złość, za to, że cały wieczór wpatrywałem się w ciebie. Fakt, wpatrywałem się. Urzekła mnie twoja uroda. Boleśnie mnie urzekła. Dlatego tak patrzyłem. Ale nie będę już. Nie należy tak patrzeć na nikogo i na nic. Można najwyżej w lustro, bo w nim widać tylko maski. – Wina! Przynieść mi wina! Jestem spragniony, chcę pić... Salome, pogódźmy się, zostanemy przyjaciółmi!... Co to ja chciałem powiedzieć? Zaraz... Aha, już wiem!... Ale podejź tu do mnie; żebyś mnie dobrze słyszała... Salome, znasz moje pawie, wspaniałe, białe pawie, chodzące po ogrodzie wśród cyprysów i mirtów. Ich dzioby są pozłacane. Pozłacane jest także wysypywane im ziarno. A nogi ich znaczą purpura. Ich krzyk zapowiada deszcz; gdy ukazuje się księżyc, rozpościerają ogony. Chodzą dumnie parami, a każdy ma niewolnika, aby o niego dbał. Czasami przelatują z jednego drzewa na drugie, czasami siedzą bez ruchu, na trawie i wokół stawu. Nie ma na całym świecie tak urodziwych ptaków.

Żaden król takich nie ma. Tak urodziwych ptaków nie ma nawet sam cesarz, wiem o tym, jestem pewien. Dam ci pięćdziesiąt tych pawi. Będą za tobą szły, gdziekolwiek skierujesz swe kroki, i będziesz wśród nich jak księżyc, jak pełnia księżyca na niebie, wśród wielkiej białej chmury... Mam tylko sto tych pawi. Podaruję ci wszystkie! Żaden król takich nie ma. A jednak dam ci wszystkie! Tylko mnie zwolnij z przysięgi i cofnij tamto żądanie.

Wychyla puchar wina.

SALOME Chcę głowę Jokanaana.

HERODIADA Tak jest, moja córko, brawo! – A ty... ty jesteś śmieszny z tymi swoimi pawiami.

HEROD Milcz, powiedziałem ci. Ryczysz jak dziki zwierz. Twój głos dobija mnie. Mam go powyżej uszu! Powiedziałem ci, milcz! – Salome, pomyśl, co robisz. A jeżeli ten człowiek jest posłany od Boga? Jeśli to człowiek święty? Być może Bóg go namaścił i wszystkie te straszne słowa nie pochodzą od niego, lecz od samego Boga. Zważ, że Bóg był z nim zawsze, w pałacu i na pustyni... Nie można tego wykluczyć. Nie wiadomo na pewno, ale wykluczyć nie można, że Bóg jest z nim zawsze i wszędzie. A zatem jego śmierć może mi przynieść nieszczęście. Czyż nie powiedział, że w dniu, w którym spotka go śmierć, przydarzy się komuś nieszczęście? Tym kimś mogę być tylko ja. Ledwo tutaj przyszedłem, na krwi się poślizgnąłem. A potem usłyszałem łopot ogromnych skrzydeł. To były bardzo złe znaki, a były jeszcze inne. Jestem pewien, że były, chociaż ich nie widziałem. – Salome, nie chcesz chyba, by spadło na mnie nieszczęście... Na pewno tego nie chcesz. A więc posłuchaj mnie.

SALOME Chcę głowę Jokanaana.

HEROD Ach, czemu mnie nie słuchasz! Przestań, uspokój się! – Co do mnie... jestem spokojny. Najzupełniej spokojny. Posłuchaj, mam klejnoty, ukryte tu głęboko. Nawet twa matka nigdy nie oglądała ich. Olśniewające klejnoty. Poczwórny naszyjnik z pereł. Jak cztery rzędy księżyców na czterech srebrnych promieniach. Pięćdziesiąt takich księżyców złowionych w złotą sieć. Nosila je pewna królowa i na jej białej piersi, białej jak z kości słoniowej, wyglądały cudownie. Ty także w tym naszyjniku będziesz wyglądać cudownie, tak samo jak tamta królowa. Dalej, mam ametysty, i to w dwojakim gatunku. Jedne czarne jak wino, a drugie – czerwone, jak wino z domieszką wody. Następnie, mam topazy: żółte jak oczy tygrysów, różowe – jak gołębi, i zielonkawe – jak kotów. Następnie, mam opale, jak gdyby gorejące lodowatym płomieniem, opale, co człowieka przyprowadzają o smutek, a same boją się mroku. Mam onyksy jak oczy, jak gałki umarłej kobiety, i selenity, które w blasku księżyca się mieniają, a w blasku słońca bledną. Mam ogromne szafiry, wielkości dorodnych jaj, błękitne jak płatki kwiatów; i jak niebieskość morza, nie odmieniona nigdy srebrzystym blaskiem księżyca. Mam chryzolyty, beryle, rubiny i chryzoprasy. Mam sardoniki, hiacynty, a nawet

chalcedony. I oddam ci to wszystko, i dam – jeszcze inne rzeczy. Król Indii przysłał mi właśnie cztery ozdobne wachlarze zrobione z papuzich piór, a król Numidii – z piór strusich wyszukane odzienie. Mam kryształ, w głąb którego nie wolno patrzeć kobiecie, młodzieńcowi zaś wolno, dopiero gdy zostanie osmagany różgami. W szkatule z masy perłowej mam trzy cudowne turkusy. Gdy się je nosi na czole, widać to, czego nie ma, a gdy się je trzyma w ręce, można uczynić kobietę raz na zawsze bezpłodną. Te skarby są droższe niż wszystko. Te skarby nie mają ceny. Ale to jeszcze nie koniec. Mam w szkatule z hebanu dwie bursztynowe czary, podobne do złotych jabłek. Stają się one srebrne, gdy się w nie wlewa truciznę, znaczy, gdy wlewa ją wróg. W szkatule zaś z jantaru mam wspaniałe sandały inkrustowane szkłem. Mam płaszcze z kraju Seres i bransolety z rubinem, wysadzone jaspisem, pochodzącym z Eufratu... Czego chcesz więcej, Salome? Powiedz, a dam ci to. Dam ci wszystko, co chcesz, oprócz tej jednej rzeczy. Dam ci wszystko – prócz życia. Chcesz płaszcz areykapłana? Zasłonę z sanktuarium?

ŻYDZI Ach! Ach!

SALOME Chcę głowę Jokanaana.

HEROD (*opadając na siedzenie*) A niech tam, niech jej będzie! Prawdziwa córka swej matki! (*Podchodzi Pierwszy Żołnierz. Herodiada zdejmując z palca Heroda pierścień śmierci i wręcza go żołnierzowi, który natychmiast zanosi go Katowi. Kat patrzy z przerażeniem.*) Gdzie jest mój pierścień?... Kto... kto ściągnął mi go z palca? Przed chwilą jeszcze go miałem... I kto mi wypił wino? Przecież było nalane. Przed chwilą puchar był pełny. Ktoś wypił moje wino! Och, spadnie na kogoś nieszczęście. (*Kat schodzi do studni*) Ach, po co przysięgałem? Król nie powinien dawać, w żadnym wypadku, słowa. Bo czy go dotrzyma, czy nie, zawsze się to źle kończy.

HERODIADA Moja córka ma słuszość.

HEROD Będzie nieszczęście, to pewne.

SALOME (*pochyla się nad studnią i nasłuchuje*) Cicho. Niczego nie słyszę. Dlaczego on nie krzyczy? Ach, gdyby mnie chciał kto zabić, ja bym krzyczała, walczyła, bronilibym się przed męką... Uderz, uderz, Namaanie! Mówię ci, uderz, tnij!... Nic, dalej cicho. Cisza. Niesamowita cisza... O, coś spadło na ziemię. Słyszałam, że coś upadło. To miecz, katowski miecz. Ten niewolnik się boi! Wypuścił z ręki miecz. Nie ma odwagi go zabić. To tchórz, śmiertdzący tchórz! Trzeba posłać żołnierzy. (*Spogląda na pazia Herodiady i zwraca się do niego*) O, ty, podejdź-no do mnie. Nie tyś był przyjacielem tego, który się zabił? Tak, poznaję, to ty. Otóż oświadczam ci: za mało mi jeszcze trupów. Idź do żołnierzy i każ im, aby zeszli tam na dół i przynieśli mi to, o co się upominam, co jest mi przyrzeczone pod przysięgą tetrarchy, a zatem – co jest moje. (*paź cofa się, Salome zwraca się do żołnierzy*) Hej, wy, żołnierze, do mnie! Każę wam zejść tam na dół i przynieść mi jego głowę. (*Żołnierze cofają się*) Tetrarcho, rozkaż im! Chcę głowę Jokanaana!

Ze studni wynurza się wielkie, czarne ramię kata, podtrzymujące srebrną tarczę, na której spoczywa głowa Jokanaana. Salome chwyta ją w ręce. Herod zastania twarz płaszczem. Herodiada uśmiecha się i wachluje. Nazarejczycy klękają i zaczynają się modlić.

SALOME Nie chciałeś dać mi swych ust, bym mogła je całować. Cóż, uczynię to teraz. Teraz je będę całować. Będę je gryźć jak owoc. Tak, bę d ę je całować. Jak powiedziałam. Czyż nie? Czyż nie mówiłam tego? I oto nadeszła chwila... Lecz cóż to, Jokanaanie, dlaczego na mnie nie patrzysz? Twe oczy były tak straszne, pałały pogardą i gniewem, a teraz są zamknięte. Dlaczego? Otwórz oczy! Otwórz, podnieś powieki! Dlaczego na mnie nie patrzysz? Boisz się mnie, Jokanaanie, że nie chcesz na mnie patrzeć?... No i co z twym językiem? Niczym czerwony wąż, dopiero co strzykał trucizną, a teraz nawet nie drgnie. Obryzgiwał mnie jadem, a teraz już nic nie mówi. Zdumiewające, nieprawdaż? Czemu ten gad czerwony nie porusza się już?... Nie chciałeś mnie, Jokanaanie. Tyś mnie odrzucił, przegnał. I zło-rzeczyłeś mi. Byłam dla ciebie dziewczką, bezwstydną nierządnicą, ja, córka Herodiady, księżniczka Judei, Salome! No i co, Jokanaanie? Ja żyję, a ty nie, i twoja głowa jest moja. Mogę z nią zrobić, co chcę. Mogę ją rzucić psom i ptakom na pożarcie. Co pozostawia psy, będą dziobały ptaki... O, Jokanaanie, tyś był – tyś był jedynym mężczyzną, którego pokochałam. Inni mnie odstręczają. Ale ty byłeś piękny! Twe ciało było kolumną, kolumną z kości słoniowej, stojącą na srebrnej bazie. Ogrodem z gołębiami, pełnym srebrzystych lilii. Wieżą ze srebra zdobioną tarczami z kości słoniowej. Nie było na świecie rzeczy bielszej nad twoje ciało. Nie było na świecie rzeczy ciemniejszej od twoich włosów. Nie było na świecie rzeczy czerwieńszej od twoich ust. Twój głos był kadzielnicą, skąd wiały dziwne wonie, a gdy na ciebie patrzyłam, słyszałam dziwną muzykę. Ach, czemuś na mnie nie spojrział? Zakryłeś twarz rękami, zasloniłeś przekleństwem. Przepasałeś swe oczy, by widzieć tylko Boga. I owszem, widziałeś Go, ale mnie – nie widziałeś. Bo gdybyś był mnie widział, to byś pokochał mnie. Jak ja pokochałam ciebie, gdy tylko cię ujrzałam. O, i jak pokochałam! Że miłuję cię dalej, jedyne na świecie... Rozpala mnie twa uroda; pożadam twego ciała; ni wino, ni owoce nie zaspokoją mych żądz. I cóż ja teraz pocznę! Wody rzek ani mórz nie ugaszą mych pragnień. Byłam księżniczką – wzgardziłam. Byłam dziewicą, a tyś – a tyś ją we mnie zabił. Odebrałeś mi czystość, wzniecając w mych żyłach ogień... Czemuś na mnie nie spojrział, ach, czemuś, Jokanaanie? Gdybyś był na mnie spojrział, to byś pokochał mnie. Wiem, że byś mnie pokochał; a tajemnica miłości jest znacznie większa niż śmierci. Tylko miłość jest ważna.

HEROD Ona jest straszna, potworna! Twa córka jest potworem! Doprawdy, to, co zrobiła, jest niebywałą zbrodnią. To zbrodnia, jestem pewien, przeciw jakiemuś Bogu, którego jeszcze nie znamy.

HERODIADA Pochwalam, co zrobiła. I teraz tu zostanę.

HEROD (*wstaje*) Och, kazirodca żono, co mówisz! Chodźmy stąd! Ja tutaj nie zostanę. Mówię do ciebie, chodź! Na pewno będzie nieszczęście. Manasseh! Issachar! Ozajasz! Gasić pochodnie! Gasić! Nie chcę niczego widzieć i sam nie chcę być widziany. Gasić, pochodnie! Gasić! Zakryjcie księżyc i gwiazdy! Chodź, skryjmy się w pałacu. Boję się. Zdjął mnie strach.

Niewolnicy gaszą pochodnie. Gwiazdy znikają. Wielka czarna chmura zachodzi na księżyc i całkowicie go zakrywa. Scena tonie w ciemności. Tetrarcha zaczyna wchodzić na schody.

GŁOS SALOME Całuję twoje usta... ach, całowałam je! Ich smak jest gorzki. To krew?... A może to smak miłości... Czyż nie słyszałam nieraz, że miłość ma gorzki smak?... Ale cóż z tego, cóż z tego? Pocałowałam cię, całowałam twe usta, twe usta, Jokanaanie!

Na Salome pada promień księżycy i wytania ją z mroku.

HEROD (*obraca się i spogląda na Salome*) Zabijcie tę kobietę!

Żołnierze rzucają się ku Salome i miażdżą ją tarczami.

Oskar Wilde
przetłóżył Antoni Libera



Fot. Maciej Rusinek

Wieczór poczyi we Frankfurcie nad Menem, 1 października 1990 roku. Od lewej: Mircea Dinescu, Györgi Petri, jego tłumacz Hans-Henning Paetzke, Ryszard Krynicki, Jürgen Fuchs.

Jürgen Fuchs

w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego

WIEM
Umrzemy
W tych domach towarowych

Zanim
Nauczymy się rozpoznawać
Obce monety
W naszych dłoniach

Bo ten świat jest z kamienia
A my nie mamy
Jego chłodu

NIE WIERZĘ, powiedział
młody jasnowłosy student z łańcuszkiem na szyi
i notatnikiem, nie wierzę, kiedy w
Bremie, na uniwersytecie, czytałem wiersze i
opowiadałem, również o swoim ojcu, o tym jak on
wracał o wpół do piątej z pracy i padał
na krzesło. Jak potem wypijał butelkę piwa i
złościł się na głośną muzykę z radia.
Nie znosił już żadnego gadania o
swojej przewodniej roli, o której
nic nie wiedział, bo przez cały dzień
pracował i wieczorem wszystko go
denerwowało: kłótnie z moją matką,
ogródek, w którym rosły chwasty, i moje
długie włosy. Potem siadał i często
zasypiał przed telewizorem, obojętnie czy
to Wschód, czy też Zachód nadawał swój program. Nie
wierzę, powiedział, i zajrzał do swoich
notatek, tak biernie i bez perspektyw nie żyje
żaden przedstawiciel klasy robotniczej w
kraju socjalistycznym. To jest błędny,
zniekształcony obraz, także jeśli
chodzi o twojego ojca,
o czym nie wątpię.

TWARZE PRZYJACIÓŁ

Stają się fotografiami
Adresami
W zielonym notesie
Który mam przy sobie
Kiedy przez dwadzieścia pięć minut
Lecę z Berlina do Hamburga
I widzę tylko pola

Drogi, malutkie domy
Granice burą rzekę
Wąską, łatwą
Do przeoczenia, gdy
Wypatruję przez okno
I nie ma chmur

KIEDY JECHAŁEM POCIĄGIEM

Do Sztokholmu
I raz po raz widziałem dom
Stare drzewa
Jeziora
Raz po raz dom

Pękały ściany mojej celi
Lamperia
Drzwi
Lustro nad zlewem

19.01.79

Na drzwiach księgarni przy Kantstrasse
Czytam wywieszkę

Tylko dla kobiet

Stoję
Nie mogę uwierzyć
Jednak nawet nie próbuję otworzyć drzwi

Jürgen Fuchs

tłumaczył Ryszard Krynicki

Od tłumacza

Zanim poznałem Jürgena Fuchsa osobiście, trafiłem na jego tomik *Tagesnotizen* późną jesienią 1979 roku w jednej z zachodniobерlińskich księgarni (naturalnie nie w tej przy placu Savigny, gdzie wisiał ów napis *Nur für Frauen*). Zarekwirowali mi go wkrótce peerelowscy celnicy z Rzepina, wraz z *Sensible Wege* Reinera Kunze i wieloma innymi książkami, wśród których był nawet słownik polsko-niemiecki, i nigdy już nie oddali (Trzecia Rzeczpospolita też się jakoś nie kwapi). Dopiero w czerwcu 1985 roku przyjaciele przemycili dla mnie inny egzemplarz, wtedy też zacząłem tłumaczyć wiersze Jürgena. Drukowały je pisma podziemne i emigracyjne „Bez Debitu”, „Obecność”, „Veto”, „Zeszyty Literackie” i chyba „Pogląd”. Tak się złożyło, że przez kilkanaście lat nie zdążyłem mu ich pokazać.

Widywałem go rzadko, wszystkiego kilka razy w życiu, i zazwyczaj przypadkowo. Miałem wrażenie, że chroni on swoje życie prywatne, i starałem się to uszanować, chociaż dał mi swój prywatny numer telefonu, i wiedziałem, jak wiele to znaczy. Podarował mi kilka swoich książek, jedną dostałem od Wiktora Woroszyńskiego.

Co najmniej raz spotkaliśmy się nieprzypadkowo: 1 października 1990 roku we Frankfurcie nad Menem, gdzie przedstawiał mnie jako poetę na sesji „Intelektualiści, polityka i moralność”.

Kilka lat temu spotkałem go po raz ostatni, nie wiedziałem, że jest ciężko chory. Rozmawialiśmy o niepisaniu wierszy.

R. K.

TRZY WIERSZE

Trzy najważniejsze wiersze polskiej poezji XX wieku. Po Czesławie Miłoszu („Kwartalnik Artystyczny” nr 3/15/1997), Stanisławie Lemie (nr 4/16/1997), Janie Józefie Szczepańskim (nr 1/17/1998) Ryszardzie Krynickim (nr 2/18/1998), Janie Twardowskim (nr 3/19/1998), Jarosławie Marku Rymkiewiczu (nr 4/20/1998), Kazimierzu Hoffmanie (nr 1/21/1999), Julianie Kornhauzerze (nr 2/22/1999), Leszku Szarudze (nr 3/23/1999) prezentujemy wybór Piotra Sommera.

Piotr Sommer

Więc wygląda na to, że taka gra w trzy wiersze jest możliwa? Bo trwa już w „Kwartalniku” przez pewien czas. A jeśli tak, jeżeli jest możliwa, to każdy jej uczestnik powinien ponawiać ją bez końca (żeby wynik umacniał się stale i stale się podwajał), potwierdzając tym samym sens gry. Tylko raz, jeden raz, móc wybrać trzy polskie XX-wieczne wiersze? Tylko jeden raz żyć? W dodatku wiersze „najważniejsze” – jakie to solenne słowo! (Czy „Kwartalnik Artystyczny” nie jest przypadkiem sobą dla tej przyczyny, że się tak elegancko co rusz ponawia, i że co kwartał wybiera sobie to, co chce?). Już wiem: „Kwartalnik” gra ze mną nie w trzy wiersze, lecz w „13 listopada” (bo to akurat dzisiaj). I ja w tę grę dziś 13 listopada, wchodzę, i z miejsca obstawiam trzy wiersze Aleksandra Wata, bo to (też bym tak powiedział) jego wiek.

Te trzy wiersze Wata – „Być myślą...”, „Jeżeli wyraz «istnieje»...” i „Przed Breughellem Starszym” – czytam jak segmenty jakiegoś całkiem ścisłego i jednorodnego ciągu. Nie tylko te trzy: mnóstwo wierszy układa się w ciągi (również w tym sensie, że nie sposób się z takiego Watowego „ciągu” wyrwać). O mojej trójce powiem w zdawkowych punktach, boście są ankieta.

Być myszą. Najlepiej polną. Albo ogrodową –
nie domową:
człowiek ekshaluje woń abominalną!
Znamy ją wszyscy – ptaki, kraby, szczury.
Budzi wstręt i strach.
Drżenie.

Żywić się kwiatem glicynii, korą drzew palmowych,
rozgrzebywać korzonki w chłodnej wilgotnej ziemi
i tańczyć po świeżej nocy. Patrzeć na księżyc w pełni,
odbijać w oczach obłe światło księżycowej
agonii.

Zaszyć się w mysią dziurkę na czas, kiedy zły Boreasz
szukać mnie będzie zimnymi palcami kościstymi,
by gnieść moje małe serce pod blaszką swego szponu –
tchórzliwe serce mysie –
kryształ palpitujący.

Menton-Garavan, kwiecień 1956

Jeżeli wyraz „istnieje” ma mieć sens jakikolwiek,
to odnieść się winien do czegoś, do czego można powracać.
Tymczasem powrotu nie ma. Wszystko jest jednorazowe
i zanim „istnieć” zaczęło, już i przestało „istnieć”
(uwaga: „zaczęło” „przestało” są bezzasadne na równi),
a alternacja „jest” i „nie jest” nie jest następstwem w czasie,
dzieje się poza czasem – o ile „dzieje się”
wolno tu zastosować.

Przeto
wróćmy znów do esencji. Z nią bo jesteśmy pewniejsi.
Ją bo sami tworzymy. Ona nie jest zależna
ani od tego czy „jest”, ani od tego czy „nie jest”.

Jak dobrze powracać do dawnych wzgardzonych pojęć!
(Nb. Potoczny jest sens tego „wróćmy”.

Tak na przykład wrócił

Odys do Penelopy, do niej która zna sekret:
że trzeba tkać i pruć. I znowu tkać i pruć.)

Aleksander Wat

Przed Breughelem Starszym

Praca jest dobrodziejstwem.

Ja wam to powiadam, ja – leń zakuty!

który przebarłoczyłem się w tyłu więzieniach! W czternastu!

I w tyłu szpitalach! w dziesięciu! W gospodach – bez liczby!

Praca jest błogosławieństwem.

Jakżebyśmy bez niej dali radę lawie bratobójczej miłości bliźniego?

nawałnicom eksterminacji wszystkich przez wszystkich?

brutalności bez dna i miary?

Dobie białoczarnej, która nie chce się skończyć,

ciągle da capo powtarza się jak płyta

którą zapomniano zdjąć z tarczy,

a ona sama się kręci?

albo ktoś niewidzialny nakręca patefon? Okropność!

Jakżebyśmy bez niej mogli żyć w raju społecznych higienistów,

którzy rąk nie unurzają we krwi bez aseptycznych rękawic?

Okropność!

Jakżebyśmy bez niej dali radę śmierci?

Tej siostrze syjamskiej życia,

która razem z nim rośnie – w nas, razem też ugasa

i pewno dlatego jest nieskuteczna, a my musimy żyć bez końca

bez końca. Okropność!

Jakżebyśmy więc bez niej dali radę śmierci nieskutecznej?

Nie kpij!

Która jest jak morze,

gdzie każdy jest Ikarem, jednym z niespełna trzech miliardów,

a poza tym tyle dzieje się wokoło

a wszystko jednakowo małoważne, właśnie: małoważne,

a tak trudne, tak nieludzko trudne, tak bolesne!

Jakżebyśmy więc bez niej temu wszystkiemu dali radę?

Praca jest ratunkiem.

Ja wam to powiadam – ja, Breughel stary (a choćby i t.p.g. Wat Aleksander)

– praca jest ratunkiem.

Saint-Mandé, lipiec 1956

Według tomu: Aleksander Wat, *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1997.

Może po pierwsze: mistrzostwo repetycji. Repetycji postulowanej (jak w wierszu o wyrazie „istnieje”) i repetycji wcielonej w język poetycki (zarówno wiersz o wyrazie „istnieje”, wiersz o Breughlu, jak i wiersz o byciu myszą). Mistrzostwo repetycji, która ustanawia życie ludzkie i ustanawia wiersz, a potem jedno i drugie upewnia w tym istnieniu, też przez powtarzalność. Albo mistrzostwo repetycji składniowej, jak to niesamowite uaktywnienie bezokoliczników (w wierszu o byciu myszą), bądź alternacja zaledwie trzech – czterech typów zdań albo równoważników zdań (ciągów frazeologiczno-składniowych), co następują po sobie w niewymuszonych spowolnieniach i przyspieszeniach wiersza o Breughlu (zdawałoby się, że przy trzech – czterech da się powiedzieć „zaledwie”, a przecież się nie daje). Albo mistrzostwo repetycji pojedynczego słowa, (słowo „Okropność”, też z wiersza o Breughlu), z jego każdorazowo zmieniającą się intonacją – a jeśli zmienia się intonacja, to zmienia się i melodia, a jeśli melodia się zmienia, to zmienia się i sens (rzecz znaczy co innego, choć niby mówi to samo). Trochę tak, jakby z refrenów robiło się symfonie. I każdy z tych trzech wierszy pokazuje, że jest – że „istnieje” – przez powtarzanie.

Po drugie: jest to najbliższy, jaki znam, w polskiej poezji XX wieku styk doświadczenia egzystencjalnego z językowym. Język – wydaje się – nie ma u Wata odległości do pokonania, bo jest jak żywy organ ludzkiego ciała, całego systemu psycho-somatycznego. Egzystencja nie wyprzedza języka, raczej pozwala mu się komunikować, służy mu sobą, jest do wzięcia, a on ją radośnie (humor) bierze w posiadanie, no i komunikuje (jak, dajmy na to, złamana noga komunikuje nie-szczęśliwy upadek). Dlatego – może dlatego – jego doświadczenie egzystencjalno-językowe jest takie dojmujące (każde zdanie, każda modulacja tonu jest jak część organizmu). Nie wiem, czy zaryzykowałbym tu określenie „mistrzostwo”, to raczej los. Choć oczywiście mistrzostwo sprawia, że wiersz ma taki napęd egzystencjalny, bez względu na to, czy egzystencję komunikuje wprost, czy też raczej „mediuje”, zajmując się medytacją nad językiem, nad myślą lub flamingiem. Więc nawet żadna to sprzeczność, że tak całkiem wprost opowiada o tym „mistrzostwie losu” – bezokolicznikowy wiersz „o byciu myszą”.

Po trzecie: absolutne czucie rejestrów. Jak w wierszu o wyrazie „istnieje”, gdzie „zneutralizowane” intonacyjnie i cierpliwie budujące sens sekwencje logiczne (poniekąd rzeczywiście komentujące język) doznają nagłego „podcięcia” przez (paradoks?) podwyższenie rejestru wnioskowania („Przeto”), aż po groteskowy tym razem efekt powtórzenia składni w dwóch zwięzłych zdaniach punktujących (z brawurowym neologizmem fonetycznym „Jąbo”). Kunszt przesuwania i przerysowywania rejestrów to w ogóle królestwo Wata. W mojej trójce – do tej domeny należy również trzecia linijka wiersza o byciu myszą („człowiek ekshaluje woń abominalną”). I czy przypadkiem nie jest tak, że Wat zbliża do siebie (łączy w „linie”) groteskę Bursy i Białoszewskiego?

Na koniec po czwarte (szczegółowsze): czemu wśród licznych i wspaniałych polskich mitologizacji „Przed Breughelem Starszym” tak mi się wybijają? Bo jest –

i, przede wszystkim, nie jest – mitologizacją, o Ikara się tylko ociera. A wśród komentarzy wierszem do obrazu Breughla, też licznych i wspaniałych? Jest pośród nich sławny wiersz Audena, i cały cykl – książka – Williama Carlosa Williamsa; a i po polsku obrabiano ten motyw nie najgorzej. A jednak Wat wydaje mi się najświetniejszy, nie do przeskoczenia; najosobiściej ze wszystkich – najbardziej z partnerska, najbardziej kontaktowo – wiąże Breughla z drugim „ja” wiersza (drugim „ja” wiersza!): obywatelem, którego określi (który się sam określi) mianem *toutes proportions gardées* (tak ustalili edytorzy: Wat „rozwiązuje” skrót „t.p.g.” w swoim nagraniu utworu). I najdemokratyczniej wiąże Ikara z everymanem. To też posuwa może koncept Breughla nieco dalej?

Wiersz niby parabolizuje, ma wymiar przypowieści. Ale przypowieść Wata, chronologicznie wyprzedzająca większość typowych parabol epoki, jest jakoś mniej od nich rutynowa (schemat konstrukcyjny „myślisz-że-świat-jest-taki-a-taki, ale świat-jest-calkiem-inny i ja-ci-tu-zaraz-wyluszczyć-o-co-naprawdę-chodzi” nie-źbyt się stosuje); przypowieść bardziej – zawczasu – „zaawansowana”?

Dlatego, że konstrukcja podbija znaczenie składni – nie fabuły? I że to wracanie kilku figur składni, która się tym sposobem mnoży i bogaci, też jest tematem przypowieści? Składni, która wstrzymuje własne zapytanie („Jakżebyśmy”), po czym doznaje przyspieszenia tam, gdzie – można by sobie wyobrazić – musi się skończyć (wers „a ona sama się kręci?”), bo się na naszych oczach wyczerpuje – to znaczy męczy i jakby do cna wykorzystuje własne możliwości – ale nie: ona w tym punkcie nagle się ożywia, i obraca – „jak płyta” – ba, przyspiesza nawet (w przypuszczeniu, że może to „ktoś niewidzialny nakręca patefon?”), no i ożywia też swój zaśpiew („Jakżebyśmy”).

I ta niesłychana interwencja – żywa postać, która wchodzi ze swoim „Nie kpij”, ktoś (drugie „ja”), kto tego wszystkiego od pewnego czasu słucha, i trochę nie wie, co począć choćby ze zmiennymi intonacjami (i znaczeniami) tych wszystkich „okropności” (nawet jeśli ten refren powtarza on sam). I z wolna czuje się coraz bardziej niepoważnie potraktowany (przez rozmówcę): nie dość, że składnia pompuje w jedno słowo coraz niepewniejsze sensy, to czeka go jakaś kpina logiczna wokół dwóch rodzajów śmierci – jednej, nieskutecznej jakoby, z którą uporać się może dopiero właśnie ta druga, skuteczna – doskonale logicznie uzasadnione twierdzenie, że bez śmierci nie dalibyśmy sobie rady (ze sobą). Więc „on” już tego nie będzie spokojnie słuchał, i wcina się ze swoim „Nie kpij”, bo przecież nie idzie już tego słuchać, nie idzie tego wytrzymać.

I to jego „Nie kpij” brzmi jak ostatnie słowa przed całkowitym pogubieniem się, przed utonięciem, ale tamten pierwszy, który mówi cały czas, w ogóle nie zwraca uwagi, jak na sławnym obrazie nikt (rolnik) nie zwraca uwagi na tonącego, tak i ten rozszczępiony na dwoje podmiot wiersza nie zwraca uwagi na drugie ja, i – wszystkim się zgadza – ratuje się tylko ten, który pracuje (podmiot medytujący i mówiący).

Zgodnie z dewizą, że praca jest ratunkiem. I „trzeba tkać i pruć”. Itd. Poniać bez końca. Wszystko się zgadza.

Piotr Sommer



Jan Błoński

Tytani i artyści – postacie Witkacego*



Fot. Czesław Czaplinski

W *Pragmatystach* mówią z nostalgią dwaj przyjaciele dzieciństwa, von Telek i Plasfodor: „– Czyż to życie zadawała nas? Czy jest właśnie tym, o czym marzyliśmy w dzieciństwie, kiedy ja chciałem być rozbójnikiem morskim a ty artystą” (I 145)¹. Tandem ten lub, jak kto woli, duet powraca natrętnie w całej twórczości Witkacego. Nie przypadkiem. To on sam miał rysy nienasyconego awanturnika, złaknionego nowych i gwałtownych doznań, przeżyć, wcieleń. A zarazem był... tak, niewątpliwie i przede wszystkim był artystą, bardziej niż „rozbójnikiem morskim”, chociaż do końca łaknął niezwykłych i gwałtownych wrażeń, przeżywał świat ekstetycznie i depresyjnie na zmianę. Czy mógł znaleźć równowagę i ukojenie? Nie – chyba w śmierci. Stąd tak natrętna i gwałtowna jej obecność.

W sztukach Witkacego artysta prezentuje się zazwyczaj jawnie: jest malarzem, muzykiem, rzadziej pisarzem. Zaś morski rozbójnik pojawia się w rozmaitych rolach i strojach, od imperialnego wojaka (w koloniach, gdzie prawo, jeśli istnieje, przestrzegane jest rzadko) aż do Fizdejki i jego dworu. Przypomnę von Teleka z *Pragmatystów*, Mózgowicza... z *Tumora*, nienasyconego przygód, kobiet i niepojętych matematycznych istności. Dalej Florestana, uwodziciela i mistrza sportu (roilo się od takich w Zakopanem), kontradmirała Bublikow-Tmutaratańskiego i morskigo generała Septembriusza Viviani, nie mówiąc o dwu „rezerwowych kapitanach” pancerników... Dalej finansowych rekinów jak Golders czy Brzechajło (czyli Briczelo) i gubernatora Nowej Gwinei sir Roberta Clay i jego dwór, króla dalekiej Hyrkanii i Gyubała Wahazara, co chciał wszystkim, ale to wszystkim!... osobiście rządzić w swoim państwie. I wreszcie amerykańskiego miliardera Oliphanta Beedle, Wścieklicę: gospodarza wiejskiego i bezwzględne polityka, i jeszcze raz mistrza Fizdejkę...

Jak widać, plemię tytanów słabnie stopniowo i wygasa. Ostatnim chyba, pozbawionym już tytułów, milionów i talentów był maszynista Zygfryd Tenger, tytan odwagi w obliczu śmierci... Tej i Witkacemu nie zbywało.

Czego pragną Witkiewiczowscy tytani? Nie tyle olśnienia, ile wstrząsu, spazmu, chwili, w której objawia się i udziela siła. Nie są to uczucia estetyczne, choć się niekiedy z estetycznymi myślą czy mieszają. Owszem, najbardziej wyrafinowani z „roz-

* Fragment przygotowywanej książki o Witkacym; w nr. 3/99 opublikowaliśmy fragment pt. „Wtajemniczenie – tematy Witkacego”. (red.)

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty* t. I, t. II, PIW, Warszawa 1962.

bójników” smakują niekiedy uroki sztuki. Częściej jednak pogardzają artystami a nawet niszczą ich niezrozumiałe dzieła... Bywa też, że chwilowo artysta bierze górę nad rozbójnikiem! Jakkolwiek by było, pozostaje zawsze napięcie, które zwykle uruchamia akcję. Tytan i artysta są jeśli tak można powiedzieć – naturalnymi antagonistami. Witkacy daje – prawie – zawsze pierwszeństwo artyście. Ale nie robi sobie złudzeń: przysła ludzkość, uśredniona i anonimowa, wygubi zarówno tytanów jak artystów. Cała nasza godność pozostanie jednak raczej przy sztuce.

Przyjrzyjmy się jednak najpierw tytanom. Zapewne nie wszyscy „rozbójnicy morscy” zasługują na takie określenie. Wielu oddaje się banalnemu użyciu... inni znówu plotą bzdury albo – jak Plasfodor – w poszukiwaniu dziwności oddają się „nowemu sposobowi życia” czyli zupełnemu bezruchowi, co na pewno nie przystoi rozbójnikom, tak lądowym jak morskim (I 147). Także „ciągły flirt ze śmiercią nie musi koniecznie świadczyć o odwadze... Lepiej brzmi już przypomnienie, że, w naszej rodzinie nikt nie uznawał porażki” (I 141, 151). Każe to myśleć o etosie rycerskim, choć ten kładł większy nacisk na honor niż na sukces. O honorze jednak przypominają sobie postacie Witkacego raczej incydentalnie... Wyżej stawiają się i użycie, co sprawia, że utytułowane postacie nie różnią się – zwłaszcza w „egzotycznych” sztukach – od zwykłych gangsterów... i to nawet manierami. Co im pozostaje, to z lekka romantyczna aura przeszłości, coś osobliwego, niepowrotnego...

Cóż więc cechuje Witkacowego tytana?

Chyba przede wszystkim... nieumiar. Wszystkiego jest w nim „więcej”. Jeszcze trzymam się – mówi Telek w *Pragmatystach*, ale biada temu, co wyzwoli ze mnie całą moją siłę. Będzie to krwawa marmolada, puszek z włókniku na błękitnym niebie zwykłego codziennego dnia” (I 132). W *Tumorze Mózgowiczu* wszyscy się wzajem przygniatają potęgą zdolności i namiętności. Sam Tumor jest matematykiem światowo sławnym, ale także „olbrzymem zbudowanym jak tur (...) cechuje go „bawole czoło”. Jego żona to „wspaniale rozwinięta bruneta z meszkiem. Czarne płomieniste oczy (...) Wściekle rasowa i ponętna”. Następną ma zostać Balantyna, „zdrowa, rasowa i bardzo ponętna”, w kolejce zaś czeka już Izia Krzeczberska, rudka z niebieskimi oczami: „bardzo rasowa i wściekle wprost ponętna, demoniczna” (I 159). Jak widać, Witkacy ocenia wszystkie te damy jak kłaczki... Rywalem zaś Mózgowicza jest lord Persville, „król piekiel i szulerni (...) najtęższy geometra na kuli ziemskiej (...) coś między prawdziwym lordem a typem z karnych kolonii” (I 160).

Jak łatwo się domyśleć, namiętności takich tytanów przekraczają pospolitą miarę. Upokorzona Rozhulantyna wyrzuca przez okno własne niemowlę. Izia chciałaby, aby Tumor „bił mnie jak prawdziwy władca”. Jednocześnie „chciałabym cię trzymać w klatce, karmić surowym mięsem i używać tylko tak, jak się używa różnych domowych bydłek” (I 175). A sam Tumor? Czuje on – powiada – „nienasytzenie tak potworne, że mózg mi w kaszę gorącą zamienia. Taką kaszę, jaką jadłem kiedyś w mojej chalupie” (I 177).

Rzecz jasna, i postacie i publiczność zaczną wkrótce pękać ze śmiechu. Spory postaci zmieniają się w zwykłe połajanki: „Ty pudermantlu, ty lokaju skurczyznialej nieskończoności” (I 193). Dociekania matematyczne przybierają postać sztu-

backich popisów: „Nędzny flaku, czterdzieści pięć razy zdradzony: lord Persville, twórca geometrii, którą tylko w funkcjach przerywanych, ponadskończonych, analitycznie przedstawić można, wił się u nóg moich jak zdeptany robak (...) Wiem wszystko!” (I 193, 196). Przypomina się *Król Ubu* Jarry’ego, tyle, że rozpisany na uczone matematyczne głosy.

Czego pragną, ku czemu zmierzają Witkiewiczowskie postacie (bo nie wiem, czy można nazwać je bohaterami?). Najogólniej da się powiedzieć, że dążą do intensyfikacji życia. „Życie samo w sobie! Pamiętasz teorię twego przyjaciela, księcia Nevermore?” – szydzi Elżbieta Flako-Prawacka „osoba niewiadomego pochodzenia, lat 26, blondynka lniana...”. A więc postać tak swojska, tak oczywista jak tylko można sobie wyobrazić. Tak jest znakniona niezwykłości, osobliwości, inaczej mówiąc – mocnych wrażeń, że gotowa dać się zastrzelić przez Edmunda... „To wcale nie jest mała rzecz mnie zabić. Przekonasz się o tym później” – mówi Kurka (II 13). Konając, dodaje: „Umieram. Pamiętaj o wszystkim. Musisz być wielkim w czymkolwiek bądź” (II 16). Przypominają się dotrumienne ekscesy późnego romantyzmu, fascynacja zbrodnią, straszliwa i kabotyńska zarazem postać Lacenaire’a. Jakkolwiek to dziwnie brzmi, postacie Witkacego nazywały takie igraszki twórczością w życiu, czyli kształtowaniem życia jako dzieła sztuki. Ale nie musimy szukać Witkacemu tak wyszukanych rodowodów, dość przeczytać dwie albo trzy sztuki, aby się przekonać, jak często i wyraziście wraca u Witkacego temat nienasycenia... niekonicznie metafizycznego.

Pandeusz (pan deus?) poznał już wszystko, co młodemu mężczyźnie dostępne: „kochałem się i w niewinnych panienkach i w demonach, począwszy od klasy pierwszej aż do trzeciej. Byłem ofiarą, drobniutką muszką w łapach straszliwych pajaków, byłem sam demonem i rozgniałem serca jak truskawki. Przeszedłem i sadyzm i masochizm...” (II 174). Co pozostało? „Absolutna jedność dusz męskich?...”. Ale ta jedność jakoś pupilowi Panadeusza nie smakuje... Tarkwiniusz musi się zadowolić zielonymi pigułkami Sir Granta: „życie w dzisiejszych czasach bez narkotyków byłoby czymś strasznym” (II 185).

Postacie Witkacego pozbawione są powściągów, nie tylko moralnych. Lekceważą zdrowy rozsądek, ale nie chcą także słuchać banalnych przestróg instynktu samozachowawczego. W tym sensie można powiedzieć, że – świadomie lub nie – dążą ku śmierci. Nie są lub są rzadko artystami: o tym mowa będzie gdzie indziej. Tytanami rządzi seks i wola mocy, choćby w banalnych rolach kapitalisty czy awanturnika... Obie te postacie są u Witkacego chętnie i często przywoływane... aż do momentu, kiedy przekroczywszy cielesną lub intelektualną granicę rozsypują się czy szarzejają, „pękają” jakby, przywracając zdarzeniom zdrowy rozsądek i codzienny porządek. Aż do chwili, kiedy pojawi się nowy nienasyceniec i zacznie na nowo rozgrywać swą śmiertelną zabawę.

W tak ogólnym ujęciu wszystkie czy prawie wszystkie sztuki Witkacego są do siebie podobne. Jego twórczość jest wiecznym tańcem siły i śmierci, na pół ekstatycznym, na poły żałobnym.

W tym tańcu wodzirejem był chyba Gyubal Wahazar. Doprowadził on do szaleństwa umiłowanie władzy. Postępował zaś podobnie, jak Mózgowicz czy Per-sville, tyle, że w dziedzinie publicznej, nie prywatnej. Czy zresztą Wahazar nie był kiedyś – pod pseudonimem Macieja de Korbowa – tajemniczym prezesem syndykalistów? (I 614). Jeśli tak nawet było, to musiał w polityce grać na dwie strony, syndykaliści bowiem zmierzali do wyrównania różnic społecznych, do społeczności mrówek... – Gyubal natomiast chciał mechanizujący się świat odmechanizować, w tym także celu rządził osobiście wszystkim... Ale może źle zrozumiałem jego tyrady? Polityka Gyubala (i Witkacego) jest już zupełnie bajkowa. Raz znajduje oparcie czy uzasadnienie w biologii, w sławnych gruczołach, których tajemnice odkrywali właśnie endokrynolodzy... Raz jednak – i całkowicie niespodziewanie – szuka oparcia w religii! Gyubal traci też w końcu władzę do Ojców pneumatyków z Unguentym i Pangentym na czele.

Co w tym wspaniałym galimatiasie pewne? To chyba, że Wahazara mniej interesuje cel niż proces. Czuje się najszcześliwszy rządząc, to po pierwsze. Po drugie, społeczność (społeczności), którą(c) buduje jest w najwyższym stopniu osobliwa: nie można się dopatrzyć żadnych praktycznych celów, które jej członkowie mieliby osiągnąć. Ale też Wahazara mniej zajmuje cel niż czynność rządzenia... Jego świat jest zatem niezborny... ale może piękny, niespodziewany, w swoim rodzaju – jedyny? Istnieje on dla przyjemności władcy. Inaczej mówiąc, jest czystą prezentacją siły. Ale siła ogłupia, *die Macht verdummt* – cytuje Nietzschego Witkacy! Wahazar byłby zatem takim artystą życia jak Golders z *Mister Price'a* lub Florestan z *Nowego wyzwolenia*, tyle, że na większą – państwową skalę. Jego celem jest rozkosz, zrodzona z użycia siły, poczucie mocy, płynące z niszczenia i kształtowania społecznej miazgi. Można więc powiedzieć, że Wahazar, buduje sobie *quasi*-świat, rządzony osobliwością czyli kaprysem. „Jestem sam jak Bóg – powiada – sam wszystkim rządzę i za wszystko odpowiadam (...) mogę się skazać na śmierć, jak mi przyjdzie ochota” (I 529).

Jak łatwo spostrzec, są to ambicje artysty i tyra na poły. Witkacy wyczuł trafne istnienie związku między artystą i (nowoczesnym) tyranem: znacznie wcześniej (w 1921) niż Tomasz Mann, kiedy ten mówił – w imieniu artystów – o „naszym bracie Hitlerze”. Straszny to był dla Manna brat, ale jednak – dzięki estetycznemu traktowaniu ludzi i społeczeństwa całego – brat.

Także Wahazar buduje sobie – jak artysta – *quasi*-rzeczywistość, estetyczną fikcję, w której sąsiadują interesujące go osobliwości. Porządek tych osobliwości służy reguł podobieństwa i różnicy, dokładnie tak jak w dziele sztuki: w wyniku składają się one na ową jedność w wielości, o której tyle mówił Witkacy-teoretyk.

W postępowaniu Wahazara nie można doszukać się żadnego etycznego czy praktycznego porządku. Wahazar nie zabija po to, aby usunąć swoich przeciwników lub przysporzyć sobie korzyści. Bawi się i igrza tak z poddanymi jak wrogami... w końcu zaś całkiem niespodziewanie darowuje tym ostatnim życie. Zabójstwo czy podobne działania (na przykład klasyfikacja kobiet na kobietony i mechaniczne matki) to dla Wahazara (i dla Witkacego?) czyn podobny do niezwykłego zesta-

stawienia barw w obrazie lub przeplatanie figur rytmicznych w muzyce. Można więc w końcu zobaczyć w *Wahazarze* jeszcze jednego artystę życia, blakającego się w tłumie Witkacowych postaci.

W swoich autokomentarzach powtarzał nieraz Witkacy, że doznanie jedności w wielkości – a więc fundamentalne estetyczno-metafizyczne doświadczenie Witkacego – pojawia się nieraz wtedy, kiedy wrażliwy czy podatny osobnik ogarnięty zostaje bardzo silnym uczuciem, uczuciem własnej potęgi, niezwykłości, grozy czy rozkoszy, sprawności intelektualnej nawet. To Witkacowe doświadczenie – czy też tylko przeświadczenie? – wyjaśnia wiele z zachowań postaci, czasem także samego pisarza. Poznać to najlepiej w sztukach o tytanach, w *Gyubalu Wahazarze* i *Janie Macieju Karolu Wścieklicy*, gdzie już sam tytuł świadczy o nadmiarze cechującym postać...

Jednak utożsamienie uczucia metafizycznego z niesłychanie gwałtownymi emocjami, jakie ogarniają postacie i poniekąd – nas także... byłoby niewątpliwie błędem. Zachowania postaci Witkacego mają wyraźne cechy psychopatyczne: gwałtowność uczuć, niezdolność trzymania afektów, jak to mówią psychologowie, skłonność do nieopatrznego entuzjazmu, nieznośną niecierpliwość, popadanie w euforie i depresję na przemian. Taki był zapewne Witkacy, nie znaczy to jednak, aby wyjaśniało to dostatecznie jego estetykę... Opierała się ona – jak wiadomo – o rozumienie piękna jako jedności w wielości i miała w gruncie rzeczy bardzo tradycyjne antecedencje, co starałem się wykazać. Oryginalności Witkacego szukać wypada gdzie indziej.

Witkacy poszedł chyba najdalej w odrzuceniu naśladownictwa. Dlaczego? Bo chciał uzyskać maksymalną wielkość efektów estetycznych. Władza jest zwykle dostojna, cierpienie godne współczucia; o siłę staramy się wtedy, kiedy dążymy do zaniegocnego lub użytecznego działania. Ulubionym chwytym Witkacego jest odwrócenie wykształconych przez wieki celów, wartości czy zachowań. Powstaje tak świat na opak, gdzie przysługa zostaje nagrodzona zniewagą, małe dziewczynki zachowują się jak lalaczki, wszystkie zaś wartości zostały *implicite* podporządkowane estetycznym. Świat ten jest niezmiernie barwny, wręcz – fascynujący, ale całkowicie zależny od słowa i tym samym – skazany na zagładę, o czym muszą wiedzieć jego mieszkańcy.

A dlaczego? Dlatego, że jest w istocie tworem, jawnie zmyślonym; nie stawia oporu i nie odsyła do żadnego doświadczenia życiowego, chyba – na opak. Wszelka bowiem „rzeczywistość” wyparowuje tutaj pod naciskiem coraz to bardziej osobliwych pomysłów werbalnych. Zużywa się ona i niemalże znika, tracąc stopniowo „ciężar” prawdopodobieństwa. Witkacemu na tym niewątpliwie zależało. Chciał osiągnąć coś co jest – jak mówił – poza śmiechem i płaczem, czyli czystą grę wyobraźni? intelektu?... grę, przeznaczoną dla tych, którzy nie szukają piękna w naśladownictwie.

Sztuką, w której gruntownie poznajemy Witkacową rodzinę, jest na pewno *Metafizyka dwugłowego cielęcia*. Cielęciami jest szesnastoletni Karmazyniello, syn gubernatora Nowej Gwincii, czyli kolonialnego zakątka, w którym białym wolno było wszystko, zaś wilgotny upał doprowadzał do szaleństwa. Karmazyniello nie chce wyjść z dzieciństwa, łąnie do matki: tymczasem trzeba zrobić z niego mężczyznę! Do męskości zachęcają go wszyscy, z matką włącznie: przykłada się i entomolog Mikuli-

ni i młody arystokrata Parvis... nie ma tylko – tymczasem – kobiet. Karmazyniello odkrywa co podejrzewał: jego matka jest kochanką Mikuliniego, profesor zaś nakłania gubernatora do wyprawy w głąb wilgotnej dżungli, z której się nie wraca. Co więcej, na przyjaciela-preceptora Karmazyniella narzuca się Ludwik książę von und zu Thurm und Parvis, jeszcze jeden *glob-trotter* w poszukiwaniu mocnych wrażeń...

I tak skompletował sobie Witkacy zespół orgiastów i awanturników. Metafizycznych? Nie przesadzajmy. Przecież to w najlepszym razie „morscy rozbójnicy”, zafascynowani siłą i opętani seksem! Przydadzą się jednak Witkacemu do wyższych – estetycznych – celów, ponieważ pozwolą mu uruchomić wszystkie dramatyczne możliwości. Popatrzmy, jak Witkacy puszcza w ruch swoje marionetki.

Gubernator zabląkał się w dżungli w poszukiwaniu niezmiernie rzadkich pluskiew wodnych. Matka przestała ukrywać, co łączyło ją z Mikulinim. Karmazyniella adoptował gubernator po rzekomym? czy prawdziwym? rozstaniu matki z Mikulinim. Nietzscheanista Parvis znęca się nad tubylcami. Przerażony Karmazyniello śni o „mamic ze snu”, dziwnie podobnej do przyrodniej siostry Parvisa. Gubernator powraca z entomologicznej wyprawy w trumnie i wszyscy postanawiają przenieść się z królestwa Aparury do Sydney.

Odtwarza się tam – poszerzone – towarzystwo z Nowej Gwinei. Gubernator niby umiera, co nie zdaje się robić większego wrażenia na towarzystwie... przecież się jeszcze odnajdzie, tymczasem Mirabella zdążyła uwieść prezesa Złotej Giełdy w Kalgoorlie... nie darmo reprezentuje ona „typ tak zwanej zakłętej kurtyzany połączony z typem ulicznej księżniczki” (I 485). W cynicznych pomysłach celują teraz młodzi: przed Karmazyniellem „otwiera się (...) bezmierny wprost horyzont” (I 488). Wyobraża on sobie teraz „jakiś potworny koniec świata, w którym sam Bóg zapadł się w nieskończoność” (I 489); pojmuje, że nie ma instancji, która by miarkowała jego postępowanie. Mirabella, jak to kobiety, rozwija się szybciej: „Taki śliczny chłopczyk i taki bałwan” (I 489). Karmazyniello broni się jeszcze przed urokami Mirabelli; na próżno, nieustanna orgia toczy się dalej: „Niech żyje życie, natężone aż do pęknięcia” – woła nowy – i najbogatszy – prowodyr zabawy, Rivers... Karmazyniello dojrzewa wreszcie i odkrywa, że (popelnił) „zbrodnię, a przy tym zupełnie czyste ma sumienie”. Inaczej mówiąc, dojrzał i stanął wreszcie poza dobrem i złem... tym łatwiej, że umarła mu właśnie matka!

Król do Karmazyniella: „Ostatnia piękna chwila w twoim życiu, mój uczniu. Ohydny, włochaty samiec zdusił twoją dziecinną duszyczkę” (I 492). „Niech żyje życie, natężone aż do pęknięcia” (I 494) – woła teraz Karmazyniello. Ale po tym ekstazyjnym wykrzyku czytamy: „Straciłem poczucie dziwności istnienia – oto co mnie martwi” (I 500). Istotnie: o ile starzy wyjadacze, Mikulini, Rivers *e tutti quanti* – czują się w tym karnawale (czy bordelu) jak ryby w wodzie, naiwny lub wrażliwszy Karmazyniello oczekuje wciąż wyjaśnienia czy objawienia... Na próżno, bo szaleństwa postaci słabną i – powiedzielibyśmy dzisiaj – uzwykają się stopniowo: Karmazyniella zagarnia obłęd zaś Mirabelli pozostaje chyba tylko Elegancki Bubek...

Metafizyka dwugłowego cielęcia obejmuje w istocie całość życia Karmazyniella: jest to jakby wzorcowa biografia Witkiewiczowskiego bohatera. Z trudem rozsta-

je się z matką, ciężko przeżywając wtajemniczenie w męską samodzielność. Walczy – raczej niezdarnie – o kobietę i pieniądz, wyzbywając się stopniowo wszelkich moralnych złudzeń. Kończy zaś niby w cynizmie, naprawdę zaś – w obrzydzeniu istnieniem.

*

Niewiele jest sztuk Witkacego, w których nie pojawiłby się artyści... lub przynajmniej – dzieła sztuki. „Moi przyjaciele z kawiarni Iluzjon (Iluzjon!) nazywają mnie wariatem dlatego, że nie piszę wierszy” – mówi Plasfodor w *Pragmatystach* (I 205). „Jest to komedia zaaranżowana przeze mnie” – mówi Tatiana o cierpieniach Ryszarda III. „Wszyscy są dziś artystami” – wtóruje jej Zabawnisia (I 354-355). „Maluję tak, że żaden kubista mi nie dorówna” – przechwala się Florestan (I 161). Jako kolekcjoner, Bałandaszek nie przestaje obcować ze sztuką i artystami (I 378-379). „Ty zdradzasz mnie z tymi kwadratowymi potworami, z tymi kubistycznymi malpami” – (I 386) – skarży się Spika. Aktorkę poraża „zimna, nie-ruchoma, niedosiężna i bezgłówna konstrukcja formy” (I 386). Tefuan cieszy się też ze zniszczenia całej nowoczesnej sztuki (I 408). „Po co ja stworzyłem teorię Czystej Formy? Jeśli nie będzie nowej sztuki, to po cóż jest teoria?” (I 409) – mówi półprzytomny z rozpaczy Bałandaszek...

Pokażna część sztuk Witkacego mówi albo o artystach albo o ludziach, którzy się do sztuki sposobią, sztukę kolekcjonują lub artystom zazdroszczą, sztukę wielbią albo jej miłośników nienawidzą... Tych ostatnich jest z latami coraz więcej. Programowa walka ze sztuką pojawia się po raz pierwszy w *Onych* (I 371). A dlaczego? Dlaczego „Oni” zapalali nagle gwałtowną niechęcią do sztuki? Ależ dlatego właśnie, że nie chce ona przedstawiać rzeczywistości, ale tę rzeczywistość burzyć, znieważać, użytkować dowolnie! A dowolnie znaczy także: w duchu samowoli, w duchu zła: „będziecie jako bogowie”... Bogów zaś obowiązuje życzliwość czy przyzwoitość.

Tak więc ze sztuki miała się rodzić nowa sztuka... i tak bez końca? I do końca? Witkacy wiedział, jakie to niebezpieczne. Niebezpieczne dla artystów i także dla ludzi. Dla tych, którzy wbrew interesom społeczności usiłują obudzić w sobie (najczęściej na próżno) poczucie Tajemnicy. Narzucają się w najdzikszym erotyzmie, szukają sztucznych rajów, stale ryzykują życie, inscenizując je na podobieństwo bajki, legendy, opowieści, spektaklu. Ludzie tacy – sądził Witkacy – muszą zostać uznani za istoty szczątkowe i w gruncie – złe: dla Witkacego jedyną miarą moralną jest społeczna użyteczność. Otóż ta użyteczność jest nieuchronnie przez Witkacego obrażana.

Tak więc ludzie *modo* Witkacy (witkacoidy?) nie przestają się przekształcać i wynaturzać. Szukają stale nowych i dziwnych wrażeń, a już zwłaszcza – estetycznego wstrząsu. Układają swe życie we wzór, który nie przynosi żadnego pożytku – wprost przeciwnie. Krótko mówiąc, nieszczęściem i zarazem przywilejem współczesnego artysty jest to, że – celem stworzenia autentycznego dzieła sztuki – mu-

si on stanąć po stronie „byłych ludzi”. Byłych? Tak, bo wartości estetyczne, filozoficzne, religijne także, choć słabiej... ludzie współcześni albo lekceważą albo nie-
nawidzą! I z praktycznego punktu widzenia – mają rację.

Im bardziej sztuka oddala się od naśladownictwa, tym bardziej staje się „nieludzka” czyli ludziom obca, zbędna... ale także – zachwycająca. Nowoczesny artysta podpisuje więc jakby – pakt ze złem... Czy można jednak pozytywnie ufać złu, które jest przecie nicością przede wszystkim? Byłoby to wielką lekkomyślnością. Przecież nawet *W małym dworku* nie wiemy, czy rodzina Nibków istnieje rzeczywiście, czy z widm się składa czy z ludzi? Zaś za jej działaniami czai się śmierć?

Raz tylko pojedynek artysty i wroga sztuki (filistra?) rozwiązał Witkacy na korzyść artysty. Malarz Bezdeka („bez deka”, a więc czegoś mu brakuje...) ustatkował się i zaręczył z młodsiutką Ellą. Ustatkował się z konieczności: „Dwie żony, szalona praca – nie wiadomo dlaczego – bo ostatecznie filozofia moja nie jest oficjalnie uznana, a resztki moich obrazów zniszczono wczoraj z rozkazu naczelnika Syndykatu Wyrobów Ręcznego Paskudztwa” (II 129). Jak widać, dla Bezdeki nadeszły już czasy, które całej ludzkości prorokował Witkacy...

Zgnębionemu malarzowi została jednak niedawna kochanka, Alice d’Or, towarzysząca zabaw i szaleństw artystycznego nienasycenia. Zazdrosna o Ellę, Alice spodziewa się, że – po jakimś czasie – Bezdeka ucieknie od domowego spokoju... Ale Ella nie zapowiada się na kurkę domową; przypomina raczej przewrotną Zabawniszę. Pojedynek dwu kobiet trwa przez całą sztukę: w Elli budzi się „demon”, zdolny – niczym mątw – oplątać swoimi uczuciami Bezdekę. Jak wszyscy artyści, skazany on jest – wedle Witkacego – na moralne i psychiczne wykołowanie, w które wciąga całe swoje otoczenie. Związek sztuki ze złem i perwersją był, jak widzieliśmy, znamienne obecny w twórczości pisarza.

Tymczasem pracownię Bezdeki nawiedza – ni mniej ni więcej... papież Juliusz II, wielki – jak wiadomo – miłośnik i mecenas sztuki renesansowej. Pełni on przy Bezdece podobną rolę, co Ryszard III przy Florestanie: przypomina niepowrotnie straconą wielkość czasów dawnych, kiedy sztuka rosła spontanicznie na metafizycznym pniu religii, pod opieką potężnych władców. Juliusza II, który najwyraźniej wyznaje nie chrześcijaństwo, ale filozofię Stanisława Ignacego – urlopowano z nieba za zbrodnie panowania. Służy on Bezdece radą, pełniąc w sztuce funkcje komentującego zdarzenia rezonera: niewątpliwie też wygłasza poglądy najbliższe witkiewiczowskim.

Zgromadzili się więc w *Mątwie* zwykli bohaterowie Witkacego: artysta cyniczny, doświadczony wamp, perwersyjne dziewczę i mędrzec z przeszłości... Brakuje jeszcze ostatniego: „wielkiego człowieka”, twórcy życia, metafizycznego kondotiera. Zjawia się on w postaci szkolnego kolegi Bezdeki, który pod imieniem Hyrkana IV objął władzę w sąsiedniej Hyrkanii. Tyran zaprasza Bezdekę do swego państwa, gdzie kilku „nadludzi” sobiepańsko rządzi „mierzwą społeczną”, rozkoszując się władzą dla władzy. W obliczu powszechnej mechanizacji Hyrkan wybiera drogę cofnięcia kultury. Pragnie sztucznie powrócić w przeszłość, wskrzeszając dawne państwo sakralnej samowoli.

HYRKAN IV: (...) życie nasze przeżyjemy na szczytach tego, co na tej przekłetej naszej galce jest możliwe, a nie zmarniejemy w ciągłym kompromisie z wzrastającą siłą społecznej przyczepności i organizacji. Niektórzy uważają mnie za anarchistę. Pluję na ich zjełczałe poglądy. Ja tworzę nadludzi. Dwóch, trzech – to wystarczy. Reszta to miazga (II 145).

Byłżeby więc Hyrkan wyznawcą Nietzschego? Tak mniema papież, który nie spodziewanie podejmuje ostrą dyskusję z tyranem. Zarzuca mu sprzeczność w postępowaniu – tę właśnie złą wiarę, którą Witkacy dostrzegał u wszystkich „artystów życia”

JULIUSZ II (...) Można wierzyć w absolut w życiu albo nie, ale dlatego programowo wierzyć, aby przeżywać na szczytach, jak się Wasza Królewska Mość wyraził, to nędzne życie na tej galce – również twoje wyrażenie, mój synu – jest zaprzeczeniem sobie samemu, jest odwartościowaniem samych hyrkanicznych, tak, h y r k a n i c z - n y c h – pożądań! Cha! cha! (II 146).

Gwoli jasności dodajmy, że pożądanie hyrkaniczne – to pożądanie absolutu w życiu. W życiu, nie w sztuce, którą Hyrkan pogardza: walka z tyranem jest więc dla Juliusza II obroną ukochanej wartości. Ma on słuszność, kiedy zarzuca Hyrkanowi inspirację nietzschęańską (aczkolwiek król odżegnuje się od niemieckiego filozofa i wulgaryzuje jego doktrynę). W potępieniu Hyrkana można by nawet dopatrzeć się dowodu politycznej przenikliwości Witkacego. Czyż bowiem nie zapowiada on już – w 1922 roku – brunatnych kondotierów faszystów?

JULIUSZ II: A ty sam w co wierzysz, mój synu? (II 147).

HYRKAN IV: W siebie, i to mi wystarczy. A jak mi to będzie potrzebnym, uwierzę w cokolwiek bądź, w jakiegokolwiek fetysza, w krokodyla, w Jedność Bytu, w ciebie, Ojciec Święty, we własny pępek, wszystko jedno. Zrozumiano? (II 149).

Hyrkan jest więc nie tyle bandytą i pragmatystą, jak oświadcza oburzony papież, ile po prostu – zupełnym nihilistą.

Dialektyka papieża przekonuje w końcu Bezdekę, który rzuca w twarz Hyrkanowi:

BEZDEKA: Bandyta. Jesteś w istocie małym raubritterem, a nie istotnym władcą. Jesteś wielki w stosunku do niesłychanie niskiego poziomu kultury w twoim państwie. Nadczłowiek w rodzaju Nietzschego może być dziś jedynie małą kanalijką. A resztę procentu dawnych władców moż-

na znaleźć w naszych czasach tylko między artystami. Hodowla nadludzi jest największym humbugiem, jaki znam (II 149).

Hyrkan ośmiesza się i kompromituje, kiedy odwiedza go matka – kobiecina ze społecznych dolów, której się po prostu wstydzi. A przecież nadczłowieka nie powinna hańbić nawet matka prostytutka – pokpiwa Bezdeka (i Witkacy).

W końcu Hyrkan zostaje zastrzelony przez Bezdekę, który zagarnia osierocony tron. Czy po to, aby powtórzyć doświadczenie nadczłowieczeństwa? Przynajmniej w intencji – nie. Ostatnie słowo należy do papieża: „Ciekawy jestem, czy zdołam stworzyć nowy centr artystyczny w tej piekielnej Hyrkanii” (II 165).

Znowu więc – prawdziwym człowiekiem okazał się artysta (Bezdeka), wspomagany przez wysłannika epoki, w której religia i sztuka wspierały się wzajemnie (Juliusza II). Można jednak odnieść się sceptycznie do przedsięwzięcia Bezdeki. Sztuka sama nie potrafi powstrzymać procesu mechanizacji, kto zaś obejmuje władzę, ryzykuje, że pogrąży się w kłamstwach, zbrodniach i kompromisach tyranii... Trudno też wyobrazić sobie państwo istniejące dla sztuki – w taką naiwność Witkacy nigdy nie popadł. *Mątwę* wszakże zakończył pogodnie. Iskrzy się ona od rozmaitych pomysłów, dowcipów i niespodzianek pokazujących, ile w twórczości Witkacego było żywiołu zabawy, ludycznej igraszki ludźmi i ideami.

Przynajmniej raz witkiewiczowskie fantazje skończyły się szczęśliwie... Z latami jednak przyszłość sztuki widział on coraz czarniej. Dowodem *Sonata Belzebuba*, sztuka jedna z najlepszych, ale też w bardzo czarnym kolorze wymalowana... bo Belzebub nawet w legendzie nie przestaje być straszny. Młody kompozytor, Istvan, we własnym życiu powtarza zasłyszaną legendę o muzyku, który marzył o tym, aby napisać Sonatę Belzebuba, czyli taką sonatę, która przewyższy wszystkie inne... Ale przecież jest jasne, że każdy wybitny artysta marzy o stworzeniu dzieła, które wszystkie istniejące przewyższy...

Tak więc historia Istvana to przypowieść o losie wszystkich autentycznych twórców. Dzieje się zaś w Karpatach, górach – jeśli wierzyć literaturze – szczególnie groźnych i nieprzeniknionych... ba, wręcz piekielnych! W szlacheckim węgierskim towarzystwie zjawia się całkiem zwykły pan z czarną brodą, jak się stopniowo okazuje – Belzebub, który przybrał postać brazylijskiego plantatora: ogromny on, ten Baltazar de Campos de Baleastadar! Poza tym jednak rozmowny i chętny do na pół żartobliwych przekomarzań z Istvanem:

ISTVAN: Byłby pan naprawdę tym obiecany przez babcię Belzebubem?

Nie wierzę w ten wymiar dziwności. Najdziwniejszą rzeczą jest sztuka.

BALEASTADAR: Ale nie ta, którą pan tworzy. To jest ta pospolita dziwność, którą omamia siebie tylu artystów dzisiejszych (...). Nie zostanie z nich nic.

ISTVAN: Ja nie chcę być jednym z nich. Wolę przestać tworzyć. Chociaż straszna byłaby to męczarnia.

BALEASTADAR: Nie potrzebuje się pan jeszcze niczego wyrzekać. Lepiej zaryzykować wszystko, albo – albo (II 417).

Witkacy odnawia więc stary motyw faustyczny: Istvan z Baleastadarem zstępują do piekła, które mieści się w starej kopalni w Mordowarze... Karpaty to przecież kraj romansu grozy, gdzie zza każdej skały wyglądają czarty... Odnajdują się tam wszystkie postacie pierwszego aktu... i to samo – w gruncie rzeczy – życie, które dotychczas pędzili, ale spotworniałe i wyolbrzymione. Czemu służą coraz liczniejsze (pozorne!) morderstwa, coraz dziwniejsze i niepoważne perwersje? Wszystkie postacie – to jasne – odgrywają przed sobą komedie: inscenizują własne życie tak, aby zagrało blaskiem dziwności. Trupy zmartwychwstają i „straszliwe” miłości gasną po kilku godzinach. Ale prawdziwego artystę, Istvana, noc w piekle doprowadza do samobójstwa... Przedtem zdążył jednak zapisać – na maszynie do notowania improwizacji! – wszystkie dzieła, do których stworzenia był powołany.

Faust jest tutaj artystą. Artystą osobliwie podobnym do Witkacego... Schodzi on – po to, aby stworzyć swe dzieło – do piekła, zaludnionego przez „artystów życia”, inaczej mówiąc, przez nienasyceńców, spalających swą bezpłodność w trudzie blażeńskich orgii:

BALEASTADAR: (...) Co prawda piekło to przypomina jakiś kabaret paryski albo nawet ostatnie urządzenia w Salon di Gioja w Rio, ale c o s jest – to nie ulega wątpliwości. Jesteśmy w sali tortur psychicznych, o ile mi się zdaje (II 437).

Inaczej mówiąc – piekło jest sztuczne.

Pomysł znakomity, jeden z najlepszych, na jakie wpadł Witkacy. Piekło jest pozorem, kłamstwem, przypomina dom schadzek w *Balkonie* Geneta... dom schadzek, albo dom świadomych złudzeń. Zarazem potwierdza ono twórczą drogę Witkacego. Przecież to on zaludnił swe dzieło nienasyconymi wykołajeńcami, metafizycznymi błaznami, rozmaitymi Hyrkanami, Kapenami i Bazakbalami, od których roją się jego dramaty i powieści.

Tak więc sztuka – mniemał Witkacy – stanęła po stronie ginącego świata, po stronie ostatnich dziwaków i pół-wariatów, ludzi, którzy nie mogą zaznać dreszczu „istotnego” życia inaczej niż dzięki perwersji i zbrodni, często na dobitkę udanych. Jest nie tylko zaprzędana złu, ale także kłamliwa. Ale można też powiedzieć, że sztuka jest tym kłamstwem, którym sięgamy do prawdy, chorobą – jakby powiedział Tomasz Mann – zdrowszą niż zdrowie, najwyższą ludzką wartością, osiągniętą za cenę podeptania wartości... etycznych zwłaszcza.

Czy jednak sztuka – *per saldo* – nie przypisała sobie za wielkich uprawnień? Najpierw rozpuściła rzeczywistość rozstając się z naśladownictwem. Później zaś skumała się ze złem, przypisując sobie wszelkie prawa. Czy jej i jej miłośników nie spotka w końcu kara za nadmierne pretensje i występne poczynania? Pozostał nam jeszcze jeden – ostatni – temat Witkacego: upadek już nie sztuki, ale cywilizacji całej.

Jan Błoński

Józef Kurylak

Podróż do Ziemi Świętej



Fot. Elżbieta Lempp

1.

Nicość,

Granica nicości oddziela
Dzień który odszedł stąd bez pożegnania,
Od zmierzchu który się jeszcze nie zaczął
Siedzę w pokoju na krześle nicości.

Powstanę z krzesła i pójdę ku nocy,
Gdy ktoś wspomaga mnie i umożliwia
Ruch poza mechanizmem przemian
Lepsza byłaby ciemność niż to życie...

Trzeba mi cudowności, nowych Przyczyn,
Wody, muzyki, światła z Ziemi Świętej,
Innego ułożenia elementów,
Gdyż podział na dzieciństwo i starość
Stał się osobistą sprawą śmierci.

2.

Kobiety zatracają jasność górskich źródeł
Rozważam różnicę-przepaść między poetą a Bogiem,
Aby odpędzić tę modną dziś muchę natrętną,
Która nazywa się Nic i rządzi duszą
Niejednego poety.

Józef Kurylak, ur. 1942 w Komarowicach koło Dobromila. Wydał zbiory poezji: *Ziemskie prochy* (Nagroda im. Kazimierzy Illakowiczówny), *Kolatanie do bramy* (Nagroda Domu Księgarza w Warszawie), *Jasno ciemno*, *Góra duchów* (Nagroda im. Mikołaja Sępa Szarzyńskiego), *Dolina Poetów nad Wiarem*. Latem mieszka w Przemyślu, a resztę roku w Warszawie.

W sztuce wiele wizji powstało z pustki życia,
Dlatego pustce życia się nie przeciwstawia
We wiezy Nietzsche i Hölderlin wiodą dialog,
Dwóch wariatów... ta ich paranoiczna
Imaginacja jest naszym Początkiem:
Krzywo się jednak wznosi to, co zbudowane
Na obłędzie... jak wieże naszej epoki.

Lecz szedłem nocą przez jałowe pole
I słyszałem płynącą muzykę pod ziemią,
Od wzgórz, od bezdroży zbliżały się chmury
Jak zakonnice – ciemności i świętość.

3.

Krzywdziłem duszę pisząc ciemne wiersze.
Święty Augustyn przeciw plagom katastrofistów –
Wierzę... i wróg mi nie zaćmi obrazu,
Ani alchemia pogan, ani żaden szaman.
Powtarzam: wróg (demon) jest silny w granicach swej niewoli.
W śmierci tracimy formę – pychę rasy.

Siły niższe są przyczyną naszych nieszczęść,
Dlatego Bóg nie zważa na moje klęski.
Czemu nieprzyjazna mi muzyka pewnej harmonii,
Chociaż w dolinie mojej młodości
Oswoilem czteroskrzydłego motyla jutrzeńki?

Zmuszono mnie bym wypil niepokój.
Żałuję że Dante nie uwięził w *Piekle*
Tych, którzy dręczą zwierzęta.
Wszystkie lasy prowadzą do *Empireum*.
Od choroby otrzymałem trochę światła i wizji.
A jama grobu będzie pękniętą lampą.

4.

Tylko pradawni Żydzi
Umiejtnie łączyli handel z metafizyką
Ustanawiając ład który czasami dzwoni nam w sercu.
W mojej religii za dużo poetyckiego szalu:
Dokonom redukcji do pierwiastka realnego,
Czyli do rozpaczki, z której powstają modlitwy,
Lecz także przyszłość (obietnica bez obrazu).

Tak zostałem rzucony w świat, tak projektuję
I tak upadam: sądzę że płynę do Ziemi Świętej,
Dostrzegam na pokładzie okrętu dużo diabłów,
Lecz nie przerażają mnie, mam mocne nerwy.
Napadają nas sztormy, ale chmury
To tylko stan naszej psychicznej depresji.

Sztuka bezkresna lecz bezbronna: *Eroicę* Beethovena
Wykorzystywano w dowolny sposób, na przykład
Na pogrzebie Hitlera. Moja dusza udreńczona
Nie znajduje oparcia na fundamentach kultury,
Ponieważ *klamstwo nie może dać światła*.
Dusza pragnie rzeczywistego Raju:
Odepchnie kiedyś kościoły i Zakon.

1999

Pola

Deszcz jak ksiądz pokropił zboża.
Święto pól.
Radość sielanki
w dzwonekch ministrantów.

Moje dzieciństwo przypominało
pieśń religijną,
jednak moje ja
uwikłane w różne ciemności.

Często nazywałem mistyką
drezczące mnie piękne zjawiska
w muzyce mojej halucynacji.
I płakałem na obcych progach,
jakby się Kościół rozpadł.

Pięćdziesiąt ton czasu
załadowałem na czarne furmanki –
mój ból o zmierzchu
i snopy na polach
podobne do cmentarnych kaplic...

Nie do Źródeł powracam,
lecz do ubogiego źródelka
przykrytego w upale
baldachimem z mięty.

Ono się wkrótce zmieni w pałac,
później w kosmiczny aparat
badający poziom śmierci i światła
w podziemiach wszechświata.

Rzeki dzieciństwa, promienie dzieciństwa...
Moc bezlitosna przeobraża wszystko.
O co walczymy?

Na razie wiejski ciepły powiew
głaszcze mnie po głowie,
bezinteresowna dobroć Ducha Ziemi.
Przetrwajcie nie skalani fałszem (Faustem),
bądźcie jak złoto weselnego wieńca.

Lecz doskonałej poezji esencja
nie jest nawet elementarną słodyczą Raju.

1999, Przemysł

Duch

Godzę się na nadzieję,
jeśli ma podstawę w prawdzie.
Niczego jednak nie wiem o związkach
jaźni tajemniczej
ze światłem Tamtego Świata.

Duch zza grobu – chcę go ujrzeć.
Nie zadrzę.
Zdobędę szczęście obiektywnej wiedzy
tu, na tej
krawędzi bytu, na mieliźnie chwili.

Odzyskam spokój – niczym będą
udręki mego serca,
ciemność filozofii,
wolność, siła i drwina ateistycznej poezji,
lęk przed starością i śmiercią.
Chociaż nazwiesz mnie szaleńcem.

Niech się wówczas moje życie zapadnie,
będę najuboższym pielgrzymem,
gdyż życie jest łachmanem,
jak usta pięknej dziewczyny,
w mieście za zielonymi wzgórzami,
gdzie promieniają cmentarze.

1999

Józef Kurylak

Janusz Szuber

Sen-mara (27.06)

dla Towy Ben-Zwi

Znosili mnie po schodach,
Zaledwie z drugiego piętra.
Na każdym stopniu gęstniał
Tłum mężczyzn, kobiet i dzieci.

W dole czekały psy,
Więc dom był otoczony.
Tłum gęstniał z każdym schodem,
Miał konsystencję mgły,

Z której świeciły oczy
I półotwarte usta.
Tamten, w szarym mundurze,
Stał na progu z bykowcem:

– *Dlaczego nie nosisz opaski,
Wszak jesteś jednym z nich?*
Próbowałem zaprzeczyć,
A wtedy zapiał kogut.

I otworzyłem oczy
Prosto w jaskrawe okno,
Za którym było niebo –
Puste błękitne Nic?



Fot. Andrzej W. Gajewski

Janusz Szuber, ur. 1948 w Sanoku. Laureat m.in. Nagrody im. Illakowiczówny, Nagrody im. Sadowskiej. Opublikował *Parańne ubranko i inne wiersze*, *Apokryfy i epitafia sanockie*, *Pan Dymiącego Zwierciadła*, *Gorzkie Srebrnopióre prowincje*, *O chłopcu mieszącym powidła*, *Biedronka na śniegu*. Mieszka w Sanoku.

Do czterech elementów

Świeciła idea przez konkret materii:
Modrzewie, glinka czerwona, paprocie,
Po deszczu asfalt na szosie parował,
Stronami jeszcze burza łagodnie dudniła.
Chciałbym: rozsunąć włosy powietrza,
Zasłonę wody i ognia, i napić się głosu
Przejrzystych wirujących sfer. A mogę jedynie,
Nie z własnej ale przymuszonej woli,
Zwrócić ziemi od niej pożyczone ciało.

Dowód osobisty

Na dużej pauzie tamten chłopiec z bułką,
Wychodzący z uczniowskiego sklepiku w ciemny
Korytarz parteru, raz po raz zanurza zęby
W chrupiącej skórce i elastycznym mięszu.
Aksamitne naszywki z paskami na kłapie
Granatowej marynarki i tarcza nad lewym łokciem.
Wzrost wysoki, oczy szare, żadnych znaków szczególnych –
Jak napiszą za rok w jego dowodzie osobistym.

Tautologie

Żadnych objawień – same tautologie,
Nawet mgła od Żukowa była tylko mgłą,
Zacinającą drobno aż tu, pod dach baru,
Gdzie ktoś uruchamiał sprzęt nagłaśniający,
I parę osób ściszonych, skupionych na sobie.
Przede mną chleb, sól, kości i zmięta serwetka,
W niedomówieniu między „już” a „jeszcze”,
Także były czym były, *idem per idem*: różą tożsamości

Biogram Harry’ego Donalda M.

Handlując drewnem i tytoniem
dorobił się okazałego majątku
właściciel tartaku hurtowni
potem koncesja na wyrąb lasów
spółki spedycyjne

rosły kiedyś mówiono
słusznego wzrostu ospowaty
na wszystkich zachowanych zdjęciach
sprawia wrażenie nieśmiałego

nieodmiennie ten sam
chłopiec z ubogiej dzielnicy
starzejący się nieznacznie
na przestrzeni paru
udokumentowanych dekad

jego niby pamiętnik
gryzmoły pełne ortograficznych
błędów i gorzkiej mądrości
surowy materiał dla scenarzysty
albo powieściopisarza

gdzie opowiada o sobie
z pozycji beznamietnego świadka
częściowo tylko świadomego rzeczy

nie wypierając się swoich
skłonności do mężczyzn
traktując kobiety
jako coś nieczystego

podwójne potrójne życie
ojca męża po części aferzysty
lista kochanków uzupełniona
związłym komentarzem

aż po morderczy atak serca
w przededniu bankructwa
wczesną wiosną 1929

pojedynek z losem
przerwany w połowie zdania
złamana szpada
chichot sekundantów

po prostu jeden z nas
znajomy nieznajomy *każdy*

Janusz Szuber

Krzysztof Soliński

fragment



Wszystko jest więc ciągłym, nieodmiennym snem. Koszmarem fantasmagorią. O powracających tragediach. O powtarzających się dramatach. O porażkach dzielonych pauzami letargu. A letarg unieruchamia sinym, lekko tętniącym włókienkiem w galarecie meduzy. Pauza kończy się, galareta rozpada się i wlewa się słony aż gorzki ocean, piekący doznaniem. Śni ból. I jest śniony przez ból. I wreszcie z tym, w tym piekącym bólu, kaleki, poraniony, roztrzęsiony przeistacza się w bezwyraziste ciało małża. I szybko, jak najprędzej otacza się dwoma puklerzami muszli. Szczelnie domyka je, zwiiera wobec wszystkiego i wszystkich. Pozostaje sam z sobą. To dobrze. Znacznie lepiej jak przedtem. Trwa jednak z przykrym, powtarzającym się bólem tego co przedtem. Pamięć. Jednak teraz jest lepiej. Ból jest dojmujący, lecz nie tak okrutny. To jest jak letarg, lecz trwalszy, nie rozrywany eksplozjami goryczy, niepowodzeń, porażek. Najlepiej tak trwać w miękkim, bezosobowym. Bezpieczniej. Niech tak już pozostanie. Reszta, to wszystko wokół niechaj sobie istnieje samo dla siebie, poza muszlą. Oddzielone białym wapiennym, grubym, porowatym murem. I niech będzie najzupełniej nieważne dla wnętrza muszli. Strategia małża, ślimaka jest ciężką, najcięższą taktyką. Trzeba jej jednak sprostać.

Oto kolejna gwiazdka: *. Przenosi w inne czasomiejsce. Okoliczności są zimowe: pokryte śniegiem pole. Powietrze stężałe od mrozu, nieruchome. Wiatr nieobecny.

Gdzieniedzie ciemne kreski w białym bezkresie. To ciemne, brunatne żdźbła traw.

On idzie przez ten śnieg.

– Bolesny spacer.

Słowa jego padają w aksamitnie miękką ciszę.

– Ślad każdej stopy odrębną raną.

Wgłębienia znaczą się ciemniejszą linią.

– Pokrywa skórę śniegu znacząc bólem.

Stąpa kilka kroków.

Krzysztof Soliński, ur. 1950 w Bydgoszczy. Prozaik, poeta, eseista. Opublikował następujące książki: *Katuzi w szczękach* (1973), *Obszar ograniczony* (1976), *Symboli znaczeń. Wybór zagadnień* (1977), *Sen pod powieką języka* (1978), *Oko dnia – membrana nocy* (1978), *Jak owad w piasku słów* (1980), *Komora celna mowy. Projekt* (1980), *Mimo wszystko* (1984), *Tylko* (1984), *Azob* (1990), *Albo* (1992). Mieszka w Bydgoszczy.

- Skrzypiącym w przełyku słuchu.
- Dźwięki rozchodzą się jak w tekturowym pudełku.
- Słuchaj, wiatr wszystko pozrasta.
- Zwraca się do brunatnego kłacza nad powierzchnią śniegu.
- Mówię, jeśli będzie, odpowiadasz.

Pochyla się nad zardzewiałym badylem. I faktycznie sprawia to wrażenie, jakby między nimi toczyła się rozmowa. Tym bardziej, że kłacze u góry zwieńczone jest uschniętą kulą torebek nasiennych, a dwie rachityczne gałązki rozpościerają się jak ramiona – tak, iż przypomina to małego ludzika.

Dalszy marsz przez ośnieżone pole staje się niemożliwy. Przy każdym kroku rozlega się szmer i trzask. Przypomina odgłos rozgniatanych panczerzyków owadzych, miażdżonych chrząstek. Choć najprawdopodobniej są to jedynie sztywne, zmarznięte kłacze, łądyżki i źdźbła roślin przykrytych śniegiem. Jednak każde stąpienie jest mimo to przykre i nieprzyjemne. Zawraca więc stąpając dokładniej po swych śladach, by już niczego więcej nie naruszyć, nie zmiażdżyć pod skórą śniegu.

Oto pojawiają się tym razem, w tym miejscu, trzy poziome kreseczki przypominające myślniki: – – –. One, podobnie jak poprzednio pojawiające się gwiazdki, oddzielają jedną sekwencję czasoprzestrzenną tekstu od całości tekstowej upośredniczonej w innej czasoprzestrzeni. Oznaczają więc pewną interpolację.

A w tej oto interpolacji on leży na wznak pośród gwiaździstej letniej nocy i wpatruje się w niebo. Otoczenie, rekwizyty są nieważne, gdyż nie spełniają tu żadnej nazbyt istotnej funkcji. Zarówno w sensie potocznym, jak i dosłownym – np. w rozumieniu algebraicznym lub nawet metamatematycznym.

Tak leżąc, szeptem wypowiada się.

- Gdy – – i tak.

Mówi wolno, zawieszając głos, starannie oddzielając pauzami poszczególne słowa, wymawia je nader wyraziście.

- Grdyka globu w krtani.

Noc jest bezwietrzna i powietrze stoi nieruchomo.

- Gdy wysławiam ten obraz.

On również nieporuszony jak otaczające go powietrze.

- I stopy moje bez oparcia.

Matematyczne wyjaśnienie funkcyjne tego stanu niewątpliwie jest możliwe.

- Kołyszą się w ciemnym aksamicie.

Wygwieżdżone niebo faktycznie jest pluszem ciemnogrnatowym.

- Wszechświata pokrytym rosą gwiazd.

Ciepłe wokół powietrze stygnie przy ziemi wytrącając z siebie wilgoć perlący mi się kropelkami wody.

- Tak zawieszony gdy język.

Ciemna otchłań firmamentu ogarnia zda się i wchłania.

- Odebrał mi wszystko.

Ton rezygnacji przebija z szeptu, iż nawet niewyraźne trzeba nazywać.

- Więc przez niego jestem zawieszony?

Moc pytania jest wystarczającą siłą, by wytworzyć znaczne pole siłowe znaczeń i ich skojarzeń, spirali odniesień. I gwałtownie oto rozpędza, przyspiesza bieg zdarzeń. Migają coraz to szybciej. Śniegi topnieją. Tak nagle, iż nie ma potrzeby już, by stawiać kolejną gwiazdkę, znaczącą przeskok czasoprzestrzenny.

I oto. Mijają wiosna oraz lato. Nadchodzi jesienna szaruga, słońca. Długie, ulewne deszcze.

Oto wraca do swojego pokoju na poddaszu. Zdejmuje przemoczony prochowiec z popeliny i wiesz go na dużym, ciesielskim gwoździu wbitym w drewnianą framugę drzwi wejściowych.

– Kontestacja w czasie ulewy.

Mruczy zzuwając buty.

– Grałem z deszczem w zawody.

Mówi tonem wyjaśnienia zwracając się jakby w stronę starego, zniszczonego krzesła.

– Mokrą głową.

Podłoga skrzypnęła.

– Koncert na całe miasto.

Sięgnął po ręcznik.

– Pisałem wraz z nim te.

Wyciera głowę.

– Kałuże i strugi symboli.

Z prochowca kapie woda.

– Jednak bez znaczenia.

Za oknem zapada zmrok.

– Mokrych parasoli i ochlapanych nogawek.

Zapala światło.

– Nieczułych przechodniów.

Odwiesza frotowy ręcznik obok umywalki. Siada na krześle. Z małego okrągłego stolika bierze gazetę.

– Emigrant wyobraźni.

Rozkłada ją z charakterystycznym szelestem.

– Hymn realny.

Przegląda tytuły notat i artykułów na pierwszej stronie.

– Ocalonym zostanie ten kto.

Ogląda drugą stronę.

– Czyta i słucha wiadomości.

Sklada gazetę. Odkłada ją na stolik. Wstaje z krzesła. Podchodzi do szafki. W której trzyma jedzenie. Otwiera ją. Wyjmuje chleb. Odrywa kawalek. Kładzie go do ust. Wolno przeżuwa.

– Jeszcze jeden wymiar poczji.

Mówi niewyraźnie z pełnymi ustami. Kącikami spływa mu ślina.

– Jeszcze jeden ocalony przez gazetę.

Odkłada chleb do szafki.

- Człowiek żywi się słowami i operuje.
- Ponownie siada na krześle.
- Nimi świat rozcinając wszystkie problemy.
- Patrzy w okno.
- Zupa chlebowa.
- Przelyka głośno lub czka.
- Jest wtedy gdy kęs chleba rozpuszcza ślina.
- Wstaje z krzesła.
- Dźwiganie.
- Pochyla się nad gazetą.
- Tłusty a niemy zapis.
- Wyprostowuje się.
- Na odejście.
- Podchodzi do okna.
- Klatka. Na kompleksy.

Stoi tam chwilę. Zaslania kotarą okno. Odwraca się, idzie w kierunku krzesła. Rozbiera się. Części ubrania przewiesza przez poręcz krzesła. Z tapczanu bierze pled. Owija się nim. Gasi światło. Kładzie się wśród ciemności, po omacku, na tapczanie.

Zasypia.

Sen jest nieprzenikniony. Biegnie pod powiekami śpiącego. Tylko ruch galek ocznych zdradza – jak odgłos kroków niewidocznego biegacza – jego bieg. Lub raptowniejszy oddech. Albo pomrukiwania. Czasem dobywa się z lekko rozwarzonych ust śpiącego głos: fragment lub strzęp mowy. Nieartykułowany, nieukształtowany. Także poruszenia ciała: jego obroty z boku na bok.

Sen ten trwa kilka godzin. Kończy się o brzasku. Świt wywołuje przebudzenie. Może też odwrotnie. Przebudzenie powoduje świt? To byłoby interesujące.

Powieki śpiącego oto się rozwierają. Dłonie zamykają się i przecierają oczy. Wzrok początkowo rozkojarzony, nieskoordynowany ustala się względem otoczenia. Nieco chropawy, schrypnięty pojawia się głos. Komentuje:

- Głos poranny ze świtem.

Przeciąga się.

- Na szyi piejącego koguta.

Z korytarza rozlega się dźwięk uderzonej metalowej bańki, najprawdopodobniej na mleko. W każdym razie dźwięk wywołany uderzeniem w metalowe naczynie. Tak to słyhać więc momentalnie pojawia się obraz, skojarzenie.

- Mój sterylny, mechaniczny świat.

Bowiem konotuje wzrokiem, skromny, ubogi pokój najprościej, najniezbędniej wyposażony. Gdzie tak niewiele sprzętów, rzeczy, a każda z nich pełni uniwersalnie szereg funkcji zgodnie ze swoim przeznaczeniem i poza, ponad swoim przeznaczeniem.

- A po ścianie pokoju pełza głos.

Mówi kierując wzrok na ścianę.

– Szczeliną świata skierowaną nieszczelną kotarą.

Jasne pasemko.

– Który werbuje, wertuje.

Oczywiście głos. Który zawiera mowę. Lub mowa, która zawiera głos.

– Osobny sen, odrębny.

Okna są nieszczelne. Powiew powietrza przez szpary porusza kotarą. Pasemko światła na ścianie drga, pełga przyjmując najróżniejsze, nieprzewidywalne kształty.

– W przerębli, tafli, rozbitego jeziora.

Z pewnością wydziela się sen – gdy przerwany – to przypomina przebitą powierzchnię wody. Oczywiście oddziela się jawa – gdy przeistacza się w marzenie lub sen staje się czymś płynnym, ciekłym. Naturalnie daje się zauważyć elastyczność, że aż płynna linia zwana inaczej granicą tafli snu i powierzchni rzeczywistości. Tylko – ciekawe – co jest bardziej wilgotne, czasem aż ciekłe, ten sen czy owa rzeczywistość? Przecież oczy śniące są otulone w wewnętrzną wilgoć powiek. A jednak oczy śledzące spod rozwartych powiek twardą rzeczywistość stale są także nawilżane. Czyli nic nadzwyczajnego, szczególnego nie wynika z tych rozważań, porównań.

Pod krzesłem stoją buty. (Na krzesle przewieszono części garderoby.)

Więc wstaje. Podchodzi do umywalki. Odkręca kran. Z kurka płynie woda. Zimna. Pochyla się nad umywalką, odrzucając okrywający go pled. Obmywa twarz. Ręcznik. Sięga. Wyciera. Się.

Podchodzi do krzesła. Ubiera się. Siada na krzesło.

I. Jakież to nudne.

Prozaiczne. Banalne.

Codziennie. Więc. Oczywiście. Ale Jednak. Trzeba.

Co trzeba? Czemu należy? Dlaczego?

Dlatego żeby znowu nie było tego skrótowca. Tej już kolejnej. Nie mniej nudnej gwiazdki. Tego skrótu. Owego uproszczenia narracyjnego. Przeskoku fabuły. Jakby.

Jeśli ta cała sytuacja dzieje się mniej więcej współcześnie. Przebiega w epoce, dajmy na to, ostatnich stu lat, to sięga po papierosa. Zapala, zachłannie, łapczywie, głęboko się zaciąga. Chrapliwe wciągnięcie dymu. I wiele innych drobiazgów tak znamienne. Zajmuje, mniej więcej 50 stron rzetelnej prozy. Opisu czynności. Drobnych. Fizjologicznych odgłosów. Odruchów. Gestów stanowczych a jednocześnie zasadniczych dla trwania egzystencji. Bytowych w tych wszystkich uwarunkowaniach. Są nużące. A jednak niezbędne. Skrótowo to wygląda niezbyt zajmująco. Tak byle jak. Są. Jednak są. Zapis się przeskakuje. Pomija. I dlatego. Raptownie miast owych 50 stron robi się z tego zaledwie parę linijek. Aby przy tym nie usnąć.

Ach, wyobraźmy sobie te ogrodniczki, które ma na sobie zapisujący.

Aczkolwiek to naprawdę bez znaczenia. (Zwyczajny belkot.) Gdzież ten niegdysiejszy rozmach. Roziew i szeroki kontekst upośredniczenia w rekwizytach. Tych i innych.

Oczywiście. Jeśli to jest epoka fal elektromagnetycznych to może grać radio. Po-

ranna, lekka, muzyka rozrywkowa. Sine dale, próżne żale. Jakież to zagmatwane. Jak jednak jakieś tam.

Och, skreśl to. Zredukuj. Pcha się oto samoczynność refleksji. I co dalej? Właśnie co? Ano stygnie cała wilgotność.

Pod krzesłem, na którym siedzi, stoją buty. Schyla się i stawia je przed sobą. Są zniszczone. Napęczniałe po wczorajszym deszczu. Nakłada oba.

– Starają się przekonać żywą stopę.

Czuje chłód wilgoci.

– O swej przydatności.

Napęczniałe, miękkie i mokre.

– Tak jakby chciały na dłużej.

Przylegają mokrą, ciężką gąbczastością do stóp.

– Utrzymać ich życie a swoją duszę.

Otulają mokrym chłodem nogi.

– Której źle, którą uwiera zdarty obcas.

Ogląda zdarte zelówki i zdeptane obcasy.

– I która chciałaby do złudnego, krótkotrwałego nieba.

Ściąga sznurowadła.

– Nowych butów z nowymi sznurowadłami.

Jedna sznurówka zrywa się.

– Krwiobieg sznurowadeł.

Wiąże w supel zerwaną sznurówkę.

– Wiązania krwionośne sznurowadeł.

Zawiązuje oba sznurowadła. Wstaje. Postępuje parę kroków. Podeszwy obu butów odchylają się na czubkach.

– Buty się szczerze, szeroko uśmiechają.

Przygląda się czubkom.

– Bezzębnie odchyloną podeszwą.

Porusza palcami nóg.

– A palcom duszy chłodno i mokro.

Podchodzi do drzwi. Zakłada wilgotny jeszcze prochowiec. Wychodzi. Zamyka drzwi kluczem. Schodzi po schodach. Wychodzi. Na ulicę. I niknie w mieście.

Wraca wieczorem o zmroku. Wchodzi skrzypiącymi schodami na ostatnie piętro, gdzie na poddaszu znajduje się jego jednopokojowe mieszkanie.

Wyjmuje z kieszeni prochowca klucz i wkłada do zamka.

– Dla momentu przebicia przez superstatek.

Przekręca klucz w zamku.

– Międzygwiazdny granicy naszego kosmosu.

Otwiera drzwi. Zapala światło. Zdejmuje prochowiec. Wiesz go. Rozgląda się po pokoju.

– Ptaki moich snów lęgną.

Podchodzi do umywalki.

– Się z punktów granicznych strefy.

Odkręca kran i napelnia wodą miskę. Stawia ją na taborecie.

– Ciąg dalszy nastąpi.

Rozbiera się do połowy, układając części ubrania na krzesle. Biodra obwiązuje ręcznikiem. Pochyla się nad miską z wodą.

Kropka postawiona na końcu zdania jest znakiem interpunkcyjnym. Ma postać czarnego punktu. Choć w zasadzie pojęcie punktu wyklucza jego formę, postać, jakąkolwiek. To jest:

– Późny sen.

Więc jednak raczej kropka. Przy jej wyobrażeniu należy pozostać. Zresztą ją tu widać. Zawierać może całe wszechświaty. Tego w niej nie widać. Dlatego kropka może tym być, czym jest. Niby końcem, zakończeniem. Lecz może zarówno prologiem, początkiem tego, co za nią. To staje się, to jest:

– Zakazany sen.

A litery? Litery są też rodzajem wyobrażenia, jego usymbolizowaniem. Tak. Symbolizowanie jest rodzajem zapisu. Więc litery. To takie wiórki, schizofrenicznie pogięte, poskręcane, powyginane makaroniki. Tak, to już sen. A to jest:

– Jedyne przyjaciel, sojusznik.

Schizofrenia. Paranoja. Niekoniecznie jednak są poskręcanymi makaronikami. Wiórkami. Może to rodzaj takiej migreny, która cierpi na reumatyzm. Tak, to jest teraz:

– Suplement do snu.

Z kranu spływa struga wody. Trochę jest srebrzysta i szeleści, szumi. Jednostajnie. Jest to wtedy:

– Sen bez powiek.

(Wszelkie kolory, fantasmagorie. Baśnie barwnych obrazów przynoszą opuszczone powieki. Z chwilą ich opadnięcia jawią się wielokształtne aż nierzeczywiste formy.)

I wszystko tu w Nim jest jedynie strugą wody spływającą z kranu. I wszystko wokół Niego, poza Nim, obok, ponad, pod, z boku, z ukosa jest szumem spływającej wody z kranu.

Aby tego dowieść wystarczy przecież dotknąć owej strugi.

Oto wkłada pod strumień palec wskazujący. Bieg strugi zostaje nieco rozproszony, lecz tak w istocie nic nie ulega zmianie. Struga wody nadal pozostaje strugą wody. To jest:

– Źrenica snu (rzeczywistości).

Następuje kilka zdarzeń i wypowiedzi. Niezmiennie jednak trudnych do precyzyjnego określenia. Poniekąd wymykają się. Są nieregularne, nieuporządkowane. Pozostaje jedynie coś oderwanego, wyjętego z kontekstu. Chyba sen i gazeta. Może wrażenie, może strzęp wypowiedzi.

Palec jednak nadal tkwi w strumieniu wody. I teraz oto:

– Dźdźownica snu pod powieką gazety: palce.

Noc mija. Naturalnie po umyciu ciała. Zakręceniu wody płynącej z kranu. Po ułożeniu ciała na tapczanie. No i w ogóle tych wszystkich dość oczywistych czyn-

nościach przed zaśnięciem.

Koniec nocy. Ranek z tymi wszystkimi odgłosami, wobec których następuje przebudzenie. I jest to:

– Suplement do wiadomości porannych.

Bezradność? Półprzytomność ...?

Coś w tym rodzaju: tego pierwszego spojrzenia ze snu w rzeczywistość albo odwrotnie. Bowiem:

– Sen – ekran projekcyjny.

A więc jeszcze głos. Wypowiadający. Słowa. Rodzaj zdania. I oto:

– Usta powiek – oczy.

Przemówiły. Refleksyjnie. Nicco sentencjonalnie. Tak. To jest:

– Sen filcowego pokoju.

Wytłumionego, oderwanego. Zapewne jak strumień wody z kranu, który jednak łączy się z systemem rur, wodociągu i zbiorników wodnych. Z całą siecią żył wodnych, naczyń włosowatych, systemem obiegu wody w przyrodzie. Parowaniem i deszczami. Zlodowaceniami i tajaniem, topnieniem. Z mgłami i ich osiadaniem, skraplaniem. Z drobinami rosy. Z pijącymi ze stawu lub jezior, z potoków lub rzek zwierzętami i fizjologią wydalania. Moczem. Ze ściekami. Och. A w tym wszystkim palec. Wskazujący. Wetknięty w to całe wszystko.

Niewątpliwie sporo jest wilgoci. Nic nowego. Nic istotnego.

Teraz tak. Dyspozycja przebudzonego organizmu na tapczanie, wydolność sportowującego na wznak ciała (przykrytego kraciastym kocem).

Jest jeszcze bliżej i nie określona. Nie rozpoznana. Resztki snu ciągle jeszcze się ulatniają, jak para wodna z wilgotnego papieru. Opuszczają zakamarki jak dobywające się z naczyń włosowatych drobiny wody.

Od strony podwórza dobiegają głosy dzieci i odgłosy ich zabaw. Pną się z całą wyrazistością po ścianie domu na ostatnie piętro. Wślizgują się do pokoju na poddaszu. Natarczywie. Odgłos odbijanej piłki. Dudniący. Piskliwe krzyki.

Podwórko jest czworokątem wyznaczonym przez ściany budynków.

Nicopodal znajduje się rzeźnia miejska. Kompleks starych budynków z czerwonej cegły. Wiatr wiejący od ich strony przynosi przykrą, specyficzną woń. Oraz kwik zwiezionych właśnie zwierząt.

Różnorodne odgłosy ulicy. Odgłosy kroków przechodniów. Turkot pojazdów. Strzępy okrzyków. Włókna rozmów.

Najszczelniejsze framugi okienne nie są w stanie tego wszystkiego wyciszyć.

Mobilizuje to całe ciało, mimo wszystko, do. Lecz jaka jest dyspozycja organizmu i ciała?

Dobiegają odgłosy z klatki schodowej.

Więc tak. Jest dobra. Zatem unosi się z tapczanu. Obmywa twarz. Wyciera. Ubiera się. Wychodzi. Zamyka drzwi na klucz. (Bez porannej herbaty, śniadania.) Zatrzymuje się na półpiętrze. Otwiera niewielkie drzwi. Wchodzi do małego pomieszczenia, w którym znajduje się poczerńiała muszla klozetowa.

Fizjologia wydalania. Powietrze. Właściwie to go nie ma. Jedynie paskudna gnil-

na woń. I całe wszechświaty zdają się przesuwać. Trawione. Trawiące. Samotrawiące. Rozmyślania. Kontenplacje. Wypierają woń. No i szereg cały zdarzeń, myśli wysnuwających się. Specyficznych dla fizjologii tego rodzaju.

Zielone liście zapisują jesień rdzą. Czyli zieleni topnieje. Jak wosk i znika. Wosk nie ma nic wspólnego z rdzą. Chyba wręcz przeciwnie, chroni przed rdzą. Tylko żelazo rdzewieje na brązowo. Liście niewiele mają wspólnego z płytkami żelaza. A jednak ich tkanki zawierają coś szczególnego.

Stękniecie.

(Zapewne wysunął się zardzewiały zawijas ekskrementu.)

Wszystko ma tendencję rdzewienia, szarzenia, czernienia. Aż dziwne, że w przyrodzie pojawia się biel.

Małe okienko, lufcik. Zupełnie wysoko. Kwadratowe. Jest uchylone. Framuga pomalowana na zielono farbą olejną.

Koniec fizjologii wydalania. Opuszcza pomieszczenie prymitywnego klozetu. Schodzi po schodach. Wychodzi na ulicę.

Kiedy indziej budzi go hałaśliwa zabawa dzieci na podwórku. I kwik zwierząt odstawianych do pobliskiej rzeźni.

Gdy jest cieplej powietrze przesycone jest fetorem rozkładającego się mięsa.

– Rzeźnia miejskich zabaw oznacza przestronną halę.

Taka niewidzialna mgielka ciężkiego, męczącego zapachu. Ponurego upadku.

– W niewielkiej rzeźni, w której czasem odbywają się.

Upadku powietrza wobec zieleni roślin na pobliskim skwerze.

– Zabawy.

Trwa zmaganie zieleni z rozkładem.

– Pomieszczenie, jego charakter udziela się wówczas.

I zawartość powietrza kłamie żywotności roślin.

– Charakterowi zabawy, uniformizując naturę.

Zresztą nieważne. Najbardziej dręczący jest odgłos odbijanej piłki.

– Uczestników w jeden wymiar.

Klap, klap – pac, pac.

– Dlatego sformułowanie: rzeźnia miejskich.

Klask, klask – odbija się o ściany.

– Zabaw jest bardzo odpowiednia.

Orientuje się, że głośno monologizuje jednocześnie rozmyślając nieco obok, na inny temat, a raczej rejestrując odgłosy z podwórka. W jakimś momencie przeplatające się jego głosem. Zlewając się w pokrętny bluszcz, splatając w powój. Właściwie to trudno pojąć. Po prostu jedno nasycza się drugim.

To niekoniecznie jest szczególnym odkryciem.

Okienko w klozecie. Z jego framugi zluszcza się płatami farba. Ukazując fragmenty poprzedniego malowania. Również w kolorze zielonym, lecz w innym odcieniu. Kształty owych złuszczeń: najróżniejsze – cała fantasmagoria. Śledzenie ich, dociekanie, odczytywanie tych figur wcale nie musi być nudne. Czasem w jakimś kształcie można odkryć coś frapującego. Nosi się to potem w głowie. Jak w kie-

szeni odłamek kolorowego szkła, przez który patrzy się na świat.

Albo zapamiętywanie kształtów kamieni i ich powierzchni. Struktury powierzchniowej. Czasem porowatej, czasem niemal idealnie gładkiej. I zastanowienia: co tak ją wypolerowało?

– Wariacje na jednym słowie.

Dopasowywanie sformułowania do rzeczy, do zdarzeń. Odrapywanie słów z farby olejnej. Próby ich przemalowywania. Rozciąganie sylab. Polykanie głosek. Intonacyjnie. Artykulacyjnie. Wymienianie „r” na „l”. Zamienianie „l” na „h” lub „ch”. Rugowanie samogłosek. Przekształcanie końcówek. Łamanie rdzeni. Program dostosowawczy.

Drgające pręciki światła, na przeciwległej do okna ścianie, uspokajają się. Przestają się poruszać i wibrować. Wiatr uspokaja się i przestaje poruszać firanką w oknie. Pręciki światła nieruchomieją.

– To jest tak.

Domyka okno i niedawne ruchliwe pręciki stają się spokojnymi smugami. Prostokątami, trapezami, trójkątami, kwadratami, wieloramiennymi nieregularnymi figurami światła.

– Atomy symboli.

Podobnie jak figury po płatach odpadającej farby olejnej na framudze okiennej.

– Komponują się w strukturę znaczeń.

No, może figury na framudze są bardziej ostro, kanciasto zarysowane.

– Kryształek aluzyjny znaczenia.

Na ścianie natomiast światło wyznacza smugi i obłe plamy.

– Materią znaczącą.

To tylko kształty. A kształty brzmienia sylab, liter, zgłosek? Elementy. Elementarne składanie, zbieranie drobin. Ich zszywanie, gromadzenie, łączenie, całościowanie.

Świat rozsypany, rozłożony na luźne pyłki. Rozproszone. Więc wyludnione.

Rysujące, jeśli wirują w przestrzeni światła, jego promienia.

A jednak, czy ruchome, czy nieruchome?

To niewątpliwe, że jest takie widzenie. Samotne, osobnicze widzenie. Indywidualne postrzeżenie. Nagle. Wszystko strzępiaste, porwane, fragmentaryczne. Puste. Wypróżnione.

Nierzeczywiste. Bezludne. Rozproszone. Nieskoordynowane. Nie powiązane. Bezmyślne. Nieprzydatne.

Krzysztof Soliński

Grzegorz Musiał

WIELKANOC 99

CNN News



Fot. Elżbieta Lempp

Pod złotą ramą
wyciągnięci na otomanie
przez mgłę żonkili
oglądamy
trupy Kosowa

Jakie to ważne
równo pchać taczkę
w błocie
z zawiniątkiem splamionym
krwią psa? owcy?
brata?

wzrok dziewczynki
jest wbity
w ziemię: tak
tak
tak tak o
tak

Grzegorz Musiał, ur. 1952 w Bydgoszczy. Poeta, prozaik, absolwent Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej w Gdańsku. Autor powieści *Stan płynny* (1982), *Czeska bizuteria* (1983), *Wptaszarni* (1989), *Al Fine* (1997), tomów poetyckich m.in. *Kosmopolites* (1980), *Przypadkowi świadkowie zdarzeń* (1986), *Berliner Tagebuch* (1989), *Smak popiołu* (1992), laureat m.in. Nagrody im. S. Piętaka, im. Wyspiańskiego, im. Kościelskich. Mieszka w Bydgoszczy.

Wieśniacy martwią się że nie mają Baranka na Wielkanoc

„to wasz baranek”
zaśmiał się żołnierz
i rzucił im
korpus chłopca
z uciętą głową

kobieta
która mówi o tym
ma twarz spokojną
oczy nieruchome
uciętą
głowę

Stary człowiek pyta

Jestem sam
wszystkich zabili
tylko ta laska
mi została

jak teraz
dla tej drewnianej laski
mam żyć?

Zabawki wojenne

dzieci
tak zabawnie
rozkrzyżowane
wzdłuż drogi
jak laleczki

Los tyrana

co ma
do roboty
taki rzeźnik
tylko machać
toporem

od świtu
do zgonu
machać
toporem

machać
machać

Niebo dla Kosowian

Od paru dni
w Niebie wielkie poruszenie:
idą! idą!

Wygodne gościńce dla świętych
ale i najdrobniejsze ścieżynki
którymi od wieków nikt nie chadza
poza psami
zapchane uciekinierami z Ziemi;

Święty Piotr rwie włosy z głowy
kolejny pododdział aniołów
odwołany z chóru
i naprędce przeszkolony
sprawdza w Księgach zasługi
stłoczonych pod bramami;

Dopiero co
udało się rozlokować
tych z Bośni
z Algierii
nawet nieprzebrane rzesze z Ruandy
a tu
Kosowo. Kto by pomyślał
że właśnie oni?

Uśmiechnięci
czysto ubrani
nie czują głodu, żalu, nienawiści:
już się poodnajdowali
matki, bracia
psy, kanarki, dzieci

nie muszą
jak ci w dole
kucać przy szosie
okrywać się strzępami folii
walczyć

o utopioną w błocie
puszkę z herbatnikami.

Mały chłopiec
z twarzą jeszcze pociętą
ścieżkami łez
mruży oczy
od łagodnej światłości
i gdy reporterka Nieba
podsuwa mu mikrofon

mówi: już
dobrze
a tak się bałem
to była
tylko chwilka
i nic nie bolało.

Jedna wojna wykluwa się z drugiej

I znów
wrzód tłumu
żre
stok wzgórze

znów ciągną
jak nuty
w poprzek partytury szaleńca
raz po pergaminie
raz po błocie

w łapciach przymarzłych do goleni
bo jednej pary butów
starczyło dla sparaliżowanej
która jak Odwrotna Pieta
w ramionach Syna spoczywa.

I znów ziarno chleba
siane z ciężarówek
w jałowy las rąk
głodne gardziele
przelkną je jak kamień
i znów kamieniami
wезде tamto życie.

Aż się nie chce
pisać: to okrutne
a zwłaszcza nietaktowne: patrzeć
jak się załatwiają
w przydrożnych krzakach
okutane chustami kobiety
i mężczyźni
w znoszonych marynarkach od garnituru
tyle zdążyli chwycić z szafy
oblec kościste piersi.

Mogliby pozować Leni Riefenstahl
ich ścięte twarze
grdyki pod które pełźnie
posiwały kłęb
gardło rzucające słowami
niezrozumiałego narzecza

która dziennikarka
streści jednym z czterech
„języków salonu”: że cierpieli.

On nie ma słów
ani ja
gdy piszę

tap tap
tap tap

i moje serce
kołacze
jego sercem
może.

Grzegorz Musiał

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), Henryka Grynberga, Stefana Chwina, Kazimierza Brakonieckiego (nr 3/11/1996), Tadeusza Różewicza, Urszuli Koziół (nr 4/12/1996), Michała Głowińskiego, Bogdana Czaykowskiego (nr 1/13/1997), Kazimierza Hoffmana, Janusza Stycznia (nr 2/14/1997), Grzegorza Musiałą, Krzysztofa Karaska (nr 3/15/1997), Floriana Śmieji, Macieja Niemca (nr 4/16/1997), Bolesława Taborskiego, Ewy Sonnenberg (nr 1/17/98), Marka Kędzierskiego, Leszka Szarugi (nr 2/18/98), Ludmiły Marjańskiej, Janusza Szubera, Jana Twardowskiego, Piotra Wojciechowskiego, Bohdana Zadury (nr 3/19/98), Adrian Szymańskiej, Ewy Kuryluk, Urszuli M. Benki (nr 4/20/1998), Józefa Kurylaka, ks. Jana Sochonia (nr 1/21/1999), Ryszarda Kapuścińskiego, Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej (nr 2/22/1999), Macieja Cisło, Mirosława Dzienia, Piotra Szewca (nr 3/23/1999) zamieszczamy kolejne wypowiedzi. Ciąg dalszy w następnym numerze.

Krzysztof Ćwikliński

Po co piszę? Nie wiem. Zapewne umiałbym podać przynajmniej kilkanaście efektywnych odpowiedzi, ale dlaczego miałbym udawać, że wiem, skoro nie wiem? W głowę zachodzę i niczego w niej nie znajduję. Bardzo się staram nie pisać, ale mi nie wychodzi. Widać nie potrafię inaczej.

Krzysztof Lisowski

Na to pytanie przychodzą mi do głowy same banalne albo głupawe odpowiedzi. Ale poważnie – czy ja wiem? Żeby utrwalać, odmalować detal i moment w słowie, pomedytować sam na sam ze światem, a potem z kartką. Po lekcji Miłosza iść własną ścieżką przed siebie.

Mój ojciec zmarł, gdy przygotowywałem się do matury. Wielu rzeczy mi nie zdążył opowiedzieć, o wiele nie zapytałem. Może chcę coś więcej zostawić po sobie córkom i paru znajomym, którzy z pewną przyjemnością czytują moje wiersze. Pisanie jest dla mnie sposobem na poszerzanie obszaru wolności wewnętrznej, tu nie ma żadnych przełożonych oprócz Pana Boga. Lękać i cieszyć muszę się na własną odpowiedzialność.

Dzięki pisaniu zaistniało w moim życiu kilka znaczących i trwałych przyjaźni, dzięki niemu odbyłem większość podróży po Polsce i świecie. Mam nadzieję nadal podróżować i pisać.

Krzysztof Ćwikliński

Umiąłbym



Fot. Anna Filipińska

Umiąłbym kochać mocniej, lepiej lub inaczej,
Umiąłbym może... Umiął w gmatwaniu znaczeń

Znaleźć jedno właściwe i jasne. Zawilość
Zdań złożonych przełożyć na słowo słów: miłość.

Ból może mógłbym nazwać... i opisać światło.
Może umiałbym więcej? Może nic ponad to?

Może pojąłbym siebie bez reszty. Nareszcie
Umiąłbym spleść jak warkocz barwę, czas i przestrzeń.

Umiąłbym też zapewne od innych nie gorzej
Rozumieć i wybaczać, i umiałbym może

Żywych poić nadzieją, a umarłych budzić -
Gdybym mówił językiem aniołów, nie ludzi...

23 kwietnia 1999

Krzysztof Ćwikliński, ur. 1960 w Ciechocinku, poeta, krytyk, historyk literatury. Autor siedmiu zbiorów wierszy, ostatnio opublikował tom *Kropelka krwi*. W przygotowaniu zbiór *Książę potów żegna ukochane miasto*. Pracuje w Instytucie Literatury Polskiej UMK. Mieszka w Toruniu.

Książę poetów żegna ukochane miasto

Teraz już żadnych uczuć. Tak, tak to się kończy...
Wystarczy rytm dnia. Spokój. Wystarczy potrzeby
Najprostsze zaspokajać. Higiena. Głód. Żeby
Jeszcze nie ulec myślom. Nie próbować złączyć,

Co pękło poszarpane. I oszczędzać oczy.
Unikać śmiechu. Stronić od pustki rozpaczy.
I raczej mało mówić... Resztę się zobaczy.
Jakoś to pewnie będzie. Jakoś się potoczy...

Nie szukać ukojenia. Niczego nie szukać.
Nie starać się zapomnieć, bo to przecież na nic.
Nie czytać Kawafisa. Nie przekraczać granic
Dobrego smaku. Zasnąć. I niech szejnie sztuka.

23 kwietnia 1999

Stary wiersz

Teraz jest tylko cisza i piołun w lawendzie
Jej zapachem pijany ku ziemi się chyli...
I widzisz, Kochanie, doszliśmy tej chwili,
Kiedy jeszcze jesteśmy. Jutro nas nie będzie...

Jutro już nas nie będzie... Tani melodramat.
Łza w łoży uroniona nad kiepskim aktorem.
I każde z nas do siebie powróci wieczorem
Na wyblakły konterfekt w zakurzonych ramach.

I pomyślisz, Kochanie, przed małym lusterkiem
Srebrne włosy gładząc, że jak dziś w teatrze
Tak my śmieszni byliśmy... I wtedy czas zatrze
To wszystko, co przed laty takie było wielkie...

*Stargard Szczeciński,
10/11 września 1982*

Najlepiej

Najlepiej jest nie wiedzieć. Nic nie wiedzieć. Tylko
Czuć smak porannej kawy, przy której papieros
Jest rzeczą przewyborną. Taką krótką chwilką
Rozkoszy, że gdy gaśnie, gaśnie świat. Dopiero

Wtedy przychodzą myśli. Coraz szybciej stuka
Złudzenie – kalejdoskop niepotrzebnej wiedzy...
Bo lepiej jest nie wiedzieć. Łatwiej jest oszukać
Oddech, uśmiech, spojrzenie. Tak można wyprzedzić

Samego siebie. Potem zgubić cień i zniknąć.
Już tylko opisywać miłość, zamiast kochać...
Lepiej jest nic nie wiedzieć... Lepiej jest, gdy krzykną
W parku pobliskim pawie lub zaskrzeczy sroka...

22 lipca 1999

Krzysztof Cwikliński

Krzysztof Lisowski

Marysia Bujańska



Fot. Grażyna Niezgoda

radość idzie do nieba
a rozpacz do piekła

tak myślałem na cmentarzu żydowskim
ciemnym od wielkich drzew jak Szeol

zamknęłaś oczy i poczęło się pisać inne opowiadanie

a przecież żeglowaliśmy po Tamizie
piliśmy Guinnessa
po niebie uciekały wesołe obłoczki
fala drżała dotykana światłem

to było w innym życiu tego nie pamiętasz
twój fortepian z czarnego skrzydła
zmienił się w listek
wypełnił swoje zadanie
wraca do ziemi

radość idzie do nieba
a rozpacz do piekła

wrzesień 1999

Krzysztof Lisowski, ur. 1954 w Krakowie, poeta, krytyk literacki. Opublikował m.in. *Próba obywatelstwa* (Kraków 1975), *Wiersze* (Kraków 1977), *Drzewko szczęścia* (Kraków 1980), *Wiersze i epitafia* (Warszawa 1984), *99 haiku*, *Inne wiersze* (Kraków 1993), *Światło lasów* (Kraków 1996). Laureat m.in. Nagrody im. Andrzeja Bursy (1976), im. Stanisława Piętaka (1981), Nagrody Miasta Krakowa (1990). Mieszka w Krakowie.

O stylu wysokim

Czytam go teraz z szacunkiem,
ale bez wzruszenia.

Zestarzał się styl jeszcze za jego życia,
odwrócił od mistrza.

Z migotliwych słów powstawały kiedyś
kształty, obrazy, przedmioty.

Teraz widziałem proces odwrotny,
rozpadały się formy żywe na słowa,
litery kostniały na antarktydzie kartki.

Gliniana misa bez krwistego mięsa,
wyschnięty owoc granatu,
zachwył jak pusty kielich ze śladami palców.

Człowiek z Tollund
raz jeszcze zapadał się
w bagno.

12 lutego 99

Drugie śniadanie

pociąg przychodzi punktualnie
jakby gdzieś się spieszył

i zaraz śnieg
dreszcz nowych godzin

pocztówki od czytających wiersze
i malujących obrazy

Mozart i flamenco
depresja i zachwyty

jeszcze zbiegam po schodach domu
przy Berggasse 19

pod czwórką nie zastaję doktora Freuda
wyjechał w popłochu zapomniawszy laski
wdzięczni pacjenci wysłali go
na wieczne wakacje

pod jedenastym mieszka Pan Kafka

obaj może widzieli z okna na półpiętrze
czarną korę znajomego drzewa

ale trwa już inny dzień
w innej spalarni śmieci
dym słowa zabiera

Kraków, 15 marca 1999

Krzysztof Lisowski

PLASTYKA

Prezentacje *Andrzej Masianis*



Quis rerum divinarum Heres, rysunek piórkiem, lawowany tusz 100 x 70.

Andrzej Masianis, ur. 1974 w Pile. Absolwent Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Laureat wystawy studenckiej „Autograf 2” organizowanej przez Wydział Sztuk Pięknych (1996). Stypendysta Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie (1996). Druga nagroda w Ogólnopolskim Biennale Rysunku Studentów Wyższych Uczelni Artystycznych, Katowice (1998). Uczestniczył w kilku wystawach zbiorowych: „200 lat Wydziału Sztuk Pięknych w Toruniu” (1997), wystawa pokonkursowa II Festiwalu Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1998). Przygotował dwie wystawy indywidualne: „Rysunek i Grafika” Galeria S, Toruń (1998), „Cherubino et Flameo Gladio. Malarstwo i Rysunek” Muzeum Kopernika, Toruń (1999). Mieszka w Toruniu.



De specialibus legibus, akryl 70 x 100.



De mutatione nominum, akryl 210 x 70, fragment.



Sortis de soi, rysunek piórkem 40 x 60.

V A R I A

Michał Głowiński

Jasza i Maks

Należeli do tych oddziałów Armii Czerwonej, które nie opuszczały naszego miasteczka jeszcze przez czas jakiś po wojnie i zostały skoszarowane na terenie warsztatów kolejowych, a przynajmniej ich części, tej, która po bujnych dziejach w latach okupacji nie od razu wróciła do swych dawnych zadań, z całą pewnością wówczas nie remontowano w niej żadnych wagonów i lokomotyw. Nosili różne mundury, Jasza – zielony, taki, jaki najczęściej się widywało, Maks – ciemniejszy, w dziwnym, trudnym do określenia odcieniu, należeli zatem do różnych formacji, nie wiem jednak jakich, na ten temat nigdy się nie wypowiadali, w ogóle unikali mówienia o czymkolwiek, co wiązało się z wojskiem i służbą. Ich powściągliwość była zrozumiała, myślę, że żadna z tych, nielicznych zresztą osób, z którymi w miasteczku się stykali, nie zadawała im pytań dotyczących tego rodzaju materii. Zwycięska armia, której przewodzi generalissimus, będący chlubą ludzkiego rodu, winna być – i była – owiana tajemnicą, ci zaś, którzy zostali w szeregi wcieleni, mieli obowiązek strzeżenia sekretów, a więc dbać musieli o to, by nic nie wychodziło poza jej granice, a jeśli go z takich czy innych powodów nie dopełniali, mogli się spodziewać kar najsurowszych. Obydwaj, choć jeszcze bardzo młodzi, zostali już srogo doświadczeni, troszczyli się więc o to, by się nie narażać na kolejne klęski. Jak się potem zresztą okazać miało, nie żywili złudzeń co do charakteru ustroju i państwa, w którego armii się znaleźli.

Najbliżsi przyjaciele, starali się trzymać razem, łączyło ich w istocie wszystko, pochodzenie, ziemia, z jakiej się wywodzili, podobnie układające się losy, a także – jak miało się okazać – pewne żywione głęboko w duszy marzenia, o których w tamtych czasach niebezpiecznie było mówić, bo niewiele trzeba było, by uznano je za przejaw wrogości czy wręcz – zdrady. Zapytali jakichś przypadkiem poznanych polskich znajomych, czy w miasteczku po Zagładzie mieszkają jeszcze Żydzi, czy jest jedna choćby żydowska rodzina, bo z chęcią by ją poznali. Wskazano im nasz dom. Przyszli, przedstawili się, opowiedzieli o sobie. Znajomość się zadzierzgnęła, pojawiali się co jakiś czas, lubili te wizyty – i byli przyjmowani z zaciekawieniem, sympatią i serdecznością. W mojej rodzinie widziano w nich nie żołnierzy obcej armii, ale biednych żydowskich chłopców, którzy mieli za sobą straszne przeżycia, z trudem uszli eksterminacji, stracili najbliższych. Ich doświadczenia od przypadków polskich Żydów różniły się tylko w szczegółach.

Obydwaj pochodzili z Łotwy, ich rodziny – skromne, drobnomieszczańskie – należały do społeczności łotewskich Żydów. Ani z jednej, ani z drugiej nie ocalał nikt, udało się uratować tylko im dwóm, może dlatego, że szybko zorientowali się, co się dzieje, a więc uciekli – i zaciągnęli się do działającej na terenie Łotwy partyzantki, partyzantki niewąt-

pliwie komunistycznej lub przynajmniej komunistom bliskiej; do takiej trafili nie z powodów ideowych czy politycznych, może dlatego, że w pobliżu innej nie było, może z tej racji, iż przypuszczali – zapewne zasadnie – że kiedy zaciągną się do takich oddziałów, nikt ich nie zabije tylko dlatego, że są niewłaściwego pochodzenia, a płynąca w ich żyłach krew jest niedobra. Kiedy Łotwa stała się republiką Związku Radzieckiego, zostali wcieleni do armii. I chyba wtedy dopiero się poznali; przedtem los ich nie zetknął, choć ich dzieje układały się równolegle, w istocie niemal identycznie.

Jak wielu Żydów, których najbliższe rodziny dotknęła Zagłada, nosili w sobie głębokie rany, czuli się skrzywdzeni i opuszczeni, mieli poczucie, że świat, jaki od najmłodszych dziecinnych w sposób naturalny uznawali za własny, został doszczętnie zburzony – i na jego miejsce nie powstanie, bo w ogóle powstać nie może, żaden inny. Żywili świadomość, że choć młodzi i w zasadzie przyszłość mają przed sobą, trwają w pustce i nie dobrego w nadchodzącym czasie ich nie czeka, bo o tym, o czym marzą, nawet myśleć nie warto, jest to bowiem sfera nie tylko niebezpieczna, ale też taka, w której nic co upragnione zdarzyć się nie może, a hodowanie jakichkolwiek nadziei skazuje na bezprzedmiotowe ludzenie się, na życie tym, co nieprawdopodobne. To, co pomogłoby jeśli nie przewyciężeniu ich bólu, który trwał mimo mijającego czasu i piętrzących się wydarzeń, to przynajmniej jego częściowemu złagodzeniu, wydawało się dziedziną uludy, jakiej w żaden sposób urzeczywistnić się nie da.

Myślę, że Jasza i Maks nie mówili w trakcie wizyt w naszym domu o wszystkim, co ich trapiło. Niewykluczone, że obawiali się, iż po zakończeniu służby zostaną wysłani Bóg raczy wiedzieć w jakie miejsca, gdzieś na tereny tak odległe, że aż trudne do wyobrażenia, a tych w „ojczyźnie, w jakiej oddycha się tak swobodnie” (to właśnie głosiła popularna wówczas pieśń), nie brakowało. I z całą pewnością nie byli zachwyceni tym, że Łotwa wcielona została w obręb imperium, choć mieli z Łotyszami swoje porachunki. Nie ukrywali żalu, że tak wielu z nich nie czuło oporów, skrępowań, wyrzutów sumienia – i z ochotą udzielało Niemcom pomocy w przeprowadzaniu eksterminacji. A inni, jeśli nawet się nie włączali, pozostawali obojętni, przyglądali się temu, co się dzieje, jak widowisku w teatrze, bo losy Żydów, którzy jeszcze niedawno byli znajomymi lub przynajmniej sąsiadami, naprawdę nie ich nie obchodziły. Taki bieg wypadków był dla nich obydwu sprawą ważną i głęboko odczuta, powiedziałbym – sprawą osobistą, może dlatego, że chodziło o zawiedzione oczekiwania, może z tej racji, iż sądzili, że gdyby zachowania i postawy były inne, przynajmniej jakimś członkom ich rodzin udałoby się przeżyć. Byłem wciąż jeszcze dzieckiem, do rozmów prowadzonych przez dorosłych się nie włączałem, ale uważnie i z zaciekawieniem im się przysłuchiwałem. I to, co usłyszałem od Jaszy i Maksy, nie wywołało mojego zdziwienia, doskonale pamiętałem, jak w warszawskim getcie bano się szaulisów, bo odznaczali się okrucieństwem równym niemieckiemu i równie byli gorliwi w bezpośrednim mordowaniu i wysyłaniu na śmierć z Umschlagplatzu. A szaulisami nazywano biorących udział w zbrodni Łotyszy i Litwinów.

Odwiedziny tych dwu żołnierzy, rzadkie zresztą, zwróciły uwagę znajomych i sąsiadów, u niektórych wzbudziły zdziwienie i niechęć, choć stacjonujący w warsztatach kolejowych sowieccy wojskowi bojkotowani nie byli. Pani Maria A., gimnazjalna koleżanka mojej Matki, zwana od młodości Maryską, wyraziła słowa dezaprobaty, w szanujących się domach ludzi takich nie powinno się przyjmować. Matka, zaprzyjaźniona z panią Maryską od dawna, liczyła się z jej opiniami, uważała ją za osobę mądrą i miała dla niej dużo podziwu, wiedziała bowiem, że w czasie okupacji z wielkim trudem, kosztem ogromnych wysiłków, uratowała swojego męża, który był Żydem, pomagała ukrywającym się członkom jego rodziny, a ponadto była nader aktywna w działaniach konspiracyjnych, jakie rozwijały się w naszym miasteczku za sprawą AK bujnie i wielostronnie, zajmowała się między innymi

mi organizowaniem kolportażu prasy podziemnej. Matka nie chciała zbyć jej zasadniczego przecież zarzutu milczeniem, nie chciała posłużyć się zdawkowo słowami, które nic by nie wyjaśniały, czy załatwić rzecz wykrętem. Odpowiedziała rzeczowo i szeroko, w naszej rodzinie nie traktuje się tych dwu młodych ludzi jako komunistów, jako Rosjan, którzy zdobyli dominację nad Polską, czy członków panoszącej się na jej ziemi armii, dla nas są oni po prostu zagubionymi w świecie Żydami, których rodziny zostały przez Niemców wymordowane. Obydwaj mają zresztą jedno tylko marzenie, chcieliby wyjechać do Palestyny (Izrael jeszcze wtedy nie istniał).

Pani Maria A., zwana Maryską, chyba zrozumiała tę argumentację, i ją, choć zapewne bez entuzjazmu, aprobowała, w każdym razie sprawa nie zaważyła na przyjacielskich relacjach i z Matką i z innymi osobami z rodziny. Bylem milczącym świadkiem tej rozmowy, wtedy też po raz pierwszy usłyszałem o tym, jak Jasza i Maks najchętniej pokierowaliby swoją przyszłością, gdyby byli ludźmi wolnymi, jakie są ich marzenia, bo trudno byłoby mówić o planach, skoro ci, którzy znaleźli się w okowach, jakie tworzy granica Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, nie mieli żadnych szans na ich zrządzenie, na wyrwanie się z terenów, które owa granica opasywała, na udanie się w miejsca, w jakich żyć by pragnęli. Wyjazd na południe, tam gdzie społeczność żydowska szykowała się różnymi sposobami do utworzenia własnego państwa, musiał być wówczas, wkrótce po zakończeniu wojny, traktowany jako pełna niemożliwość, urojenie, czysty fantazmat.

Oddziały sowieckie zaczęły się przygotowywać do opuszczenia warsztatów kolejowych, Jasza i Maks wpadli na krótko, by się pożegnać, niewątpliwie świadomi, że los nigdy już ich nie skieruje w stronę naszego miasteczka. I jeden, i drugi niepewny był swej przyszłości, zapewne nie tylko dlatego, że obydwaj byli bez wykształcenia (wojna przerwała ich edukację) i bez określonego zawodu, w ogóle to, co się przed nimi rysowało, było niejasne, mgliste, zbeltane. A ich marzenia nie miały żadnych szans na realizację. Na koniec o nich aluzyjnie wspomnieli jako o czymś niemożliwym, rytualna formuła „w przyszłym roku w Jerozolimie” z ust ich jednak nie padła.

Wyjechali. A ja o tych dwu szeregowcach z Łotwy, odbywających służbę w Armii Czerwonej, zapomniałem, by przypomnieć sobie o nich po dziesięcioleciach, gdy zaczęto mówić o emigracji Żydów z Sowietów do Izraela; najpierw była ona nader ograniczona, a potem, już za czasów Gorbaczowa, całkiem liczna, wręcz masowa. Zastanawiałem się, czy obydwaj dożyli czasów, w których spełnienie ich sekretnego marzenia stało się możliwe, a jeśli dotrwali, czy – już niemłodzi, zapewne obciążeni rodzinami, schorowani – zdecydowali się na przedsięwzięcie wymagające tyle energii i tak ryzykowne. Chciałbym zakończyć tę opowieść akcentem optymistycznym, przyjmuję zatem, że marzenie udało się spełnić: dwaj wiekowi już panowie spotykają się na ulicach Jerozolimy, Tel-Awivu czy Hajfy i przywołują dawne czasy. A w ich wspomnieniach – być może – jakąś pozycję zajmuje także polskie miasteczko, w którym dziwnym losu rządzeniem przez czas jakiś przebywali.

Michał Głowiński

Aleksander Jurewicz

Zapiski ze stróżówki (5)

Lipiec – Sierpień – Wrzesień '99

Znowu na wsi. Jest początek lipca. W tym pokoju, gdzie piszę i w którym zainstalo-
wałem się na pobyt, umarł ojciec. Śpię na starym tapczanie, na którym już się nie obu-
dził ze snu. Czy gdzieś pod warstwą farby, na ścianie lub suficie, pozostało na zawsze, na
wieczną pamięć jego życia w tym domu, jego ostatni oddech? Nad tapczanem wisi ob-
raz Świętej Rodziny dawno temu kupiony od chodzącego po domach sprzedawcy świę-
tych obrazów. Coraz częściej muszę tutaj przyjeżdżać, tutaj po prostu być. Nie tylko by
regenerować się i nabierać sił oraz chęci do życia po jeszcze jednym „maratonie” (od ja-
kiegoś czasu to zaczyna układać się w fatalną skądinąd symetrię: maraton – wieś, mara-
ton – wieś), włóczyć się z psem po ugorach porośniętych rumiankiem i chabrami, pić mleko
prosto od krowy, jeść warzywa i owoce z ogrodu matuli. Gdybym mógł pozostawać tu-
taj jak najdłużej, na większą część roku, żyć niespiesznie i w ciszy... Zwożę tutaj sukce-
sywnie część księgozbioru, trochę kaset z Bachem, Mozartem, Vivaldim i Beatlesami, zapas
zeszytów i chińskich ołówków 9012 HB, ryzę papieru, starą (pierwszą!) maszynę do pi-
sania, radio, lampę, zapisane notesy, popielniczki, niebieski budzik. Przyjazdy do dawne-
go domu to także ucieczki od Gdańska, w którym czuję coraz mniejszą potrzebę życia,
coraz tam paskudniej i nieprzyjemnie. Na wsi żyje się podług prostych zasad, pomaga się
sobie od serca, a nie z wyrachowania, nikt tu nie chodzi nabzdyczony, bo mu lepiej wy-
rosło zboże, nawet najsmrodliwszy papieros wypalony z sąsiadem przez płot ma smak naj-
przedniejszego tytoniu. Cóż tam, że niekiedy w porywczej dyskusji między sąsiadami
w rękach któregoś błysnie wysłużona kosa.

Właśnie tutaj, pod tutejszym słońcem i tymi samymi co wtedy gwiazdami, kilkunasto-
letni zadawałem sobie pytanie, na które nikt nie mógł udzielić mi odpowiedzi: „w jaki spo-
sób zostaje się pisarzem?”. Po kilkudziesięciu latach być może potrafiłbym odpowiedzieć
na to pytanie sobie dawnemu, dla którego horyzont, co teraz jest prawie w zasięgu ręki,
był jeszcze daleko. Nie przypuszczałem jednak na początku pisania, a potem brnąc dalej
w okrucieństwo takiego losu, że będę uciekał tutaj nie tylko od kaców, czekania na głos
w telefonie, który tylko i wyłącznie chciałbym usłyszeć, że będę przede wszystkim ucie-
kał od literackiej szulerni, do której niektórzy sprowadzili to, co dla mnie pozostało i po-
zostanie do końca dni moich święte i niepokalane, czyli literaturę.

Już po dwóch dniach na wsi wszystko wydaje mi się, więcej – czuję, że jest stworzone
do życia czystego i spokojnego – bicie kościelnego dzwonu o pół do szóstej po południu,
zapach skoszonej na podwórku trawy, jaskółki wróżące jutrzejszą pogodę, muczenie krów
zganianych z łąk, tętent spłoszonego konia, rąbanie drzewa do palenia w piecu zimą, deszcz
i upał, rower listonosza oparty o płot, palenie papierosów o drugiej w nocy na werandzie
i pisanie listów, dokładanie przy sklepie chłopakom do wina i kupowanie znaczków na po-
czcie. I najgorszym momentem jest zrywanie kartki z kalendarza wiszącego w kuchni i nie-
przyjemna świadomość konieczności wyjazdu stąd któregoś dnia.

Nie rozumiem pewnego proceduru, który ostatnio staje się normą – poprawianie swoich wcześniejszych książek, ulepszenie (?) ich, zamazywanie po sobie wcześniejszych śladów. Zawsze wydawało mi się, że każda książka to jednorazowy i niepowtarzalny byt, tak jak każdy nowo narodzony człowiek, który dorasta, żyje, umiera, pozostaje dłużej lub krócej w pamięci. Wydawało mi się, że są jakieś niepisane zasady etyki pisarskiej. Każdy piszący chociaż raz, po opublikowaniu książki, miał poczucie niespełnienia i przez jakiś czas (najczęściej aż zaczął pisać następną) bezlitośnie torturował siebie myślami, że gdyby pisał ją teraz, że gdyby nie to lub owo, to na pewno (na pewno?) napisałby lepiej i inaczej, widzi błędy i czasami ze wstydem przypomina sobie zdanie czy akapit, przy pisaniu którego zabrakło mu np. wytrwałości, myślał, że jakiś błąd uda mu się ukryć za innymi zdaniami czy akapitami, a dopiero teraz widzi, jak to feralne miejsce w książce powinno brzmieć, lecz już jest za późno, już nic nie można zrobić. Można tylko przy każdej następnej książce starać się nie popełniać poprzednich błędów, pisać tak, jakby już nigdy więcej nie miało się napisać. No tak, ale właśnie najtrudniejszą rzeczą do uniknięcia w życiu, w pisaniu są błędy, to trwa w nieskończoność, od książki do książki, aż po ostatnią kropkę postawioną w życiu lub raptownie urwane zdanie, którego już nikt za nas nie dopisze. Upiększanie, pudrowanie siebie dawnego, sztuczne odmładzanie się jest złą pisarską drogą i metodą. Mówiąc kategoriami sportowymi w tym momencie bramkę zdobywa się z ewidentnego „spalonego”. „Koszty” pisania ponosi się stale i towarzyszy temu poczucie nieustannego niespełnienia, wewnętrznej goryczy i świadomości, że niczego, absolutnie niczego nie można już ukryć, zmienić ani naprawić.

Objaśniam to teraz temu chłopcu, którego cień w krótkich spodenkach napotykam na dawnym szkolnym boisku, na podwórku, na leśnej polanie, z której kiedyś kilkunastoletni nie mogłem się podnieść porażony wierszami Baczyńskiego, a czego potwierdzenie znajduję w podręcznej Biblii ostatnich tygodni, w *Dziennikach* Andrieja Tarkowskiego, w jego zapisie z 1983 roku: „Czym jest twórczość? Przekonaniem. Jeżeli zaś jest przekonaniem, to znaczy, że towarzyszą jej błędy. Skoro zaś błędy – czy oznacza to fałsz? Nie, po pierwsze błędy nie zawsze oznaczają fałsz, a po drugie, czemuż unikać błędów, skoro sztuka posługuje się nie prawdą, nie istotą, ale obrazem prawdy, obrazem istoty.”

Jestem na wsi, jest lipiec, czytam wiersze Janusza Szubera, siedzę przy maszynie, chodzę do ojca na cmentarz, tak samo jak w „stróżówce” przed późnym udaniem się na spoczynek, odczytuję swoją przedsenną modlitwę, którą na przemian są *Druga Elegia Duinejska* Rilkego i *Przerwana elegia* Octavio Pazę, trzeci dzień piszę długi list i nie umiem go zakończyć, upijam się abstynencją, kładę się w sennie, niebo jest czyste i zawieszono wyżej niż w mieście, łagodnie szeleszczą listki jabłoni, szamoczę się z pewnym wierszem nie dającym spokoju, rozmyślam o szczęściu, przeferuwają szpaki, zasypiam na trawie...

Szczęście, szczęśliwy – to już coraz bardziej nieczytelne pojęcie, obcy stan emocjonalny, zaleczona choroba. Dzisiaj, a pewnie i zawsze, zdaje mi się z przekonującą pewnością, że nigdy nie zaznałem szczęścia. A jeżeli szczęście jest rodzajem odczucia jak strach, orgazm czy ból – to nigdy go nie przeżyłem. Pamiętam, może dlatego tak dokładnie pamiętam, jakbym to zdanie zaszczerpił w siebie na zawsze jako rodzaj pocieszenia albo rozgrzeszenia, zdanie z *Nadziei w beznadziejności* Nadieżdy Mandelsztam, kiedy Osip Mandelsztam powiedział do żony, choć nie pamiętam w jakim momencie ich życia, na pewno w Woroneżu, powiedział jej w akcie rozpacz, beznadziejnym poczuciu osaczenia: „Dla czego wyobraziłaś sobie, że musimy być szczęśliwi?” Więc byłoby szczęście sprawą wyobraźni tylko? Czyżby zatem prawdziwym był ten piękny paradoks Bułata Okudźawy: „Życzyć ci szczęścia, chociaż go nie ma”? Szczęście jako złudzenie psychiczne?

W starych kronikach zapisano by tak: dzisiaj jest poniedziałek, 12 lipca, dochodzi południe. Jest tylko mniej skwarnie niż wczoraj, przez okno widzę siedzące nieregularnie na telefonicznych drutach jaskółki, co przypomina skrawek nutowego zapisu jakiejś melodii. Piszę, że wszystko (powiedzmy) jest w porządku, minęła bowiem fatalna, katastroficzna i ostateczna pora przepowiadanego końca świata. Od kilku dni miejscowi, z moją matulą na czele, żyli w narastającym z dnia na dzień, a później z godziny na godzinę, napięciu, chociaż żadnych specjalnych przygotowań na ten ostatni dzień, w którym miał skończyć się świat, nie zauważyłem: zwożono siano, na plantacjach zrywano resztki truskawek, nie ustawiano się przed pocztą, by nadać pożegnalne listy, pogrzeb odbył się z tradycyjnym ceremoniałem, ślub także, sprzedaż napoju winopodobnego (teraz chyba pierwszeństwo ma smak porzeczkowy) utrzymała się w normie, po psie Benku, który jest istotą wybitnie magnetyczną, niczego szczególnego nie można było zaobserwować. Ale wycinki z gazet z przepowiednią Nostradamusa krążyły po domach, pod wieczór zbierały się przy płotach niewielkie sąsiedzkie gromadki i z tego, co udało mi się podsłuchać lub dowiedzieć, głównym tematem, pytaniem ekstremalnie fundamentalnym było nie: „co to będzie?“, tylko: „jak to będzie, jak ten koniec świata ma wyglądać?“, czyli ciekawość miała przewagę nad wiszącą nad ludzkością grozą. Przy okazji Nostradamusa oberwało się (ale tylko zaocznie) księdzu, który wywołał oburzenie u starych parafianek tym, że podczas niedzielnej mszy ani jednym słowem, ani jakimś gestem od ołtarza, nie wspomniał o mającym nastąpić jutro krachu.

Ostatni wieczór przed przewidywanym końcem świata upłynął też normalnie, podobny był do każdego wieczora na wsi z przedwczoraj i pojutrze: dojono krowy, mężczyźni schowani przed żonami w zakamarkach ogrodów albo rozwalających się szop szybko opróżniali flaszki, pieczono kielbaski i oglądano mecz, mama jak co wieczór odmawiała różaniec i nie zauważyłem, żeby tym razem czyniła to w sposób bardziej podniosły czy szczególnie pobożny, siedziałem przed domem i popijając z puszki piwo cytrynowe (perfidne oszukiwanie organizmu) patrzyłem w gwiazdy, nad podwórkiem przelatowały nietoperze, przed snem czytałem *Sklepy cynamonowe*, nie wiem, co mi się śniło.

Rano obudził mnie pies, matula krzątała się przy śniadaniu, ale zauważyłem, że często spogląda na sowiecki zegarek stojący na kredensie, przyszła sąsiadka i pijąc kawę na werandzie słyszałem, że jednak rozmawiają o przepowiedni Nostradamusa, ale bez paniki i ekscytacji. TO miało nastąpić o 9⁴¹, minęła już dawno ta godzina, powtarzam – jest spokojnie, choć jeszcze nie koniec czuwania i oczekiwania, bo podobno Nostradamus podał drugi termin – parę minut przed czternastą, czyli mniej więcej za godzinę. Poczekam, przeżyję...

Jaskółki odfrunęły z drutów, jakaś starsza, nieznaną kobietą przeszła koło naszego płotu (może to była moja dawna dziewczyna, w której kochałem się na śmierć?), szumią lipy, jastrząb jak strzęp latawca krąży nad wsią, w wazonie stygną chabry, mama podlewa kępkę zakwitłej ruty przywiezionej zeszej wiosny spod Lidy od babci Malwiny. Minęła już połowa dnia, co podług starej przepowiedni miał być naszym dniem ostatnim. (Tomasz á Kempis: „Jeżeli pragniesz wzbudzić w sercu skruchę, wejdź do swej izby, odsuń od siebie zgiełk świata... W izdebce swej odnajdziesz to, czego na zewnątrz tak często szukasz w próżni.”)

Co to jest i co znaczy od kilku lat powtarzające się tuż przed zasypianiem to dziwne uczucie?, wrażenie?, rodzaj *déjà vu*?, projekcja mojej przyszłości albo czyjejs (czyjej?) przeszłości? W tym jeszcze nie sennym przywidzeniu podobno jestem ja, mimo że postać – choć żywa i dotykalna – jest zamglona, bardzo wyraźny jest sam moment psychiczny, powtarzany (po kimś?) gest, emocjonalne napięcie. Stoję na pobielonym ganku jakiegoś starego domu, na ganku z okrągłymi drewnianymi kolumnami, przez chwilę opieram się ręką o jedną z nich. Stoję jakbym kogoś wypatrywał, kogoś się spodziewał, albo może właśnie kogoś niewidzialnego pożegnał i odprowadzał wzrokiem, aż ów ktoś zniknie z oczu. Postać (ja?) w jasnym płóciennym ubraniu podnosi rękę na powitanie albo przywołuje niecierpliwym gestem kogoś, kto nadchodzi, a może tylko przeciera ręką mgłę, żeby było lepiej widać. Zdaje mi się też, że czuję zapach mokrych liści i wapna, którym pachnie ganek.

Nie wiem, co to jest, co znaczy i od czego zależy pojawia: nie się tego obrazu w szeregach między jawą a snem. Czy był albo jeszcze gdzieś jest taki ganek? I kto naprawdę na nim stoi lub kiedyś stał w takiej pozycji i sytuacji? Niczego w tym prześwicie między teraz a przedsenną halucynacją nie odnajduję z tego, co zdarzyło się dotychczas w moim życiu. Nie pamiętam takiej sceny z przeczytanych powieści ani z kina. Może to z jakiegoś obrazu? Wojtkiewicza, bo „klimat” tych paru niemych kadrów jest podobny do jego malarstwa? Na pewno nie zapamiętałem tego z któregoś zaprzeszczonego snu i przywołuję go siłą wyobraźni, by odpędzić złe myśli albo pamiętania, które wypełzają nocną godziną z każdego miejsca „stróżówki”. Bo przecież to nie może być sytuacja z *Ziemi jałowej* Eliota, z siedmiu niepokojących od lat wersów jego arcypoematu?

Kto jest ten trzeci, który idzie obok?
Kiedy liczę, jesteśmy tylko ty i ja,
Lecz kiedy spojrzę przed siebie w biel drogi,
Zawsze jest ktoś jeszcze, wędruje przy tobie,
Spowinięty w brunatny płaszcz, z zakrytą twarzą.
Nie wiem: mężczyzna to czy też kobieta...
– Kim jest, kto idzie przy twoim ramieniu? *

Skąd pewność, że to nie zdarzyło się w moim życiu naprawdę? Więc co to jest? Przecież na tym ganku to jestem ja – ja, którego ciało w tym momencie leży w pościeli na tapczanie i oglądam scenę, w której biorę udział. Bo przecież czuję niecierpliwosć i głód czekania, ale to nie jest niecierpliwosć gwałtowna, czuję w sobie spokój i łagodność, wewnętrzną ciszę.

Potem jest noc – bez snów, ze snami lub przebudzeniami w jakimś duszącym koszmarze. Noce tak jak dni są lepsze, gorsze lub nijakie. Tego łagodnego obrazu nie potrafię przywołać, choć czasami pragnę, by pojawił się i choć na krótki czas owinął mnie swoją łagodnością. Może już nigdy do mnie nie powróci, ale nawet gdy już nie powróci, to i tak fantomowa postać na jakimś dawnym ganku jest częścią mojego życia, fragmentem mojej duchowej mitologii. Jeżeli jest jakimś innym mną?...

Być może niema scena na ganku, niczym krótka suita baletowa, jest plastyczną alegorią nieustannego stanu psychicznego, który w sobie noszę i kumuluję. Czekanie mógłbym określić moim życiowym mottem, znakiem szczególnym w paszporcie, uzależnieniem. Gdyby ktoś spytał mnie, na co właściwie czekam, z udzieleniem odpowiedzi miałbym kłopot. Bo doprawdy nie wiem na co czekam, kogo wypatruję nawet po nocy, czego się spodziewam. To jest dokuczliwa przypadłość życiowa. Bliskie prawdy byłoby stwierdzenie, że z czekania zrobiłem sposób na życie. Z czekania i niecierpliwosći.

* przełożył Andrzej Piotrowski

Dwa cytaty na przełomie lata i jesieni:

Tomasz Mann, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry” dla studentów Uniwersytetu Princeton*: „Gdyby pisarz od razu uświadomił sobie wszystkie trudności związane z dziełem i poznał jego samoistną wolę, naraz bardzo odbiegającą od woli autora, opadłyby mu z pewnością ręce i nie starczyłoby odwagi do rozpoczęcia pracy. Dzieło posiada w pewnych okolicznościach swoją własną ambicję, która może iść znacznie dalej niż ambicja autora, i właśnie tak jest dobrze. Albowiem ambicja nie powinna być sprawą osobistą, nie może poprzedzać dzieła, lecz musi z niego wynikać i dopiero wtedy wpływać na nie. Myślę, że w ten sposób powstały wszystkie wielkie dzieła, a nie z ambicji, która z góry zakłada sobie tworzenie arcydzieł”.

Franz Kafka, *Listy do Felicji*: „W końcu nie może być lepszego miejsca na umieranie, bardziej godnego doskonałej rozpacz, jak własna powieść”.

Pełnia w oknie. Drugi księżyc kołysze się na pomarszczonym od nocnego chłodu Jeziorze Raduńskim. Śpiący pod stołem pies pachnie jeziorem. Pająk, który ma swoją utkaną z łąki barokowym rozmachem sieć po drugiej stronie szyby, podąża do muchy zaplątanej w jego koronkową tkaninę – odwracam się machinalnie od morderczego rytuału, który się zaczyna; w dzień pająk co jakiś czas wychodzi i robi przegląd swojej sieci, potem chowa się z powrotem, a raczej wkomponowuje się niewidzialnie w okienny zawias.

Godziny i dni zupełnej ciszy, samotności, ale nie pustki. („Nigdy nie poznałem towarzysza, który byłby tak towarzyski jak samotność” – Henry D. Thoreau, *Walden*). Czasami zaskoczy klangor dzikich gęsi klinem wbijających się w niebo, odezwą się w szuwarach wodne ptaki, zabuczy niewidoczny samolot, do drzwi zapuka Kaszubka z jeszcze ciepłym, domowym chlebem lub przeleci para szarych labędzi. Pod okapem mieszka wiewiórka, która z przeraźliwym loskotem zbiega po dachu, jakby nagła trąba powietrzna zrywała dach. Piękne, absolutnie piękne poczucie oderwania od miasta i codzienności. Zegarem i kalendarzem są wschody słońca w oknie, a potem wędrujący niebem księżyc, przepływające na północ obłoki, wychodzenie z psem do lasu i na wrześniowe pola, zapisane lub porwane kartki papieru; oczywiście, wiem, który jest dzień i jaka data, bo kiedy księżyc zatrzymuje się pośrodku okna, gdzie mam stół i fotel, przekreślam datę na przypiętej do ściany kartce wyrwanej z kalendarza.

Którejś nocy obudziły mnie grzmoty i bębnienie deszczu o dach, błyskawice na fioletowo oświetlały pokój, na zegarku była czwarta rano. To był widok nad widoki. Poczulem się jak w środku żywiołu, który zawładnął niewielkim skrawkiem kaszubskiej ziemi – ciemność, pioruny, zygzaki błyskawic i jedyną realnością była gorąca filiżanka nesi parząca wargi; w ciemności oświetlanej błyskawicami albo zapalniczką błyszczały przestraszone oczy psa. I żadnego lęku, żadnego poczucia zagrożenia, żadnej ulgi, kiedy później zaczęło się rozwidniać a jezioro odzyskiwało swój zapach i kolor, pachniało wilgotnym lasem, pies znowu usnął, buki po drugiej stronie jeziora z każdą mijającą chwilą ukazywały się coraz wyraźniej i zamykały horyzont; gdy przyjechałem drzewa na tamtym brzegu jeszcze były zielone.

Ona i on też patrzyli na ten mój księżyc w oknie, choć patrzyli na niego z innego miejsca i w dość odległym czasie; tam zwał się miesiąckiem. Niekiedy gaszę lampę na stole, żeby lepiej poczuć jego światło i obecność, był i jest dla mnie ważniejszy niż słońce, choć dopiero niedawno przeczytałem zdanie Nikoli Tesli – „Słońce jest przeszłością, ziemia teraźniejszością, księżyc przyszłością”. Ale tej jesieni powracałem do ich jesieni sprzed po-

lowy wieku, kiedy powoli przymierzałem się do za-istnienia, gdy jeszcze ważył się mój los, kiedy decydowało się „coś”, owo dziwne i nieprawdopodobne „coś”, dzięki któremu siedzę teraz nad jeziorem i wskrzeszam jedną z umarłych jesieni, przywracam brzmienie dawnym słowom miłości, krótkich pożegnań i gwałtownego, dramatycznego rozstania – na zawsze. Dlaczego dzisiejsza miłość nie zna tamtych słów? Papier z trudem i opornie przyjmuje moją wersję przeszłych zdarzeń, jakbym znalazł prawdziwą prawdę i tylko jej chciał pozostać wierny... Ciągnę więc linie od jednego zdarzenia do drugiego, nawlekam je na słowa jak jarzębinowe korale, co w każdej chwili mogą pęknąć i bez łoskotu rozsytać się po podłodze, przędę jak współtowarzysz dni – pająk nić, którą może przerwać silniejszy podmuch wiatru albo zniechęcenie. I czyjeś niewidoczne oczy spoglądają, czasami mniej, czasami bardziej czują to spojrzenie poprzez krąg światła lampy, czyjś oddech raptownie przeleci po włosach, zaszeleści w zawieszzonej u powały gałęzi dzikiej róży.

Aleksander Jurewicz

*Arkadiusz Pacholski**

Brulion paryski (fragment)

Wyobraź sobie, Czytelniku, że jakiś szklany budynek w twoim mieście otulono, niczym przed remontem, gęstą siatką stalowych rusztowań, następnie opleciono go nitkami wszelakich kabli, całość poprzetykano gigantycznymi rurami, a na koniec wpuszczono na tę konstrukcję bandę rozwydrzonych dzieciaków z wiaderkami jaskrawej farby i pozwolono im chlastać pędzlem, gdzie popadnie. Efekt podobny byłby do wnętrza komputera skrzyżowanego z samochodowym silnikiem i polanego jarzynową zupą. Wyobraź sobie dalej, że budynek ten nie stoi gdzieś na peryferiach, pośród laciatych ruder przedmieść czy zamkniętych fabryk, ale w samym centrum twójego ślicznego miasta. Wyobraź sobie wreszcie, że otacza go nie osiedle futurystycznych wieżowców lub nowoczesnych mieszkalnych bloków, ale dziewiętnastowieczne, stylowe kamieniczki, których klasyczna uroda opiera się na odwiecznym kanonie estetycznym. Jeśli jesteś w stanie to wszystko sobie wyobrazić, zaręczam Ci solennie, że możesz mieć zaledwie blade mniemanie o niespodziance, która oczekuje Cię w Paryżu na skrzyżowaniu rue Beaubourg z rue Rambuteau.

Kiedy pierwszy raz podczas przechadzki z Marais w kierunku Hal, wyszedłszy z typowej paryskiej uliczki, ujrzałem Centrum Pompidou, pomyślałem, że mam wzrokowe omamy. Pojawszy jednak, że oczy mnie nie mylą, zaraz doznałem olśnienia, że to jakiś gmach w budowie: jakaś kotłownia czy coś w tym rodzaju – w każdym razie, coś, co zostanie pięknie obudowane i z należną temu miejscu ciężą dopasowane do innych, skrom-

* Ur. 1964 w Kaliszu, eseista, autor książek: *Pochwała stworzenia* i *Widok z okna na strychu*; laureat Nagrody im. Kościelskich, 1999. (red.)

nych w swej staromodnej urodzie, okolicznych budowli. Wkrótce jednak moje zszokowane zwoje mózgowe wznowiły normalną pracę i do mej świadomości wreszcie dotarło, że to właśnie słynne Centre Pompidou, że wszystko jest tu wykończony, a owe rury obiegające korpus budowli, wściekle kolory, na jakie ją pomalowano, przylegający do ścian las rusztowań – to właśnie owe wykończenia, elementy ozdobne gmaszyska. W tejże chwili przebudził się we mnie mieszcuch absolutny (a jednak); stanąłem jak wryty z zadartą do góry głową i zacząłem wpatrywać się w owo dziwo jak wół na malowane wrota, z wielkim trudem powstrzymując się – nie dość, że mieszcuch, to jeszcze prowincjusz! – przed szerokim rozdziawieniem gęby.

Efekt wizualny, jaki udało się osiągnąć projektantom Centrum, jest rezultatem prostego zabiegu: wyrzucenia poza bryłę gmachu prawie całej jego infrastruktury technicznej. Sterczące we wszystkie strony rury to autentyczne fragmenty instalacji wodnej, ciepłowniczej, klimatyzacyjnej oraz elektrycznej. Na zewnątrz znalazły się również klatki schodowe i szyby wind, a także elementy nośne budowli. W ten sposób powiększono znacznie jej powierzchnię użytkową, a jednocześnie zapewniono elewacjom przyciągający uwagę, ekstrawagancki wygląd.

W gruncie rzeczy projekt Rogersa i Piano, zrodzony w roku 1969, już wtedy wcale nie był tak bardzo awangardowy, jak to się niektórym aż do dziś wydaje. Po pierwsze, wziął się z ducha funkcjonalności, przekonania, że budynek powinien przede wszystkim spełniać rolę praktyczną, które pojawiło się w architekturze już w latach dwudziestych. Po drugie, bazował na odkryciu, że wiele produktów współczesnej cywilizacji kryje w sobie piękność nie mniejszą, niż podziwiane przez artystów od stuleci gliniane i srebrne dzbany, gitary, kandelabry czy talerze na owoce. Autor tego odkrycia już wiele lat wcześniej malował pasjami puszek po zupie Campbell, a jego wyznawcy w mig roznieśli wieść o tym po całym świecie.

Co do pomysłu umieszczenia podobnego Centrum akurat w tym miejscu, był on całkowicie zgodny z jednym z najważniejszych celów prawdziwej sztuki – wyrwania z estetycznego marazmu, pobudzenia myśli, zmuszenia jej do żywszego krążenia. Centrum Pompidou gdzieś w okolicy Łuku Défense, pośród szklanych wieżowców „paryskiego Manhattanu”, nie zrobiłoby na nikim żadnego wrażenia, rozplynęłoby się w odbiciach lustrzanych ścian, znikło wśród konstrukcji z aluminium i betonu. Tymczasem na rue Beaubourg wrzeszczy na całe gardło, wyzywa filistra na bój śmiertelny z artystą, kołtuna popędza bezpardonowym kopniakiem do natychmiastowego starcia z intelektualistą. Jest dowodem na to, że kultura to żywa tkanka, która nieustannie się rozwija, a nie tylko stare, omiatane z kurzu skorupy.

Wokół sztuki nowoczesnej narosło mnóstwo nieporozumień, które powodują, że często potępia się ją całkowicie lub odwrotnie – wynosi ponad wszystkie dawne wcielenia. Co do mnie, wolę dzielić sztukę nie na klasyczną i współczesną, ale na złą i dobrą. Nie jest to wcale takie trudne.

Są niewątpliwie w sztuce nowoczesnej zjawiska, których nie lubię. Pierwsze to przerosł formy nad treścią. Polega na tym, że artysta urządza parogodzinny happening, podczas którego coś tam pali, niszczy, burzy, a wszystko po to, by objawić prostą prawdę o przemijalności rzeczy świata tego, albo ostrzec przed pociągającą siłą destrukcji. Środek przekazu staje się ważniejszy niż sam przekaz, zawłaszcza go i w końcu – może mimowolnie, ale jednak – unicestwia. Druga tendencja jest zupełnie odwrotna i charakteryzuje się przerosłem treści nad formą. Mamy z nią do czynienia wtedy, gdy malarz stawia na płótnie na przykład kropkę, a zapytany, co chciał przez to wyrazić, zaczyna recytować filozoficzny traktat. Tym razem środek przekazu okazuje się zbyt wąty, aby unieść przekaz, w związku z czym nie dociera on samodzielnie do widza i trzeba dopiero tłumaczyć artysty, by zrozumieć, o co chodzi. W obu powyższych przypadkach na-

stępuje złamanie proporcji między treścią a formą, między duchem dzieła sztuki a jego ciałem, czego efektem jest artystyczna klęska, którą dzięki ignorancji publiczności można wszelako przedstawić jako wielki sukces.

Te dwie tendencje nie narodziły się bynajmniej wraz ze sztuką nowoczesną. Są tak samo stare, jak sztuka, tyle że kiedyś, nie rzuciły się tak bardzo w oczy. Towarzyszą od stuleci artystom miernym, epigonom, których nie stać nawet na porządne naśladowanie prawdziwych mistrzów. Skorelowanie treści i formy dzieła, dobranie ich tak, by uzupełniały się wzajemnie i całość czyniły optymalnie nośną, jest bodaj najważniejszą umiejętnością twórcy i prawdziwego geniusza poznaje się po tym właśnie, czy potrafi tego dokonać, czy też nie. Jeżeli tak, zostaje Botticellim, Vermeerem, Monetem lub Picassem, jeśli nie – imię jego ginie w niebycie zapomnienia. A ściślej rzecz biorąc, ginęło niegdyś. Dziś, przy aż trudnym do ogarnięcia rozwoju wszelakich mediów, mierności uzyskały (na nasze nieszczęście) zupełnie nieznaną ich przodkom (na szczęście) możliwość nagłaśniania swoich działań, a dzięki temu szansę jeśli nie na znalezienie się w renomowanych galeriach i muzeach, to przynajmniej – w Księdze Guinnessa albo telewizji, nie wspominając o internecie, w którym swoją stronę może wstawić każdy. Oczywiście, im więcej skandalu, tym lepiej. Tak dochodzimy do kolejnego zarzutu, jaki stawia się często współczesnej sztuce. Jest nim rzekomo zbyt duża prowokacyjność. Zarzut ten nie ma sensu, bo jednym z najważniejszych celów sztuki było zawsze poruszanie serc i umysłów, łamanie stereotypów, burzenie schematów, które z czasem miały prowadzić do prawdy, prawdę tę zasłaniają. Niekiedy otulający prawdę pancierz spowszednienia jest tak gruby, że rozbić można go tylko za pomocą ciosów niekonwencjonalnych. Uciekanie się do chwytów szokujących widza jest wszakże znakomitą metodą robienia hałasu wokół swej osoby, w związku z czym znowu najchętniej i najczęściej korzystają z nich artyści słabi. Ci wielcy i pod tym względem wykazują umiar, pamiętając o utrzymaniu poprawnej relacji między treścią a formą, tak, by szok u odbiorcy był na tyle skuteczny, żeby skruszyć myślowe bariery, a jednocześnie nie tak mocny, żeby całkowicie sparaliżować jego umysł. Artyści kiepscy nie potrafią utrzymać tej stanowiącej fundament prawdziwej sztuki równowagi, więc siłą rzeczy nadużywają wszelkich prowokacji. Poza tym wielu z nich zdaje sobie dobrze sprawę z tego, że ich sztuka jest zbyt słaba, by zapewnić im sławę, więc z czystego wyrachowania starają się wywołać jak największy skandal.

Echo tych krzykliwych działań jest dziś o wiele szersze niż niegdyś, bo nie dość, że skrzętnie nagłaśniają je media, to jeszcze coraz więcej ludzi w taki czy inny sposób styka się ze sztuką. Bogacenie się zachodnich społeczeństw spowodowało poszerzenie rynku sztuki; dziś kupuje ją wielu zwykłych ludzi, nie posiadających jednak wystarczającej wiedzy fachowej i na tyle rozwiniętego gustu, by móc bezbłędnie odróżnić dzieła prawdziwego artysty od popłuczyn czy wręcz zwykłego kiczu. A oferta jest spora, bo i artystów przybywa. Akademie na każdym kontynencie wypływają całe armie absolwentów, siłą rzeczy liczące wielokrotnie więcej szeregowców i kaprali, niż generałów i marszałków, a wszyscy oni marzą o szlifach i orderach, czyli – karierze i pieniądzu. Nic dziwnego, że uwijają się żwawo, aby osiągnąć sukces, i w efekcie sprytnych zabiegów niejednemu tandeciarzowi udaje się zdobyć nawet światowy poklask.

Często pojawiający się wobec sztuki nowoczesnej zarzut, że jest niezrozumiała, nie powinien w takim razie nikogo dziwić. Dzieło artysty nie potrafiącego wyważyć proporcji między treścią a formą jest niezrozumiałe nawet dla ludzi wykształconych, obytych dobrze ze sztuką, więc jakże wymagać jego zrozumienia od przeciętnej, często przypadkowej publiczności. Nie mam wątpliwości, że przeciętny zjadacz chleba postawiony przed rzeźbami Magdaleny Abakanowicz albo Aliny Szapocznikow, obrazami Witkacego czy instalacjami Hasióra, dobrze pojmuje ich ogólne przesłanie. Nie umie na ogół przełożyć go na język dyskursu, nie jest w stanie dokonać jego gruntownej analizy, wszelako czuje do-

głębnie zawarty w nim sens. Ale wymienieni twórcy byli artystami z prawdziwego zdarzenia, umieli myśl i uczucie przyoblec w kształt najbardziej komunikatywny, trafiali w tarczę świadomości widza precyzyjnie niczym strzała Wilhelma Tella: w dziesiątkę. Niezrozumienie dzisiejszej sztuki jest więc najczęściej niezrozumieniem sztuki kiepskiej, której przemyślanie z natury rzeczy nie ma sensu i jest tylko stratą czasu. Tyle tylko, że szeroka publiczność tego nie wie, a często wstydząc się przyznać do niepojmowania dzieła, woli uczestniczyć w obrzędzie kłamliwej adoracji wcale nie zasługującego na to kiepskiego twórcy. Tak rodzi się świat estetycznej obludy, który dzięki pomocy niedouczonego dziennikarza (zwłaszcza telewizyjnego) ma się dziś wyjątkowo dobrze.

Skoro już zajmujemy się kwestią rozumienia sztuki, to trzeba podkreślić, że mitem jest pogląd, jakoby przez kilka tysięcy lat, aż do czasu impresjonistów, nawet niewykształcona publiczność pojmowała dzieła i je akceptowała. Dwunastowieczny wieśniak znad Loary czy Wisły, stojąc przed obrazem ukazującym ukrzyżowanie Chrystusa, z grubsza wiedział, co dzieło przedstawia, ale już postawiony przed sceną klótni Saula z Dawidem, nie miał najmniejszego pojęcia, o co chodzi. Umiejętność dokładnego odczytania dzieła, rozszyfrowania wszystkich zawartych w nim symboli, posiadali zawsze bardzo nieliczni. Rozeta na frontonie katedry w Chartres była dla przeciętnego wieśniaka, wpatrującego się w nią co niedziela, jedynie pstrokatym kwiatkiem, służącym do przyozdobienia świątyni. Trzeba było dopiero wyrafinowanej wyobraźni wrażliwego konesera, aby dostrzec w niej figurę stworzonego świata, albo gruntownej teologicznej edukacji, aby wiedzieć, że oznacza samego Chrystusa, a jednocześnie – dwunastu apostołów. Elitarność sztuki nie jest zjawiskiem współczesnym; była taka zawsze i nigdy też pod tym względem się nie zmieni.

Skoro mowa o średniowiecznych francuskich katedrach, na razie widziałem tylko jedną, za to tę najśliczniejszą – Notre-Dame de Paris. Ujrzałem ją po raz pierwszy w słoneczne przedpołudnie, otoczoną przez dziesiątki drzew obsypanych różowymi kwiatami. Buczące pośród nich pszczoły (herb Merowingów) zdawały się śpiewać pochwałę pracy, która powtarzana przez pokolenia owocuje wspaniałościami, do jakich należy pierwszy kościół Francji. Ażurowe ornamenty, przystrajające jasnopłowe ściany katedry, wątle luki podporowe przypominające lodygi roślin, rozety przywodzące na myśl gigantyczne gerbery, zmieniają ją całą w wielki, czarujący kwiat.

Gdy przekroczył jej wrota i znalazł się we wnętrzu, którego delikatny półmrok rozświecłały smugi przefiltrowanego przez witraże różnokolorowego światła, przypomniała mi się książka Jeana Hani'ego *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Autor ubolewa w niej srodcie nad zapomnianą już dziś wiedzą o symbolach religijnych, ukrytych w architekturze świątyni. To właśnie z tego dzieła dowiedziałem się o znaczeniu rozety w Chartres oraz dziesiątki innych podobnych wiadomości. Jean Hani dokonuje charakterystycznego dla pewnej duchowej formacji podziału na sztukę sakralną i pogardzaną przez niego sztukę religijną, będącą właściwie odmianą sztuki świeckiej. Sztuka sakralna łączy człowieka z transcendencją poprzez symbole, odczytywane przez wszystkich w ten sam sposób. Kunsztownie zdobiony portal ma przypominać, że wchodząc do kościoła przekraczamy granicę świata niższego i wyższego, trzy stopnie ołtarza symbolizują górę Synaj, na której Jahwe objawił się Mojżeszowi, oraz górę, na której Abraham chciał złożyć ofiarę z Izaaka, natomiast krzyż to rosnące w raju drzewo życia. „Oznacza to – pisze Hani – że sztuka jest sakralna nie przez subiektywne intencje artysty, lecz przez jej obiektywną zawartość, a ta z kolei jest tylko zbiorem wizji korespondujących w sferze form zmysłowych z prawami kosmicznymi, które z kolei wyrażają zasady uniwersalne. Tak więc estetyka podporządkowana zostaje kosmologii, a tym samym ontologii i metafizyce. Ten hierarchiczny porządek określa istotę sztuki sakralnej, która jest tworem symbolicznym, a zatem ma tłumaczyć za pomocą obrazów o wielowarstwowej strukturze ów związek, jaki zachodzi mię-

dzy rozmaitymi porządkami rzeczywistości, wyrażać w postaci widzialnej to, co niewidzialne, i prowadzić tam człowieka.” Teżże namaszczonej sztuce przeciwstawię Hani sztukę religijną, która prowadzi do Boga na sposób subiektywny, indywidualny, może i pozwalający skutecznie skomunikować się z niebiosami twórcy danego dzieła, ale nie – każdemu innemu wiernemu. Zdaniem Autora *Symboliki świątymi chrześcijańskiej* sztuka sakralna to wielki samolot pasażerski, który unosi hurtem do góry rzesze ludzi, natomiast sztuka religijna to co najwyżej awionetka, w której oprócz pilota zmieścić się może zaledwie kilka osób. Co więcej, liniowiec startuje cały czas o tej samej godzinie i kursuje tą samą trasą, którą wyznaczono mu przed wiekami, natomiast samolociki poruszają się według widzimisię pilotów, w czego efekcie szybko błędzą i nigdy nie dolatują do wyznaczonego celu.

Taka koncepcja sztuki nie może dziwić w przypadku konsekwentnego ortodoksa, wiernego sługi Kościoła, przekonanego, że nie ma zbawienia poza Instytucją. Jest wynikiem odwiecznego pragnienia Kościoła do posiadania *potestas clavium*, prawa do otwierania (bądź zamykania) wrót Piotrowych. Ale ludzie są różni, różna jest ich konstytucja psychiczna, różne doświadczenia życiowe przechodzą, w różnym otoczeniu żyją. Nie można domagać się od nich, by wszyscy, w takim samym stopniu, jak na komendę, doznawali tego samego uczucia komunii ze światem wyższym na widok trójnawowego portalu lub dwunastoczęściowej rozety. Jakaś istotna część człowieczego ducha zostaje przez Hani’ego skazana na odcięcie od niebiańskiego źródła, a przynajmniej uznana za część gorszą z tego tylko powodu, że potrafi czerpać ożywczą wodę nie z odkręcanego przez Kościół kranu, lecz z leśnego, ukrytego strumyka. Ta próba skanalizowania subiektywnych uczuć człowieka ma charakter podejrzaney unifikacji, jest równoznaczna z odrzuceniem Wielości i Różnorodności na rzecz pachnącej totalitaryzmem Jedności. Wynika z przekonania o posiadaniu prawdy absolutnej, co dla mnie jest wynikającym z głupoty lub pychy bluźnierstwem, gdyż taką prawdę *ex definitione* znać może tylko sam Stwórca.

Monsieur Hani’emu poleciłbym ten cytat z *Kronik włoskich* Stendhala: „Piszą mi z Paryża, że widziano tam (wystawa w roku 1822) jakieś tysiąc obrazów przedstawiających tematy z Pisma Świętego, malowanych przez malarzy, którzy nie bardzo w to Pismo wierzą, podziwianych i sądzonych przez ludzi, którzy również w nie nie wierzą, i wreszcie kupowanych przez ludzi, którzy też w nie nie wierzą. Szuka się potem przyczyn upadku sztuki!” Unifikacja, jak widać, zawsze prowadzi w jakimś stopniu do obludy, do znieczulenia, do obojętności. Wszelaki kanon musi kiedyś zostać przełamany, inaczej staje się trumną prawdziwego uczucia. Co więcej, jeśli zostanie przełamany w porę, nie zostaje raz na zawsze wyrzucony na śmietnisko historii, ale żyje nadal jako podziwiany i studiowany zabytek muzealny.

Oplakiwana przez Hani’ego sztuka sakralna miała jeszcze jedną istotną wadę, o której już napomykałem: była zrozumiała tylko przez bardzo niewielu. Jako rodzaj transportu między ziemią a niebem nie była więc wcale tak rewelacyjna, jak się wydaje Autorowi książki. „Sakralny” Boeing, choć olbrzymi, tak naprawdę zabierał tylko garść wykształconych, resztę porzucając na lotnisku – chyba, że znalazły się tam jakieś nienawistne Hani’emu awionetki.

Sztuka ma wiele twarzy, bo spełnia wiele funkcji. Udowodnianie, że któryś z jej rodzajów jest lepszy od innych przypomina mi klótnie zaślepionych nastolatków, gotowych rozbijać nosy kolegom słuchającym innych rodzajów muzyki. A przecież każda muzyka – i rapp, i disco, i metall – są potrzebne, bo każda z nich ma odmienną rolę. Nie inaczej jest ze sztuką w ogóle. Aby człowiek mógł za jej pomocą zaspokoić swoje wszystkie duchowe potrzeby, musi ona być jak najbardziej różnaita. Nie można zatem twierdzić, że najkrótszą drogą do Boga jest sztuka symboliczna, tak jak ją pojmuje Jean Hani, choć w żadnym razie nie można też twierdzić czegoś przeciwnego – że jest ona gorsza czy wręcz zupełnie niepotrzebna.

Kiedy siedziałem w Notre-Dame i wodziłem wzrokiem po jej sklepieniach, naszła mnie ta sama myśl, co w Operze: że każda dobra sztuka jest sakralna, nawet jeżeli nie zawiera religijnych treści, bo każda łączy człowieka z transcendencją. Pejzaż czy akt wzbudzają w nas podziw dla Stwórcy świata, obraz batalistyczny – refleksję nad oddalającą nas od nieba zbrodnią, obyczajowy szkic – zadumę nad kondycją ludzką. Zawsze w tle jest ta druga strona, do której przyrównujemy bytowanie ziemskie; dzieło sztuki przypomina nam o jej istnieniu i pozwala spojrzeć na siebie samych oświetlonych padającym stamtąd, jasnym, przenikliwszym od ziemskiego światłem. Jeśli tylko pozwolimy, by to światło nas oczyściło, wyzwoliło z więzów przyrodniczej konieczności, *profanum* zostaje skruszone przez *sacrum*. W tym sensie *Panny z Avinion* Picassa w niczym nie ustępują Rubensowskiemu *Złożeniu do grobu*, *Carmen* Bizeta ma taką samą wartość jak *Requiem* Mozarta, a siedem tomów Prousta (choć to już temat na osobną opowieść) jest w całym znaczeniu tego słowa Pismem Świętym.

Jeśli zatem znajdziecie się w Centre Pompidou, wiedźcie, że jego windy, rury i kable łączą świat materii z rzeczywistością duchową. W tej „stacji pomp” pompuje się s e n s. Zachowajcie więc ciszę. Jesteście w katedrze.

Arkadiusz Pacholski

Leszek Szaruga

Wodna pieczęć (3)

23.

Z uwagą raz jeszcze odczytujesz słowa Martina Bubera o tym, w jaki sposób sam siebie stwarzasz wówczas, gdy mówisz Ty: „Świat ma dwojakie oblicze dla człowieka, tak jak dwojaka może być ludzka postawa. Postawa człowieka jest dwojaka, tak jak dwojaki są podstawowe słowa, które może on wypowiadać. Podstawowe słowa nie są pojedynczymi słowami, lecz parami słów. Jednym podstawowym słowem jest para słów Ja-Ty. (...) Gdy mówi się Ty, mówi się jednocześnie Ja z pary słów Ja-Ty”. I nieco dalej: „Relacja z Ty jest bezpośrednia. Między Ja i Ty nie ma żadnej pojęciowości, żadnej wiedzy, żadnej fantazji, a sama pamięć zmienia się, kiedy przechodzi od szczegółu do całości. Między Ja i Ty nie ma celu, nie ma pożądania czy antycypacji, a sama tęsknota zmienia się, gdy przechodzi od marzenia do zjawiska. Każdy środek jest przeszkodą. Tylko tam, gdzie rozpadły się wszelkie środki, dokonuje się spotkanie”. A wreszcie i to: „Człowiek staje się Ja w kontakcie z Ty. Naprzeciw pojawia się i znika, wydarzenia relacji gestnieją lub rozpraszają się, a w tej przemienności zarysowuje się i rośnie za każdym razem świadomość niezmiennego partnera, świadomość Ja. Nadal wprawdzie ukazuje się ona tylko w splocie relacji, w odniesieniu do Ty, jako stawanie się poznawalnym tego, co sięga po Ty, nie będąc nim, lecz wybuchając coraz silniej, aż wreszcie pękną wiązania i Ja przez chwilę sta-

nie naprzeciw samego siebie, odłączonego, jak gdyby naprzeciw Ty, aby niebawem wziąć siebie w posiadanie i odtąd świadomie wchodzić w relacje”. Oto myślisz, wyjaśnienie mojej sytuacji, która jest twoją sytuacją, gdyż znajdując w swoim Ja swoje Ty jednocześnie gubisz siebie, tracisz z sobą kontakt, poznajesz się i jednocześnie siebie nie poznajesz. Lecz w tej przemienności poznawania i niepoznawania zatracona różnica, ginie dystans dotychczasowy, by stworzyć nową różnicę i nowy dystans. Zbliżając się do siebie, jednocześnie się od siebie oddalasz, lecz oddalając się od siebie, do siebie się zbliżasz, a dzieje się tak za sprawą twojej samoświadomości, która wciąż kwestionując własną tożsamość tym samym ową tożsamość potwierdza.

Lecz nie wiesz wciąż jak para słów może być jednym słowem. I wiesz jednocześnie, że tak jest, gdyż mówiąc Ja, mówisz jednocześnie Ty, zaś mówiąc Ty, mówisz jednocześnie Ja i wiesz, że przez Ja prześwieca Ty, jest owego Ty zasadą, strukturą, kośćcem niejako, podobnie jak kośćcem, strukturą, zasadą Ty jest to Ja, które mówi Ty.

Lecz Buber mówi nadto – znów sięgasz do tekstu – o drugim podstawowym słowie: „Drugim jest para słów Ja-Ono, przy czym, bez naruszenia słowa podstawowego, Ono może być zastąpione przez On lub Ona”. Wiesz dobrze, że te dwa podstawowe słowa wzajemnie się warunkują, że pierwsze nie istnieje bez drugiego, drugie zaś bez pierwszego i że tylko dlatego – właśnie przez fakt istnienia owych dwóch słów podstawowych „dwojaki jest także Ja człowieka”.

Przez lata całe mówiłeś wszak On i przez te wszystkie lata pomijałeś owo Ty, które mówiło On. Porzuciłeś Ono (On) dla Ty, lecz przecież nie dlatego, byś go nie słuchał, słuchasz bowiem w swym Ty tamtego Ono (On). Czas teraz, pomyślałeś w pewnym momencie, oddać głos temu Ty, które mówiło On. A uczyniłeś tak dlatego, że wiedziałeś już, po lekturze pięknego, gęstego eseju Bubera o tym, co teraz powtarzasz: „Podstawowe słowo Ja-Ty można powiedzieć tylko całą istotą. Podstawowego słowa Ja-Ono nigdy nie można powiedzieć całą istotą”. I oto powstaje w tobie pytanie o to, czy owo Ja, które znajdujesz w swoim Ty możesz odnaleźć jednocześnie w tamtym On, w którym gubiłeś swoje Ja? Czy – inaczej rzecz ujmując – da się przeprowadzić dowód tożsamości łączący Ty i Ono (On) we wciąż gubionym i wciąż odnajdywanym Ja?

24.

Poruszony czytasz zapiski Gustawa Herlinga-Grudzińskiego poczynione z okazji ukończenia przez tego wielkiego pisarza 80 lat życia: „Siedzę teraz nad dziennikiem po przebudzeniu, o świcie, wspominając mile mi życzenia: Jerzy Buzek, Władysław Bartoszewski, Bronisław Geremek, Maciej Płażyński, Tadeusz Mazowiecki, Andrzej Zakrzewski, Jan Nowak, Czesław Bielecki. Zasłużeni. Może to właśnie miała na myśli Grażyna Borkowska, znawczyni mojego przewrotnego piarstwa i dość przewrotnej psychologii, zamykając swój szkic *Wyniosła Wieża* w «Tygodniku Powszechnym» enigmatyczną klamrą: «W publicystyce politycznej Herlinga pojawia się ostatnio motyw nowy: pisarz domaga się nie tylko kary dla winnych, ale także nagrody dla zasłużonych». I to pisarz, dopowiadasz sobie, będzie owych zasłużonych wskazywał, to pisarz, dodajesz, stanie się tą nicomyślną wyrocznią, tym, który „nauważa” i „namaszcza”, który staje się przewodnikiem małuczkich, ich głosem sumienia, gdyż, jak wiadomo, oni sami, ci małuczcy, sumienia mieć nie mogą. Przykro ci więc, gdy czytasz te słowa pisarza, którego tak przecież podziwiasz, którego odnalazłeś wówczas, gdy nikt o nim w kraju jeszcze nie mówił i mówić nie śmiał, którego, myślałeś tak wówczas, chciałeś widzieć jako jednego z tych, których postawa moralisty nie staje się niecznośnym i często minoderyjnym moralizatorstwem. Słuchasz dziś tego głosu z Neapolu wiedząc, że pisarz uznał się jeśli nie za jedyne, to za jednego z niewielu sprawiedliwych w polskim i europejskim życiu duchowym i zarazem zdumiewa cię to, jak wielką satysfakcję czerpie na-

gle ten pisarz z gratulacji – wszak przecież doraźnych, urodzinowych, salonowych i grzecznościowych często – składanych mu przez polityków. Tak, myślisz, pewnie mu tego brakowało wtedy, gdy gorsi odeń – i pisarsko, i moralnie – od innych polityków, dawno, w czasach minionych, otrzymywali tytuły, ordery i pochwały. Teraz, wiesz o tym, domyślasz się tego, pisarz chce się potwierdzić, musi się odnaleźć w tych gestach i pochwałach, w tych umizgach nawet, bo przecież ci, którzy owe pochwały i komplementy składają, liczą na to, że ogrzeją się nieco w blasku i ciepłe pisarskiej wielkości. I smutno ci, że ktoś, kogo uważałeś za wielkiego pana, za kogoś zdolnego nie tylko widzieć, ale wiedzieć, kto potrafi swe własne słabości przezwyciężyć, że ten ktoś nagle cieszy się jak dziecko salonowymi grzecznościami mniej lub bardziej przypadkowych – choć często, nie przeczysz temu, zasłużonych – postaci świata politycznego. Tak, dodajesz, z pewnością nie postępowałaby dziś, gdyby tych czasów dożyła, wielka dama, wspaniała ironistka, doskonała pisarka i jedna z najszlachetniejszych postaci naszego stulecia – Nadieżda Jakowlewna Mandelsztam.

25.

Czytasz opowiadanie Zbigniewa Kruszyńskiego *Errata* i nagle znajdujesz fragment, który staje się komentarzem do twojej własnej sytuacji: „Nie chciałbym powtarzać o tym, że autor dekonstruuje swoje życie, aby na jego gruzach wznieść opowiadanie. To nigdy nie przekłada się prosto i ci, którzy dzwonią do nas z pretensjami, powinni wpierv pomyśleć, że karuzela zaimków, raz puszczona w ruch, nie staje na zawołanie, i kiedy piszę «ja», nie oznacza to nic więcej niż formę posiadającą własne końcówki, osoby i przypadki, a i tak można mówić o szczęściu, jeśli język zachował jedno i drugie, casus i koniugację. «Ja» jest kimś innym, «ja» nie istnieje poza samym aktem wypowiedzenia”. Czytasz to i zdumiewasz się coraz bardziej, gdyż wiesz, że ty, który tu jesteś kreowany przez czyjąś – nie wiadomo w gruncie rzeczy, czyją! – wypowiedź, niekoniecznie istniejesz tylko w samym akcie wypowiedzenia, być może właśnie ów akt wypowiedzenia (wypowiedzenia, tak – ale cóż to znaczy: że ktoś coś mówi czy może, że ktoś coś wypowiada, tak, jak wypowiada się posłuszeństwo, choćby i samemu sobie) istnieje przez ciebie istniejącego poza nim. I jeszcze zastanawia cię sformułowanie mówiącego o tym, że „ja” może oznaczać formę posiadającą własne osoby, z czego by wynikało, że pierwsza osoba posiada także własną pierwszą osobę, co z zasady, jeśli „ja” jest kimś innym, nie jest możliwe, możliwe zaś jest, że „ja”, będąc kim innym, nie wie kim jest. Starasz się to wszystko ogarnąć, opanować, ale już wiesz, że ta karuzela zaimków, którą ukradłeś Kruszyńskiemu – z podziwu dla precyzyjnej konstrukcji, dla rzadkiego wycucia tego rytmu mowy, które decyduje o jej dynamice – jest nie do opanowania i wiesz już, że wpadłeś w zastawioną przez pisarza pułapkę, że dałeś się wziąć na lep języka, nabrać na sztuczkę.

26.

Zastanawia cię możliwość sformułowania teorii przeciwnarodowej lub anarodowej, podważającej samo pojęcie narodu. Naród, myślisz o tym od dawna, jest jakąś antywartością, jest, zwłaszcza w kulturze, pojęciem, które redukuje dynamikę wolnej myśli, której dyscyplina poddana zostaje dominacji pseudowartości, jakiejś przejściowej, historycznie przemijalnej formie międzyludzkich więzi. Kiedyś, wiesz o tym, narodów nie było i kiedyś, jesteś o tym przekonany, narodów nie będzie. Właśnie dziś w nocy narodził się człowiek – jak długo będzie żył, o tym trudno przesądzać, gdyż najprawdopodobniej przyszedł na świat w Indiach, na obszarach biednych – dzięki któremu ilość mieszkańców globu przekroczyła liczbę 6 miliardów (6 000 000 000) osób. Kiedyś, dość szybko zapewne, będzie ich dwa razy tyle. Czy w tym ciśnieniu ilości zachowa się narodowa jakość? I czym ona tak naprawdę jest? Czy nie utrudnia człowiekowi pozostawanie człowiekiem? Stawiasz te pytania sa-

memu sobie, nie bardzo interesują cię argumenty tych, którzy wciąż kurczowo trzymają się pojęcia narodu jako centralnego wyznacznika ludzkiej tożsamości. Sam jesteś – wiesz o tym dobrze z przekazów rodzinnych – mieszkańcem, masz w sobie przeszłość litewską, kaszubską, grecką, może odrobinę polskiej, może odrobinę niemieckiej, któż to wie na pewno, ty na pewno nie wiesz i w gruncie rzeczy jest ci z tym dobrze. Wiesz, że żyjesz pośród 5 999 999 999 podobnych sobie istot, że masz z tymi istotami wspólną ziemię, która jest ziemią nicyją, niegdyś półpłynną ognistą kulę, później pustynną przestrzeń z falującymi wodami oceanów i mórz, obecnie pokrytą, jak chce Poeta, „gadającą pleśnią”.

27.

Sięgasz po gazetę, by przeczytać wyniki rozpisanej pośród czytelników ankiety, której celem było wyłonienie 25 książek mających stanowić „Kanon na koniec wieku”. Nie znosisz tego rodzaju ankiet, nie tylko dlatego, że oddają one głos ludziom na ogół średnio dość zorientowanych w tym, co literacko wartościowe, ale też dlatego, że wyniki takich plebiscytów są w mniejszym lub większym stopniu przypadkowe.

W ankiecie „Rzeczpospolitej” udział wzięło 4361 respondentów i już to, zauważasz, narzuca szerszej publiczności „kanon” skonstruowany przez czytelników jednego pisma – już w tym widzisz swego rodzaju „nadużycie”, które oczywiście ma też wymiar finansowy: ów „kanon” mianowicie będzie teraz drukowany przez kilka wydawnictw i wciskany publiczności jako swego rodzaju „lektura obowiązkowa”. Wiesz, podobnie jak owe oficyny zaangażowane w tą imprezę, że ludzie lubią zbierać serie, jeśli zatem rzecz „chwyci” – bo może wszak nie „chwycić”: ale to, rzucasz w przestrzeń, ich ryzyko – sprzedadzą w dużym nakładzie 25 tytułów. Niby to niewiele, ale jednak...

Przeoglądasz ułożony kanon: na pierwszym miejscu *Mistrz i Małgorzata* Bulhakowa (Bulgakowa – jak czytałeś w innej wersji nazwiska) – powieść dostała 1612 głosów, może i zasłużenie, jest bowiem w odbiorze „popularnym” utworem komunikatywnym, a zarazem pociągającym swą tajemniczą wieloznacznością; drugie miejsce (846 głosów) przyznano natomiast *Ulissesowi* Joyce’a, co dziwi cię tym choćby, iż nie wierzysz w możliwość masowego czytania tej książki i choć przypominasz sobie czasy zaraz po wydaniu powieści (gruby tom w niebieskiej, z dala widocznej obwolutie) i fakt, że wszyscy chodzili z nią pod pachą, to przecież pamiętasz także, że niewielu ją wówczas przeczytało; trzecie miejsce *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta (788 głosów), co znów cię dziwi, gdyż nawet we własnym, w końcu bardzo zawodowym kręgu, niewiele znasz osób, które by z ręką na sercu zdolne były przyznać, że Prousta naprawdę przeczytały w całości, choć owszem, powieść (na jej lekturę poświęciłeś w czasach studenckich miesiąc wakacji biorąc zresztą dodatkowo wszelkie możliwe pomocnicze opracowania) potrafi wciągnąć, lecz tylko tych, którzy (dziś!) zdolni są do czytania niespiesznego, spokojnego, z oddechem, tych zatem, którzy zdolni by byli także do przeczytania pominiętego zupełnym milczeniem arcydzieła Stanisława Vincenza *Na wysokiej połoninie*.

Nie, nie chcesz komentować całości. Ale, myślisz, może warto zwrócić uwagę na to, czego nie ma. Nie dziwi cię przewaga prozy, bo właśnie prozę przede wszystkim ludzie czytają, zdumiewa natomiast fakt, że z poczji pojawia się jedynie wybór wierszy Herberta, co, przy całym szacunku dla jego pisarstwa, jest jakby nadużyciem czytelniczym: a gdzie Mandelsztam, gdzie Eliot, gdzie Kawafis – poeci, u których Herbert był i pozostał jedynie terminatorem (nie będziesz się upominał o Różewicza, Szymborską i Białoszewskiego – ale już to, podkreślasz, ukazuje zwodniczość tego „ankietowego” sposobu układania „kanonu”). Co interesujące, myślisz, nie ma tu także prozy „pogranicza”, tego, co określane jest mianem „sylwy współczesnej” – „kanon” zatrzymał się jakby na prozie eksperymentu narracyjnego, na wynalazkach zatem lat 20. lub 30., nie odnotowuje wszakże późniejszych,

najnowszych (?) tendencji rozwojowych. Zaświadcza o tym, co już musiało zwrócić twoją właśnie uwagę, postawienie *Ferdydurke* Gombrowicza przed jego *Dziennikiem*, ale też uderza brak absolutnego arcydzieła gatunku, na pewno też arcydzieła prozy tego stulecia, jakim są *Wspomnienia* Nadieźdy Mandelsztam, książka zresztą szkaradnie (i „wybiórczo”, co przemieniło ją w jakąś paraideologiczną broszurę) przełożona przez Andrzeja Drawicza, któremu udało się zniszczyć jej wspaniały, ironiczny język.

No i, dodajesz w końcu, brak eseju, gatunku, który przeżywa rozkwit.

Nie, nie masz zaufania do ankiety „Rzeczpospolitej”, podobnie jak do wszelkich innych tego typu ankiet, których celem jest w gruncie rzeczy „urobienie” rynku i zmniejszenie ryzyka wydawniczego oficyn dążących do podreperowania swego budżetu.

28.

Trzydzieści lat po śmierci Witolda Gombrowicza czytasz w prasie literackiej liczne wypowiedzi o jego roli w rozwoju polskiego pisarstwa, może nawet pisarstwa światowego, wiesz bowiem przecież, że na przykład w Niemczech – ale też i we Francji – jest to autor ceniony, wciąż czytany, wciąż na nowo odczytywany. Rację ma, myślisz, Ryszard Nycz, gdy pisze: „Jednakże «gombrowiczologia» znajduje się od lat w jakimś impasie, w tym sensie, że sposoby odczytywania życia i twórczości Gombrowicza nie uległy większym zmianom od dobrych kilkunastu lat. Niezależnie od pokaźnej i ciągle się powiększającej ilości nowych, czy nie znanych szerzej materiałów publikowanych w ostatnim okresie – wzorce rozumienia, narzucone najpierw przez samego Gombrowicza, a potem jego znakomitych komentatorów, ustanowiły swego rodzaju kanon, skutecznie opierający się próbom współczesnej lektury (czego nie zmieniają cząstkowe, najczęściej doraźnie polityczne, próby zreinterpretowania niektórych stron jego życia i twórczości)”. Owszem, lecz radbyś wiedzieć, co rozumie Nycz przez pojęcie „współczesnej lektury”.

Jedno uważasz za pewne – Gombrowicz wymaga chyba zasadniczej reinterpretacji, a nawet: przewyżczenia. Od lat obserwujesz opanowanie przez gombrowiczowskie klimaty obszarów polskiej prozy współczesnej, szczególnie tej, która mierzy się z problematyką filozoficzną. Można mówić nawet o zastygnięciu tej prozy w „geście gombrowiczowskim”, co powoduje, miast wzrostu dynamiki poznawczej, jej jakiegoś samoograniczenie. Pytania Gombrowicza, myślisz, trzeba albo rozwinąć, albo zakwestionować i odrzucić – w każdym razie trzeba je przeformułować, a do tego konieczna jest lektura rozumiejąca, przenikająca pod powierzchnię tekstu utworu, sięgająca jego egzystencjalnych korzeni. W tym kierunku poszła, przypominasz sobie, Barbara Zielińska w szkicu *Staczenie się w ciało* opublikowanym w mało znanym zbiorze *Szkice o literaturze współczesnej* (1995), w którym pisze: „U Gombrowicza «wrażliwość na ciało» ujawnia się także w różnych postaciach. Długi czas fascynacja ciałem wiąże się z jego potencjalnym «zaproszeniem do rozkoszy», z «młodością wiecznie naga, nagością wiecznie młodą». Piękne ciało to jedyny ołtarz, przed którym warto klęknąć. W późniejszym okresie twórczości Gombrowicza fizyczność zaczyna jednak nabierać innego znaczenia – tym razem jako przestrzeń, poprzez którą odzywa się ból. (...) Kiedy już odczucie ciała przez ból przesłoni wszystkie inne, sprawa ta stanie się prawdziwą obsesją pisarza”. To, wydaje ci się, dobry trop dla pokazania błazeńskiej w gruncie rzeczy, kuglarskiej, jarmarcznej wręcz „metafizyki” Gombrowicza, szansa odsłonięcia jego swoistej demagogii, którą staje się autointerpretacja dokonywana na kartach *Dziennika*, najlepszego zresztą jego utworu, jedynego, który byłeś w stanie czytać bez znużenia i znudzenia tropieniem literackich „szwów” i sztuczek, które tak fascynują niektórych jego czytelników w *Ferdydurke* czy *Pornografii* i *Kosmosie*.

Na dobrą sprawę, myślisz, nigdy cię ten Gombrowicz – poza fragmentami *Dziennika* – nie fascynował, nie poruszał: był w jakiś tam sposób „oczywisty”. *Dziennik* – dodajesz – to

utwór, którego wartość, w przeciwieństwie do pozostałych ksiązek Gombrowicza, będzie stale rosła, a ten utwór tyleż samemu Gombrowiczowi zawdzięczamy, co Jerzemu Giedroycowi, który pisanie kolejnych jego partii na autorze – przynajmniej w fazie początkowej – niemal wymusił, dowodząc tym samym niemal wprost własnej literackiej intuicji.

29.

Przeoglądasz zapiski Audena i wynotowujesz jeden z tych aforyzmów, które cię poruszyły: „Ci, którzy spowiadają się w literaturze, godni są pogardy jak żebracy, pokazujący swoje rany dla pieniędzy, ale nie tak godni pogardy jak publiczność, która kupuje ich książki”. Wynotowujesz to jako motto do lektury licznych, ostatnio coraz liczniejszych dzienników pisarzy, tworzonych bądź to wprost dla druku, bądź z myślą o druku pośmiertnym nie jako „dzienniki”, lecz jako „literatura” właśnie, jako utwory „artystyczne”. Wynotowujesz to również dlatego, by zwrócić uwagę na fakt, iż dzisiaj, inaczej niż przed jeszcze kilkudziesięciu laty, bliscy zmarłych pisarzy niemal natychmiast po śmierci autorów owych dziennikowych zapisków rzucają się na nie i wystawiają je na widok publiczny: wdowcy grzeją się miłosnymi wyznaniem niedawno utraconych mężów, dzieci nasładzają się przenikliwością zmarłych rodziców, a wszystko to w aurze sensacji, „gorącego” komentarza do współczesności albo – dla odmiany – w klimacie pseudopoważnego ujawniania współczesnej dokumentacji, odsłaniania skrytej prawdy o „sprawach i ludziach”. Brzydzi cię to, niepokoi, napelnia lękiem, nawet oburza, gdyż znów „gorszy pieniądz wypiera pieniądz lepszy”, gdyż w miejsce literatury sprzedaje się paraliterackie lub zgoła nic z literaturą poza osobą autora nie mające wspólnego jego prywatne zapiski, notatki, nawet bruliony listów. I wiesz, że publiczność rzuca się na te książki pewna często, iż doznaje jakiegoś wtajemniczenia, oczekująca jakichś sensacji, „smaczków”, plotek, że dane jej jest „dotknąć wnętrza” artysty. Któż – pytasz – będzie za lat 20 czy 50 pamiętał o tych tomach zaczernionego papieru? A nadto – dodajesz – tomy te wydawane są na ogół bez „aparatu”, często zatem zawierają, brane przez czytelników za „materiał źródłowy”, przekłamania czy wręcz fałszywe wersje tego, co się w rzeczywistości działo.

Nie, nie tylko autorów i publiczność uznałbyś za godnych pogardy – także wydawców i ludzi przygotowujących owe książki do druku, często też recenzentów polecających owe „smakowite” i „sensacyjne” zapiski szerokiej publiczności jako literaturę.

30.

„Jak w Polsce być Żydem” – oto problem, nad którym zastanawia się Szoszana Ronen na łamach „Gazety Wyborczej”, a ty wiesz, że to kwestia wtórna, gdyż najpierw trzeba odpowiedzieć na pytanie „Co to znaczy być Żydem w Polsce?”: dla Żydów i dla Polaków pytanie to nie jest ani proste, ani jednoznaczne. Dla Szoszany Ronen, która jest Izraelką (czy Izraelką? – nigdy nie wiesz, jak jest poprawnie) sprawa jest stosunkowo prosta i – gdy powstaje kwestia określenia własnej tożsamości – występuje ona z propozycją następującą: „Chciałabym zaproponować definicję znanego izraelskiego pisarza Abrahama B. Yehoszuy: «Żydem jest ten, kto uważa się za Żyda». (...) Bycie Żydem jest dla mnie – tak samo jak dla Yehoszuy – kwestią wyboru, dlatego też dziwię się, że Żydzi w Polsce wybrali ortodoksyjny judaizm, który wcale nie jest warunkiem przynależności do narodu żydowskiego”. I w zasadzie trudno ci się z argumentami tej mądrej kobiety nie zgodzić. Ale wiesz jednocześnie, że rozważając kwestie związane z mniej lub bardziej swobodnym odnajdywaniem własnej tożsamości przez ludzi, których sama nazywa „nowymi Żydami”, Szoszana Ronen, pytająca o to jak w Polsce być Żydem, dotyka jedynie – najbardziej widocznego, to prawda – fragmentu problemu; tego tylko, który wiąże się ze swobodnym dochodzeniem własnej tożsamości i demonstrowaniem swej przynależności.

Rzecz w tym jednak – wiesz o tym doskonale – że istnieje jeszcze inna strona tego zjawiska, która wiąże się z „byciem Żydem” nie z własnej woli, lecz z nominacji: z nominacji Polaków („to ten obcy”) i z nominacji Żydów („nasz ci on”) – bywa zatem, że się jest w Polsce Żydem nie mając na to najmniejszej ochoty, nie mówiąc już o tym, że najczęściej nie mając po temu żadnych podstaw poza czyjąś decyzją, na mocy której Żydem się zostaje. Nominacja na Żyda ma przy tym, dodajesz, pewne dziwaczne aspekty, z których najbardziej skomplikowany jest ten, gdy sami Żydzi nominują na Żyda kogoś, kto, choć ma jakichś żydowskich przodków, z żydostwem nie chce mieć nic wspólnego, gdyż nie ono dlań nie znaczy – dla niego jest to często dramatyczna sytuacja, w której każde stanowisko jest złym stanowiskiem, podobnie wówczas, gdy Żydzi mianują Żydem Polaka, który z żydostwem nie ma nic wspólnego. A że takie sytuacje się zdarzają zaświadcza słowa jednego z badaczy literatury, który w liście do ciebie pisze o częstych wśród Żydów tendencjach do „przeciągania na swoją stronę” każdego, kogo z jakichś przyczyn uważają za „godnego żydostwa”: „Żydzi polscy – gdziekolwiek by nie byli – Tuwimem się szczycą, jak nikim innym – taki znakomity (bądź co bądź!) poeta polski – i przyznaje się do swojego żydostwa! To bardzo ważny wśród Żydów (a wśród Polaków nie?) element (...)”. Rzecz w tym, i myślisz, że warto o tym także powiedzieć i o czym skądinąd wiadomo, iż dotyczy to także tych, którzy do swego żydostwa się nie przyznają. Dopiero w tym świetle tytułowe pytanie z artykułu Szoszany Ronen – „jak w Polsce być Żydem” – nabiera jadowitości.

31.

Wbrew pozorom pytanie o to jak w Polsce być Żydem nie jest tylko pytaniem dnia dzisiejszego, pytaniem dotyczącym „nowych Żydów” w Polsce. To pytanie historyczne – uświadamiasz to sobie w trakcie lektury książek Ryszarda Loewa – dotyczące w dodatku historii wciąż nie rozpoznanej, zagubionej zarówno przez Żydów i przez Polaków. Na szczególną uwagę zasługuje w jego dorobku tom *Rozpoznania* (Kraków 1998), książka, która – konstatujesz to z żalem – przeszła niemal bez echa, choć przecież stanowi wyzwanie dla polonistów, gdyż zarysowuje imponujący i dziewiczy w gruncie rzeczy obszar badawczy. Już pierwsza z postaci zaprezentowanych w tym zbiorze – Paweł Glikson – zasługuje na specjalną uwagę już choćby z tego powodu, iż mamy do czynienia z autorem „bibliografii żydowskiej prasy publikowanej w języku polskim – od warszawskiego «Dostrzegacza Nadwiślańskiego» z roku 1823 po współczesne mu telawiwskie «Nowiny-Kurier»”: ta bibliografia to doskonały punkt wyjścia do badań nad relacjami wiążącymi kulturę polską i żydowską. A że jest co badać, o tym zaświadcza drugi ze szkiców poświęcony historykowi literatury polskiej Wilhelmowi Fallekowi. I znów musisz zacytować Loewa, by nie rozgadać sygnału, który w jego książce odnalazłeś: „W roku 1918 zaczął się ukazywać w Krakowie «Nowy Dziennik», jeden z trzech najważniejszych żydowskich dzienników syjonistycznych w języku polskim lat międzywojennych. Wraz z lwowską «Chwilą» i warszawskim «Naszym Przeglądem» – wraz z tygodnikami społeczno-kulturalnymi «Opinią», «Naszą Opinią», «Sterem», i in. – była krakowska gazeta także literacką trybuną, z której przemawiali poeci tzw. polsko-żydowscy, poeci, których wiersze, *zaklinały w mowę polską żydowskie tęsknoty* (słowa Romana Brandstaettera). Poezji tej towarzyszyła własna krytyka i publicystyka oraz studia historycznoliterackie. Odbywało się przenikanie kultury żydowskiej i języka polskiego, a właśnie «prasa stanowiła (...) bez wątpienia najważniejszą instytucję polsko-żydowską kultury i fundament polsko-żydowskiego obiegu literackiego». W «Nowym Dzienniku» Fallek objął redakcję działu literackiego gazety i w latach 1918-1923 stanowisko stałego recenzenta teatralnego”. I dalej: „To wtedy właśnie – w roku 1921 – wdał się w ostrą polemikę z Witkacym dotyczącą *Tumora Mózgowicza*. Sprawa była głośna, zaś dzięki wyjątkowej i odtąd wzrasta-

jącej na wadze pozycji Stanisława Ignacego Witkiewicza w polskich dziejach literackich – pozostała w annałach”. Warto, myślisz, rzecz z owych annałów wydobyć.

Ileż jest jeszcze, zastanawiasz się, takich perełek historycznoliterackich zagubionych na ogromnym, lecz przecież wciąż czekającym na rozpoznanie, terytorium polsko-żydowskiego pogranicza? Jakże wiele czekających na przypomnienie, a być może nawet na wyeksponowanie, problemów literackich Dwudziestolecia zagubionych jest w poźólkłych rocznikach owej polskojęzycznej prasy żydowskiej? Ile zagubionego, lecz możliwego do odzyskania bogactwa?

32.

Oglądasz w telewizyjnym programie *Discovery* serię filmów poświęconych przemianom cywilizacyjnym, przede wszystkim przemianom sztuki, która, wedle zachwyconych nowymi możliwościami artystów, pozwoli człowiekowi w przyszłości brać bezpośredni udział w tworzeniu, w łączeniu ze sobą różnych dziedzin, w przetwarzaniu proponowanych mu dzieł. Zauważasz ze zdumieniem, że wielu spośród tych komputerowych artystów mówi ze swadą o arcydziełach, które w dodatku każdy i niemal na zawołanie będzie mógł powoływać do życia – przy czym owo życie rozumiane jest tu już niemal organicznie, niemal tak, jakbyśmy mieli do czynienia z kreacyjnym gestem Boga. Bawi cię to nieodmiennie, ale też i niepokoi. Owszem, myślisz sobie, technika komputerowa otwiera jakieś nowe możliwości, jest pomnożeniem sprawności technicznych człowieka i gdyby rzecz dano do rąk futurystom czy dadaistom, z pewnością byłiby tym zachwyceni, ale jednocześnie widzisz w tym jakąś dziecięcą naiwność, wiarę w to, że oto owe sztuczki techniczne, owa tak niesłychanie reklamowana „rzeczywistość wirtualna”, która jest przestrzenią owej „nowej sztuki”, jest kolejną złudą płasko i prymitywnie pojmowanej idei postępu ludzkiego. Niemiejesz ze zdumienia, gdy słyszysz od facetów przekształcających w tej przestrzeni muzykę techno, że w przyszłości nikt już nie będzie mógł słuchać muzyki tak, jak jej dzisiaj słuchamy, że nikt nie będzie miał satysfakcji z prostej lektury. Owszem, myślisz, zapewne olbrzymia większość wejdzie w te złudne przestrzenie, w ową namiastkę kreacji, która zredukowana tu zostaje do kombinacji technicznych czysto możliwości i owa wielkość uczyni to tak samo mechanicznie, jak założyła na uszy słuchawki przenośnych odtwarzaczy, jak sięgnęła po telefony komórkowe, jak sięga po inne protezy, jakimi się posługujemy. Nie zmienia to faktu, podkreślasz, iż to rzeczywiście jedynie protezy, nikt nie będzie przez to ani Bogiem, ani Mefistofeilesem, nikt nie zbliży się nawet o milimetr do tajemnicy istnienia. I może warto, zastanawiasz się, zacząć wreszcie mówić, że to nie zastąpi ludzkiego umysłu, że nie da się zbudować protezy, dzięki której idiota stanie się geniuszem, zaś opowieść idioty pełna wrzasku i furii arcydziełem, i że to wszystko to nic więcej, niż wyodrębnianie się w sferze kultury jakieś nowej niszy, olbrzymiej, masowej, ale w żadnej mierze nie mogącej konkurować z tradycyjnymi sposobami uprawiania sztuki dźwięku, barwy, kształtu i słowa, a zatem niegroźnej w samej swej istocie dla sali koncertowej czy teatralnej, dla salonu wystawowego czy zwykłej książki. Tak, oczywiście, wiesz o tym, że uczestników tego „tradycyjnego” sposobu uczestnictwa w kulturze będzie nieustannie mniej niż uczestników owego masowego użytkowania przedmiotów paraartystycznych (nie im przez to nie chcesz przecież odebrać), ale będzie ich mniej p r o c e n t o w o jedynie, co zapewne pogłębiać będzie trudności wydawców, dyrektorów filharmonii i teatrów, sal wystawowych i bibliotek, ale te trudności nie mają natury nieprzezwycięzalnej, to tylko kwestia rozwiązań ekonomicznych, finansowych, gdyż wiesz tak jak wszyscy, że książka, po którą sięga dziś dziesięć tysięcy czytelników jest takim samym „luksusem”, jakim była w dobie, w której trafiała do rąk zainteresowanych jako iluminowany rękopis, jest rzeczą rzadką w porównaniu z milionowymi nakładami tego,

co się nazywa literaturą popularną. Ale bez tego „luksusu” świat kultury popularnej, potwarzasz po raz nie wiadomo który, zacznie się zapadać, ulegnie jakiemuś kolapsowi, może nie od razu, może po dwustu latach, ale ulegnie mu, gdyż straci siłę napędową, rozpęd twórczej wyobraźni, której, nie ma się tym co nawet ludzi, nie zastąpią wszak najbardziej wyrafinowane kombinatoryczne możliwości technik kolejnych generacji komputerów: z pustego wszak i Salomon nie naleje, zaś prawdopodobieństwo, że komputer napisze sonety Szekspira jest dokładnie takie, a może nawet mniejsze, jak to, że wystuka je malpa posadzona przy maszynie do pisania.

Leszek Szaruga

Zbigniew Żakiewicz

Ujrzane, w czasie zatrzymane (4)

KOŃCOWI NASZEGO TYSIĄCLECIA, jak było przed tysiącem lat, towarzyszą prawdopodobnie współczesnych millenarystów, którzy w sposób dosłowny interpretują Janowe: „A gdy się skończy tysiąc lat, z więzienia swego szatan zostanie zwolniony” (Ap 20, 7).

Jakby gwoli przypieczętowania tych trwoźnych oczekiwań nasza północna półkula przeżyła całkowite zaćmienie słońca. Miliard ludzi, a może więcej, wpatrzonych w niebo, poczawszy od angielskiej Kornwalii a skończywszy na Indiach – widok zaiste niebywały! I ja również wpatrywałem się w niebo, ale w niebo wieczorne, sierpniowe, utkane milionami gwiazd, które tworzą dysk naszej rodzimej Galaktyki. Myślałem wówczas: czymże jest ten mechanizm ruchów dwóch planet: Ziemi i Księżyca ustawiających się naprzeciw nuklearnego pieca, którym jest Słońce – wobec bezmiaru naszej Galaktyki, nie mówiąc już o Wszechświecie?

Astronomowie zatroskani o cielesną nieśmiertelność ludzkiego plemienia obliczają, że za ileś tam setek tysięcy lat Księżyc nicubłaganie oddalając się od Ziemi, już nie będzie w stanie przysłonić całej tarczy Słońca. Skończą się całkowite zaćmienia, morza przestaną oddychać w przyływach, zmieni się rytm biologiczny człowieka.

Śmieszą mnie przewidywania na setki tysięcy lat naprzód, w nasze życie jest wpisane wielkie Teraz („chwila myśli wiecznością” – słowa Jana Pawła II). A gdy stanie się „wczoraj” – nas dla naszych dzieci i wnuków już nie będzie. Również szybko mijają okresy ludzkiej historii. Śmieszą samozwańczy prorocy wyznaczający granicę okrągłą datą wynikającą z systemu dziesiętnego. A gdybyśmy mieli sześć palców u rąk? Powtarzam: dla każdego koniec świata jest przypisany do chwili jego śmierci.

Sięgnijmy do Ewangelii, ale nie z sekciarskim zacięciem millenarystów, przeczytamy tam, że – „o dniu owym lub godziny nikt nie wie, ani Syn, tylko Ojciec” (św. Marek, 13, 32). Jezus mówiąc te słowa nie wiedział jako człowiek, zwłaszcza jako Mesjasz obdarzony posłannictwem przekazania ludziom objawienia – skąd więc ta pewność u gnostyków tworzących wyznania powstałe w czasach nowożytnych?

A przecież przemienienie Wszechświata, owo „niebo nowe i ziemia nowa” – dla chrześcijan już się zaczęło w momencie, gdy Chrystus swe ciało przeistoczył w cudzie zmarłych wstania.

Wracając zaś do tego spoglądania na niebo, gdy w samo południe Słońce stało się świecą aureolą wokół ciemnej tarczy Księżyca – zjawisko to, rzeczywiście, było czymś niebywałym, wręcz niezemskim. Na chwilę poczuliśmy się dziećmi Wszechświata, choć oglądanego w wymiarach naszego Układu Słonecznego.

Oglądaliśmy w telewizji zaćmienie filmowane w Anglii, w wielkim megalitycznym kręgu zbudowanym z potężnych ciosów kamiennych w miejscowości Stonehenge. Jak sądzą badacze, kręgi te miały kiedyś znaczenie zarówno religijne jak i astronomiczne. Budowano je długo, głównie między 1800 a 1400 rokiem przed Chrystusem. Oglądaliśmy w pomrokach zaćmienia pląsy pań i panów odzianych w długie białe szaty, pod rytm bębenków. Przed samym zaćmieniem chudy, wysoki mężczyzna w okularach, oczywiście w białej szacie, prosił ekipy telewizyjne, aby nie przekraczały kręgów: „Jest to dla nas miejsce święte, jak dla was wasze kościoły” – tłumaczył ten współczesny neopoganin.

Z kolei wyznawcy islamu tę chwilę przeżywali w meczetach na modlitwie. Dla nich sierp księżycy jest symbolem duszy ludzkiej, która zdąża do Boga. Symbolem Boga jest zaś gwiazda, ku której zwracają się rogi księżycy.

I chociaż nie zamierzałem wieszczyć o czasach Objawienia (po grecku brzmi to – czasu „apokalypsis”), czyli o czasie drugiego przyjścia Chrystusa, to nie sposób nie zacytować w końcowych miesiącach otwierających się na rok 2000, gdy miliard ludzi wpatrywał się w niebo, zastanawiającego fragmentu z *Dzienniczka* błogosławionej Faustyny Kowalskiej: „Napisz to: nim przyjdę jako Sędzia sprawiedliwy, przychodzę najpierw jako Król Miłosierdzia – rzekł Zbawiciel do s. Faustyny. – Nim nadejdzie dzień sprawiedliwy, będzie dany ludziom znak na niebie taki. – Zgaśnie wszelkie światło na niebie i będzie wielka ciemność po całej ziemi. W ten czas ukaże się znak krzyża na niebie, a z otworów, gdzie były ręce i nogi przebite Zbawiciela, będą wychodziły wielkie światła, które przez jakiś czas będą oświecać Ziemię. Będzie to na krótki czas przed dniem ostatecznym”.

Zapisawszy te słowa błogosławiona s. Faustyna fragment swego *Dzienniczka* zakończyła znamiennej apostrofą: „O Krwi i Wodo, któraś wytrysnęła z Serca Jezusowego, jako źródło miłosierdzia dla nas, ufam Tobie”.

PIERWSZE WRAŻENIA ZE SZWECJI, którą dane mi było poznać naskórkowo i pobieżnie, bo zaledwie w przeciągu trzech dni, okazały się jednak na tyle silne, aby odczuć tę zastanawiającą dla nas inność. Miasto Karlskrona, dokąd ręką podać, a to dzięki promowej linii Stena Line i promowi „Europa”, łączącej Gdynię w ciągu zaledwie dziesięciu godzin, z tym południowo-zachodnim miastem rozrzuconym na wielu skalistych (jak cała Szwecja) wyspach, jest swoistym probieżem prowincjonalnej szwedzkości.

Płynięcie na tym gigantycznym, ośmiopokładowym promie, w którego brzuchu na pokładzie 3. mieściły się ogromne tiry z kontenerami, na 5. i na 6. – osobowe samochody, zaś na pokładach 7. i 8. kabiny pasażerskie dla 1800 pasażerów (część w fotelach lotniczych na korytarzach). Do tego restauracje, kawiarnie, bary, sala taneczna i konferencyjna.

I ta właśnie podróż na tej wielojęzycznej wieży Babel była dla mnie czymś fantasmagoryjnym: przebywaliśmy nad przepaścią wodną w świecie hotelowym i rozrywkowym. Oblegano sklep bezcłowy, kursowała winda, grała orkiestra, raczono się alkoholem, ale bez tego legendarnego pijaństwa, a prom pruł gdzieś w zamglone morskie przestrzenie z szybkością 19 węzłów, czyli ponad 35 kilometrów na godzinę. Nie czuło się żadnego kołysania, tylko delikatne drżenie pokładów, oddających pracę potężnych silników. Nasza cywilizacja przez swą technikę oddaliła od nas o b e c n o ś ć ż y w i o ł ó w. Stworzyła świat wygodny, bezproblemowy. Tylko mieć pieniądze.

Gdy życie na promie, dobrze po północy, uciechło wyszliśmy na dziesiąty pokład, czyli na grzbiet tego wieloryba, który połknął tysiące ludzi (wliczając załogę), teraz śpiących o wiele wygodniej niż w wagonach sleepingach. Od nawietrznej uderzył potężny wiatr, mgły kłębiły się wokół rżęsiście oświetlonego statku niby opary wydobywające się z kotła czarownic. Morze było lekko wzburzone, miało barwę ołowiu i jak ołów wydawało się być ciężkie. Za rufą, gdzie skłębiła się woda od pracy śruby okrętowej, morze pieniało się jak pod młyńskim kołem. Było coś bajkowego, jak w jakiejś islandzkiej sadze, w tym upartym płynięciu szlakiem, który dostrzegal radar niestrudzenie pracujący nad kapitanatem umieszczonym na dziobie. Statek nie uginał się przed morskim bezmiarem, przując przed siebie ufny w swą mechaniczną moc i konstrukcyjną doskonałość.

Poddalem się temu pędowi przez nieograniczone przestrzenie wodne. Jakbym osiadł jakiegoś mitycznego giganta i stał się panem swego losu widzianego w perspektywie wieczności. A kiedy po raz któryś spojrzełem z pięter promu w dół (było to po prawej burcie, w środku statku) i ujrzałem żywe ciało morza, które wydało się mi z m a t e r i a l i z o w a n ą b e z c i e l e s n o ś c i ą, poczułem nieodpartą chęć – żeby rzucić się w dół. Lotem ptaka zanurzyć się w – Żywiolu? w – Nieskończoności? w – ucieleśnionej Boskości?

Oczywiście, tę lekkość bytu potęgowało wypite wino. Ale nie tylko dzięki włoskim winnicom nie odczuwałem żadnego lęku przed upadkiem; była to od dawna mi znana tęsknota do lotu. Równocześnie rosła głęboka wątpliwość niespokojnego sumienia: „czy już dojrzałem?“, „czy nie jest to s a m o – w o l a?“. I zamiast chwalebne zakończenia tej życiowej mordęgi (coraz bardziej monotonnej, melancholijnej i utrudzonej w fizycznym niedowładzie) zacznie się wieczne oddalenie, właśnie od Nieskończonego. Co zadecydowało: czy te wątpliwości, czy instynkt życia, czy zbyt mała dawka wina, nie wiem...

Szwecja widziana z perspektywy Karlskrony wydała się chłodna, higienicznie sterylna i szara w sensie ludzkiej egzystencji. Od pokoleń byt tu zapewniony. Nie ma napięć życia na granicy – być albo nie być. „Czy trzeba cierpieć, ażeby dotknąć samego pulsującego rdzenia życia?“ – zapytywałem patrząc na tę umiarkowaną stateczność i poprawność, zarówno w zachowaniu jak i w ubiorze Szwedów. Nasza młodzież, licznie pływająca promem, jest w swojej modzie różnorodna, nieraz przesadna w tym nadużywaniu „leginsów“, pantofli na gigantycznych koturnach. Tam poprawność. U nas twarze o wielu typach urody, mieszanka etniczna, spojrzenia bystre, ironiczne, chciwe życia. Tam – jasna niebieskość oczu, wieczny spokój. Uroda Szwedek, szczupłych blondynek, chłodna jak granitowe podłoże tego kraju, który musiał wydać Nobla, bo bez dynamitu Karlskrona nie można było zbudować.

Co mnie najbardziej zastanowiło, to brak domowych zwierząt. Pytałem Polaka, dziennikarza ze Sztokholmu, o przyczynę. Odparł, że Szwedzi na co dzień żyją z przyrodą i zwierząt nie muszą hodować. Rzeczywiście, w sobotę miasto opustoszało, gdyż tysiącami motorówek z krytym dachem Szwedzi udali się do swych letnich domów. W czym więc tkwi przyczyna? Czy nie jest to oszczędność i swoisty chłód duszy, która cofa się przed uczuciem „młodszych braci“ obdarzonych osobowością, swą dziwną zwierzęcą duszą? Również zastanawia brak dzieci. Wszystkie są w przedszkolach i w szkołach. Nie wiem o której wracają do domu, bo wracających nie widziałem. Może dlatego Szwecja jest dziś w światowej czolówce samobójstw?

W porównaniu ze Szwecją Polska wydała się krajem dynamicznym (port i stocznia w Gdyni!), różnorodnym, pełnym sprzeczności, ale też życia.

SILNIE ODCZUTYM ZETKNIĘCIEM SIĘ Z EUROPĄ ZACHODNIĄ dla Czesława Miłosza – mieszkańca prowincjonalnego Wilna i studenta od pokoleń osiadłego w Wielkim Księstwie Litewskim, jednak nie prowincjonalnego Uniwersytetu Stefana Ba-

torego – były Czechy. Ucieszyłem się więc po przeczytaniu *Rodzinnej Europy*, bo dla mnie również pierwszą namacalną i dotykalaną Europą były Morawy i Czechy. Moja Wileńszczyzna, później Łódź-Chojny, na wpół zburzony Wrocław i Opole – w porównaniu z Morawami i Czechami okazały się nieuporządkowane cywilizacyjnie, brudne i bałaganiarskie, ale serdeczne i zrozumiałe.

W Czechach znalazłem się w ramach wakacyjnej wymiany studentów w 1956 roku, gdy już trzaskały stalinowskie lody, na ulicach Poznania strzelano do ludzi, zaś premier Cyrankiewicz obiecał obciąć prawicę wrogom ludu. Byliśmy pierwszą po latach zamknięcia grupką młodzieży. Dziesięć lat zamknięcia sprawiło, że Czesi i Polacy spoglądali na siebie z baczną uwagą i ciekawością. Co się tyczy strony czeskiej, z reguły starsi ludzie odciągali nas na bok, aby wypytać w cztery oczy – co tam u was słychać? Co się stało w Poznaniu? Snadź uważali nas za tradycyjnych buntowników i straceńców. Byliśmy owymi królikami doświadczałnymi i z zachowania władz komunistycznych, starsi Czesi chcieli wywnioskować, co ich czeka. Lud prosty słuchając naszej mowy brał nas z reguły za Słowaków, co świadczyło jak rzadko spotykano wówczas Polaków.

Naszym opiekunem okazał się wysoki szczupły blondyn, dajmy na to, o wdzięcznym imieniu Zdenek. I moja pierwsza w życiu podróż za granicę ułożyła się w nader dramatyczny splot, z uwagi na Zdenka oraz na ciągły szok doznawany w zetknięciu się z zachodnią Europą w wydaniu czeskim.

Początkowo nasza wędrownia po Morawach miała charakter namiotowy. W Polsce rzecz wówczas rzadko spotykana. Zdenek dla czegoś z miejsca mnie sobie upodobał: wspólnie rozbijaliśmy dwuosobowy namiot, nacinaliśmy świerkowe gałęzie na posłanie i pichciliśmy w kocherze na gazowych maszynkach. Dla nas również kompletne novum. Całe Czechy latem siadały na dwuśladowe Jawy, samochodów było mało, aby biwakować nad jeziorami. Tam nieomal, na naszych oczach tarzano się pod kocami naciągając je dla przyzwyczajenia na głowy, całowano się i obejmowano publicznie, co nas wówczas niezmiernie szokowało. Młodzież chodziła ubrana sportowo, nosząc przeróżne breloczki i amulety. Nie widziało się krzyżyków czy medalików. Jak się rychło okazało, był to widomy znak spraw, które niedługo miały mnie osiągnąć.

Równocześnie otaczał nas świat umiarkowanego dostatku i cywilizacyjnego rozwoju. Nie widziało się wiejskich chat, tylko murowane niby wille. W najmniejszym miasteczku eleganckie restauracje z oberkelnerem w czarnym przyodziewku i podobni do jaskółek kelnerzy. Szosy asfaltowe, co rusz autobusowe przystanki CSD-u. Sklepy zawałone wyrobami technicznymi. Gdy nabawiłem się grypy po spaniu na świerkowym igliwiu, Zdenek postanowił sprzedać namioty i zaczęliśmy nocować w olśniewająco czystych, dla nas wręcz eleganckich schroniskach i hotelikach. Kiedy gorączka podskoczyła do 39 stopni Zdenek zawiadomił pogotowie i ocknąłem się w supernowoczesnym szpitalu, dopiero co wybudowanym. Tam w ciągu godziny przeszedłem wszystkie badania, łącznie z rentgenem, analizą moczu i krwi. Przerażony sterylnym luksusem i obcością, na własne żądanie wypisałem się na drugi dzień i doznałem grupę w Brnie. I tu zaczęły się komplikacje. Zdenek był typowym czeskim komunistą, pragmatykiem, wyznawcą porządku i gospodarności. Rosjan považał, miał tylko za złe, że tyle milionów koron wydano na pomnik Stalina w Pradze. A teraz co z nim zrobimy? Kiedy indywidualny rolnik poskarżył się na jakąś niedorzeczność gospodarczą Zdenek szczerze się oburzył, ale nam powiedział, że dobrze mu tak, bo to kulak. Oburzał się na nas, gdyż z reguły spóźnialiśmy się na umówioną godzinę. „Rozstałem się z przyjacielem, gdy ten trzykrotnie się spóźnił” – oznajmił nam z ponurą miną, niestety, z nami nie mógł się rozstać.

Za pieniądze, które zdobyłem przehandlowując wędzoną kiełbasę (jednak czegoś w Czechach nie było), kupiłem prymitywny aparat fotograficzny i z zapalem zacząłem fo-

tografować. Szczególnie spodobały mi się piękne barokowe krzyże i kapliczki, tu i ówdzie zachowane na Morawach.

Któregoś dnia wszedłem do kościoła, prawie pustego, choć była to niedziela. Parę koleżanek również odczuło potrzebę wstąpienia do kościoła. Zdenek śledząc nas bacznie, wpadł w gniew. Za głównego prowodyrę tej papistowskiej manifestacji uznał mnie, gdyż wiadomo: baba sama nie polezie, ale pójdzie „za chłopem”. A poza tym, co ja widzę szczególnie w tych religijnych starociach, nie lepiej fotografować budowy socjalizmu i piękne widoczki? Jego areligijność była autentyczna, wypływająca z głębokiego przekonania że religia to „opium dla ludu”, zaś katolicyzm to agentura Watykanu. Jeśli w Rosji potrzeba było paru pokoleń, aby wbić do głowy podobne przekonania, to w Czechach wystarczyło dziesięciu lat. Nie znałem wówczas historii Czech, kraju Husa, protestantyzmu oraz roli katolickiej Austrii, która dla Czechów i Morawian była tym, czym dla nas prawosławna Rosja. Stąd szybka ateizacja wielu młodych Czechów.

Od tego zdarzenia Zdenek zaczął mnie oficjalnie ignorować. Znaleźliśmy się w Pradze. Miasto urzekło mnie niebywale, ale równocześnie zaciskała się pętla obcości. Drażniły tłumy jednakowo, schludnie ubranych przechodniów, żadnej indywidualności. Drażniły owe amulety noszone na szyjach, drażnił nawet konduktor w tramwaju, który zrobił awanturę, że podaje się mu zgnieciony banknot. Wędrowka nasza dobiegła końca, więc Zdenek rozdawał wśród uczestników naczynia turystyczne, mnie ostentacyjnie pominął. Zacząłem w samotności wędrować po przepięknej praskiej Starówce. I nagle złapała mnie biegunka i torsje. Jak najszybciej chciałem się znaleźć w tej gorszej, zacofanej Europie, równocześnie chłonąc średniowiecze starego grodu nad Wełtawą, tak że do dziś pamiętam: Karłow Most, Hradczany z katedrą św. Wita, malutką uliczkę Złotników, Ratusz Staromiejski z zegarem i ruchomymi figurkami...

Wreszcie wsiałem do pociągu relacji Praga-Warszawa. Poczulem znajome odory brudnych, zaniedbanych toalet i przedziałów, ujrzałem naderwane firanki ze znajomym wzorkiem PKP. Z miejsca poczulem niebywałą ulgę. I o dziwo, torsje i biegunka minęły, jak ręką odjął...

TOŃKO, SYN MEGO STRYJA, a więc po naszymu mój brat stryjeczny, nie zdążył skończyć lat osiemdziesięciu, gdy losy rzuciły go nie wiedząc gdzie. I wygląda na to, że Tońko urodzony gdzieś pod Starą Wilejką czy Radoszkowiczami, nie złoży swych kości ani na Białorusi, ani w dzisiejszej Polsce, ani w rodzinnej Europie, czy choćby, w ostateczności w Azji (co się zdarzało naszym przodkom, Sybirakom) lecz w ziemi całkowicie nieprawdopodobnej.

Gdy żegnałem Tońkę na Okęciu w pamiętnym 1988 roku, kiedy w Polsce panował jeszcze system kartkowy i Tońko zjadł przed opuszczeniem domu cały swój przydział mięsa, zapijając to śmietaną (aby broń Boże, nic się nie zmarnowało) – mój brat stryjeczny, choć zmęczony dolegliwościami żołądkowymi i w gorączce podróźnej, był pogodny. Co by się nie rzekło: jechał wszak do rodziny!

Tońko przeleciał przez parę mórz i przez jeden ocean, a wszystko to działo się, jakby przechodził z jednego pokoju do drugiego. Tak wyglądały przesiadki. W Południowej Azji nie zobaczył, ani palm, ani domostw, ani nawet wołu czy osła, bo z samolotu wszedł do jakiejś kiszki, a z niej do drugiego samolotu. Po jakimś czasie ocknął się na tej niby zwyczajnej ziemi. Ujrzał witających: żonę, córkę i wnuczkę. Wyglądało więc, że wraca do domu, do swoich.

I oto zaczęły napływać do nas listy z kolorową, pasiastą obwódką z Air Mail'em i Par Avionem. W tych listach Tońko przedstawiał niepojętą sytuację w jakiej się znalazł. – Bo z jednej strony: wszystko było rodzinne i w pełnym porządku, z drugiej zaś okazało się, że znalazł się jakby w samym środku bajki, w świecie urządzonym na opak, jak u Alicji w jej Krainie Czarów, czy też po drugiej stronie lustra.

– Wyobraź ty sobie – pisał w pierwszym liście – że słońce chodzi tutaj po stronie północnej! A tak to pięknie jest, bo, oczywiście, nikt o kartkach nie słyszał, cytryny leżą w koszach na ulicy, bierz ile chcesz! Na drzewach rosną pomarańcze i inne frukta, jak w jakiejś Italii, dokąd moja, świętej pamięci, mama jeździła z hrabianką jako dama do towarzystwa.

W następnym liście Tońko poszerzył swe obserwacje: – Wychodzi tak, że na wschodzie jest tutaj zachód, a na zachodzie wschód. Bo kiedy staniesz twarzą do słońca, to po prawej ręce zamiast zachodu masz wschód. A po lewej ręce zamiast wschodu zachód. Jak już pisałem, że słońce chodząc tu po północnej stronie, sprawia, że gorące południe jest północą, a zimna północ południem! I z tego południa ciągną chłody, nawet do zera Celsjusza. Czasami czuję się jakby trochę zwiariowany, szczególnie w nocy, kiedy widzę nad sobą niebo zupełnie przemeblowane. A już na pewno Wielkiego Wozu z Gwiazdą Polarną, na którą się kierowałem wracając nocką do domu, gdy do jakiej panienki z konkurami zawitałem. A tak to zadbany jestem. Jem ile zechcę, córka garnitur mi kupiła, a wczoraj do ogródka jakiś wąż się przyplątał. Mówią, że niegroźny. Groźniejsze są pająki, ale ich jeszcze nie widziałem. Kangury taką siłę mają w nodze, że mogą zabić człowieka. Zdarzyło się niedawno, że ranny na szosie kangur człowiekowi nogą brzuch rozerwał. **A kangurów jest jak psów:** są takie małe jak wiewiórka i takie duże jak dobre cielę. Durnowato, jednym słowem...

Minął czas jakiś i Tońko pośpieszył z następną nowiną. – Wyobraź ty sobie – zaczął stereotypowo – że Boże Narodzenie jest tutaj w lecie! I w ogóle, kiedy u was jest zima, tutaj jest lato. A kiedy u was lato, tutaj – zima. Nie wiem, jakbyś to przyjął, choć o wiele młodszy jesteś. Ja jakoś przyzwyczajam się. Wiadomo, w czasie wojny sporo przeżyłem i od bolszewików i od Litwinów. Basia choinkę postawiła, jest jak prawdziwa. I wigilia była polska: z barszczem, rybą i śliżykami.

Na dowód normalności Tońko do listu załączył kolorowe zdjęcie. Rzeczywiście, w kącie stała choinka prawdziwsza od naturalnych. Z łańcuchem i bombkami. Z pięknego żyrandola nad wigilijnie zastawionym stołem zwisały dwa białe aniołki, z czymś zielonym w garści. Może to miała być jemiola przynosząca szczęście?

Tońko, jak zawsze przerastający o głowę rodzinę, stał na drugim planie. Głowę miał do góry uniesioną, oczy wesołe, uśmiech od ucha do ucha. Jednym słowem, mina dziarska, mówiąca: „Popatrzcie no tylko, jaki zuch jestem!” Rodzinka również w półuśmiechu, ale nie wszyscy. I dopiero na tle tych niezbyt pewnych swego uśmiechów, wydał się chytry podstęp Tońki. „Człowiek nie świnia, do wszystkiego przywyknie” – przypomniałem nasze wileńskie powiedzonko, patrząc na tę manifestację optymizmu. Albo inną, białoruską i zarazem Tońkową życiową mądrość: „W życiu nic nie wiadomo. Jeden chciał kichnąć, a pierdnął. Drugi chciał pierdnąć, a się usrał...”

Kiedy nieopatrznie napisałem do swego stryjecznego, że naprawdę to wy w tej Australii chodzicie głową na dół, Tońko natychmiast odpisał: „Napisałeś, że my głową na dół chodzimy. Tego bym nie powiedział, bo czegoś takiego to jeszcze nie widziałem. A wnuczka Monika, Twoja chrześniaczka, jest pewna, że to wy w Europie wszystko macie na opak. Niedługo wybiera się do Was, a przecie wyjechała z Polski mając dziesięć lat. Teraz modelką jest i po całej Azji swe wdzięki prezentuje. Ciekawy ja jestem, czy jej w głowie też się nie pokielbasi. Zdrowy jestem, bo w domu mamy już klimatyzację i wcale nie czujemy lata, co u was jest zimą. Mam już całkowicie pełne obywatelstwo. Polskiego obywatelstwa nie wyrzekłem się. Można tu mieć dwa obywatelstwa. Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie te moje 84 lata. Całuję serdecznie Was wszystkich. Tońko”.

Cóż, Tońko, który za swego życia był obywatelem polskim, potem litewskim, potem Związku Sowieckiego (i to dwukrotnie), dorzucił następne obywatelstwo. Taki już los przypadł mojemu stryjecznemu, a wszystko dlatego, że dożył tych swoich 84 lat...

Zbigniew Żakiewicz

RECENZJE

Krzysztof Myszkowski

Ogród wycinków

Dziwna mieszanina! *Wyprawa w Dwudziestolecie* to książka zaskakująca ze względu na temat, ton i formę. Miłosz wraca do Dwudziestolecia, najważniejszego dla niego okresu, który przesądził o tym, kim stał się jako poeta. Nijak nie zrozumie się Miłosza bez Dwudziestolecia. Nie o literaturze jest w tej nowej książce mowa. Miłosz przemieniony w archiwistę, antologistę i komentatora prowadzi nas w tę piękną i bolesną krainę. Nie ukrywa, że jest stronnictwym przewodnikiem i obserwatorem. Głos oddaje innym, ale wybór i układ tego co i jak mówi się w tej książce, zależy od Miłosza. To tak, jakby Miłosz ciągnął gawędę, posługując się bogatym arsenalem wycinków – fragmentów memorialów, uniwersalów, petycji, uchwał, odezów, oświadczeń, deklaracji, suplikacji, rozmów, relacji, meldunków, wspomnień, raportów, kronik, przemówień, reportaży, felietonów, artykułów, notatników, pamiętników i listów (w tym głosy robotników, bezrobotnych, żołnierzy, studentów, uczniów), a także dzieł literackich między innymi Żeromskiego (długo zakazane i nieznane opowiadanie pt. *Na probostwie w Wyszkowie*), Dąbrowskiej, Kadena-Bandrowskiego, Słonimskiego, Uniłowskiego, Gombrowicza, Struga, Mackiewicza, Pruszyńskiego, Wańkowicza i Czechowicza plus pełny tekst pieśni *My, Pierwsza Brygada*. Swoisty zbiór realiów, przedstawiony w szesnastu rozdziałach. Zaczyna się od Wilna i „równego królom” Józefa Piłsudskiego, a kończy ponurym, katastroficznym *W obliczu końca*, codą pt. *Ludzie* oraz obszernym indeksem osób; Miłosz mówi, że inną formą tej antologii mógłby być zbiór życiorysów najważniejszych dla niego postaci z tamtego czasu.

„Moja książka – mówi Miłosz – to ogród wycinków, co prawda plewiony, bo nie pozuję bynajmniej na całkowicie bezstronnego obserwatora”. Miłosz wprowadza nas w wir tamtego świata, w gąszcz dziesiątek tematów, setek spraw, tysięcy, dziesiątek tysięcy szczegółów, w wir napięć i sprzeczności, których wcale nie łagodzi: wielonarodowość i wielowyznaniowość II Rzeczypospolitej, zła sytuacja gospodarcza, ubóstwo polskiej wsi, niepewność granic, niebezpieczna polityczna miazga, a przede wszystkim, co dziś budzi szczególne przerażenie i gniew, stosunek do Żydów, jak się później okazało, w przededniu ich zagłady. Tak – ten wątek, tak wyrazisty w książce Miłosza, śledzi się ze wzrastającym przerażeniem i gniewem, z obrzydzeniem i litością dla tych przedstawicieli ówczesnej prawicy, którzy z patriotycznej demagogii zaczęli staczać się w faszyzm. Czy ta książka będzie przysłowiowym kijem w mrowisko, czy wywoła rzeczową, poważną polemikę, czy stanie się początkiem narodowego rachunku sumienia? Miłosz nie tylko uderza w sedno polskich spraw, proponuje ciekawą i otwartą formułę rozmowy, ale daje także arcyważną dla nas, zaczadzonych peerclowską nowomową, lekcję nazywania rzeczy po imieniu, nie cofania się przed prawdą, nawet czy właśnie przede wszystkim wtedy, gdy jest brutalna czy niewygodna. Wyobrażam sobie, z jakimi wypiekami na twarzy czytają *Wyprawę* miłośnicy Miłosza, a z jakimi grymasami i wykrzyknieniami jego przeciwnicy. Ale niedobrze będzie, gdy ta rozmowa nie zostanie podjęta i na tym wysokim poziomie kontynuowana. Dobrą polemiką z tą książką byłoby zebranie wycinków i ułożenie własnej antologii. W każdym razie ta książka Miłosza zmieniła moje widzenie Dwudziestolecia, które dla mnie, wychowanego w Toruniu w do-

mu przybyszów z Wilna, było, na opak temu, co mi opowiadano w szkole, krainą mityczną, której królem był Marszałek Piłsudski. Miłosz w swoich obrazach tamtego czasu jest ostry i szorstki, tak jakby ciągle siebie temperował, szukał ważnych znaków. I to wyostrza czytelnika, czyni go bardziej niepodległym wobec tych „głosów różnych ludzi”. Jak w wehikule czasu wędrujemy pomiędzy przeszłością a terażniejszością. Realia odległe w czasie, stają się naraz bliskie, bardzo bliskie. Po tej książce nabiera się apetytu na rzeczywistość. Zdumiewa bogactwo, śmiałość, siła i rozpiętość tych głosów wybrzmiewających z obu biegunów i brzmiących pomiędzy biegunami. Jaka blada i mialka byłaby podobna antologia ułożona z wycinków z jakichkolwiek lat w PRL-u! Oto jak wypaczają i niszczą lata niewoli, jad i jałowość partyjnej cenzury. Siłą rzeczy snuje się także porównania tamtych wolnych dwudziestu lat do czasu po 1989 roku. Na przykład zwraca uwagę fakt, że *Wyprawa* zaczyna się i kończy cytatami z Eugeniusza Kwiatkowskiego, ówczesnego wicepremiera i ministra skarbu, człowieka wielkich zasług dla Polski. Jak mówi Miłosz, najważniejsi są ludzie: „Myśląc o tamtych czasach, widzę przede wszystkim ludzi. Wspaniałych, nędznych, bohaterskich, podłych, dobrych, złych, zwyciężających, przegranych, wszystkich, którym dane było żyć i spełniać wtedy swój los”. Na kanwie tej książki można mnożyć pytania dotyczące polityki, gospodarki, historii, religii i z pożytkiem odnosić je do współczesności. Warto wyruszyć na tą *Wyprawę*.

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Grzegorz Kalinowski

Słowo jak kamień

Dwa monumentalne dzieła Zygmunta Kubiaka – *Mitologia Greków i Rzymian* oraz *Literatura Greków i Rzymian* ukazały się w ciągu dwóch minionych lat (jesień 1997 i wiosna 1999). Ich świat opalizujący znaczeniami zrodzony jest z zachwytu i zdziwienia. „Kto chce, żeby go usłyszano – pisze Lew Szestow – kto chce zostawić po sobie dostrzegalny ślad w historii, ten musi uczyć się od Greków”. Autor *Szkoly stylu* odsłania duchową przestrzeń Greków i Rzymian pisząc o ich mitologii i literaturze, a pochylając się nad arcydziełami widzi i słyszy to wszystko, co pozostaje nieodgadnione, i choć ujawnia obecność właśnie w mitach i literaturze, w swej najgłębszej istocie trwa jako nierozwiązywalne. Na tym polega doznanie transcendencji, która będąc tuż, tuż na wyciągnięcie ręki, wymyka się jednocześnie wszelkim próbom opisu. Literatura i filozofia grecko-rzymska ów paradoks uczyniła centralnym punktem swych dociekań. Wielka literatura starożytnych z całą mocą objawiła świadomość niemożności wypowiedzenia wszystkiego, świadomość istnienia niewyrażalnego.

Mitologia... prezentowała wierzenia i wyobrażenia o świecie starożytnych. Autor zstępował do skrytych i mrocznych sfer duszy ludzkiej, która za wszelką cenę usiłowała nadać sens całej kosmicznej i ludzkiej widzialności po to, by zrozumieć. Z kolei *Literatura*..., jej logiczne następstwo jest, jak mówi autor, „opowieścią o wędrówce i przygodach duszy wśród arcydzieł”.

Istnieje nierozzerwalny związek między mitem a poezją. Teorię tę sformułował Vico, który twierdził, iż rozwój języka poetyckiego wywodzi się od mitu, zaś język prozy z języka poetyckiego. Wielka poezja typu homeryckiego powstała, jego zdaniem, z „boskiej” poezji, którą utożsamiał właśnie z mitologią.

Mądrość poetycka, owa pierwsza mądrość pogaństwa, musiała rozpocząć się od metafizyki, jednak nie rozumowej i abstrakcyjnej jak dzisiejsza metafizyka erudytów, ale od metafizyki opartej na uczuciu i wyobraźni. Taka bowiem była zapewne metafizyka owych ludzi pierwotnych, całkowicie niezdolnych do rozumowania, obdarzonych ogromną zmysłowością i bogatą wyobraźnią.

Od tego co było na początku aż do Homera panuje ciemność, nie wiemy o tym okresie prawie nic pewnego. Wszystko istnieje w sferze domysłów i wyobraźni. Literatura to moc, poprzez którą człowiek dociera sam do siebie, poprzez to, co wymyka się esencjalnej podległości – twierdzi Malraux. Wędrownka, do której zaprasza Zygmunt Kubiak w *Literaturze...* trwa od Homera, VIII w. p.n.e., do IV wieku po Chrystusie, kiedy to pojawili się pierwsi pisarze chrześcijańscy. To jest owa, według Machiavellego, „odwieczna dziedziną ludzi starożytnych”, którym stawiamy pytania i otrzymujemy odpowiedzi właśnie poprzez arcydzieła.

Literatura... jak każde wielkie dzieło posiada wiele warstw znaczeń. W tej pierwszej, danej naocznie, prezentuje obok utworów fragmenty najważniejszych dzieł literatury grecko-rzymskiej, koniecznie trzeba dodać, w przekładzie Zygmunta Kubiaka. Każdy wybór poprzedza esej prezentujący postaci twórców, wyobraża scenerie i zdarzenia, które towarzyszą powstaniu dzieł, a także zawiera medytacje tłumacza sytuujące się poza konkretnym czasem i miejscem, w owej przestrzeni, którą Zygmunt Kubiak nazywa „przestrzenią dzieł wiecznych”. Tam mieszka „milcząca forma”, a jej bycie wyznaczają fundamenty greckiej literatury: światem, w którym żyjemy rządzi siła, istnieniu towarzyszy świadomość nierozwiązalności wewnętrznych antynomii życia, ukojeniem zaś jest piękno zamiast wszelkiej pociechy. Ową „przestrzeń dzieł wiecznych” wyznaczają dzieła autorów, którzy pojawiają się w piętnastu częściach *Literatury...: Jak czytać Homera, Nauki Hezjoda i hymny do bogów, Pora liryki, Dawni mędrcy, Wielcy historycy, W teatrze Dionizosa, W stronę Platona, Sokrates i Platon, Przed zdobywcą i po nim, Aleksandria, Od Erinny do Meleagra, Spotkania pod Neapolem, Odejsca i powroty, Sny i polityka, Poza czas*. Czytelnik musi jednak pamiętać, że nie obcuje z historią literatury grecko-rzymskiej. Chronologia wyznacza następstwo, porządkuje. Najważniejsze jest jednak to, że autorowi udaje się przekroczyć granice wyznaczone owym następstwem i wkroczyć w sferę znaczeń uniwersalnych.

Literatura... jest przede wszystkim historią ducha antycznego, opowieścią o kształtowaniu się Europy, bez jakichkolwiek cezur czasowych, podejmuje kwestie fundamentalne.

Autor *Półmroku ludzkiego świata* uczy pokory wobec rzeczywistości. Uczy także pokory każdego, kto para się piórem:

(...) gorączka wszędobylstwa w literaturze, jak i w innych dziedzinach, cechuje nie sztukę wysoką, lecz tandetę

i ostatnie przesłanie zamykające rozważania i medytacje autora:

Wiedź o tym, że słowo jest materią sztuki tak twardą jak kamień. I pokrewną kamieniowi. Grecja, od dzieciństwa ukochana Grecja, trwa najbardziej w kamieniach i słowach. Zanim odejdziesz do innego Świata, masz tu przemienić się w słowa. Takie, które po tobie zostaną wśród ludzi.

Na tym polega istota heroicznego trwania twórcy przekraczającego czasowe ograniczenia i wkraczającego w sferę dzieł wiecznych.

Najważniejszym momentem w dziejach Europy było przejście od świata antycznego do chrześcijaństwa. Autor nie czyni jednak z owego momentu jakiegoś szczególnego zdarzenia. Postrzega dzieje ducha antycznego jako ciągły proces, w którym kolejne fakty są prefigurowane w czasie minionym.

Głębiej sięgając i wyżej, nieśmiało wypowiadając się o księdze przekraczającej wszelką literaturę i dotykając języka już nie łacińskiego, lecz greckiego, można zastanowić się: czy to jest przypadkowe, że Nowy Testament został napisany po grecku? Jestem głęboko przekonany, że to nie jest przypadkowe. Przez wieki przygotowywało się naczynie wybrane, mowa miłości.

Tak naprawdę odbyło się to bez apokaliptycznego zniszczenia świata antycznego, jak twierdzi Malraux. Wielka transmutacja dokonała się z pewnością, ale nie naruszyła istoty duchowej formacji człowieka cywilizacji europejskiej. Antyczni Grecy mniemali, że świat jest taki, jaki musi być, i że jest wieczny. W tym sądzie niektórzy upatrują element, który oddziela religię antyczną od chrześcijaństwa. Zygmunt Kubiak twierdzi, iż takie sądy są świadectwem regresji cywilizacyjnej, która nastąpiła po upadku cesarstwa rzymskiego i przyjściu barbarzyńców.

Nasz świat, świat konieczny, jak go widzieli Grecy, szczególnie jasno objawia się w świetle śródziemnomorskim, w tym świetle nieruchomym, w tej godzinie południa, której żar i smutek Fryderyk Nietzsche odczuł aż do bólu, na progu szaleństwa.

– pisze Zygmunt Kubiak. Ekstazyjne doznanie pełni bycia, któremu towarzyszy świadomość transcendencji, poczucie przemijalności form tego świata, w którym o wszystkim rozstrzyga siła – to rozpoznanie, które wznosi się ponad sferę zakłamania i obludy kłamców i hipokrytów. Taką transcendencję spotykamy w Biblii.

(...) Nowy Testament oddycha transcendencją jako zupełną niezależnością od wszelkiej struktury społecznej, gdy Pan utożsamia się z najmniejszymi spośród swoich braci (...), i zarazem transcendencja metafizyczna, gdy Pan każe dawać jałmużnę w skrytości, tylko przed oczyma Ojca, a dla modlitwy wejść do skrytej komnaty.

Ewangelia Janowa, jej początek, to przecież heraklitejsko-stoicki Logos, boskie „Słowo”. Tym znakiem spotkania chrześcijaństwa z antykiem grecko-rzymskim jest wyłobiony kształt krzyża na ścianie pokoju w Herkulanum przed porą ruiny. Czytając *Literaturę...* Zygmunta Kubiaka należy porzucić stereotypy i obiegowe sądy. Świat nie jest taki, jak nam się wydaje.

Tęsknota ku głębi: ku przeczuwaniu głębszej rzeczywistości, niemożliwej do wypowiedzenia stanowi o istocie ducha europejskiego. Te wątki odnajduje Zygmunt Kubiak w teoriach mistrza Plotyna. Tu właśnie zawiera się jedna z nieprzewycięzonych antynomii istnienia – dualizm duszy i ciała, który z taką wyrazistością odnajdujemy już u Platona.

(...) dusza traci piękno – czytamy w *Enneadach* – z powodu zmieszania, skażenia i ciężenia ku ciału i materii. (...) Dusza, oddzielona od namiętności narzuconych przez ciało, z którym się zbyt ściśle złączyła, i obmyta ze skazy cielesnej, wyzbywa się całej brzydoty obcej jej naturze.

Literatura Greków i Rzymian zdumiewa bogactwem, wielością medytacji, wspaniałymi przekładami, odwagą i precyzją myśli. Jest dziełem wszechstronnym, rozważającym fundamenty cywilizacji Zachodu.

Sama literatura antyczna, w swym bogactwie i mądrości, z jednej strony stała się wielkim wyzwaniem dla wielkiego tłumacza, jakim jest Zygmunt Kubiak, z drugiej zaś stanowiła zapewne pretekst dla myśliciela do wypowiedzenia najważniejszych prawd o duchowej kulturze Europy. Książka sięga najgłębiej w przeszłość będąc jednocześnie wyjściem ku przyszłości. Nie jest również przypadkiem, iż dwie wielkie księgi – *Mitologia...* i *Literatura...* powstają u schyłku XX wieku.

Tradycja, jaką mamy odzyskać, Europa duchowa, jest, jak wierzę – *pisze Zygmunt Kubiak* – trzeźwa i mężna, gorzka i wierna, ironiczna i pobożna. Ale nie ma też tradycji greckiej ani europejskiej bez piękna lub może nawet bez elementu słodczy (...). Słodczy, przed którą pokornie pochyła się głowę.

Grzegorz Kalinowski

Zygmunt Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1999.

Ewa Piechocka

Jawa i sen

Nie dla zapominania żyjemy, ale dla pamiętania

Julia Hartwig

Wiersze Julii Hartwig, zebrane w tomie *Zobaczone*, podobnie jak wiersze pochodzące z poprzedniego jej tomiku *Nie opatrz się zieleni* (1995) stanowią rodzaj, pisanego białym wierszem, „wyvodu uczuciowego”.

Poetka unika ekspresji, mówi głosem ściszym. Wie, że trudniej powiedzieć coś ważnego w sposób spokojny i wyważony; łatwiejsza dla wyrażenia emocji jest tonacja podniesionego głosu. Hartwig wybrała drogę trudniejszą. Jej wiersze cechuje dyscyplina, skupienie, umiejętność wpatrzeć się nie tylko w przedstawiany świat, ale przede wszystkim w to, co dzieje się poza człowiekiem. Notuje chwile – moment ich trwania. Wie, że przemina. Stanowią jednak ważne „przystanki” na drodze człowieczej wędrówki. Trzeba je zatrzymać, zapisać, poznać ich smak – czasem gorzki, czasem olśniewający i podniosły.

Julia Hartwig posiada, ważny dla poety, dar zapamiętywania. Stąd tak duża rola w jej wierszach szczegółu i detalu. Przedstawionemu światu nadaje własny kształt i wyraz. Budząca się do życia wiosna rodzi zachwyt (wiersz *Oblóczyńny*); zmieniające się „warty kwiatów” uświadamiają nieuchronność przemijania, odchodzenia, śmierci („ofiara liści składana przez drzewa”). Odwieczny cykl natury: narodziny, dojrzewanie, wydawanie owocu, obumieranie, dokonujący się w rytmie powtarzających się pór roku, skłania poetkę do kontemplacji, która rodzi stoicką refleksję. Bunt niczego nie zmieni, trwamy dalej, trwamy „pomimo”. Otacza nas natura z całym bogactwem przemian.

Poetka patrzy na świat z pogodą i doświadczeniem lat dojrzałych. Akceptuje odwieczny porządek rzeczy. Portretuje naturę. Jest zapatrzona w odcienie zieleni, drzewa ptaki, w „przestrzeń zalanych złotem łąk”, w zimowe pejzaże („wśród zimowej bieli tylko

drzewa rysowały się czarnym wzorem”), w wodę i morze. Pragnie widzieć świat okiem nieba – w stanie nieskalanym i czystym. Dostrzec istnienie każdego stworzenia w sposób osobny. Wymaga to uwagi, milczenia i kontemplacji.

Poezja Hartwig mówi o harmonii świata i zwycięstwie ładu na wszystkich „piętrach” natury. Widzi je okiem mrówki, ptaka, nieba, wody, także okiem ofiary i cierpienia. Istotą natury jest jej trwanie. Uspakaja świadomość, że niesie ona przesłanie wieczności. Cechą tej poezji jest powściągliwość i dystans – także wobec wiedzy o tym, że w miarę upływu lat życie człowieka nabiera bardziej tragicznej wymowy. W młodości zmiany wokół nas dokonują się niepostrzeżenie i świadomość upływu czasu, wobec zdarzeń codzienności, dociera powoli. Wiek dojrzały, a zwłaszcza starość powiększają obszar pustki. Odchodzą bliscy, pozostaje samotność, której zagłuszyć nie jest zdolna nawet muzyka mistrzów. Uspakaja myśl, że tragizm jest włączony w całość życia.

Rzeczy, gromadzone przez lata, wszystko, co było dla nas ważne, traci cenę. Podrzemy stare listy, wrzucimy w ogień fotografie, na których czas zatarł rysy twarzy bliskich kiedyś osób. Zawodna jest pamięć („tylko to co chcesz rzucasz na ekran”) i zapominanie („osierocone kobiety/które znów włożyły kolorowe suknie”).

Inspiracją dla twórczości Hartwig jest też wielkie malarstwo. Np. wiersz *Rozpoznanie Soutine’a* daje charakterystykę malarstwa tego artysty, wiersz *Siedząca* kojarzy się z opisem portretu siedzącej nad wodą kobiety. Uwagę zwraca zmysłowość obrazu, jego kolorystyka (różnorodność odcieni zieleni), kompozycja wpatrzony w toń niewiasty, rola światła.

Sporo w tomiku reminiscencji z podróży po miastach i stolicach świata – uchwycenie chwili zagubienia, rodzących egzystencjalne lęki. Są też wiersze sięgające do tematyki biblijnej. Rozważając o początkach chrześcijaństwa, gdy uderzała głębia wiary i czystość nie skażonej wspólnoty (*O początku obdarowany łaską dotknięcia*), dostrzega poetka niedorastanie współczesnych do głębokiego pojmowania Boga. Szaleństwo wiary przeciw lenistwu serca i umysłu, potrzeba łatwej pociechy i łatwej nadziei – mogą nas wydać na łup omamienia.

Wiersze wprowadzają w świat snu i jego paradoksalnej logiki. Jawa i sen splatają się i przenikają. Zobaczony we śnie Anioł wyprowadził Piotra z więzienia. Wskrzeszony Łazarz znów żył wśród ludzi – z jakiego świata przybył? Kim był potem? Zagadka śmierci stanęła przed nim znowu.

Poezja to dialog z umarłymi. Cały świat jest przecież nimi zaludniony – mówi poetka – ale wokół są też ludzie żywi, a życie wymaga tego, aby było opisane w poezji. Sen uczy, że różne rzeczy i różne czasy mogą istnieć jednocześnie. Wszystko tam jest dozwolone i wydaje się prawdziwe. Taka sztuka jak we śnie dokonuje się w poezji – stąd jej moc „przywracania wzroku”.

Widok jest zwykły więc dlaczego słońce
padając skosem – odbitym światłem świeci
i ty jesteś nie sobą i dom nie jest domem
Więc po co sen powtarza wciąż ten obraz nieznajomy
z obcego życia wzięty obojętnie bliski
jak cudze zdjęcie w rodzinnym albumie.

Ewa Piechocka

Elżbieta Gidlecka

Poezja bezkresu

Nowy tomik poetycki Adriany Szymańskiej *Opowieści przestrzeni* składa się z dwóch części – pierwszej, zatytułowanej *Prowincjalki* (aluzja w tytule do dzieła Pascala) i drugiej – *Opowieści przestrzeni*, w której autorka upamiętniła własne doświadczenia z pobytu w Ameryce. Wiersze zawarte w obu tych częściach zostały tak dobrane, iż odnosi się wrażenie, że ich treści uzupełniają się i przenikają wzajemnie.

W poezji tej afirmacja życia, świata, natury prowadzi do filozoficznego zdziwienia. Rzeczy, zjawiska są tu przebliskiem czegoś większego, przejawem nieodgadnionej tajemnicy bytu. Kontemplacja tego, co jest teraz, zatrzymanie piękna przez zachwyt chroni na chwilę przed przemijaniem. Poczucie świętości istnienia sprawia, że wieczność jest możliwa do uchwycenia w chwili obecnej. Kruchość, śmiertelność człowieka, choć nieunikniona, zawiera w sobie nadzieję. Jakby w myśl znanych słów *non omnis moriar*, zostaje to, co najistotniejsze i to właśnie jest nieśmiertelne – „prawdziwa Dobroć”, która „uskrzydla umarłą twarz”. Życie – nawet w swojej największej intensywności – jest bardzo blisko śmierci, nie mającej tu nic wspólnego z tradycyjnymi wyobrażeniami. Nie jest ona „starą babą z kosą/ani upiorną białą damą”, lecz „wędrownym sokołem/znad płowych jesiennych wzgórz”. Poetka dostrzega tajemnicę, która przejawia się wszędzie – w całym świecie, a jeszcze bardziej w najgłębszych zakamarkach własnej pamięci. Ta wrażliwość powoduje odczucie *sacrum* obecnego w rzeczach stworzonych, nawet roślinom nadaje cechy osobowe. Uważna obserwacja szczegółów widzianych w przyrodzie jest jak gdyby oglądaniem w pomniejszeniu, z perspektywy człowieka, historii biblijnej. W ogrodzie, w którym można ujrzeć „żywą Księgę Genesis”, powtarzają się dzieje stworzenia. Subtelny humor umożliwia sprowadzenie świętych i aniołów na ziemię, oswojenie ich ze światem ludzkim. Powstają z tego wizje trochę przypominające obrazy Chagalla.

Miejsca, które inspirują poetkę, to zarówno pełne uroku, kresowe miasteczka, jak też nadmorskie brzegi czy usytuowane w bliżej nieokreślonym pejzażu, opustoszałe domy, zamieszkałe przez ptaki, symbolizujące często w wierszach Szymańskiej wolność i pęd ku nieskończoności. „Pokochać przestwór, znaczy zaprzecić się samego/siebie, odważyć się na skok w nieznanne/- z wysokości widzenia w otchłań śmierci” – czytamy w wierszu *Z Księgi Przejścia*. Pójście w głąb tej poezji nasuwa nieodparte wrażenie pędu, ruchu, szybowania w przestrzeni. Wydaje się, że obecny tu w niemal każdym tekście poetyckim bezkres, podobnie jak *apeiron* u Anaksymandra, jest zasadą wszechrzeczy, pierwotną materią, *arche*, z której wszystko pochodzi.

Aby wyrazić w sposób doskonalszy refleksję nad istnieniem i przedstawić własną wizję świata, poetka sięga do różnych źródeł. Motywy biblijne współlistnicją z wątkami zaczerpniętymi z mitologii i filozofii starożytnej Grecji. Nawiązania filozoficzne są często przekornym odwróceniem znanych teorii, ukazanych jakby w krzywym zwierciadle. W tok własnej wypowiedzi poetyckiej autorka wplata trawestacje obiegowych cytatów – klasyków literatury, filozofów. Ta ledwie wyczuwalna ironia wynika być może ze spojrzenia na świat współczesny, w którym obserwuje się odwrót od naturalności, od tego, co spontaniczne i prawdziwe. Jest to świat, który „wkłada co dzień sterylny płaszcz ochronny i pachnie wonią reklam”. Nie ma w nim miejsca na uczucia, na odwieczne, uniwersalne wartości. Panuje w nim jedynie pozbawiony ciepła, bezduszny porządek, dlatego też „sterylnie ludzkie serca na zawsze tracą niewinność”. Podobne myśli znajdujemy w tytułowej, drugiej części tomu, czyli w wierszach będących owocem amerykańskiej przygody autorki. Wielowiekowej tradycji Indian, związanych integralnie z naturą, przeciwstawia to, co

nieprawdziwe i uczynione na pokaz dla turystów. Nazywa Amerykę krajem „sztucznych/pióropuszy i szklanek z plastyku, gestów przyjaźni/za pół dolara”. W niejednym tekście znajdujemy zestawienie natury z wytworami rąk ludzkich, związanymi z rozwojem cywilizacji. Te sztuczne zjawiska, krzykliwe i narzucające się, nie są jednak w stanie zdominować prawdziwego piękna. Widoczna „twarz komety”, chociaż „błada w świetle neonów i samolotowych fleszy”, wygrywa, bo jest i tak „największym cudem świata”.

Charakterystyczne dla poezji Szymańskiej jest nadawanie istotnego znaczenia drobiazgom, zwłaszcza, gdy dochodzi do głosu wspomnienie. Żywe pozostaje wszystko, co było zachowane w ludzkiej pamięci, nawet, jeżeli nie ma już pamiętających.

Elżbieta Gidlecka

Adriana Szymańska, *Opowieści przestrzeni*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.

Barbara Czarnecka

Porządkowanie nierzeczywistości

Kropelka krwi... Krzysztofa Ćwiklińskiego miała stanowić dla mnie lekturę niezobowiązującą. Wiersze wymogły jednak, aby ich autora potraktować z uwagą należną wyróżniającemu się poecie.

W osobie autora i w utworach zamkniętych w tomiku uderza nieprzypadkowa zbieżność pod względem dbałości o dyscyplinę formy. I wiersze ubiera na wzór klasyczny: dzieli je na tradycyjne strofy, najczęściej dwu- lub czterowersowe, trzynastogłoskowe. Każdy z utworów posiada konsekwentną formułę, rządzi się własnym rygiem wersyfikacji i prozodii. Wiersze nie pozwalają sobie na nieskrępowanie poetyckiej ekspresji i odrzucenie rygorów formułowania w imię spontaniczności, i jako „prawdziwa poezja z rytmem oraz rymem” wzbudzają zapewne przychylnie westchnienia tradycjonalistów. Tym bardziej, iż dotyczą problemy niezmiennej, „starej jak świat”, spraw tzw. kanonu metafizycznego. Skupiają się na rozpatrywaniu wzajemnych ludzkich relacji, stosunku autora do czasu, świata i w nim siebie. Ważna ze względu na możliwość schwycenia tej poezji jest konstatacja, iż pomiędzy dyscypliną formalną wierszy a ich sensem pozwala się wyczuwać wysokie napięcie. Ono właśnie stanowi *clou* tej poezji i odpowiedź na pytanie o to, czym ona fascynuje. Owo napięcie pochodzi stąd, iż przemyślane rzemiosło oprócz faktu, iż waloryzuje estetycznie posiada głęboki, ukryty sens, specjalną rolę do odegrania. Zdyscyplinowana i pełna rygoru powierzchnia wierszy ukrywa ich silne, wewnętrzne rozedrganie. Poeta usiłuje ujarzmić ów niepokój scalającą stylistyką, zniwelować rozedrganie przez nadanie porządkującej formy, stłumić jakiś podpowierzchniowy, historyczny krzyk opanowaną melodią wiersza. Rodzaj tego napięcia nie jest cechą jedynie omawianego tomiku, wcześniejsze podobnie podejmują wysiłek porządkowania, który dokonuje się poprzez dyscyplinę stylistyczną i wersyfikacyjną. W *Kropelce krwi...* nie zawsze udaje się autorowi utrzymać owo napięcie na stałym poziomie. Bywa, iż w treści wiersza i jego formule, wydaje się wyczelowanej zupełnie na chłodno, pozwalają odczytać się dystans oraz stabilność wyobraźni – tak jest gdy autor pozostaje w kręgu klasycznych inspiracji i sięga do wątków tradycji kultury. Jednak zdarza się, że wspomniane wcześniej rozedrganie w sposób widoczny trudne pozostaje do opanowania. Wiersze, które porządkują rzeczywistość wewnętrzną autora wprowadzają nawet wątek pewnego „to”, który ujawnia

się już w pierwszych tomikach (np.: „...to, co ciągle ma nadejść...”, „...to stać się musi...” z *Teki miedziorytów*). „To” dysponuje rozbudowaną, jednak nie opartą na realiach przestrzeni, pozostaje nie tylko uwrażliwiającą funkcją wyobraźni, ale staje się przedmiotem opisu. Jawi się poprzez wrażenie, z reguły mroczne i niepokojące, nie zaś przedstawienie. Jak gdyby urealniana ekspresja obrazowania docierała do granicy owego nieobrazowalnego „to”, które jest jakimś fatum wewnętrznym. Stanowi ono pewną krańcowość, ale nie jest obsesyjne, jednak kiedy pojawia się pół-obrazem, pół-impresją wyczuwalnie rzutuje na harmonię wiersza. Nie zakłóca jej formalnie, ale zdecydowanym niepokojem wpływa na powierzchnię utworu, która nie pozostaje już tak klasycznie nieskażona. W niektórych utworach „to” staje się wręcz monstrualne i równocześnie ubezpostaciowione.

Autor *Kropelki krwi...* prawdopodobnie prezentuje typ wyobraźni motoryzowanej zmysłowo, przez wizualne bogactwo. Mimowolnie daje nawet do zrozumienia, iż deficyt obrazowych oddziaływań prowadzić może do zamierania kreacyjnych funkcji jego wyobraźni („Powiedz, jak mam ożywić martwą wyobraźnię? Powiedz, czym wzrok nakarmić?” *Do Piotra Piaszczyńskiego w Kolonii*). Gdyby jednak postawić pytanie o to, na ile poezja ta dysponuje obrazem odpowiedź nie mogłaby być jednoznaczna. Niewątpliwie wiersze te rodzą w wyobraźni przedstawienia, najczęściej jednak są one chwilowe, zwiewne, niepochwytne, wcale nie precyzują tego, co prezentują. Obrazy uruchamiają rozgrywającą się nierzeczywistość pełną ruchu i odgłosów, otwierają nieistniejący „ogród Luizy”, który skutecznie porządkuje i wytycza rygorystyczny formalny. Choć treść wierszy, w najprostszym, literalnym przełożeniu odwołuje się do współczesności, atmosfera poezji wydaje się zaprzeczona, daje uczucie obcowania z opóźnionym echem dźwięku. Niczego owemu minionemu nie ujmuje znamiona cywilizacji, bezdyskusyjne wyznaczniki dzisiejszości, jak np.: winda, autobus, pociąg („Kaźde stuknięcie windy, kaźdy krok na schodach –/To Ty. Kaźdy autobus przywozi mi Ciebie” *Serce Anny*), wydaje się, że zamierzeli kochanek pełen niezmiennego oczekiwania tkwi przy oknie z przywiedłym kwiatem w dłoni. Wrażenie o niedzisiejszej atmosferze wierszy pochodzi zapewne ze sposobu w jaki obrazy wywoływane są z wyobraźni czytającego. Rolę odgrywa owa zwiewność, migawkowość, wrażenie przykrycia mgłą waleem. Dodatkową sugestię o minioności wprowadza tradycyjny formalizm formy wierszy i niektórych użytych tam sformułowań.

Wcieleniem tego, co stanowi istotę poezji Krzysztofa Ćwiklińskiego jest wiersz *Kropelka krwi*. Uzasadnia to tytułowość i wyjątkowość owego utworu. Wiersz jest krótki, prosty, o stroficznej budowie, wyraźnym rytmem, jednak w ramach nieskomplikowanego porządku formalnego utrzymuje wewnętrzną, rozedrganą mozaikę wielu zagadnień. Łączy się w niej kwestia wspomnianego już nieuchwytnego „to”, stojącego na granicy między obecnością i nieistnieniem, sposób jego sugerowania, zaznacza wątek ludzkiej bliskości, zagadnienie przeżywania sztuki poetyckiej. Wiersz ten pulsuje emocjonalnością, ale największe wzruszenie budzi przez to, iż surowością formy stara się swoją uczuciowość powściągnąć. Wspomniane wcześniej napięcie, jest przełożonym na nie usiłowaniem porządkowania własnej wewnętrznej nierzeczywistości, nadania jej sensu przez organizację, segregowanie. O pięknie poetyckim wierszy z *Kropelki krwi...* stanowi właśnie ów skuteczny, stwarzający napięcie wysiłek porządkowania wewnętrznego rozedrgania i chaosu, nie pozwalanie sobie na nieopanowany, historyczny krzyk prosto z wnętrza.

Barbara Czarnecka

Krzysztof Ćwikliński, *Kropelka krwi i siedemnaście innych wierszy*, Toruń 1999.

Maria Cyranowicz

Krótką krytyka pewnego tryptyku

Wznowienie *Krótkiej historii pewnego żartu* Stefana Chwina przez Wydawnictwo „Słowo/obraz terytoria” wydaje mi się być przedsięwzięciem, w którym prawdziwe uznanie dla prozy cenionego dziś Autora *Hanemanna* miesza się niepokojąco z nieco patetycznym zamysłem wpisania *Krótkiej historii...* do kanonu dzieł o znaczeniu fundamentalnym dla polskiej kultury. Oczywiście, seria Wydawnicza „Słowo/obraz terytoria”, w twardych granatowych okładkach, na papierze powiększającym optycznie objętość książki (złudzenie grubości), należy do tych, którym z całą pewnością należy się respekt. Respekt, czyli ponowne, uważniejsze spojrzenie, spojrzenie czytelnika, który ceni sobie dobrze wydaną literaturę. A jeśli z książką Chwina zetknie się ów czytelnik po raz pierwszy, na pewno skuszą go fragmenty entuzjastycznych recenzji, zamieszczone z tyłu na okładce. Wydaje się jednak, że zarówno powieść Chwina, jak i jej recenzje należą już nie do wólania i nie do czasu minionego – nieodwołalnie, ponieważ żaden z wypowiadających się tu Autorów nie może odwołać (w sensie: uaktualnić) swojej opinii o książce, która po raz pierwszy ukazała się w 1991 roku, a byłoby, jak sądzę, bardzo ciekawe poznać ich obecne zdanie.

Uważam więc, że *Krótką historią pewnego żartu* należy do czasu minionego, nieco archeologicznego, tak jak archeologiczne (czytaj: staroświeckie) są tematy, które podejmuje (choć nie należy oczywiście przesadzać z jej krytyką z tego powodu). Dobrze wiem, że wygłaszając tę – może zbyt radykalną – tezę, reprezentuję postawę nie obcą Narratorowi, ale budzącą jego uzasadnione obawy. Zajmuję bowiem miejsce, w którym panuje chłodny osąd smaku, a nie przeczulony na punkcie ambiwalencji intelekt. „Tak sobie patrzeć na świat, smakując tylko barwy i formy – zupełnie niezależnie od wszystkiego?” – wyraża wątpliwość Narrator, lecz zaraz dodaje: „Ale samo miejsce kusilo. Miejsce jakiejś zupełnej, lodowatej obcości spojrzenia, dziwnie oderwane od życia, a jednak najzupełniej rzeczywiste”. Dzisiaj, gdy polska proza ma już jakby za sobą kwestie „powojenne”, powieść Chwina wydaje się niewiele nowego wносить w tym zakresie. To, co oferuje czytelnikowi, zaliczyć by można do prozy „rozpamiętującej”, którą daje się czytać jako rzecz o dramatycznych wyborach człowieka uzależnionego w pewnym sensie od Historii. Historyczne ustępuje tutaj jednak miejsca temu, co chwilowe, wrażeniowe, estetyczne, a więc wydestylowane niejako z rzeczywistości wojny. Skupiając się bowiem na świecie rzeczy, Chwin uniewinnia rzeczywistość, rozczulając się jej wzruszającą bezbronnością (czy mogą być czemuś winne łazienkowe armatury, tworzone z miłości do Helgi lub Dorotei przez pracowitych niemieckich mieszczan?). Tej bezbronności odpowiada w świecie idei, takich jak rasa, naród czy państwo, wykreowanych przez dyktatorów, bezsilność i bezradność ludzi, którzy, tak jak Ojciec bohatera, musieli nagle porzucić dotychczasowe życie i udać się w całkiem nieznanne miejsca, na zawsze już ukrywając swoje pochodzenie i niechęć wobec nowych hierarchii wartości.

Wydaje się też, że Chwin, podobnie jak Herbert, demonizuje nierozstrzygalność opozycji: etyka – estetyka. Patrząc oczami swojego wewnętrznego dziecka na fotografię grzyba atomowego, pyta wprost: „dlaczego to jest tak piękne, skoro jest tak straszne”. Oczywiście, Chwina różni od Herberta brak uprzedzeń do sytuacji politycznej, w której wzrastał jako dziecko, powoli dostrzegając w miejscu swojego zamieszkania to, „co naprawdę ważne”. A było to miejsce szczególnego zetknięcia się trzech różnych światów, gdzie trzy zwalczające się nacje: Niemcy, Rosjanie i mityczni, bo pozostający za Wielką Wodą, Amerykanie toczyły ustawiczną walkę „ideologiczną” o duszę małego, polskiego chłopca – „poprzez produkowanie różnych kuszących odmian piękna, które mają uwieść, oczarować i zrobić «swoim»”. Osobista perspektywa, w której przedstawiona jest ta swo-

ista psychomachia, zanika jednak w wartkim toku narracji, w której dominuje opis i retrospektywna relacja. Przedstawianie rzeczy takimi, jakimi jawią się oczom wspominającego Narratora, ma bowiem za zadanie unaocznic niejako czytelnikowi chłopięce dylematy, zrodzone z fascynacji owymi „różnymi odmianami piękna”. Z obsesyjną dokładnością i kaligraficznym zapalem Narrator prezentuje kolejne obiekty zachwytu dorastającego „krytyka smaku”, opatrując je komentarzem, w którym empiryczna obserwacja, nierzadko organoleptyczna, przekłada się na wnioski o charakterze antropologicznym. Dlatego też *Krótką historią pewnego żartu*, w której głównym tematem stają się problemy zniewolenia duszy i umysłu poprzez zwodnicze „pragnienie piękna”, swoją afabularną strukturą, z licznymi dygresjami i dywagacjami, przypomina raczej esej niż realistyczną opowieść, powstałą z umiłowania autentyzmu i mimetyzmu.

A zatem powieść Chwina, imitująca w jawny sposób *bildungsroman*, wygląda jak trójkolorowy tryptyk, z czernią rozłożoną po lewej i czerwinią po prawej stronie („wszystkie te czarne, czerwone i złote wtajemniczenia”). Jednakże w ten sposób zasadnicza kwestia, na którą ma zwrócić naszą uwagę tytuł całości, czyli problem przypadku w Historii, ustępuje miejsca przedstawieniu, prezentacji określonych symbolicznie barw, kształtów i jakości wykonania rzeczy, których percepcja poprzedza refleksję, powtarzającą jak echo doznania i olśnienia światem przedmiotów, układów architektonicznych czy wojskowej maszynierii. Hipoteza Chwinowska, że w dążnościach totalitarnych systemów widać aspiracje do realizowania utopii o pięknym życiu ludzkości, o jej doskonałej formie istnienia na tym „najlepszym ze światów”, wydaje mi się zbyt dosłowna, podana w sposób uproszczony, „łopatologiczna”. Aczkolwiek intuicja mi mówi, że nie mogła ona wybrzmieć inaczej, ponieważ przyjęto tu perspektywę dziecięcego widzenia, którego werbalizację powierzono wszelako świadomości dorosłej. W rezultacie powstała opowieść, pozbawiona wprawdzie metafory, ale za to uwodząca dosłownością opisu, a także humorem dziecięcych imaginacji na temat historycznej rzeczywistości. Warto też zauważyć, że ze specyficznego napięcia pomiędzy tym, co było, a tym, o czym stwierdzamy, że jest, spróbował Chwin zbudować opowieść w pewnym sensie inicjacyjną, w której z zapalem odkrywcy odsłania przed nami własną „archeologię pamięci”. W tej archeologii wszystkie wydarzenia i oglądy rzeczy ulegają stopniowej mityzacji, ponieważ „mnemomania” jest sztuką tylko w połowie realistyczną, a tak naprawdę zaliczyć ją można jako jeszcze jedną wersję odnajdywania „utraconego czasu” w zachwycie nad „rzeczy istnością”.

Maria Cyranowicz

Stefan Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, Wydawnictwo: „Słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 1999.

Leszek Szaruga Postscriptum

Najnowsza książka krytycznoliteracka Juliana Kornhausera ma charakter swoistego dziennika lektur – rezygnuje z literaturoznawczego dystansu, kreuje narratora zaangażowanego nie tylko w proces odczytywania omawianych utworów, lecz także w bieg życia literackiego ostatnich lat, lat z pewnością gorących, lecz także naznaczonych wszelkimi

znamionami okresu przejściowego, takiego więc, w którym wciąż nie ustalone zostały jakieś zobiektywizowane kryteria, w którym nowe zjawiska, po części pozwalające żywić nadzieję na przewartościowanie dotychczasowych hierarchii, nie ukształtowały się na tyle, by można je było traktować jako stałe punkty odniesienia, w którym wreszcie struktury, w jakich owo życie literackie się rozgrywa, wciąż ulegają przemianie. O tym, jak dalece rzecz jest niepochwytna, zaświadczyły liczne dowody potwierdzające fakt, iż nie sposób ogarnąć całości tego, co się na rynku ukazuje – dotarcie do poszczególnych książek i czasopism prezentujących literaturę jest na skutek słabości sieci kolportażu czasem niezwykle trudne, nawet dla profesjonalistów, zaś zanik systematycznej krytyki literackiej, takiej choćby, jaką swego czasu tworzyły pojawiające się regularnie i powszechnie dostępne artykuły i książki takich krytyków jak Kazimierz Wyka, Artur Sandauer, Jerzy Kwiatkowski, jak Józef Lipski, Jacek Łukasiewicz, Jan Błoński, Tomasz Burek, Stanisław Barańczak czy Stanisław Stabro, takiej więc, która znajdowała dojście do czytelnika poprzez serie krytycznoliterackie PIW-u, Czytelnika, Wydawnictwa Literackiego czy, w latach osiemdziesiątych, londyńskiej Polonii (seria „Wokół literatury”), otóż owa redukcja krytyki powoduje swego rodzaju zapaść literaturoznawczego dyskursu, w szczególności na tym jego poziomie, na którym mamy do czynienia z pośrednictwem między zjawiskami literackimi a szerszą publicznością. Na tym większą uwagę zasługuje pojawienie się w Wydawnictwie Literackim serii, w której ukazał się najnowszy tom Kornhausera, a sygnowanej tytułem *Obrazy współczesności*. Rzecz w tym, że i tutaj daleko jeszcze do normalności, co potwierdzają noty na odwrocie strony tytułowej, a powiadamiające o tym, że poszczególne książki tego cyklu ukazują się za sprawą dotacji, w tym wypadku dzięki udziałowi finansowemu Gminy Miasta Krakowa i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Brak takich dotacji byłby, jak można przypuszczać, powodem odrzucenia tomu przez wydawcę bądź drastycznego opóźnienia jego publikacji, co w wypadku *Postscriptum*, zbioru na swój sposób „gorącego”, doprowadziłoby do przedawnienia stawianych w książce tez i spostrzeżeń.

Charakteryzując swój osobisty sposób widzenia zjawisk literackich pisze Kornhauser w wstępie, że

wiedziony instynktem odświeżania sądów, destereotypizacji i obalania wszelkich mitów, które naróśli przez lata ze środowiskowymi, najczęściej mało obiektywnymi opiniami stały się przeszkodą w ujrzeniu literatury polskiej, szczególnie po wojnie, we właściwym świetle, pozwalałam sobie na szereg zaskakujących stwierdzeń i przesunąć akcentów.

Otóż już samo to stwierdzenie wydaje się nieco zaskakujące, gdyż jako żywo nie bardzo rozumiem co ma autor na myśli, gdy mówi o owym „właściwym świetle”, w jakim należałoby widzieć polską literaturę, szczególnie powojenną i czym to światło miałoby się różnić od światła, w jakim widzi się literaturę okresów wcześniejszych. Może to tylko *lapsus linguae*, niemniej dość charakterystyczny i, jak sądzę, dość niebezpieczny, gdyż zakłada, że takie jakieś „właściwe światło” istnieje, gdy tymczasem, jak miemam, światła te są różne, zmienne i wzajem się na siebie nakładające tak, iż pomnażanie owych światel rozjaśnia tajemnice, jakie literatura, dawna i współczesna, nam oferuje. Jednym z tych światel, światel wyrazistych i wydobywających skryte w pisarstwie problemy, jest światło krytyki literackiej Juliana Kornhausera, poczynszy od szkiców pomieszczonych w napisanym wspólnie z Adamem Zagajewskim tomie *Świat nie przedstawiony*, a skończywszy na ostatniej książce *Międzyzypoka* (Wyd. Baran i Suszczyński, 1995). Ostrość krytycznoliterackiego światła Kornhausera nie przesądza o tym, iż jest ono „właściwe” w jakimś ogólnie obowiązującym wymiarze, lecz z kolei jego właściwość daje się rozpoznać od razu, a właściwość

ową stanowi osobowość krytyka nie kryjącego kryteriów swych sądów i na ogół umiejącego się zarówno przeciwstawiać panującym stereotypom, jak przyznawać do ocen zbyt pochopnych i czasem pochopnych, jak to w *Postscriptum* ma miejsce w odniesieniu do wcześniejszych wysokich not stawianych debiutantom z kręgu „bruLionu”.

Jedno nie ulega wątpliwości – mamy do czynienia z krytykiem zarazem czujnym i czułym, nie kryjącym się ze swymi sympatiami i antypatiami. Jego wyczulanie na nowe zjawiska i trendy nie oznacza ich bezkrytycznej akceptacji, ale zawsze prowadzi do wskazania tego, co w jego odczuciu rzeczywiście nowe i godne uwagi, choć nie zawsze uwaga ta musi oznaczać uznanie owej nowości za rzecz wartą przyjęcia. Pisze:

Widzę (...) „niesprawiedliwość” krytyki, polegającą na przypadkowości czy arbitralności wyboru czy zbytniej wierze we własne siły sprawcze. Sam jako krytyk wolę wynajdywać sprzeczności, niż iść na gotowe. Z takiej pracy krytycznej coś może wyniknąć. Podniecanie się tym, co powiedzieli już inni, bez próby przenicowania ich opinii, jest zgubne i prowadzi do stereotypowego myślenia, myślenia stadnego.

Nic dziwnego, że idąc tym tropem w następnym odcinku swego notatnika zajmuje się autor najbardziej chyba stadnym zjawiskiem w naszej literaturze powojennej, jakim był socrealizm. Słusznie sytuując jego początki w ogarniętych sowiecką okupacją Lwowie i Wilnie początku lat czterdziestych (sam o tym pisałem przed laty w książce o poezji po roku 1939), zastanawia się też nad konsekwencjami związanymi z zaangażowaniem się pisarzy w ów nurt politycznej i ideologicznej bredni, w jaki wstąpiło wielu znanych i uznanych twórców:

Tu dotykamy delikatnej materii. Przyjdzie nam się uporać z problemem trudnym, żywo dyskutowanym zwłaszcza po 1989 roku. Mianowicie, rodzi się pytanie, czy pisarza, artystę powinno się oceniać za jego postawę, wyznawane poglądy polityczne, pomyłki ideowe, całą sferę duchową, która określa jego działania, czy tylko za dzieła, które po sobie zostawia? Ten dylemat jest w istocie nierozstrzygalny, bo wszystko zależy od zapatrywań oceniającego.

Podjęmuję ten wątek, gdyż i dla mnie przez lata stanowił istotny problem w ocenie literatury powojennej. Otóż wydaje mi się, że takie stawianie pytania, z jakim mamy tu do czynienia, jest po prostu fałszywe. Niestety, tak właśnie sformułowane pojawia się ono w większości poszukiwań dotyczących socrealizmu i jego roli w pisarstwie powojennym – jedynym, który, jak się zdaje, je uchylił i zaproponował swą własną perspektywę, jest Jerzy Jarzębski, który w swej najnowszej książce *Pożegnanie z emigracją* stawia tezę o tym, że socrealizm był „karykaturą modernistycznych przełomów” i w związku z tym przenosi dyskusję z płaszczyzny psychologicznej czy ideologicznej w przestrzeń rozważań ściśle literaturoznawczych, co wydaje się intelektualnie o wiele bardziej płodne. Kwestia bowiem przez Kornhausera (a w gruncie rzeczy w jakiś sposób pokrewna podobnym pytaniom pojawiającym się u krytyków i badaczy, z którymi raczej autor *Postscriptum* do wspólnoty się nie poczuwa, czemu dał wyraz niedawno w polemice z jakimś „rozliczeniowym” wypracowaniem Urbankowskiego) jako żywo otwiera zagadnienie „rozliczeń”, które w pewnej mierze – skoro rzecz „należy od zapatrywań oceniającego” – sankcjonuje. Tymczasem, jak sądzę, czym innym jest opis i analiza socrealizmu oraz tekstów w jego przestrzeni powstałych, czym zaś zgoła odmiennym ocena postaw ludzi, którzy w tworzeniu socrealizmu brali udział – tym bardziej, że były to postawy różne: od bezrozumnego, zgoła ideologicznego obłędu, przez mniej lub bardziej ugruntowaną miarę, poprzez lęk o własny los lub tylko własną karierę, po cyniczną grę: wszystko to jednak niewiele ma wspólnego z oceną pisarza jako pisarza właśnie – w tej ostatniej oceniane być

mogą jedynie utwory (choć skądinąd pasjonujące wydawać się może pytanie o to, jak było możliwe zaangażowanie się po stronie nazizmu tak doskonałych poetów jak Benn czy Pound, zaś po stronie komunizmu liryków tak znakomitych jak Majakowski czy Różewicz). Pytanie o to dlaczego człowiek oddany złu tworzy arcydzieło – kwestia otwarcie postawiona w *Doktorze Faustusie* Manna – nie należy do krytyki literackiej, zaś przekonanie o tym, że pakt z diabłem z góry odbiera wszelkim utworom autora walor dzieła sztuki, jest w istocie jedynie pobożnym życzeniem. Złożoność świata należy, jak sądzę, przyjmować z pokorą, a nie próbować uproszczeń „we właściwym świetle”. Podobnie zresztą niska ocena dotychczasowej twórczości jakiegoś artysty nie może stanowić podstawy do lekceważącego, z góry skazującego na „przepadek” stosunku do jego nowego utworu – sztuka czasami potrafi zaskoczyć, zaś dlaczego się tak dzieje, nie wiadomo.

Wie o tym Kornhauser, który potrafi przewartościowywać swe dawniejsze sądy. Zawsze mi się takie autokonfrontacje podobały, tym bardziej, że, jak to zwykle w życiu literackim bywa, niektóre oceny ferowane są poniekąd „na wyrost” i tak właśnie się działo u schyłku uprzedniej dekady oraz w początkach bieżącej, gdy wielu krytyków z nadzieją wypatrywało i nasłuchiwało nowych postaci i głosów w przestrzeni pisarskiego uniwersum polskiego. Przede wszystkim wśród młodych. Kornhauser był pośród tych oczekujących, pełnił poniekąd nawet rolę akuszerza opatrując swymi krytykami niektóre tomy. Dziś nabrał dystansu dostrzegając w niegdysiejszym, zapowiadającym intelektualny wysiłek czy tylko zwrot wyobraźni, geście młodych jedynie zabieg taktyczny, zaś w zapowiedziach przewartościowania postaw literackich początek tego, co nazywa dziś debiutanckim terrorem (zresztą: jacy to dziś debiutanci, ci czterdziestojużniemalletni autorzy): „tak dobrze żarło, a zdechło”, konstatuje oto, co w większości wypadków się zgadza, ale chyba nie we wszystkich – bronilibym Świetlickiego, upominałbym się (przyznam, że z wahaniem) o Wróblewskiego... „Nowe” tymczasem pojawiło się nie tylko wśród młodych (choć tam w końcu też można coś nowego zobaczyć, szczególnie w prozie: Stasiuk, Tokarczuk to moje pewniaki, o innych nie wspomnę, by mnie nie posądzono o „nepotyzm kulturalny”, o którym za chwilę), ale gdzie indziej, tam niestety, gdzie brak „nagłośnienia”, w cieniu literackiej areny: późne debiuty Jakubowskiej-Fijałkowskiej, Kuryłaka czy (tu już dziś głośno) Szubera, ale także (już kompletnie niedostrzeżone: słusznie zwraca uwagę Kornhauser na karygodne i w istocie dyktowane ideologicznym zacietrzewieniem usunięcie z pola widzenia krytyki literackiej i programów nauczania twórczości „pokolenia 60”) ostatnie tomy Krzysztofa Gąsiorowskiego, a wreszcie – cały czas pozostajemy w kręgu poetyckim – znaczący wzrost rangi takich poetów jak Joanna Pollakówna, jak Łukasiewicz czy Kazimierz Hoffman, rewelacyjna ewolucja liryki Hartwig, by na tych jedynie przykładach poprzestać. Gdy wyjdzie się z „debiutanckich” kręgów dziesięciolecia, okaże się, że wiele jest wspaniałych przeobrażeń i rozkwitów w naszym poetyckim ogrodzie, że rozwija się trudna sztuka eseju, że wreszcie i proza powoli otrząsa się z Gombrowiczowskiego przede wszystkim garbu.

Głos Kornhausera jest – i w tej książce rzecz staje się szczególnie wyrazista – dynamicznym pogłosem statycznego „wysokiego stylu” będącego obecnie domeną jego dawnego partnera, Zagajewskiego. Podjęta w *Postscriptum* polemika z poetyką „Zeszytów Literackich” jest dla tej postawy najbardziej reprezentatywna. Zarzuty Kornhausera są ostre:

Takie zdumiewające decyzje, jak dziesięć recenzji na temat jednej książki redaktora, to objaw dziwnego lęku przed utratą gruntu pod nogami. Za wszelką cenę pokazać, że się jest najlepszym! Że nikomu tak jak nam nie uda się zebrać tylu pochwał w jednym numerze! Aż trudno to komentować, choć warto o tym mówić. W cza-

sach Nowej Fali tego rodzaju nepotyzm kulturalny zaciekle zwalczałem. Razem zresztą z Zagajewskim. Był on dla nas przejawem nie tylko politycznych nacisków, ale i zwykłej arogancji. Teraz „Zeszyty Literackie” stosują tę samą metodę, by bronić Piękna. Cha, cha, cha, bo pękne ze śmiechu!

Cóż – tak prawdę powiedziawszy, do pewnego stopnia postawę Kornhausera rozumiem, więcej: zgadzam się z nią. Tym bardziej, że jest ona u niego konsekwentna: tropi podobne „wynaturzenia” także i w innych rejonach, piętnuje wsobność innych salonów. Rzecz w tym jednak, że te salony to realność demokratycznej kultury. I o ile w czasach PRL ów „nepotyzm kulturalny” był niebezpieczny ze względu na fakt, iż był narzucony (lub dlatego, że powstawał pod presją polityczną jako odruch samoobrony sprowadzając się często do postawy „obrońców obłożonej twierdzy”), o tyle dziś ma on zgoła inny charakter: bywa dziwactwem (i dziwactwem tylko jest owa „karuzela nazwisk” w ZL: jako felietonista poetycki próbuję to nieco zmienić wprowadzając w obieg pisma nazwiska „z zewnątrz”, ale rzecz jest trudna, choć skądinąd muszę lojalnie wyznać, że do pisania felietonu zostałem przez redakcję zaproszony), bywa (jak w wypadku „Nowego Nurtu”) taktycznym „związkiem walki”, zdarza się, że jest (jak to się dzieje w gdańskim „Tytu-le”) próbą stworzenia swoistego salonu, jeszcze kiedy indziej (jak choćby w „Kwartalniku Artystycznym”) staje się wyrazem wiary w moc tworzenia hierarchii – lecz wszystko to świadczy o jednym niezaprzeczalnym osiągnięciu kultury po roku 1989, a mianowicie o jej zdemokratyzowaniu, o tym, że w tej wielogłosowości nie istnieje jakieś jedynie „właściwe światło”. *I to je wielmi dobre!!!*

Demokratyzacja kultury bowiem nie polega na tym, że staje się ona uczestnictwem całego społeczeństwa – tę utopię, jak się zdaje, mamy już na dobre „z głowy”. Demokratyzacja kultury natomiast polega na tym, że może w niej się ujawniać dowolna ilość postaw, że można zmieniać stanowiska, wybierać obozy lub znajdować się poza nimi, zaś żadne ze stanowisk, jakie się zajmuje (w ramach prawa, rzecz jasna!), nie jest z natury swej godne pogardy, potępienia czy, nie daj Boże, sankcji. Piszę o tym dlatego, że lata temu na łamach „Polityki”, jako jeden z uczestników ruchu Nowej Fali (dzięki za dostęp, sam się nie pchałem!), uczestniczyłem w dyskusji zatytułowanej bodajże „demokratyzacja poezji” – wtedy ową demokratyzację przedstawiano jako coś przeciwstawnego „elitarności”: oto poeci do czytania „dla wszystkich”, piszący „o naszych wspólnych sprawach”. Otóż rzeczywiście – poeci, jeśli naprawdę o czymś piszą, to na pewno o naszych wspólnych sprawach, podobnie jak o naszych wspólnych sprawach dumają filozofowie, ale to wcale nie znaczy, że te pisanie i owe dumania są „dla wszystkich”. Natomiast rzeczywista demokratyzacja poezji na tym polega, że nie tylko dopuszcza się poezji wielogłosowość, lecz nadto dopuszcza się wielość kryteriów ocen. Może sobie pisać Zagajewski o „wysokim stylu”, ale za chwilę ktoś inny odpowie, że właśnie „styl niski” jest najodpowiedniejszy do formułowania pytań „o własne imię czasu, który wnosimy”. Lubię ton wysoki, Kornhauser go nie lubi, co rozumiem, gdyż czasami aż mnie nosi, żeby rzucić mięsem i mam wiele sympatii dla tych, którzy zgrabnie to czynią. Rozumiem więc Kornhausera połączki wobec ZL, lecz jednocześnie warto, by nie zapomniał o tym, iż KA, w którym swe notatki krytyczne drukuje, także jest pismem o dość w końcu elitarnym poziomie (co zaświadcza cykl artykułów w prasie codziennej, w którym to cyklu próbowano niedawno władze Bydgoszczy przekonać o tym, że nie warto łożyć pieniędzy podatników na pismo „dla Miłosza i Różewicza” – atak się nie powiódł, ale będzie, możemy być tego pewni, powtarzany, i to nie tylko wobec „Kwartalnika”).

Wiem jednak, lub tylko się domyślam, jaki jest szerszy nieco kontekst polemicznego zapału Kornhausera, zapału, który wydaje mi się szczególnie wartościowym w naszej dość letniej literaturze lat ostatnich zjawiskiem – jest nim przekonanie, które kiedyś w wywia-

dzie, jaki z nim przeprowadziłem, wyraził Herling-Grudziński mówiąc, przy zastrzeżeniu, że posługuje się pojęciem „staromodnym”, o „poslannictwie literatury”, które samą literaturę przekracza. Sam zresztą w owo poslannictwo – etyczne tylko, czy także światopoglądowe, społeczne – głęboko wierzę, ono mnie samego do literatury zaprowadziło i ono broni mnie przed zamknięciem pisarstwa w klatce wartości estetycznych. Zawsze chodzi „o coś więcej”, tyle, że nie każdemu o to samo. Jak rozumiem, Zagajewskiemu chodziłoby o „doskonalenie ducha”, o coś jakby przekraczającego zupełnie doraźne doświadczenia, zaś Kornhauserowi o „doskonalenie człowieka” bardziej w jego wymiarze doczesnym niż ponadczasowym. To, rzecz jasna, poczciwe uproszczenie, ale chyba nie tak znów dalekie od istoty „sporu”, którego nie ma, a który dlatego właśnie istnieje. Bo jeśli spojrzeć z pewnego dystansu obaj – Kornhauser i Zagajewski (obu przepraszam niniejszym za to zestawienie nazwisk) – pragną jeśli nie tego samego, to czegoś bardzo podobnego: by literatura w tym czasie spodlenia publicystyczno-felietonowej „nowomowy”, w jaką została uwikłana także kultura, ocalała nie tyle swą autonomię, bo tej zakwestionować się nie da, lecz także swe znaczenie. Dążą do tego w sposób różny, lecz – i to już moja diagnoza – równie nieskuteczny.

Znaczenia literatury, przynajmniej w obecnych warunkach jej funkcjonowania, obrońić się nie da. Czy ogród, czy slumsy – jednakże jest getto „pięknego słowa”, owa nikomu poza kręgiem nielicznych niepotrzebna nisza literatury. Może kiedyś się to odmieni, nie wypada przesądzać o tym, co niesie przyszłość. Jak na razie jednak, drodzy Adamie i Julianie, kandydaci zdający na polonistykę nie są w stanie wymienić ani jednego tytułu wychodzących w języku polskim pism literackich. Wiem o tym, gdyż pytałem o to ubiegłorocznych maturzystów ubiegających się o polonistyczny indeks, zaś pytani o swe doświadczenia moi koledzy (i koleżanki) byli tego samego zdania. Co nie znaczy, rzecz jasna, że literatura znaczenia nie posiada – posiada, tyle, że inne, niż miała dotąd, zaś i ogród, i slumsy są dla niej jednakowo ważne, z czym, oczywiście, zgodzić się nie sposób.

Leszek Szaruga

Julian Kornhauser, *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

NOTY

*

Przypadającą w sierpniu br. setną rocznicę urodzin Jorge Louisa Borgesa, Andrzej Sobol-Jurczykowski uczcił kolejnym dziełem. *Wybór poezji*, przez niego skomponowany, we własnym przekładzie i z wyczerpującymi objaśnieniami, obejmuje utwory z lat 1923-85, pochodzące ze wszystkich czternastu książek J. L. Borgesa, w których ukazały się *jak i e k o l w i e k* jego utwory poetyckie. Przetłumaczone zostały również prologi do tych książek – samoistne mikroeseiki Borgesa, nigdy wcześniej nie publikowane po polsku, a zawierające wiele głębokich przemyśleń poety.

Po wydanych w ubiegłym roku *Esejach* – zawierających wszystko, co w dziedzinie esyistyki stworzył Borges (z wyłączeniem jedynie tych esejów, których on sam nie dopuścił do publikacji) jest to kolejny edytorski rarytas autorstwa niestrudzonego tłumacza i popularyzatora dzieł wielkiego Argentyńczyka.

M. B.

Jorge Luis Borges, *Wybór poezji*, wybór, przekład i objaśnienia Andrzej Sobol-Jurczykowski, Łobos 1999.

*

Dunaj to ciekawa książka. Jej autor – triesteńczyk Claudio Magris wyjaśnia, że jest to książka nie tylko o geografii i historii tej długiej i sławnej rzeki: „Dunaj stanowi metaforę mającą ukazać złożoność, wielowarstwowość współczesnej tożsamości, wszelkiej tożsamości, gdyż Dunaj jest rzeką nie należącą tylko do jednego narodu czy jednej kultury, przemierza bowiem tyle różnych krajów, narodów, kultur, języków, tradycji, granic, systemów politycznych i społecznych”. Dunaj to Mitteleuropa niemiecko-węgiersko-słowiańsko-romańsko-żydowska, „międzynarodowa ekumenia”, piękny i modry szlak wijący się 2860 kilometrów, od stoków Szwarzwaldu do Morza Czarnego.

Sławne rzeki: Jordan, Nil, Niemen, Wisła, Sekwana, Ren... Dunaj. Co to znaczy, urodzić się i żyć nad sławną rzeką? Co to znaczy, mieć świadomość rzeki? Od źródeł, w dół, do ujścia. Rzeka to podróż. *Dunaj* to książka o podróżowaniu w przestrzeni i czasie, a także rzecz o podróżującym i opowiadającym „ja”, rodzaj *Bildungsroman*, mieszanina fantazji i rzeczywistości. Magris jest fragmentami olśniewający, fragmentami ciekawy, a fragmentami nudny. Najlepszy jest, gdy mówi o innych, gdy przytacza, przedstawia, prześwituje. Rzeczywistość porządkuje i siebie umacnia cytatami, którymi zongluje bardzo wprawnie i z pasją. Pojawiają się: Celan, Kafka, Canetti, Céline i Wittgenstein, a obok nich: afisze, napisy nagrobne, ogłoszenia i stare, wspaniałe historie jak choćby ta dotycząca katedry z Ulm („Ulm jest miastem niemieckiej idylli”), sławnej katedry z najwyższą w świecie wieżą i jej architekta i konserwatora, zdziwaczałego Ferdinanda Thräna, którego Magris nazywa bratnią duszą Kafki i Grillparzera. Dawno nie czytałem tak krótkiej i tak świetnie opowiedzianej historii. Ta książka krzesze iskry.

K. M.

Claudio Magris, *Dunaj*, Czytelnik, Warszawa 1999.

*

Kto nigdy nie był w Wilnie, albo był, a nie powędrował ulicą Kościuszki na Antokol – gdzie za bramą dawnego zakonu kanoników laterańskich jaśniejce nietknięty pośród najazdów, grabieży, a zwłaszcza półwiecza bolszewickich rządów, kościół pod wezwaniem św. św. Piotra i Pawła – ten nie wie nic o baroku i wiedzieć nie będzie.

Nie miejsce tu na opis tego cudu, nie tylko architektonicznego, a nade wszystko – cudu sztuki dekoracyjnej barokowego wnętrza – dosłownie usianego przez rzymskich mistrzów stiuku Pietra Pierettiego i Giovanniego Galliego ponad dwoma tysiącami figur i kompozycji roślinno – kwiatowych i nazywanego „perłą baroku”, „misterium antokolskim”, „pieśnią nad pieśniami”, „białą symfonią architektury”, „arcydzielem baroku dojrzałego” czy „białym antokolskim theatrum” – jakim jest ta najwspanialsza litewska fundacja magnacka Michała Kazimierza Paca z 1666 roku.

Wydaje się niemożliwym opis inny, niż językiem wiersza czy muzycznej symfonii – artystycznej i filozoficznej istoty tego niezwykłego kościoła. Istoty będącej splotem magnackiej pychy (napis w szczycie fasady: *Regina Pacis Funda Nos in Pacem* – Królowo Pokoju obdarz nas pokojem, bywa złośliwie tłumaczony jako: Królowo Paców obdarz nas Pacowaniem) i religijnej pokory czy nieomal dewocji (Pac kazał się pochować pod progiem wejściowym, aby deptano jego płytę nagrobną z napisem „Tu leży grzesznik”) – i w tej właśnie świątyni podniesionej do potęgi n-tej, jako wyolbrzymione nieomal ponad ludzką miarę przesłanie całej sztuki barokowej.

Rodowita wilnianka, Liliana Narkowicz – autorka najnowszej książeczki o kościele św. św. Piotra i Pawła – z tym niełatwym zadaniem radzi sobie jednak znakomicie. Jej przejrzyste podzielona na trzy rozdziały opowieść (1. Rzeczywistość i legendy – obejmująca m.in. zarys dziejów baroku litewskiego, czas inwazji moskiewskiej 1655-61, historię rodu Paców; 2. Architektura i wnętrza kościoła i 3. Z dziejów Antokola – zabytki i tradycje tej wileńskiej dzielnicy), prowadzi nas językiem rzeczowym, a nie pozbawionym urody i temperamentu, przez burzliwe dzieje Wilna i pewnego magnackiego kaprysu sprzed stuleci, który natchniony zaiste duchem Bożym zaowocował jednym z najwspanialszych dzieł sakralnej architektury Europy.

M. B.

Liliana Narkowicz, *Kościół św. św. Piotra i Pawła w Wilnie*, Wydawnictwo Polskie w Wilnie – Biblioteka „Magazynu Wileńskiego”, Wilno 1999.

*

Kartki Ludwiga Wittgensteina to zbiór fragmentów wyciętych z większych całości, ułożonych w tematyczne pliki, według chronologii. Większość fragmentów pochodzi z lat 1945-1948, a więc z okresu, w którym Wittgenstein pisał *Dociekania filozoficzne*, znajduje się w ich kręgu: może być swoistą kontynuacją, polemiką, albo zwornikiem między *Częściami*.

Fragment jest domeną Wittgensteina: z fragmentów skomponowany jest także *Traktatus logico-philosophicus* oraz inne książki wielkiego Wiedeńczyka. *Innemu człowiekowi można zakomunikować jedynie formę, a nie treść*”, mówi Wittgenstein. Fragmenty ułożone są precyzyjnie w ciągi i w całości, tak jak dopasowane do siebie tessery w mozaice. Angielscy wydawcy podają, że Wittgenstein pracował pilnie nad powycinanymi przez siebie skrawkami, „zmieniał je i wygładzał już w tej wycinkowej postaci”.

W *Kartkach* znajdują się analizy znaczeń takich „zagadkowych” terminów jak: „myślenie”, „rozumienie”, „zamiar”, „oczekiwanie”, „nadzieja” i są to analizy pasjonujące, bardzo hermetyczne, a jednocześnie otwarte na konfrontacje z punktami widzenia oraz doświadczeniami czytelnika, co jest cenne: „Tylko w strumieniu myśli i życia słowa mają znaczenie”, mówi Wittgenstein, w którego filozofii słowo *Spiel* oznacza zarówno zabawę, jak i grę. Tkwimy w środku zabawy czy gry, ale są takie fragmenty, które wyrzucają nas, jak z katapulty, na zewnątrz. Oto jeden z takich fragmentów: „On zrobił *to* co mu poleciłem». – Dlaczego nie mamy tu powiedzieć: jest to identyczność działania i *słów*?! Po co stawiać między nimi cień? Mamy przecież metodę projekcji. – Tyle że jest to inna identyczność: «Zrobiłem *to*, co on zrobił», a z drugiej strony: «Zrobiłem *to*, co on polecił»”.

K. M.

Ludwig Wittgenstein, *Kartki*, przełożyła Sława Lisiecka, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

II OGÓLNOPOLSKI KONKURS POETYCKI IM. RAINERA MARI RILKEGO

Jury w składzie: Leszek Engelking, Anna Janko, Krzysztof Kuczkowski (przewodniczący) i Tadeusz Żukowski postanowiło:

- nie przyznać nagrody głównej Konkursu
- wyróżnić: Wojciecha Gawłowskiego z Ostrowa Wielkopolskiego,
Radosława Kobierskiego z Chorzowa,
Monikę Mazur z Radomia,
Andrzeja Topczyja z Biecza,
Jerzego Utkina z Pily.

XIII OGÓLNOPOLSKI KONKURS POETYCKI IM. ZBIGNIEWA HERBERTA „O LIŚĆ KONWALII”

Jury w składzie: Krzysztof Karasek, o. Wacław Oszajca SJ, prof. Janusz Kryszak postanowiło przyznać:

- I** nagrodę w wysokości 1500 zł Grzegorzowi Jankowiczowi z Krakowa
- II** nagrodę w wysokości 1100 zł Barbarze Gruszcze-Zych z Czeladzi
- III** nagrodę w wysokości 800 zł Maciejowi Woźniakowi z Płocka

oraz trzy wyróżnienia po 300 zł każde dla:

- Lecha Grali z Płocka,
- Mariusza Baryły z Piotrkowa Trybunalskiego,
- Mariusza Bylińskiego z Bydgoszczy.

PRENUMERATA ROCZNA
krajowa: 30 zł; zagraniczna: 30 \$ USA
cena numeru archiwalnego 7 zł (8 \$ USA)
(wraz z kosztami wysyłki)

Wpłaty prosimy kierować na KONTO
Wojewódzki Ośrodek Kultury
PBKS II O/Bydgoszcz 11001034-902 779-2101-111-0
„Kwartalnik Artystyczny”

TYLKO PRENUMERATA
zapewnia stałe otrzymywanie
**KWARTALNIKA
ARTYSTYCZNEGO**

Nr indeksu 36294
ISSN 1232-2105

Utworów nie zamówionych redakcja nie odsyła.
© Copyright by „KWARTALNIK ARTYSTYCZNY.
KUJAWY I POMORZE”, Bydgoszcz 1999.

Druk: Color Print, Bydgoszcz, tel.: 345-22-35
Skład: FUP, Bydgoszcz, tel.: 341-70-08

