

KWARTALNIK **ARTYSTYCZNY**

KUJAWY I POMORZE

2006 nr 2(50)



**tadeusz
rózewicz**

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

Zespół:

JAN BŁOŃSKI, STEFAN CHWIN, ALEKSANDER FIUT,
MICHAŁ GŁOWIŃSKI, MAREK KĘDZIERSKI,
JULIAN KORNHAUSER, LESZEK SZARUGA

Redakcja:

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI – redaktor naczelny
GRZEGORZ KALINOWSKI – sekretarz redakcji

Wydawca:

Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy, Pomorska Fundacja Artystyczna ART
przy finansowej pomocy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – program Promo-
cja Czytelnictwa.

Adres redakcji:

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6
tel. (0-52) 585 15 01, wew. 105; (0-52) 585 15 00, tel./fax (0-52) 585 15 06
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com; cik@wok.bydgoszcz.com,
www.wok.bydgoszcz.com
87-100 Toruń, ul. Podmurna 60
tel./fax (0-56) 622 20 65
www.kwartalnik.art.pl

Administracja, sprzedaż i prenumerata: Renata Triebwasser
Korekta: Barbara Laskowska

Projekt okładki: Ewa Bathelier – pracę nad projektem okładki i ilustracjami do tego nume-
ru dedykuję mojej Matce dr Ewie Chymkowskiej; fot. Elżbieta Lempp, Tadeusz Różewicz,
Düsseldorf 1993.

*Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje Urzędowi Marszałkowskiemu
Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu, Urzędowi Miasta Bydgoszczy i Urzędowi
Miasta Torunia za pomoc finansową w wydaniu nr. 2/2006.*

Nakład: 600 egz.

*Skład, lamanie, druk i oprawa: Zakład Poligraficzny FORM-DRUK,
85-654 Bydgoszcz, ul. Mierostawskiego 11-13, tel./fax (0 52) 341 32 38
e-mail: form-druk@vendor.pl*

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE
2006 nr 2 (50)

Rok XIII

Spis rzeczy

- WISŁAWA SZYMBORSKA Życzenia dla Tadeusza Różewicza / 3
TADEUSZ RÓŻEWICZ drobne ogłoszenia i wróżby / 5 Biedni ludzie / 6
JACEK BOLEWSKI SJ Żegnanie Boga Poety / 9
JULIAN KORNHAUSER Wizja i równanie / 23
CZESŁAW MIŁOSZ Dedykacje dla Tadeusza Różewicza / 32
CZESŁAW MIŁOSZ Różewicz / 33
TADEUSZ RÓŻEWICZ Elegia / 34
ALEKSANDER FIUT Dialog niedokończony / 35
TADEUSZ RÓŻEWICZ Łódź / 49 dwie siekierki / 50
 To się złożyło (1885–1977) / 51
PIOTR MATYWIECKI Trzy spotkania na równinie / 53
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Wędrownka i kres / 63
TADEUSZ RÓŻEWICZ Po co piszę / 80 dlaczego piszę? / 80
TADEUSZ RÓŻEWICZ Fotografie i rysunki / 81
Głosy i głosy na 85. urodziny Tadeusza Różewicza
ROBERT CIEŚLAK Widzenie Różewicza / 89
MIROSLAW DZIENIŃ Światło na kamyku, albo o Tym, który odszedł / 94
ALEKSANDER JUREWICZ Przestrzeń / 101
BOGUSŁAW KIERC W klatce z Różewiczem / 103
OLGA LALIĆ Moje ocalenie – cisza / 105
JACEK ŁUKASIEWICZ Różewiczowskie dzieło w toku / 106
PIOTR MICHAŁOWSKI Różewicz – nieruchomy punkt odniesienia / 108
STANISŁAW RÓŻEWICZ Drzwi w murze / 111
ANDRZEJ SKRENDO Niewczesna poezja Różewicza / 114
PIOTR SOMMER Różewicz / 120
AGATA STANKOWSKA Inne stany arcydzieła / 121
LESZEK SZARUGA List półprywatny do Tadeusza Różewicza / 128
ZBIGNIEW ŻAKIEWICZ Tadeusz Różewicz i nasze pokolenie / 130

ANNA FRAJLICH Najdroższe i najpiękniejsze / 133 List do Tadeusza
 Różewicza / 138
*Głosy studentów Uniwersytetu Columbia – na kanwie „Grzechu”
Tadeusza Różewicza / 139*
TADEUSZ RÓŻEWICZ Pokusy / 143

CEZARY DOBIES	Herbert w Toruniu / 149
PIOTR SZEWC	Jadę do Zamościa / 163 Cukrowa wata / 164
	Fotel z komiksu / 164 Natura improwizuje / 164
	Pokój 203 / 165 Świata nocą / 165 Nie unosi powieki / 166
MARCIN JURZYSTA	Ucho igielne / 167 *** (więc musisz już iść...) / 168
	Śmierć żołnierzy / 176 Wieczne odpoczywanie / 169
MAREK WENDORFF	Z „Kontakt” / 170
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	L / 185

Cytaty z kwartału / 190

Varia

MICHAŁ GŁOWIŃSKI	Małe szkice / 194
KRZYSZTOF LISOWSKI	Temat: Kafka / 197
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	Addenda (3) / 202
LESZEK SZARUGA	„Język ludzki” Tadeusza Różewicza: recycling / 211
PIOTR SZEWC	Z powodu i bez powodu (5) / 218
ZBIGNIEW ŻAKIEWICZ	Ujrzone, w czasie zatrzymane (27) / 228

Recenzje

LESZEK SZARUGA	Poezja, która (nie) przegrywa / 231
GRZEGORZ KALINOWSKI	Słowa i obrazy / 233
BOGUSŁAW ŻYŁKO	Trylogia kresowa Zbigniewa Żakiewicza / 237
WAĆLAW LEWANDOWSKI	Z diabłem po Miasteczku / 241

Noty o książkach / 245

Komunikat / 264

TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna:

– krajowa 35 zł – zagraniczna 30 USD

Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką)

– krajowa 9 zł – zagraniczna 8 USD

Prenumeratę prosimy wpłacać na konto:

Wojewódzki Ośrodek Kultury PKO SA II Oddział Bydgoszcz
68 1240 3493 1111 0000 4305 7874 „Kwartalnik Artystyczny”

wybuch talentu



oprac. mgr. inż. Andrzej
Kłopotnicki, mgr. inż.
Andrzej Kłopotnicki,
mgr. inż. Andrzej Kłopotnicki,
mgr. inż. Andrzej Kłopotnicki

Wybuch Talentu
od „Niewolnoju”
poczujcie !

Wielki Tadeusz !

Vivamus



Fot. Jolanta Droschek

Tadeusz Różewicz w czasie konferencji na Wydziale Słowistycznym Uniwersytetu Wiedeńskiego, 31.3.2006.

Tadeusz Różewicz

drobne ogłoszenia i wróżby

wymienię wzrok na dotyk
dotyk na zapach
wymienię zapach na smak
smak na pikantne paluszki
wieprzowe w kolorowym pieprzu
wymienię paluszki
na wierszyk
Opisz mi czułość
a ja ci powiem
czy będziesz grafomanem
opisz mi szczęście
które cię spotkało i
nieszczęście
które na ciebie spadło
a powiem ci kim jesteś

powiedz mi w wierszu
możliwie krótkim
czym się różni miłość
od nienawiści
powiedz mi
czym się różni
czarny kwadrat od białego
a ja ci powiem
czy będziesz malewiczem
czy tylko ramą do obrazu
powiedz mi czym się różni
wtorek od środy
a powiem ci czy jesteś
futurologiem czy futuro
ględą
powiedz mi kiedy świat
się skończy
a ja ci powiem kiedy
się nie skończy

Biedni ludzie

(z cyklu Depresje)

ktoś do mnie telefonuje
czegoś chce tłumaczyć
że mnie nie ma
to znaczy jestem ale
że ja
ten ktoś mówi
energicznym głosem
(ten ktoś jest „młody”)
mówi że ma plany
związane z moją osobą
mówię że ja nie mam planów
związanych z moją osobą

ale głos mówi dalej
co ze mną chce zrobić
ze mną z moim czasem
z moimi myślami wierszami
z moją przeszłością
jeszcze słucham
mówię do siebie w myślach
(myśli nie „nagrywają”
nie podsłuchują ale
pracują nad tym...)
mówię do siebie
bądź cierpliwy
grzeczny (grzeczność
nie jest nauką łatwą)
te żywe głosy
rysują mnie ranią
te kobiece męskie medialne
głosy osobników w sile
wieku chcą ode mnie
czegoś co mnie już opuściło
odeszło
teraz słyszę w tamtym głosie
złość pretensję agresję
chcę jeszcze raz przeprosić
słyszę przez ścianę
jakieś krzyki wrzaski wycie
nie zgasilem telewizora
czemu kibice tak trąbią
przecież Małysz zajął
20, 23 miejsce
i mówi cicho
biedny chłopiec!

W Turynie otwarto
Zimowe Igrzyska Olimpijskie
nasi sprawozdawcy sportowi
cytowali Dantego Piekło

w tłumaczeniu Porębowicza
dzisiaj jest Dzień Chorego
psychicznie
świata świętego walentego

Tadeusz Różewicz

Jacek Bolewski SJ

Żegnanie Boga Poety

W światłocieniu *Płaskorzeźby*

Żaden z wielkich polskich poetów naszego czasu nie miał tak uroczystego powitania jak Tadeusz Różewicz. Oczywiście, myślę o poświęconym obecnemu Jubilatowi wierszu Czesława Miłosza: *Do Tadeusza Różewicza, poety*, z entuzjastycznym uczczeniem momentu: „Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi”. Wydarzenie wyzwoliło radość w owym ogrodzie wśród elementów, i to jakże licznych, które pracowały „Na jego narodziny”, jego – poety. Znamienne, że pierwodruk utworu w prasie krajowej, w „Zeszytach Wrocławskich” (1950, nr 1/2), siedł w parze z innym, zatytułowanym *Narodziny*, gdzie narodzona osoba nie została bliżej określona: jest otwarta na człowieka początkującego, na poetę... Podobna była też atmosfera obu wierszy, włączonych następnie do *Światła dziennego*, choć oddzielonych wieloma stronami. Powitanemu hucznie poecie pisane jest „życie nie mające kresu”. Czy znajdzie się tu miejsce na pożegnanie?

Wyznaję, że poezji Różewicza nie śledziłem uprzednio z bliska. Z oddalenia docierały tytuły tak intrygujące, jak *Nic w płaszczu Prospera* czy tragicomiczne jak *Stara kobieta wysiaduje*... Czytałem więcej o nim aniżeli jego. To

wystarczyło, mimo wszystko, by w osobistej bibliotece znalazły się i pozostały do dzisiaj dwa tomy. Pierwszy towarzyszy mi od ponad czterdziestu lat: opracowany przez Poetę wybór utworów jego mistrza, Leopolda Staffa: *Kto jest ten dziwny nieznamy, zakończony Posłowiem* – epilogiem autora wyboru... Jako druga została, właściwie nie pamiętam dlaczego, *Plaskorzeźba*, wydana – sądząc po roku publikacji i po bibliofilskiej szacie – na 70. urodziny Poety. Sięgam obecnie do tego właśnie tomu, w którym ostatni poemat, poświęcony śmierci Kafki, kończy się wyjaśnieniem: „Jest to moje pożegnanie z Franzem Kafką. Mam 69 lat. Nadchodzi czas pożegnać”.

Elegia na odejście: *bez*

Przypomina się kolejny z wielkich „umarłych poetów”... *Elegia na odejście*, wydana w 1990 roku, więc o rok przed *Plaskorzeźbą*, nie stała się pożegnalnym tomem Zbigniewa Herberta; z wyboru losu został nim *Epilog burzy*. Jednak elegijne tony powracają w tomie: nie tylko w upamiętnieniu odejścia „pióra atramentu lampy”, ale choćby w *Modlitwie starców* i *Pożegnaniu*. Powtarza się „temat banalny”: odchodzenie rzeczy, pór roku nasuwa na myśl odchodzenie ludzkiego życia. W tym ostatnim utworze początek i koniec się łączą: „Chwila nadeszła trzeba się pożegnać (...) jestem spokojny trzeba się pożegnać/nasze ciała przybrały kolor ziemi”.

Także *Plaskorzeźba* rozpoczyna się elegią, zatytułowaną: *bez*. O jakim odejściu tu się mówi? Należałoby może zacząć od spojrzenia na *Plaskorzeźbę* jako na całość. Okładka tomu sugeruje marmurową powierzchnię, płytę na – pomnik dla Poety? Nagrobek? Odcina się tu światłocieniem imię i nazwisko rzeźbione płasko nad tytułem. Ale to nie wszystko... Całości nie da się jednak objąć. Intuicje, które przenikają *Plaskorzeźbę*, znajdują dopowiedzenie w kolejnym tomie: *zawsze fragment*. Utwór tytułowy dotyczy problemu „skończenia” wiersza: nie wiadomo, w którym miejscu go skończyć, może „w tym miejscu”, choć od razu pojawia się refleksja: „przecież wiersz nie ma końca”. To przekomarzanie się ciągnie przez cały czas, aby wreszcie dojść do punktu: „więc kończę i stawiam kropkę”, choć i to nie koniec, jako że w miejscu kropki pojawia się następujący cytat i wielokropek (a wszystko w nawiasie): *Quandoque bonus...*

A zatem i czytelnik autora *zawsze fragmentu* staje wobec pytania, w którym miejscu ma się zatrzymać przy lekturze wiersza, jak daleko sięga „fragment” utworu. Zaczynając od *bez*, otwierającego *Plaskorzeźbę*, zatrzymuję się na pierwszym przybliżeniu w stronę całości, na trzech liniach na wejście: „naj-

większym wydarzeniem/w życiu człowieka/są narodziny i śmierć". Antropologiczna prawda wydaje się być oczywista, jak najbardziej można się z nią zgodzić. Ona także powraca w innym utworze tomu: *Kredowe koło*. Zaczyna się przekorną pochwałą życia: „życie/jakie to piękne/doskonałe/koło”. Gdybyśmy ten fragment urwali na trzech pierwszych liniach, pochwała życia byłaby jednoznaczna. Czy dodane „koło” stawia pochwałę pod znakiem zapytania? Zamknięcie koła wiąże się ze śmiercią: „jedynym/prawdziwym/wyjściem/z tego koła/jest śmierć”. I znowu poprzestając na fragmentach odkrywamy jedność narodzin i śmierci w życiu: „przez narodziny/okrwa-wiony ślepy/krzycząc/wpadłeś/w tańczący krąg życia (...) przez śmierć/wyjdiesz z niego”.

Kredowe koło, zaczęte w 1978 roku, zostało dopełnione po dziesięciu latach. Autorska informacja zaznacza: „Przepisałem dnia 7 lutego 1988 roku”. Dołączona wersja rękopisu pozwala stwierdzić, co zostało dopisane w trakcie przepisywania „na czysto”. Słowa, które przytoczyłem o narodzinach i śmierci, były początkowo połączone (powyżej opuszczonym) fragmentem, który dodatkowo sygnalizował ich jedność w życiu: „Twoje kredowe koło/pelne ciemności i światła/zamknięte doskonale”. Dopisany fragment istotnie to pogłębia: „to ostatni Bóg/który nie umarł”. Co więc ostaje się jako „Bóg/który nie umarł”? Wydaje się, że samo życie człowieka. To zjednoczenie życia ludzkiego z Bogiem odmienia sens ostatniej strofy mówiącej o wyjściu; po wpisaniu „na czysto” słowa „Bóg” utożsamionego z kołem życia, wyjście „przez śmierć... z niego” dotyczy nie tylko życia, lecz i Boga. Bo czyż On także nie ponosi śmierci, gdy my w nią wchodzimy?

Powracamy do *bez*. Data pod wierszem uprzytamnia, że jego początek sięga marca 1988 roku, czyli zaczął się on krótko po wprowadzeniu do *Kredowego koła* życia jako ostatniego Boga, „który nie umarł”. I tu przechodzę do kolejnego pogłębienia czy poszerzenia wizji. Jako najważniejsze wydarzenie w życiu jawią się niezmiennie „narodziny i śmierć”, ale nie tylko człowieka, na co wskazywały pierwsze trzy linie, tylko zgodnie z uzupełnieniem o czwartą linię: „Boga”. Wydaje się to konsekwencją zauważonej uprzednio jedności życia z Bogiem. Ale pełna strofa mówi coś innego, nowego, jeśli przyjąć, że trzy pierwsze linie już od początku zmiierają ku czwartej, ostatniej. Obecnie jako najważniejsze wydarzenie życia ludzkiego jawią się narodziny i śmierć Boga. Persona wiersza nie zajmuje się następnie Jego narodzinami; tu wydaje się nadal aktualne wcześniejsze złączenie ludzkiego narodzenia z narodzinami Boga. Natomiast o śmierci Boga słyszymy więcej i wydaje się być ona

różna od ludzkiej śmierci. Dalsze słowa wskazują na to, że persona (dalej upraszczam i mówię: poeta) myśli o swej utracie wiary; dorosły wspomina: „jako dziecko karmiłem się/Tobą/jadłem ciało/piłem krew”. Po latach pyta Ojca, jak ukrzyżowany Jezus: „czemuś mnie opuścił”, ale też: „czemu ja opuściłem/Ciebie”. Powody są wieloznaczne, niejasne. Najbardziej uderza tytułowe „bez”, albowiem wszystko dokonało się: „bez znaku bez śladu/bez słowa/... bez szumu/skrzydeł/bez błyskawic”. Najgłębsze rozpoznanie pojawia się w środku, powracając na końcu wiersza: „życie bez boga jest możliwe/życie bez boga jest niemożliwe”.

Rozdwaja się spojrzenie na życie, na śmierć. Na pozór albo na powierzchni – po opuszczeniu (przez) Boga życie było możliwe dalej, ale naprawdę – głębiej – życie bez Niego jest niemożliwe, bo nie byłoby narodzenia człowieka, gdyby nie było narodzenia wcielnego Boga. Poeta wyraża prawdę, którą teologia chrześcijańska zna już od wieków: pojawienie się na ziemi człowieka jako Bożego stworzenia zmierzało od początku w oczach Boga do Jego wcielenia. Mówiąc inaczej: bez Boga-Człowieka nie byłoby w ogóle człowieka...

Zaczynamy pojmować elegijne znaczenie *bez*. Odejście wydaje się jedno: człowiek odchodzący od Boga przeżywa Jego odejście. Czy jednak On odszedł ostatecznie? Czy, dalej, odejście człowieka pozostaje nieodwracalne? Jeśli wydaje się, że śmierć Boga nastąpiła w czasie ludzkiego życia, to może trwanie życia – niemożliwe bez Niego – wskazuje dodatkową możliwość: On żyje w ukryciu, które dopiero z odejściem w śmierć objawia Go całkowicie...

Odejście poezji, poetów i bogów

Płaskorzeźba draży początkową kwestię; nie godzi się z odejściem, usiłuje więcej o nim orzec. Nie dziwimy się, że poetę nurtuje sens odejścia (od) Boga dla poezji... Zaczyna od osobistego doświadczenia, spisane – jako jedyny wiersz tomu – pod określoną ściśle datą (13 października 1988): „po pięćdziesięciu latach/pisania/poezja/ może się objawić/poezie/w kształcie drzewa/odlatującego/ptaka/światła”. A to znaczy, zgodnie z ustaleniami początku i końca: „poezja nie zawsze/przybiera formę/wiersza/... żyje w poecie/pozbawiona formy i treści”. Poezja tu nie odchodzi, tylko jeszcze ściślej jednoczy się z samym życiem. Odchodzenie przejawia się w innej postaci w utworze *teraz*. W przeszłości poeta biegł „do utraty tchu/za obrazem który się poruszył”. Obecnie: „teraz/ pozwalam wierszom/uciekać ode mnie/

marnieć zapominać/zamierać//żadnego ruchu w stronę realizacji". Dołączona wersja rękopiśmienna wskazuje, że poeta pozwolił odejść uprzednio zapisanemu zakończeniu: „rozglądam się ze zdziwieniem/to tu/rodziła się żyła/poezja//przed zaśnięciem powracam do tego miejsca”.

Pojawia się kolejne doświadczenie, zapowiadające *zawsze fragment*. Inny wiersz *Płaskorzeźby*, przetykany cytatami lektur (stąd ostateczny tytuł: *Czytanie książek*) oznajmia: „coraz częściej nie kończę wierszy/opowiadań listów/nie skończyłem listu do Wirpszy/dowiedziałem się że umarł”. Oznaki jedności poezji i życia znajdują potwierdzenie w nowym argumencie – wspólnej im fragmentaryczności. Jednocześnie: niekończenie pisania wiąże się z kończeniem życia... Śmierć innego poety pozwala pojąć odejście – poza poezję. Poświadcza to poświęcony „pamięci Paula Celana” poemat: *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*.

Wiersz odwołuje się do spotkania piszącego po niemiecku poety z filozofem otwartym na poezję; to Heidegger analizował i rozslawił słowa Hölderlina przypominane na początku: „I cóż po poecie w czasie marnym”. Polski poeta dopowiada: „bogowie opuścili świat/pozostawili na nim poetów/ale źródło/wypilo usta/odjęło nam mowę”. Dokonuje się tu przejście. Dwie pierwsze linie są jeszcze bliskie wizji klasyczno-romantycznej, gdzie poeta natchniony przez bogów miał ich reprezentować i przypominać o nich w świecie; jednak ostatnie – przybliżają doświadczenie współczesnych: Celana, Różewicza, którym „odjęło... mowę”. Co to znaczy jako działanie tajemniczego „źródła”? Tradycyjna wizja poety pijącego ze źródła (boskiego pochodzenia) nie została tu zanegowana, lecz odwrócona: to źródło pije poetę, wypija – wyniszcza – jego siły. Doświadczenie zagłady, tak istotne w życiu Celana i bliskiego mu Różewicza, poraziło przemocą śmierci jako tytułowego „mistrza z Niemiec”. Ale w poemacie śmierć przyjmuje również inną postać: „piękna Nieznajoma/czekała z niewysłowionym uśmiechem”. Ona to pociągnęła Celana do samobójczego kroku – spadania – „w otwarte łono/rzeki/śmierci/zapomnienia”. Zmarłemu poecie towarzyszy zrozumienie żywego: „w świecie/z którego bogowie odeszli/dotknęła go poezja żywa/i odszedł za nimi”. Do tego dwa rodzaje komentarza. Pierwszy jest ogólniejszy: „W czasie który nastał/po czasie marnym//po odejściu bogów/odchodzą poeci”. Drugi jest osobisty: „Wiem że umrę cały/i stąd płynie/ta słaba pociecha//która daje siłę/trwania poza poezją”.

Mamy tu pogłębioną wizję wcześniejszych intuicji. Niemożliwe życie „bez boga” jawi się w perspektywie wspólnego odejścia bogów i poetów. Ale

świadectwo Celana w oczach Różewicza nadaje naszemu „po-marnemu” czasowi nowy sens: odejście przestaje być jedynie brakiem, albowiem oznacza – poświadczają – tu na ziemi bosko-poetycką wspólnotę, którą podobnie jak dawniej objawia „poezja żywa”. Przypomina się *bez* i jego wielorakie więzi: Boga, życia człowieka, poezji... To więcej aniżeli zwykle przypomnienie tradycyjnej nadziei, że poeta przeżyje dzięki poezji: *non omnis moriar*. Opieranie się poety przeciwko tej formule znajduje podstawę w innym oparciu: cały nastawia się, nastraja na śmierć i to daje mu głębsze trwanie – poza poezją. Droga połączenia – poezji, życia, Boga – prowadzi dalej...

„Droga Powrotna”

Źródło poezji pojawiło się na razie groźnie: jako wchłaniające poetę, zabierające mowę, domyślnie: zapierające dech... Ale doświadczenie domaga się pogłębienia. Niesie je kolejny wiersz o tytule-pytaniu: *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*. W odpowiedzi, jaką znajdujemy w środku, padają te same słowa, przy czym ich odmienne połączenie staje się wymowne: „*więc jednak żyje się/za długo pisząc wiersze*”. Co je – pytanie z odpowiedzią – przedziela? To słowa kluczowe: „Droga Powrotna/do bycia poetą/po opuszczeniu świata/po odejściu/jakąż to beznadziejną/wędrowną”.

Ni mniej, ni więcej: idzie tutaj o powyższą „siłę trwania poza poezją”. Droga prowadzi niewątpliwie do śmierci. Gdy poeta żyje, „za długo pisząc wiersze”, wtedy zauważa: „słowa padają po drodze/i ten długi marsz/do śmierci poety (...) trwa/tortura obrotnego w pustce/języka”. Trwanie staje się torturą, padające słowa przybliżają wrażenie zamierania, pustki – językowi brakuje słów, a to skłania do milczenia. Przybliżanie się śmierci kryje wszakże drugą stronę: drogę Powrotu bycia poetą... Przejmujące wyznanie pojawia się w utworze *Do Piotra*. Poza początkową prośbą, by skończył on wreszcie kręcić – film „o pogrzebie poezji/o moim pogrzebie”, poeta wyjawia: „słowa moje pragną/wiecznego spoczynku/chcą wrócić/do POCZĄTKU”. Źródło, które wypija poetę, wybija poezję – wyłania się jako Początek, do którego poeta zwraca się Drogą Powrotną – nie pisania poezji, ale bycia poetą. Wydobycie, zgola wyolbrzymienie (kapitalikami!) Początku nie jest oczywiście przypadkowe. Następuje dopowiedzenie do tego samego Piotra: „wyjawiłem Ci tajemnicę/wcielonego słowa/ale Ty nie dosłyszałeś/akurat odwróciłeś głowę/za oknem dzwonił tramwaj”...

Nie bądźmy nieuważni, skupmy się... Co kryje tajemnica Początku jako „wcielonego słowa”? Teologowi przychodzi na myśl ewangeliczny Prolog

o wcielonym Słowie, które: „Na początku było”... Zdumiewa to, że poeta posuwa się w *Plaskorzeźbie* dalej od Ewangelii – w utworze „bez” tytułu – ze znaczącym incipitem: „na początku/jest słowo/wielka radość tworzenia”. Poetyckie „jest” u słowa wyraża jeszcze pełniej aniżeli „było” nie tylko jego boskie pochodzenie, ale boskie „teraz” samego Słowa; także „wielka radość tworzenia” jasno wydobywa to, co zawiera się w biblijnej wizji stworzenia, które wiązało się z „trudem” (Rdz 2,2), lecz i z radosnym rozpoznaniem, że jego dzieło „było bardzo dobre” (Rdz 1,31).

Jak więc ujmuje poeta wyjawioną tajemnicę „wcielonemu słowu”? Jego słowa pragną – źródła, spoczynku przy Początku – Słowa, z którego wypływa wszystko: Boskie stworzenie, jak i ludzka twórczość. I co się dzieje? Wiersz o słowie na początku wskazuje dalszą drogę: „po końcu wiersza/zaczyna się/nieskończoność//wsluchaj się//ona przemienia się/dla ułaskawionych/w Boga//ale przed poetą/otwiera się przepaść”. A więc nieskończoność jest jedna, jednak objawia się dwojako; możemy połączyć imiona, przyjęte przez poetę, w jedno: „przepaść Boga”. Przy tym „ułaskawieni”, czyli wierzący będą mówić o przepastnej otchłani Boskiej Miłości, natomiast poeta (już i jeszcze) niewierzący – nie poprzestaje na przepaści, tylko czyni kolejny krok i – znajduje końcowe słowa dla swego wiersza: „po latach/zostanie odgrzebany/oczyszczony z błota/pyłu ziemi//kamień z nieba/wyzuty z ognia/meteor”.

Opisana tu droga „po końcu wiersza” przywołuje nowe przemienienie: nieskończona przepaść, otwierająca się przed poetą, przypomina się po dłuższym czasie jako niebo czy też ogień (obie rzeczy-w-istości symbolizują w religiach Boga i Jego miłość). Skamieniałe słowo poety przywodzi na myśl ogień, z którego się wyzuło – niebo, z którego spadło na ziemię... Trzeba wszakże pracy, wsluchania się przy lekturze, by słowo zostało właściwie przyjęte – jako pochodzące ze stwórczego Początku, źródła twórczości. Wtedy, choćby „po latach”, uważny czytelnik dojdzie Drogą Powrotną do Początku, z którego poeta wyszedł i do którego powrócił odchodząc od nas.

Żegnanie Bliskich

Krążenie wokół śmierci – po kredowym okręgu życia czy „po końcu” poezji – to nie koło niekończącego się powrotu tego samego, tylko Droga Powrotna. *Plaskorzeźba* wspomina także tych, którzy już odeszli. Dzięki nim otwierająca się przed poetą przepaść „po końcu” poczyną się wypełniać...

Ostatnie pożegnanie, pamiętamy, dotyczyło w tomie Kafki – nosi tytuł: *przerwana rozmowa*. Specyfikę wiersza wyjaśnia końcowe *Post factum*. Oryginalne słowa po niemiecku przytoczone kursywą były zapisywane przez chorego śmiertelnie pisarza, któremu lekarze polecili, by unikał rozmów. Poeta dodaje: „Często była to krótka wskazówka, słowo, aluzja... Przyjaciele dopowiadali sobie «resztę», która jeszcze nie była milczeniem”. Poemat *przerwana rozmowa*, pomyślany początkowo „jako prolog do sztuki *Putapka*”, to kolejne dopowiedzenie „reszty” niewypowiedzianej. I tu pojawia się bez – w postaci bukietu, który należy postawić w słońcu: *die Flieder in die Sonne*. Natrętnie krąży mucha (*Eine Fliege im Zimmer*), wywołuje natrętne myśli, które zwozdzą do końca: „A Bóg? // *Rhetorische Frage* /przecież to/książę szatanów/ Belzebub/ po hebrajsku: /*Baal Zebub*/ Pan much”. Na tym urywa się *przerwana rozmowa*.

Bardziej osobista wydaje się *rozmowa z Przyjacielem*. Oto początek: „Od kilku miesięcy /mój Przyjaciel/ Kornel Filipowicz/ jest na tamtym świecie/ a ja ciągle przebywam na tym”. Odkrywamy liczne realne szczegóły. Wspomnienie „znajomości/ trwającej 44 lata” wyróżnia jedną chwilę wizyty w mieszkaniu Przyjaciela: „dzwonek do drzwi/ to Wisława przyniosła/ wędzonego śledzia/ (dwa wędzone śledzie.../ jeden dla Mizi/ drugi dla Kornela)/ czarna kocica siedzi/ na biurku i patrzy mi w oczy”. Rozpoznajemy trójkę z innego wiersza, bardzo znanego, zaczynającego się od słów: „Umrzeć – tego nie robi się kotu”. Przeniesieni na chwilę do Krakowa, powracamy do Wrocławia...

Potoczny zwrot o byciu „na tamtym świecie”, raz użyty nasuwa pocie dalsze myśli: „nie wierzę w życie pozagrobowe/ staram się zrozumieć/ to twoje przejście/ przez próg na tamten świat/ /czytam twoją książkę/ próbuję sobie przypomnieć/ na czym skończyła się/ nasza rozmowa/ /milczysz odchodzisz/ wyjaśniony przez śmierć”. Milczenie, podobnie jak i wyjaśnienie jest ambiwalentne. Zaczęło się wcześniej, albowiem rozmowy przyjaciół były wspólnotą przebywania: „milczymy długo/ nauczyliśmy się tej sztuki”... To milczenie pełne życia przybliży bycie poza poezją czy może poezję bycia, nasuwa myśl „że wiersze/ z tamtego świata/ nie mówią/ o ojczyźnie/ matce ojcu braciach/ milczą o Oświęcimiu/ milczą o Katyniu/ /są jak drzewa/ skamieniałe”. Także wyjaśnienie „przez śmierć” otwiera nowe znaczenia. Życie Przyjaciela staje się jaśniejsze po śmierci. Co je rozjaśnia? Śmierć? Ale to by znaczyło, że jest ona wejściem nie w ciemność, tylko w jasność!

Ostatnie pożegnanie składa się ze słów i gestów. Poeta przypomniał sobie, na czym skończyła się rozmowa. Wiersz kończy się przypomnieniem zmienionego adresu pisarza: „możesz już pisać na Lea/mówisz do mnie”. Wy-mowniejsze są gesty: „żegnaj się odchodzę/zamykasz powoli drzwi”. Ten urwany fragment utrwala dwojakie żegnanie z odejściem. Obaj żegnający się odchodzą do siebie. Potem okazało się, że jeden odszedł „na tamten świat”, a drugi ciągle przebywa „na tym”. Odejście nie kończy, nie przerywa wspólnoty – przenosi ją w inny wymiar. Jaki?

Elegijna rozmowa z *Przyjacielem* po jego śmierci rzuca światło na *bez*, otwierający *Plaskorzeźbę*. Także tam odejście wydawało się dwojakie: człowiek odchodzący od Boga przeżywa Jego odejście. Poeta szuka różnych odpowiedzi. W innym poemacie z incipitem w języku niemieckim autor cytowany stwierdza, że pytał Muzy, tymczasem ona odpowiedziała: znajdziesz to na końcu. Poeta dopisuje: „lecz ten co przyszedł po Końcu/nie otrzymał odpowiedzi”. To jeszcze jedna wizja „po-marnego” czasu pozbawionego „boga”. W poemacie droga poszukującego człowieka przypomina powrotną drogę syna marnotrawnego z Ewangelii, jednak u kresu stwierdza się: „ale w domu nie było Ojca/ani braci ani chleba//zostawiłem przed sobą ślady stóp/i odszedłem w krainę bez światła”. Wieloznaczność „odejścia” znajduje tu najgłębszy wyraz. Osoba działająca to syn i dlatego „zostawienie” śladu łączymy zwyczajowo z jego wcześniejszą drogą, pozostawiającą liczne ślady. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że idący zostawia swoje ślady z a sobą. Jeśli zostawia ślady „przed sobą”, to znaczy, że nie chce już iść za tym, który może dotąd mu towarzyszył, o czym świadczą ślady jako pozostawione przez kogoś innego... Zatem odwraca się, podąża do krainy „bez światła”. Czy będzie pamiętał o możliwości, że ślady były pozostawione przez Innego i są zostawione p r z e d nim i dla niego, dla człowieka poszukującego, by wreszcie kiedyś udał się za Odchodzącym – ku światłu?

Znów od początku

Zarzucono Różewiczowi redukcję świata i człowieka. Wystarczyło jednak uważnie przeczytać w *Plaskorzeźbie* fragmenty *Poematu autystycznego*, by się przekonać: „Świat zredukowany/jest zawsze/bardziej skupiony”. To wyjściowe zdanie przeciwstawia się z początku sytuacji męczącego wywiadu, w którym pytający – słuchający tylko tego, co z góry chce usłyszeć – usiłuje skłonić poetę, by powiedział, „co to takiego poeta”. Poeta wydaje się mu rozproszony, wymijający w odpowiedzi; wywiadujący się nie ustaje zatem i drąży: „wróć-

my więc do początku/co to takiego poeta". Trzeba skupienia, by w banalnej uwadze dostrzec odpowiedź, o której pytający nie myśli – tę samą, jaka już uprzednio pozostała niezauważona: poeta jako powracający do Początku...

Dalsze strofy poematu wyjaśniają początkowe zdanie. Poeta nie tylko je powtarza; dodaje: „zredukowany / do samego siebie / siedzę na / dworcu kolejowym / / na czym koncentrujemy / naszą uwagę? / na niczym". I na znak, o jakie „nic" idzie, przywołuje imiona mistyków – św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Awili, wspólnie świadczących: „nie ma mistycznego uniesienia / bez umysłowej pustki". Nie chodzi więc o redukcję, która pozbawia człowieka najistotniejszych elementów jego bycia. Redukcja pojmowana jest etymologicznie: jako *re-ductio*, czy ponowne doprowadzenie rozproszonych elementów do – jedności. Staje się jasne, że taka „redukcja" znaczy właśnie „skupienie", dokładnie w sensie, jaki przyświeca mistyce Karmelu: należy wyjść poza stworzenie, wyłonione z „niczego", by poza nim otworzyć się na Początek, od którego wszystko pochodzi. Ta droga „ogolnienia" to pójście śladem Ukrzyżowanego – wcielonego Słowa-Syna, gdyż: „On, istniejąc w postaci Bożej, nie skorzystał ze sposobności, aby na równi być z Bogiem, lecz ogłosił samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stawszy się... posłusznym aż do śmierci – i to śmierci krzyżowej" (Flp 2,6-8).

Przybliżamy się do nowego progu na Drodze Powrotnej Poety. Kolejne tomy znaczyły kolejne kroki... Krótko jedynie zaznaczam obrazy, świadectwa dojrzewającego widzenia. Gdy rozważamy w tej perspektywie *zawsze fragment*, intryguje zwłaszcza *Zwiastowanie*. Życie i wędrówka poety jawią się z jednej strony jako droga daremna: „poeta napełnia / pustkę słowami / tak długo czerpie / ze źródła aż dotknie / kamienia / po drodze gubi słowa / ślepnie zapala żółtą / małą świecę / w obliczu ogromnego słońca". Jednakże droga nie poszła na marne, skoro doprowadziła do rozpoznania: „źródło z którego płynie / poezja żywa / jest obok". Obrazy w ich jedności stanowią dopowiedzenie tego, czego ślady znaleźliśmy już w *Płaskorzeźbie*...

Nie sięgnąłem osobiście do *szarej strefy*. Nie potrafię jednak oprzeć się pokusie, by zacytować słowa z wiersza *Jest taki pomnik*. Odkryłem je w omówieniu Jacka Łukasiewicza przedrukowanym w *Ruchomych celach*, ofiarowanych mi wspomniałomyślnie przez Autora; cytuję tylko wyznanie Poety: „jaki tam ze mnie ateista / / ciągle mnie pytają / co pan myśli o Bogu / a ja im odpowiadam / nieważne jest co ja myślę o Bogu / ale co Bóg myśli o mnie".

Wreszcie: *wyjście*, dotąd ostatni tom... Uderza w nim obecność Jezusa Chrystusa, nader istotna. Poprzedza Go *mój stary Anioł Stróż*, pierwszy znak po-

wrotu do wiary dzieciństwa i do modlitwy dziecięcej, *in extenso* poważnie powtórzonej od początku: „Aniele Boży Strózu mój”... A dalej Ukrzyżowany pojawia się w echu poezji Norwida. Zrazu: „budzi się (...) stary poeta/usiłuje sobie przypomnieć/co miało pozostać/z rzeczy tego świata”. Gdy sobie przypomniał, że to „poezja i dobroć”, otwiera się na kolejne przypomnienia: „taki to mistrz/co gra choć odpycha/zaciemnia aby wyjaśniać//zamyka oczy widzi stopy dwie/gwoździem przebite//te odlatują z planety” (*taki to mistrz*). Następuje wyznanie: „bez Jezusa/nasza mała ziemia/jest pozbawiona wagi//ten Człowiek/syn boży/jeśli umarł//zmartwychwstaje/o świcie każdego dnia/w każdym/kto go naśladuje” (***) (*Dostojewski mówił...*). Wyjaśnia się kwestia prawdy nie do wysłowienia: „nikt nie odpowie/na pytanie/co to jest prawda//ten co wiedział/ten co był prawdą/odszedł” (*palec na ustach*). Odsłania się nowe spojrzenie na opuszczenie (przez) Ojca: „Bóg zostawił mnie w spokoju/rób co chcesz jesteś dorosły/powiedział/nie trzymaj mnie za rękę” (*serce podchodzi do gardła*). W końcu poznajemy źródło nowego widzenia. Wyjawia je wiersz poświęcony pastorowi i teologowi Dietrichowi Bonhoefferowi: *Nauka chodzenia*.

To jemu, męczennikowi nazizmu, Poeta zawdzięcza nową lekcję: „zaczynj od początku/zaczynj jeszcze raz mówił do mnie/naukę chodzenia/naukę pisania czytania/myślenia//trzeba się z tym zgodzić/że Bóg odszedł z tego świata/nie umarł!/trzeba się z tym zgodzić/że jest się dorosłym/że trzeba żyć/bez Ojca”. Wprawdzie Poeta zadaje dalej pytania o powód odejścia Ojca. Jednakże pytany męczennik odwołuje się do Chrystusowej odpowiedzi – milczenia krzyża: „znów palec/położył na wargach//wstał i odszedł//szedł za Chrystusem/naśladował Chrystusa”. Następuje przejście: droga śladami męczennika jawi się jako droga za Chrystusem idącym z uczniami: „próbowałem ich dogonić/i nagle znalazłem się w świetle/w krainie młodości”. Wiersz idzie dalej, ale może tu właśnie doszło do głosu najważniejsze: Bóg Ojciec wcielonego Syna został odnaleziony dzięki Synowi, którego na krzyżu „opuścił”, ale po to, by Mu pozwolić osiągnąć pełną ludzką dojrzałość – w przyjęciu i przeżyciu śmierci...

Kto jest ten dziwny nieznajomy

Za *Ruchomymi celami* przywołuję słowa Poety po śmierci mistrza, Staffa: „wydawał mi się nieśmiertelny. Zdawało mi się, że wie wszystko. Stary bóg z siwą, rzadziutką brodą, z jednym okiem powleczonym mgłą. Stary człowiek. Lepszy, mądrzejszy, jaśniejszy ode mnie”.

Stary poeta jako bóg i człowiek... Odejście mistrza zaowocowało po kilku latach antologią wydaną przez ucznia, który ją zatytułował: *Kto jest ten dziwny nieznajomy*. Tak rozpoczyna się jeden z wierszy pierwszego powojennego tomu Staffa (*Martwa pogoda*). Poeta mówi o kimś tajemniczym, nie wymienionym z imienia – o kimś, kto kształtuje od lat jego życie. Można przyjąć, że sam poeta stał się z biegiem czasu znakiem owego nieznajomego. Dla Rózewicza „dziwnym nieznajomym” był Staff. A kto wciela się w znak poety? On sam tak charakteryzuje tajemniczą postać w ostatnich słowach utworu: „Łagodnym zmierzchem mnie weseli,/Gdy radość mego dnia się kończy./Jak rozstaj drogi moje dzieli/I jak most brzegi moje łączy”.

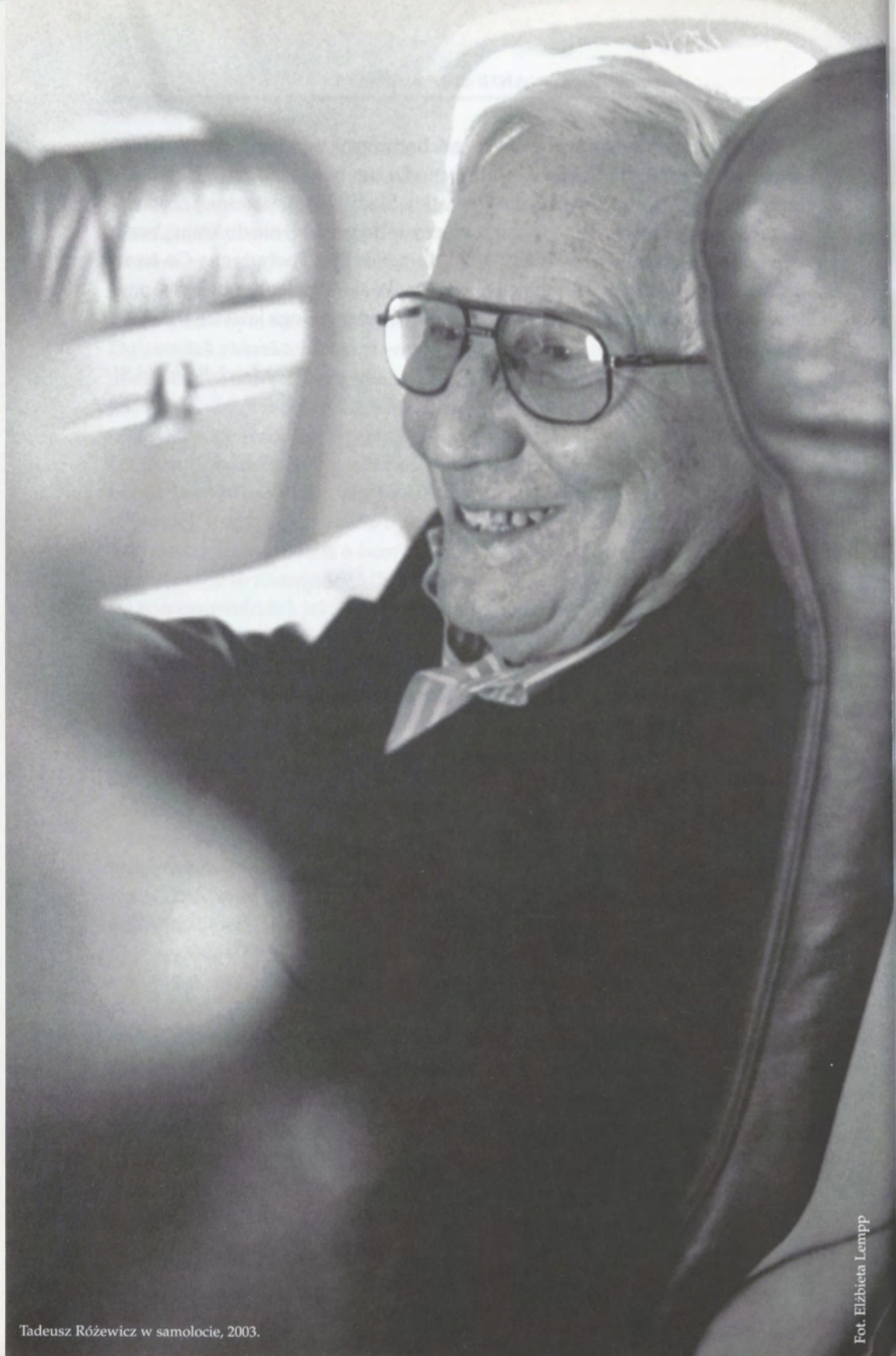
Łagodny zmierzch przywołuje kończące się życie poety. Ale przywodzi też na myśl ewangeliczne doświadczenie w drodze do Emaus, w czasie, „gdy ma się ku wieczorowi i dzień się już nachylił” (Łk 24,29). O tej porze uczniowie mogli rozpoznać, że dziwny nieznajomy, który towarzyszył im w drodze, to sam Jezus. Można o Nim powiedzieć wraz z poetą: „Jak rozstaj drogi moje dzieli”. To znaczy: Jego droga krzyżuje się z drogą człowieka, zaskakuje i rozczarowuje, tak jak uczniów, którzy spodziewali się czego innego – nie krzyża... Ale tam, gdzie pojawia się krzyż, droga się nie kończy, tylko zmienia. Krzyż okazuje się drogowskazem – wskazuje nową drogę, inną od tej, którą człowiek usiłował osobiście wytyczyć. W krytycznej sytuacji, na rozstaju, trzeba otworzyć się na swojej drodze na spotkanie żywego Boga – otworzyć oczy na Jezusa. On pozostaje blisko także wtedy, gdy tego nie widzimy. Nie tylko dzieli moją drogę, ale też „jak most brzegi moje łączy” – staje się drogą całego życia.

Ten dziwny Nieznajomy, wcielony Bóg, jest i pozostaje tajemnicą. Pojęli to uczniowie w chwili, kiedy „otworzyły im się oczy” (Łk 24,31) przy Jego zniknięciu. Dokonało się dwojake objawienie: poznanie Jezusa, rozpoznanie Jego niewidzialności. Dotykamy tu najgłębszej prawdy o Zmartwychwstaniu. Nie zjawienia się Chrystusa, ale Jego znikanie było kluczem do głębszego rozpoznania Go. Zjawiał się w rozmaitych postaciach, i każda z nich była tylko przejściowa, przemijająca, nie można Go było w niej zatrzymać. Dopiero zniknięcie wskazało głębszą, niewidzialną obecność Zmartwychwstałego, który w odejściu poświadcza: „Jestem z wami po wszystkie dni – aż do skończenia świata” (Mt 28,20). Boskie „Jestem” objawia się zwłaszcza wtedy, gdy na drodze życia pojawia się krzyż a z nim – Ukrzyżowany-Żyjący.

Poeta, który żegnał swego mistrza, rozpoznawał w nim „dziwnego nieznajomego”. Sam mistrz, stary „bóg”-człowiek uznawał i wyznawał owego

„nieznajomego” w Ukrzyżowanym, odchodzącym w śmierć, aby wskazać drogę do pełni życia. Jubilat-Poeta dochodzi nie tylko do końca drogi, ale przybliży się Drogą Powrotną do Początku. Ślady, które wcześniej zostawił „przed sobą”, prowadzą go w ostatnim czasie do przodu, nie do kraju „bez”, ale do raju – światła. Pożegnany w *Płaskorzeźbie* Bóg Poety żegna Go teraz inaczej, choć tym samym znakiem – Krzyża. W światłocieniu przejścia (paschy!) Jezusa po drodze krzyżowej odejście i żegnanie Boga jawi się jako błogosławieństwo.

Jacek Bolewski SJ



Tadeusz Różewicz w samolocie, 2003.

Fot. Elżbieta Lempp

Julian Kornhauser

Wizja i równanie

1.

W *Rozmowie z księciem* (1960) znajduje się cykl dziewięciu próz poetyckich pod wspólnym tytułem *Wizja i równanie*. Tytuł ten, jak również tytuł pierwszego utworu, wziął się, jak należy przypuszczać, z eseju Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu*, który ukazał się w 1958 roku w „Życiu Literackim”. Artykuł krakowskiego krytyka wywołał ogromną dyskusję i lawinę różnorodnych wypowiedzi, a jednocześnie stał się forpocztą nowego pokolenia poetów. Kwiatkowski przeciwstawił w nim poezję wyobraźni nowych autorów, takich jak Harasymowicz, poezji publicystycznej jednoznaczności pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Wyobraźnię utożsamiał ze sferą wolności, lirykę wizyjną, podkreślając spontaniczność, umiłowanie snu, baśni i symbolu z jednostkowym przeżyciem. Obiektem ataku nie był wyłącznie socrealizm, ale także „poezja intelektualna”, klasycyzm i naśladownictwo. Pozytywną tradycją miał być surrealizm, który Kwiatkowski nazwał w swojej książce o poetach francuskich z 1967 roku „poezją bez granic”. Dowodem wolności artysty była autonomia dzieła literackiego czyli zerwanie jakichkolwiek więzów ze światem zewnętrznym (ideologią, rozumem), kierowanie się wyłącznie poetyką ekspresji i kreacją.

Nic też dziwnego, że Różewicz dość szybko zaoponował przeciwko tak zarysowanej opozycji. Sam nie czując się dotknięty atakiem krytyka, zobaczył jednak w jego apodyktycznym rozumowaniu pewne uproszczenie, które podkreślali także inni dyskutanci. Głos autora *Rozmowy z księciem* zabrzmiał ostro, choć nie wprost. Dały o sobie znać nuta szyderstwa i groteskowe ujęcie. Łącząc ze sobą obie kategorie (wizję z równaniem), Różewicz opowiedział się za taką sztuką, która niczego nie odrzuca, o niczym nie zapomina. Najważniejszą, zewnętrzną oznaką jego protestu był wybór formy. Po raz drugi w swej twórczości (po cyklu *Spojrzenia* w tomie *Formy* z 1958 roku) sięgnął po prozę poetycką, aczkolwiek utwory w *Wizji i równaniu* można by z powodzeniem nazwać szkicami nowelistycznymi, napisanymi w konwencji realistycznej, ale wybiegającymi poza utarty schemat *mimesis*. Różnica między *Wizją i równaniem* a *Spojrzeniami* polega właśnie na stopniu odrealnienia. Cykl z 1958 roku jest nadrealistyczny i groteskowy, natomiast z 1960 roku bardziej obiektywny i racjonalny.

2.

Pierwszy utwór pt. *Wizja i równanie* punktem wyjścia czyni życie, jak można się domyślić, Zygmunta Waliszewskiego, znanego malarza-kapisty, który stracił obie nogi w wyniku schorzeń z czasów I wojny światowej. Różewicz napisał krótką historię człowieka, którego „wnoszą i znoszą” (nie informując ani słowem, że może chodzić o malarza, a tym bardziej Waliszewskiego). Z jednej strony człowiek-kadłub „z twarzą świętego i idioty”, z drugiej jego „cudowne wizje”, sny o egzotycznych krajobrazach i tęsknota za uporządkowanym, normalnym życiem. Obie sfery: wizja i równanie czyli marzenia i realna codzienność, nie zostały dopasowane do życia bohatera. Wizjami okazuje się fantom, obraz oficera w operetkowym mundurze, natomiast równaniem nie normalne życie, ale jego projekcja. Nastąpiła wymiana funkcji. Różewicz odrzuca proste przeciwstawienie sugerując, że wizja może być tylko surogatem prawdy, a równanie tragicznym rozdarciem. To typowe dla poety odwrócenie znaczeń, dewaluacja standardowych pojęć, do których tak wielu się przyzwyczaiło w swojej interpretacji rzeczywistości. Koniec opowieści o człowieku-kadłubie to obraz rozpaczającego kaleki, który modli się, by „niebo oddało mu nogi. Przecież musi iść dalej”. Jest to prośba nie o prawdę wizji, lecz realną pomoc. Słychać w tej scenie racjonalistyczny głos Różewicza.

Drugi utwór *Trzy profile poety*, złożony z trzech części, jest poniekąd dalszym ciągiem sporu z krytykiem. Różewicz przedstawia portrety trzech po-

etów: poetę wypchanego, poetę błazna i poetę drewno. Poeta wypchany żyje z literackich chmur, nie jest w stanie oderwać się od życia literackiego, z jego wnętrza sypią się trociny. Poeta błazen pokazuje swoje niezliczone maski, nikt nie zna jego prawdziwej twarzy. Kiedy spotyka prawdziwego człowieka, zdejmuje na chwilę błazeńską czapkę i milcząc zamyka oczy. Ale na jego twarzy rodzi się ironiczny uśmiech. Poeta drewno to człowiek cierpiący, który przyjmuje na siebie wszystkie pociski: „w świecie współczesnym jest tylko drzewem, do którego przywiązano ciało innego człowieka”.

Niewątpliwie, dwa pierwsze profile poety przedstawiają jego zafalszowaną postawę, opartą na czerpaniu siły twórczej albo z bycia w środowisku, albo szukania dystansu. Trzeci profil podkreśla bezbronność i współodczuwanie, czyli zbliżenie się do życia „cierpiącego człowieka”. Poeta wypchany i poeta błazen to synonimy ułatwionej literatury, uciekającej od rzeczywistości. W ten sposób Różewicz odrzuca tezę Kwiatkowskiego i sporej części krytyki o autonomiczności dzieła, zagrożonej jakoby sferą „zewnętrzną”. Podkreśla to stanowisko portretem poety, którego ciało przebijają strzały i „ich ostre groty wchodzą w drewno”. *Trzy profile poety* przypominają do pewnego stopnia *Trzy studia na temat realizmu* Zbigniewa Herberta, znany trzyczęściowy wiersz z jego zbioru z 1957 roku, choć obaj poeci wychodzą z innych przesłanek. Warto jednak zauważyć, że obaj akcentują postawę empatii i zwrot ku rzeczywistości, co dla Kwiatkowskiego było świadectwem strategii pozaliterackiej.

Falszywi wściekli jest jednym z wielu „rozrachunkowych” utworów Różewicza, napisanych bezpośrednio po odwilży. Przedmiotem analizy jest dwulicowość pisarzy, którzy tak łatwo zmienili swój język. Dawniej go „wypożyczał. Teraz go odebrał”. Tamten język był plugawy i wytarty. Po kuracji (pranie, nicowanie, wykręcanie) został użyty do wściekłych ataków, do zadawania ciosów, ale także zamazywania. Żeby wzmocnić swoją argumentację, poeta w drugiej części porównuje „odmienionego” człowieka do pieska, który wygląda na wściekłego, choć w rzeczywistości jest z gumy i „ma w brzuszku powietrze”. W jakiejś mierze utwór Różewicza ironicznie odpowiada na postulat Kwiatkowskiego. Łączy w sobie element wizyjny (nadrealistyczny) z rzeczywistością. Zarówno obraz języka zawiniętego w szmatkę, a potem czyszczonego w ukryciu, jak i opis „puszystego pieska, który piszczy”, to sygnały nadrzeczywistości, choć użyte ironicznie, antywizjonersko. Atakując taką postawę, fałszywych nawróceń, sam Różewicz broni stałości poglądów i konsekwencji w działaniu, nie wyrzekając się licznych błędów, jakie popełnił w pierwszym dziesięcioleciu swej drogi literackiej.

W *Aniolkach jeszcze nie skończonych* też jest mowa o renowacji. Tym razem jej obiektem są aniołki w kościele. Renowatorzy z zapalem domalowują, robią pedicure „na bosych nóżkach”. Dorosłe anioły wyglądają już jak „kocia-ki, które przyleciały do kościoła prosto z nocnego lokalu”. Nowa, wyzywająca uroda aniołów przesłania ich prawdziwe, „wytarte” piękno. Na bocznym ołtarzu nieliczne anioły siedzą w starych sukniach, ich suche ręce są piękniejsze od powleczonych złotem innych, odnowionych aniołów. Wyraźna aluzja do politycznych przepoczwazzeń dawnych czcicieli nowej wiary wysuwa na czoło prawdę, nawet jeśli jest potworna i nieszczęsna. „Nowa skrupa”, o której pisze Różewicz, zakrywa istotę aniołów, bo przekreśla ich autentyczność, czyli prawdę historyczną.

Grzeczność nie jest nauką łatwą różni się zasadniczo od czterech pierwszych utworów cyklu przede wszystkim tematem opisu. Różewicz całkiem świadomie konstruuje scenkę rodzajową (jedzenie obiadu w restauracji), zupełnie, wydawałoby się, zwyczajną i niepoetycką, by już za chwilę zamienić ją w czysty absurd (bohater wyciąga włos z zupy, owija go sobie dookoła palca, włos ciągnie się w nieskończoność, „palec wyglądał jak szpulka czarnych nici”, po chwili konsument znalazł się „w ciepłym kokonie”). To nie wszystko: kelnerka na uwagę, że w rosole był włos, odpowiada, że to włos koleżanki, bo ona sama jest łysa! „Mówiąc to, pochyliła się i dotknęła moich ust gładką, zimną skórą głowy.” Żart, absurd, teatr. W tym utworze najważniejszym fragmentem jest brak spostrzegawości młodej kelnerki, która nie zwraca uwagi na zachowanie bohatera. W tym absurdalnym żarcie zawiera się jednak, jakżeby inaczej, pewna nauka, która ma związek z głównym wątkiem całego cyklu. Różewicz konfrontuje dwie postawy: nieukrywania prawdy, nawet jeśli jest zła i niesmaczna oraz kompletnego niezainteresowania, dystansu, zrzucania odpowiedzialności. Z tej konfrontacji niewiele wynika, ponieważ nie ma wzajemnego porozumienia między obu stronami.

Bohaterem *Szachownicy* jest Franz Kafka, jak wiadomo, jedna z ulubionych figur Różewiczowskiego teatru. Tematem poeta uczynił jednak nie życie autora *Procesu*, lecz prawdę literackiego tworzywa. Praska uliczka, na której mieścił się dom Kafki, choć wygląda jak dekoracja teatralna, pełna była prawdziwych ludzi, jak ojciec pisarza, Milena i „robotnicy, z którymi spotykał się na ulicach”. Różewicz przeciwstawia „prawdziwym” ludziom, którzy tworzyli całość, bo byli sobie potrzebni („przystawali do siebie tak szczerze jak czarne i białe pola szachownicy”) i żyli w harmonii „ze swoimi ciałami” Franza K., syna kupca bławatnego, który mimo swej pracowitości i skrom-

ności „był skazany i stracony”. Kafka „nie wszedł do środka”, żył na uboczu, nie nawiązał kontaktu z ludźmi. Nie związaawszy się z „prawdziwymi” ludźmi, stał na straconej pozycji. Zatem życie zwykłych ludzi, wykonujących swoje czynności z wielką powagą i życie artysty, udającego solidnego urzędnika bankowego. Ci zwykli ludzie z ulicy U Radnice nie mogli zrozumieć F.K., gdy dowiedzieli się, że „jest inny”. Czy Różewicz opowiada się po stronie „prawdziwych ludzi, którzy wiedzą, po co żyją”, czy po stronie „wzorowego urzędnika”, który „nie mógł się zdobyć na ten największy wysiłek i nie wszedł do środka”? Trudno to jednoznacznie rozstrzygnąć. Z pozoru wydaje się, że niezwiązanie się ze zwykłymi ludźmi przekreśliło sens działania Kafki. Jego inność, pozostawanie poza ludźmi, niewiara w sens wspólnego działania pogrzyżyły go całkowicie. Nie żył w harmonii z nimi i ze swym ciałem. Odszedł. Ale być może Różewiczowi chodzi o to, że artysta musi działać na zewnątrz, by zobaczyć więcej, choć kłóci się to ze stanowiskiem poety, wyrażanym wielokrotnie, że trzeba być w środku, z innymi, by poznać prawdę. Pamiętajmy jednak o tym, że utwór o Kafce powstał w 1958 roku, w specyficznym okresie, kiedy realistyczne widzenie Różewicza przeważało nad skrajnym indywidualizmem. Jeśli jednak przymierzmy *Szachownicy* do antynomii Kwiatkowskiego, zrozumiemy, że „równanie” jest tu prawdą, pozbawioną jakiegokolwiek charyzmy sztuki, samym najprawdziwszym życiem, a „wizją” inność artysty, nieprzystawalność jego codziennych działań do artystycznych wyzwania. Być może chodzi o to, o tę nieprzystawalność. W rozumieniu Kwiatkowskiego wolnym artystą jest zagłębiający się w siebie nadrealista-kreator, uciekający przed kontaktem z ludźmi. Ci inni pisarze, próbujący nauczać i moralizować, stają się niewolnikami rzeczywistości. Różewicz pokazał w *Szachownicy* konsekwencję ucieczki przed prawdziwymi ludźmi i ich wartościami jakby wbrew idei Kwiatkowskiego. Nie chodziło o samego Kafkę, lecz jego związek z otoczeniem i w konsekwencji porażkę życiową (nie artystyczną).

Wigilia w obcym mieście jest właściwie krótkim opowiadaniem, podzielonym na pięć części. Bohater znajduje się w hotelu, jest wigilia 1957 roku. Sprzedaż karpia, oglądanie podwórka z okna, jazda tramwajem do galerii na wzgórze. Obrazy van Gogha, hałaśliwi turyści. Powrót do hotelu, samotność, cisza, widok z okna. Zwiedzanie zamku, wizyta w kościele, oglądanie stajenki. Msza. Ostatnie zdania: „Kilka osób stoi w zimnym kamiennym wnętrzu. To gipsowe dzieciątko dziś się narodziło i dziś umarło. Za mało jest tu oddechów, żeby je ogrzać i powołać do życia”. Utwór robi wrażenie notatki

z dziennika podróży. Życie wokół bohatera niczym specjalnym się nie wyróżnia. Ale jest pewna wspólna nić z *Szachownicą*. Tu i tam w centrum uwagi znajdują się zwykli ludzie: kupujący karpia, zapatrzeni w żywność, oglądający obrazy w galerii, spożywający wieczerzę wigilijną, modlący się w kościele. Wokół dziwna pustka i milczenie. Najbardziej zaskakujące jest zakończenie, świadczące o ciągłym w tym okresie dystansie do religii („gipsowe dzieciątko”, „za mało oddechów”, „na ścianie świątyni modli się rodzina pewnego przemysłowca”, „pięciu biskupów złotych”). To obserwacja „z zewnątrz”, pozbawiona wspólnego przeżywania. W tytule utworu zaakcentowana została obcość. „W obcym mieście” wigilia staje się takim samym obrazem jak van Gogh w galerii. Po stronie wizji Różewicz stawia „zielonego van Gogha” i stajenkę, po stronie równania hotel, miasto, turystów. Obie sfery istnieją obok siebie, nie przenikają się. Ale obu brakuje czegoś, co powołałoby je do życia.

Realistyczna konwencja tej „notatki”, jej relacyjny charakter, pozbawiony wcześniejszych przekształceń, prawdopodobnie jest przeciwwagą czy też uzupełnieniem *Szachownicy*. Narrator przebywający w obcym mieście wciela się poniekąd w Kafkę, aby poczuć na sobie ciężar wyobcowania. W odróżnieniu od Kafki „wchodzi między ludzi”, zbliża się do ich zwykłego życia, jest jednym z nich. Nie tworzy granicy między „obcą” rzeczywistością a własnym światem. Wprawdzie obserwuje ich z zewnątrz (podpatruje), ale odczuwa bliskość i podobną wrażliwość.

Proza *Pod murem*, mimo że również powstała pod wpływem podróży, ma zupełnie inny charakter. To konfrontacja między miejscem pochodzenia a wielkim światem. Miejsce pochodzenia to „mała miłościna” i „zdechła myszka” pod czerwonym murem domu. Wielkim światem jest przestrzeń „lekkiego, musującego powietrza”, „łuku światła”, „oranżowych owoców południa”. Pobyt w Mieście, które „czekało dwadzieścia lat” na strudzonego wędrowca z prowincji, powoduje, że zapomina on o sobie i murze dzieciństwa „lepionym z umarłymi”, którzy nosili z nim przez tyle lat „żelazo, ogień i krew”. Być może jest to kolejna refleksja (echo) pobytu Różewicza w Paryżu wiosną 1957 roku (takich ech jest sporo w ówczesnych utworach poety), tym bardziej że w zakończeniu występuje zwrot w języku francuskim: „*Ah, quelle folie!*”. Po stronie równania (realizmu) znajduje się obraz miłościny i muru, po stronie wizji (nadrealizmu) poznawane miasto, gdzie są anioły, które „chodzą na igłach i obracają mnie w ustach językami”. Miasto zostało porównane do ogromnego drzewa, między którego korzeniami „budujemy nowe gniaz-

do, uwite bez jednej gałązki, bez potrzeby trwania". W jego wizerunek poeta wpisał czarną rzekę i kamienne mosty. Tym razem w *Pod murem* Różewicz konfrontuje przeszłość, skojarzoną z młodością, spędzoną na szarej prowincji z teraźniejszością wielkiego świata, pełną egzotyki i nowych wyzwania. Co z niej wynika? Wcale nie odrzucenie dawnego świata, skoro „nad czarną wodą (...) znów bije staroświecko wykrojone czerwone serce”. Obraz muru natomiast staje się nie tylko alegorią granicy między Wschodem a Zachodem, czy światem „umarłych stworzeń, śmieci i odpadków” a światem złośliwych owoców, stalowych ryb, dłoni Murzynów i aniołów, lecz także podziału na realność i marzenia (mur uległ rozbiórce i utworzyła się przestrzeń wolności).

Kończącym utworem cyklu jest *Mgła*. Wygląda jak szósta część *Wigilii w obcym mieście*, ponieważ rozpoznać można w nim te same sygnały przestrzeni (wzgórze z zamkiem, wieże, rzeka pod kamiennymi mostami). Jednocześnie wprowadza nowy temat: prawdy i kłamstwa, który stanowi podsumowanie całego cyklu. Pozornie w „mieście” wszystko jest prawdziwe. W istocie „wielkie nieporuszone kłamstwo stoi nad miastem i rzeką”, co więcej kłamstwo zamienia się w prawdę: „między prawdą i kłamstwem zapanowała tu zgoda”. We wnętrzu „kamiennego kolosa” rodzą się dzieci, wiersze i okrzyki. Ale wino jest winem, kwiaty kwiatami, miłość miłością, a więc jeśli nawet kłamstwo nie jest prawdziwe, czy zamienia się w prawdę, życie toczy się dalej, rzeczy zachowują swoje kształty. Pomijając interpretację związaną z poznawaniem „Miasta”, które można porównać z opuszczonym miejscem pochodzenia (prawdą), można stwierdzić, że Różewicz dokonuje także ostatecznego podsumowania opozycji: wizja/równanie. Granica między tymi kategoriami jest płynna. Prawda wciela się w kłamstwo i odwrotnie, a miasto (życie) toczy się normalnie. To, co uchodzić może za prawdę (ciało kobiety „prawdziwa rzecz w tym mieście”), w istocie jest pozorem („to tylko pozornie zabawki są tutaj zabawkami, człowiek człowiekiem, miłość miłością”). *Mgła*, w której wszystko, co prawdziwe, znika, rodzi się wyraźnie na granicy między wizją a równaniem i uchyla sprzeczność. We mgle wszystko jest takie samo.

3.

W czasie, kiedy pojawiło się wydanie *Rozmowy z księciem*, Różewicz napisał pierwszy dramat i miał za sobą zbiór opowiadań *Przerwany egzamin*. Elementy pozapoetyckie wkroczyły do świata poezji, tworząc dodatkową, pojemniejszą formę. Jak wspomniałem wcześniej, po raz pierwszy prozy po-

etyckie zagościły w tomie *Formy* (1958). W cyklu *Spojrzenia* Różewicz zamieścił dwanaście próz napisanych w latach 1955-1958. Niektóre z nich (*Spojrzenia*, *Komentarz*) przypominają opowiadania powstałe w tamtym okresie (*Próba rekonstrukcji*, *Przerwany egzamin*), a także prozy poetyckie z *Rozmowy z księciem*. Warto przy tym zauważyć, że wymiennosc gatunkowo-rodzajowa jest widoczna także w obrębie opowiadań, w których znajdują się, na równych prawach, odpowiednio wplecione w narrację, wiersze i poematy. *Spojrzenia* jednak bardziej niż *Wizja i równanie* przypominają formę poetycką i to z dwóch powodów: za sprawą zapisu i ze względu na dominującą poetykę absurdu. Zapis „próż” charakteryzuje się brakiem jakiegokolwiek interpunkcji w zdaniach (poza utworem tytułowym i *Komentarzem*), a nawet, jak w *Nienasyconym* (w części drugiej) i *Spojrzeniach* (w części piątej) układem wersowym. Poetyka absurdu polega na tworzeniu sytuacji nadrzeczywistych (*Hycle*, *Noga*, *Obojętność*, *Kompozycja w trzech profilach*) i beckettowskiej atmosfery pustki i strachu (*Nienasycony*, *Czerwone pieczęcie*, *Cyganie*). Opisywana rzeczywistość nosi ślady wielkiej katastrofy (w tytułowych *Spojrzeniach* mówi się o potopie), panuje w niej ciemność, brak więzów, milczenie i pogarda. Nadzieja stała się słowem nieznanym.

Szczególne miejsce zajmują dwa końcowe utwory, podobne do *Wizji i równania*, napisane w latach 1957-1958. W *Spojrzeniach* Różewicz dokonuje rachunku sumienia: „przez wiele lat rozmawiałem ze ścianą. Teraz schowałem się do budy”. Poeta odrzuca wszelkie propozycje „współpracy”, jest bezbronny nie umiejąc odgrodzić się od „błaznów, blagierów, głupców”, wkradających się nachalnie do jego wnętrza. A „każde czarne słowo dociera do środka, do rdzenia”. Tymczasem trwa „defilada”, która przeraża poetę swoją masowością i infantyлизmem. *Komentarz*, złożony z ośmiu części, jest jeszcze bardziej emocjonalną spowiedzią poety. Po okresie „nieprawdy”, atrapy rzeczywistości poeta próbuje pisać na nowo, ale najpierw musi się sam przekonać, że to, co robi jest prawdziwe. I „ważne jest to, aby zgodzić się na siebie”. W przeciwnym razie pojawi się rozdarcie. Nie jest to zadanie łatwe, bo trwa nieustanne „przedstawienie”, w którym aktorzy zmieniają swe role. Poeta poszukuje ciszy, bo tylko ona może coś wyjaśnić, „pozwoli mi na uporządkowanie obrazów”.

Nietrudno oprzeć się wrażeniu, że konwencja „prozy poetyckiej” (jeśli ta nazwa coś znaczy) pomogła Różewiczowi odejść od lirycznych porównań i ustrzegła przed kamuflażem. Mówi o tym w wierszu *Uzasadnienie* z tomu *Rozmowa z księciem*: zdarzenie dopiero wtedy staje się jasne i zbliżone do

siebie, gdy zostanie „odcięte, izolowane”. Zaczyna wówczas żyć bez formy i objawia się mocniej i piękniej. Wybór „prozy” pozwolił Różewiczowi odrzucić „zewnątrzną formę” na rzecz „zdarzenia izolowanego”. Konwencja notatki, dziennika, relacji wymusiła na nim inny rodzaj „prawdy”, tj. emocji, gniewu i rozczarowania i, co najważniejsze, realistycznej obserwacji. W późniejszych latach funkcję „próż” przejmą rozbudowane poematy takie, jak: *O tej samej porze* (poemat-notatka z podróży), *Świat 1906-collage* (poemat-relacja historyczna), *Et in Arcadia ego* (poemat-reportaż z Włoch), *Z dziennika żołnierza* (poemat-dziennik z I wojny światowej Józefa F.), *Opowiadanie dydaktyczne* (poemat-esej o sztuce nowoczesnej), *Acheron w samo południe* (poemat-wspomnienie dzieciństwa z perspektywy Gliwic), *Motyle* (poemat-wspomnienie Florencji), *Spadanie* (poemat „filozoficzny” z fragmentami cytatów z Dostojewskiego, Camusa i filmu *Mondo Cane*), *Non-Stop-Shows* (poemat-manifest poetycki z odniesieniami do malarstwa i filmu), *Złowiony* (poemat prozą o charakterze kolażu) i w końcu *Regio* (poemat erotyczny). Wszystkie te poematy powstały w latach sześćdziesiątych jako bezpośrednia konsekwencja prozy poetyckiej z końca poprzedniej dekady czyli poszukiwania „zdarzenia izolowanego”, bliskiego zabiegom dramatycznym Różewicza.

Julian Kornhauser

Tadeusowi
po wielu latach
przyjemną sprawę
Czesław Młotko

Dedykacja dla Tadeusza Różewicza w Wierszach wybranych.

Tadeusowi Różewiczowi
którego zawsze podziwiam
za jego zycie i umozliwienie
Czesław Młotko
25. II 2002
Krynki

Dedykacja dla Tadeusza Różewicza w Drugiej przestrzeni.

Czesław Miłosz

*Różewicz**

on to wziął poważnie
poważny śmiertelnik
nie tańczy

zapala dwie grube świece
siada przed lustrem
ubawiony własną twarzą

nie ma pobleżania
dla frywolności form
zabawności ludzkich wierzeń
chce wiedzieć na pewno

ryje w czarnej ziemi
jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem

Czesław Miłosz

* W: *to*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

Tadeusz Różewicz

Elegia

pamięci Cz.M.

za pięć dwunasta

pytam siebie
kiedy napiszesz Elegię
o winie i chlebie

chciałem wykręcić się rymem
i odpowiedzieć „w niebie”
ale ze wstydu zapadłem się
w ziemię

od tego czasu żywot pędzę kreta
i nie pamiętam
co To śpiew
chleb wino kobieta
te czarne kopczyki
na zielonej łące
to jedyne pamiątki
po pracy bez końca
to moje pomniki
tęskniące do słońca

a co? co z nami
co z naszymi sporami
przyjacielskimi
Ty zmarłeś więc nie pytasz
co ze mną? pewnie odrzucę starą
formę szatę
i z Orfeusza zmienię się
w łopatę
2005–2006

Tadeusz Różewicz

Aleksander Fiut

Dialog niedokończony

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty,
Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.

(...)

On ma dom w igle sosny, w krzyku sarny,
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni.
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo
Jak w środku muszli starożytności morza
Nigdy nie milknie. On trwa. I potężny
Jest jego szept wspierający ludzi.
Szczęśliwy naród, który ma poetę
I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu.

(Do Tadeusza Różewicza, poety)

Tymi, pełnymi emfazy słowami, w samym środku stalinowskiej nocy (wiersz ukazał się w „Zeszytach Wrocławskich” 1950, nr 1–2), witał starszy kolega po piórze swojego kolegę młodszej generacji. Po z górą czterdziestu pięciu latach wyznał w *Notach o Różewiczu*, że zawarte w tym wierszu obrazy przywodziły mu na myśl Orfeusza, „bo człowiek to mowa, a on mówi, nazywa”, a także Adama w raju, który nadawał zwierzętom imiona. Orfeusz – lamem-

tujący nad zbrukaniem rąk w krwi bliźniego? Adam – wkraczający do spustoszonego przez wojnę ogrodu? W dytyrambicznych rytmach, chwalaących olśniewającą zmysły urodę rzeczy, składany jest hołd poezji z założenia językowo ascetycznej, kwestionującej wagę tradycji, ostentacyjnie odwróconej od uroków istnienia? O kim tu właściwie mowa: o bohaterze, czy o autorze? Ta paradoksalność nie jest bynajmniej przypadkowa i będzie miała swoje dalsze konsekwencje.

W ramę, którą stanowią cytowane wypowiedzi, wpisują się inne teksty Czesława Miłosza poświęcone Tadeuszowi Różewiczowi, a jest ich wcale niemało. Daje się z nich wręcz ułożyć małą antologię, gatunkowo i językowo dosyć zróżnicowaną. Poza prywatnym listem z 1949 roku, wzmiankach w wywiadach, *Prywatnych obowiązkach* i *Zaczynając od moich ulic* składa się na nią, przypomnę: sylwetka Różewicza poprzedzająca anglojęzyczną wersję jego wierszy w *Postwar Polish Poetry*; obszerna charakterystyka jego pisarstwa w *The History of Polish Literature*; uwagi o jego światopoglądzie w *Świadectwie poezji*, krótka nota w *Wypisach z ksiąg użytecznych* oraz cytowany wyżej esej pt. *Różewicz w roku 1996* w tomie *Życie na wyspach*, który poprzedziły *Noty o Różewiczu*.

Bezpośrednich wypowiedzi Różewicza na temat Miłosza jest znacznie mniej. Wymienić należy, poza wywiadami: wzmianki w *Językach teatru* oraz fragment dziennika, zacytowany w *Naszym starszym Bracie*, gdzie wspomniane jest spotkanie obydwu poetów w Paryżu w 1957 roku.

W przytoczonym na wstępie fragmencie eseju Miłosz otwarcie wyznaje, że poezję autora *Niepokoju* czytał zawsze „polemicznie, na ogół nie zgadzając się z przesłankami jego myślenia”. A przecież, jak widać, towarzyszył jej wiernie aż do końca życia, tłumacząc ją na angielski, propagując za granicą, stale podkreślając jej artystyczną wagę i intelektualne znaczenie. Jaka zatem w tych wierszach – tak od Miłoszowskich zasadniczo różnych zawartą w nich wizją, stylem, klimatem – tkwiła „siła fatalna”, że kazała Nobliście stale do nich powracać? Pytanie tym bardziej zasadne, że we wspomnianych *Notach* pada zdumiewające i skłaniające do namysłu wyznanie: „Z Różewiczem niełatwo się uporać skoro jest on w każdym z nas, łącznie z jego romantyzmem i dwiema utopiami”. Wyznanie, którego, co znamienne, Miłosz nie powtórzył już w esej *Różewicz w roku 1996*.

Jak łatwo zauważyć, szkice do portretu adresowane do anglojęzycznych czytelników silnie podkreślają fakt, że źródłem poetyckiej inspiracji Róże-

wicza była trauma drugiej wojny światowej. (Ten rys, co ciekawe, nie pojawia się w opisie dokonań jego rówieśników: Zbigniewa Herberta oraz Wisławy Szymborskiej.) Tymczasem w podsumowującym własne opinie na temat Różewicza tekście, ten aspekt jego biografii pisarskiej Miłosz, co budzi zastanowienie, całkowicie pomija. Co nie znaczy, że wiele jego spostrzeżeń o twórczości poetyckiej autora *Niepokoju*, zawartych zwłaszcza w tekstach przeznaczonych dla obcokrajowców, nie traci do dziś na swojej trafności:

Różewicz to „nihilistyczny humanista, który szuka ucieczki od gestu negacji, łagodzonej wyłącznie przez litość”. „Pragnie być nagi, by pozbyć się osłony, jaką stanowią wiary i filozoficzne systemy.” „Jego poezja to poszukiwanie moralisty, by określić samego siebie poprzez relację z innym człowiekiem, jednakże w chwili, gdy wydaje się, że wyraził zgodę na otaczający go świat, unicestwia ją z autodestruktywną pasją.” „To poeta chaosu pełen nostalgii za porządkiem.” „Byłby w pełni nihilistą, gdyby nie wewnętrzna sprzeczność, która jakkolwiek rzadko wprost wypowiedzana, przenika całą jego twórczość: «normalna» egzystencja jest negowana w imię egzystencji «pełnej i autentycznej». Jednakże pierwsza to «nic», które cywilizacja ofiarowuje Kalibanowi, druga natomiast pozostaje nieosiągalna. Oto istota wewnętrznego konfliktu Różewicza.”

W *Świadectwie poezji* portret Różewicza zostaje umieszczony w perspektywie historycznoliterackiej. Zgodnie z nią przekonanie o gwałtownym i nieusuwalnym rozpadzie systemu tradycyjnych wartości oraz rozprawa z kulturą europejską, jako „fasadą, za którą przygotowywało się ludobójstwo”, okazują się pogłosem modernistycznego *Weltschmerzu*. Zarazem wiersze tego poety „zdają się spełniać funkcję zastępczą, to znaczy zwracają globalne oskarżenie pod adresem ludzkiej mowy, historii, i nawet samej tkanki społecznej życia, zamiast zatrzymywać się na szczegółowych powodach do gniewu i odrazy”.

Swoiste podsumowanie opinii Miłosza o autorze *Niepokoju* stanowi cytowany esej *Różewicz w roku 1996*. Powiada w nim Noblista, że w ogólnym rachunku, po wielu dziesiątkach lat, „kiedy Różewicz jest autorem wielu wierszy znakomitych, nie bez podstawy będzie zarzut, że jeżeli przemawiał szeptem, to najczęściej szeptem rozpaczy i że jego beznadziejna filozofia nikomu nie mogła służyć wsparciem”. Bowiem jego obsesją „jest bezsens ludzkiego życia”, któremu towarzyszy nieufność wobec gmachu europejskiej kultury, wznoszonego po to tylko, żeby jego splen-

dor maskował „przemoc i morderstwo”. Jaki zasadniczy paradoks przenika całe piśmarstwo Różewicza? „To, co jest w człowieku najmniej zwierzęce, co odróżnia go radykalnie od zwierząt, czyli świadomość i mowa, rozpacza nad naszym do zwierząt podobieństwem.” Powtarza Miłosz, że w Polsce, która uważa się za kraj katolicki, zdumiewającym zjawiskiem staje się poezja „przeważnie agnostyczna albo ateistyczna”. Jednym z kluczy do tego fenomenu może być „ateistyczna poezja Różewicza”, która „opowiada o pozbawieniu odczuwanym przez wielu”. W tym miejscu pada znakomita formuła: „Szept Różewicza jest więc jakby teologią Nieobecności”. W poezji tej, zauważa Miłosz, jest także nurt satyryczny „i swej satyrze apokaliptyczny, tropiący absurd, obrzydliwość, nieludzkie, głupawę ekscentryczności dwudziestego wieku”. Wizja Różewicza rozpina się pomiędzy utopią pozytywną, w którą krótko chciał uwierzyć, a „utopijną apokalipsą”, ponieważ „jego moralne tęsknoty żądają jakiejś całkowitej satysfakcji, którą mógłby zapewnić jedynie koniec świata, żeby dranie dostali za swoje”. Tymczasem, argumentuje Miłosz, „masowe zbrodnie i wojny dzieją się niejako na torze równoległym do innego, po którym pędzi nie znający przeszkód, niewyczerpane wynalazczy ludzki umysł. Bilans kończącego się stulecia pozwala podziwiać wspaniałość wznoszonej przez ten umysł budowli, w badaniach naukowych, w osiągnięciach medycyny, w lotach kosmicznych – i w sztuce. Poeta nie ma prawa o tym zapominać”. Dlatego lekceważenie osiągnięć cywilizacji technicznej nie jest do końca uzasadnione, a „Różewicza utyskiwaniom, że poezja się kończy, nie należy wierzyć”.

*

Różnorodnych odpowiedzi na poglądy Miłosza, a także na opinie na własny temat, udzielił Różewicz pośrednio w swojej twórczości. Dialog ten, rozwijający się od debiutu autora *Niepokoju* po ostatnie wiersze Noblisty, przybierał rozmaite formy: raz wydawał bezpośrednią odpowiedź na konkretny utwór, to znów w sposób zakamuflowany polemizował z wyrażaną przez Miłosza koncepcją poezji. Przedstawiając, nader ciekawie i rzetelnie spór obydwu poetów, Stanisław Burkot zarzuca Miłoszowi, że w nieuzasadniony sposób nazwał Różewicza katastrofistą, skoro co innego „prowadzić analizę współczesności i stawiać diagnozę jej chorób, co innego zaś wieszczyć zagładę”. Różewicz zaś „nie jest poetą ani przewidywaną, ani

spełnionej Apokalipsy. Ważną rolę w jego rozpoznaniach odgrywa bowiem refleksja nad naturą człowieka, której on ani wyzbyć się, ani przekroczyć nie może. Nie prowadzi to do usprawiedliwienia zła, ale rodzi – w ocenach etycznych – współczucie dla ludzkiej mizerności” (*Tadeusza Różewicza opisanie świata*). Druga nadinterpretacja Miłosza polega na tym, że zarzuca on Różewiczowi odnowienie poetyckich wzorców romantycznych, wedle których historia rozpina się pomiędzy utopią przeszłości i utopią przyszłości. Tymczasem kryzys wiary ma u Różewicza inne źródła niż u romantyków, skoro „samo uwolnienie człowieka od jego win, rozgrzeszenie, jest nieetyczne”, „biblijne cytaty, frazeologizmy (...) służą nazywaniu i rozpoznawaniu postaw moralnych”, zaś „Utrata wiary jest przeżyciem traumatycznym, źródłem cierpienia, w kategoriach egzystencjalnych i społecznych”. A zatem błędem jest przeświadczenie, że Różewicza cechuje „niechęć do świata i ludzi” oraz oczekiwanie przez niego na Sąd Ostateczny, jako formę kary za dokonane przez ludzkość zło.

Jak dowodzi Burkot, inicjatorem dialogu był Różewicz, który powojennej klasycyzującej poezji Miłosza (czego dowodem wiersz *Do Tadeusza Różewicza, poety*), jego wierze w „ład” i odzyskaną po traumie wojennej „urodę świata”, przeciwstawił poczucie dysharmonii, niepewność i niewiarę w poezję. Stąd „klasycystyczna utopia poetycka Miłosza”, której wyrazem wiersz *Ranek* z roku 1942, zderza się z bolesną dosłownością *Ocalonego*, a marzenia o poetyckich ogrodach tracą swą siłę w konfrontacji z okrucieństwem świata w *Marzycielu*. Dopowiedzeniem *Campo di Fiori* staje się *Maska*, gdzie wiara w buntowniczą moc słowa poetyckiego natrafia na pragnienie przetrwania – „silniejszy od słowa jest instynkt życia, ciało, biologia”.

Warto zwrócić uwagę, że „klasycystyczną utopię”, jeśli w ogóle można o czymś takim mówić, Miłosz przewyciężył już podczas okupacji pisząc *Głosy biednych ludzi* oraz *Pieśni Adriana Zielińskiego*, po wojnie zaś opatrzył ją – w *Do Jonathana Swifta* czy w *Traktacie moralnym* ironicznym cudzysłowem. Jeśli zatem przyjąć, że Różewicz podejmował z nim dialog, to głośno protestował przeciwko jednym propozycjom swojego, jak go nazwał „Starszego Brata”, ale do innych niewątpliwie nawiązywał. Bo czyż niektóre wiersze z *Niepokoju* czy *Czerwonej rękawiczki* nie dają się przecież odczytać jako własna odpowiedź Różewicza na takie utwory, jak *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, *Przedmieście* czy *Pieśni Adriana Zielińskiego*? Różni je wprawdzie perspektywa pokolenia „prowadzonego na rzeź”, ale zbliża poczucie ogołocenia, zapadnięcia się dziedzictwa europejskiego w zbrodnię i chaos

oraz poetycki wyraz tych odczuć: fraza bliska prozie, odarta z ozdobników, surowa i na pozór beznamiętna. Sądzę także, że *Marzyciela* wolno uznać za odpowiedź nie tyle na Miłoszowskie „wnoszenie poetyckich ogrodów”, co na *Piosenkę o końcu świata*. W wierszu Miłosa ogrodnikowi jest dana wiedza, że „Innego końca świata nie będzie”, zgodnie z którą nie należy mieszać ze sobą odwiecznego obrotu cyklu natury oraz rytuałów ludzkiej cywilizacji, zatem także historii – jak czynili to przedwojenni katastrofiści, a po nich warszawscy poeci okupacyjni – z wymiarem metafizycznym czy metahistorycznym. Tymczasem u Różewicza, nie przypadkiem odwołującego się do symboliki biblijnej, ten właśnie wymiar zostaje całkowicie unieważniony. Ogrodnik wywiódł bowiem wyobrażenie „gorejącego krzewu”, czyli bezpośredniej interwencji Boga w sprawy ziemskie, ze światła, nie dostrzegając „żarłocznej chmury ptaków”. Wiara jest tutaj „ślepy miazgą”, porwanym przez owe ptaki, które można uznać za upostaciowanie zła, a „śmieszny ogrodnik/czuwa nad swym marzeniem/bezowocnym”.

Znamienna jest także Różewiczowska replika na *Głosy biednych ludzi* w *Głosach niepotrzebnych ludzi*. Cykl Miłosa prezentuje, wedle słów Błońskiego, „rozmaite – sceptyczne, cyniczne, estetyczne itp. – odpowiedzi na doświadczenie nihilizmu... Pod żadną poezją się nie podpisuje, przedstawia je tylko, zazwyczaj ironicznie zaprzeczone, niejako przenicowane ograniczeniem (lękiem, interesem...) mówiącego albo osobliwością sytuacji” (*Miłosz jak świat*). Dodałbym że posługując się poetyckimi personami, Miłosz, przynajmniej z niektórymi – „obywatelem”, „biednym poetą”, „biednym chrześcijaninem” – częściowo się utożsamia, bierze zatem na siebie zarówno cynizm i pychę, jak chęć zemsty, ale także poczucie współwiny za Zagładę. Tymczasem w napisanych w 1954 roku *Głosach niepotrzebnych ludzi* z tej skomplikowanej gry w identyfikację i odpodobnienie niewiele ocalało. Przemawia tu drętwą mową stalinowski propagandzista występujący w imię ludzkości w obronie pokoju światowego, lub poeta, jako osoba prywatna, przeciwstawiająca się operowaniu wielką liczbą, gdy idzie o los pojedynczego człowieka. Z jednej zatem strony rodzi się gniew i oburzenie na bezduszość demonicznych kapitalistów, którzy dla własnych interesów gotowi są skazać świat na nuklearną zagładę, z drugiej współczucie dla potencjalnych ofiar. Tam gdzie u Miłosa jest dystans, powściągliwość, rozpacz i poczucie bezsilności maskowane ironią, u Różewicza dochodzi do głosu albo socrealistyczna retoryka, albo wkrada się tani sentymentalizm. Rzecz przy

tym charakterystyczna: przyjęcie punktu widzenia przeciętnego, „niepotrzebnego” obywatela idzie w parze z postrzeganiem życia politycznego jedynie z zewnątrz, z perspektywy czytelnika gazet, głównie *sub specie* osobliwości i wynaturzeń – pod tym względem poezja Różewicza nie ulegnie zmianie aż do chwili obecnej (zobacz np. opis wydarzeń politycznych po 1989 roku w takich wierszach, jak *Strachy na Lachy* (*pisalem w thusty czwartek roku 2002*) czy *Przecieram oczy* w tomie *wyjście*). Na znaczeniu nie traci wszakże zawarte w tym cyklu przejmujące *Wyznanie*, w którym poeta odśladania bolesne dla niego, już w dzieciństwie, poczucie utraty Boga, „którego nie ma” oraz poczucie, że „jest niesiony” – przez historię, dynamikę przekształcającej się cywilizacji, mechanizmy społeczne, podejmowane ponad głową obywatela decyzje.

Obydwaj poeci gustowali czasem w tych samych lekturach, dodając do nich wszakże całkiem odmienne poetyckie komentarze. Taką książką z okresu dzieciństwa jest opowieść o chłopcu zamienionym w muchę, pióra Zofii Urbanowskiej. Nie jest zatem wykluczone, że na *Gucia zaczarowanego* Miłosza Różewicz zareplikował *Myrmekologią* (*dalszym ciągiem bajki o Guciu zaczarowanym*) oraz wierszem *do wnuczki na 18. Urodziny*. Fascynacji zmianami perspektywy – od ludzkiej do owadziej, dynamice przeobrażeń skali widzenia: od największej do najmniejszej, potrzebie wniknięcia w zamknięty przed człowiekiem świat przyrody – poeta młodszej generacji przeciwstawił obrazy ludzkiej bezmyślności i okrucieństwa, naznaczających już okres dzieciństwa. Jak słusznie zauważa Burkot, „Ironia Różewicza, przechodząca często w sarkazm, wspiera się zawsze na fundamentalnym przeświadczeniu o supremacji biologicznej natury człowieka. Jeśli jest w nim tajemnica, jeśli dotrzeć chcemy do jego metafizycznej strony, to odrzeć go musimy z poetyckich i filozoficznych spekulacji”. Czy upoważnia to wszakże do stwierdzenia, że „Postawa «olimpijska» Miłosza, demonstrowana w zachowaniu dystansu wobec «frywolności form» życia współczesnego, zderza się ze współczującą postawą Różewicza przebranego w strój mizantropa”? Ten „olimpijski” dystans jest przecież u Miłosza coraz to zakłócany poczuciem dzielenia ze zbiorowością jej błędów i głupstw, nader trudno także zarzucić temu poecie brak współczującej postawy. Podobnie nie przekonują mnie argumenty wysuwane przeciwko uznaniu Różewicza za katastrofistę, poetę wieszczącego współczesnemu światu zagładę. Burkot twierdzi, że pretekstem do takiego nieuprawnionego uogólnienia było błędne odczytanie takich wierszy, jak *W świetle lamp filujących* i *bez*. Tymczasem

w twórczości autora *Plaskorzeźby* łatwo znaleźć utwory potwierdzające opinię Miłosza np. w *Nowym wierszu* z tomu *Twarz trzecia* przemawiający „słyszysz w sobie nudny głos/ktoś przyjdzie/zetrze was/z powierzchni ziemi/gadającą pleśń”. W *Złowionym* mowa o tym, że „Duszy nie ma więc i diabła nie ma. Jest wielka rosnąca cywilizacja. Jest ohyda, która czeka na swój koniec. Sprawa jest tak beznadziejna, że ludzkość próbuje popełnić samobójstwo. I popełnia je od wieków”. Podobnie w wierszu *czarne plamy są białe...*:

przed trzecią
promienną
gwiazdą
wojną

pozbawiono ludzi wyobraźni
oraz instynktu życia
śmierć zagnieździła się
w sałacie szczypiorku
w zieleni
w kolorze nadziei

urodziło się dziecko
z dwoma głowami
urodziło się ciele
z trzema nogami

Zapowiedź zbiorowej, a zwłaszcza nuklearnej samozagłady, której poeta najwyraźniej się obawia, występuje tutaj w otoczeniu tradycyjnej symboliki, wedle której zburzenie elementarnych reguł porządku naturalnego, zdarzenia dziwne i niepokojące to najlepszy symptom mającej nastąpić katastrofy. I znowu, jak w przytoczonych *Głosach niepotrzebnych ludzi*, decyzje o losie planety zapadają w ciszy gabinetów, gdzie „uśmiechnięci dyplomaci (...) wróżą z wnętrzości padłych żołnierzy/przyszłość świata i gatunku/ludzkiego”.

Jednakże czy tego rodzaju zapowiedzi Apokalipsy, którą mogą sprowadzić na świat sami ludzie, uznać wolno, jak chce Miłosz, za oczekiwanie przez Różewicza na Sąd Ostateczny, który wyrówna do końca wszystkie moralne rachunki rodzaju ludzkiego? Eschatologia chrześcijańska, jeśli się w tej poezji pojawia, to w formie gwałtownego i bezwarunkowego jej zakwestionowania i odrzucenia. Najwyraźniej i najmocniej w *Wiedzy*, gdzie

wizja przywróconego po końcu świata ontologicznego i etycznego ładu stanowi wyłącznie domniemany członek radykalnego zaprzeczenia:

Nic nigdy nie zostanie
 wytłumaczone
 nic wyrównane
 nic wynagrodzone
 (...)
 groby nie zarosną trawą
 umarli umrą
 i nie zmartwychwstaną

świat się nie skończy

*

W omawianych dotychczas wierszach dialog Różewicza z Miłoszem miał charakter ukryty i przybierał formę pośrednich nawiązań. Odniesienia te w znacznym stopniu nie były do końca pewne, łatwo dawały się zakwestionować i podważyć – ich oparciem były przecież podobieństwo tytułów utworów czy podejmowanie analogicznych problemów. Nie przypadkiem budziły kontrowersje badaczy. Zupełnie inaczej rzecz się ma z późną twórczością obydwu poetów. Tutaj ich dialog, przybierający niezrędko formę otwartego sporu, toczy się bezpośrednio, wyraźnie wskazując na adresata.

Jak gdyby rewanżując się po dziesiątkach lat za poświęcony mu wiersz, Różewicz wprost oddał hołd Miłoszowi, dedykując mu w tomie *zawsze fragment. recycling* utwór pt. *poeta emeritus*, w którym naszkicował – pół żartem, pół serio – postać pogodzonego z życiem mędrca. Następnie zwierzył się w wierszu *Zaćmienie światła*, że – zachęcony przez Miłosza – zaczął „na stare lata” czytać Swedenborga. Miłosz natomiast odpowiedział autorowi *Plasko-rzeźby* dwoma wierszami w tomie *to: Unde malum* i Różewicz. Natomiast w *Traktacie teologicznym* wprost podjął polemikę z Różewiczem słowami: „Mnie wyśmiewali za Swedenborgi i inne ambaje, ponieważ wykraczałem poza przepisy literackiej mody”. Dla wyjaśnienia dodać należy, że zwrot „ambaje” pochodzi z wiersza Różewicza pt. *drugie poważne ostrzeżenie*, w którym mowa może nie tyle o samym Miłoszu, co o wierszopisie uprawiającym twórczość pod znakiem pseudofilozofii i tandetnej metafizyki. Ładnym gestem wobec

Noblisty stał się natomiast wiersz *tajemnica wiersza* z tomu *nożyk profesora*, gdzie Różewicz wspomina spotkanie z Miłoszem w garderobie Ludwika Solskiego 27 lipca 1999 roku oraz ich wspólne czytanie wierszy podczas Targów Książki we Frankfurcie w 2000 roku.

Na czym zatem zasadzała się polemika obydwu poetów?

Różewicz po lekturze, tak ważnych dla Miłosza, pism szwedzkiego wizjonera, wyznaje z przekazem:

ani mnie ziębi ani grzeje
z trudem brnę przez jego sny

księgę o niebie i piekle
rzucam na ziemię
(...)

Dodając w konkluzji:

wystawiam sobie świadectwo ubóstwa
ale nie mogę
gasić światła rozumu
tak obelżywie traktowanego
pod koniec naszego wieku

Jak trafnie zauważa Skrendo: „Wedle Różewicza zwrot do metafizyki (taki jak Miłosza do Swedenborga) jest ucieczką i rodzajem tchórzostwa, a metafizyczne złudzenia zakorzenione są najmocniej w estetyce i odziedziczonym języku poezji. Inaczej myśli Miłosz, wedle którego język jest niedostosowany przede wszystkim do wyrażenia transcendencji, a kto redukuje metafizykę do ciała, ten wybiera nie trudniejszą, lecz łatwiejszą drogę” (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*).

Warto przypomnieć, że na wyżej cytowany wiersz Różewicza Miłosz ripostował w *Unde malum*, zawierającym motto z Różewiczowskiego wiersza pod tym samym tytułem, opatrzonego wszakże znakiem zapytania (*Unde malum?*). Pada tam stwierdzenie: „Skąd się bierze zło? (...) zawsze z człowieka i tylko z człowieka”, bowiem „człowiek jest wypadkiem/przy pracy/natury/jest/błędem”. Skąd wniosek:

Jeśli rodzaj ludzki
wyczesze się
własnoręcznie
z fauny i flory

ziemia odzyska
swój blask i urodę

natura swoją czystość
i nie-winność

Odpowiedź Miłosza rozpoczyna się następująco:

Niestety Panie Tadeuszu
dobra natura i zły człowiek
to romantyczny wynalazek
gdyby tak było
można by wytrzymać

Tłem polemiki jest oczywiście przeświadczenie, że zło tkwi w samym porządku świata, którym rządzi bezlitosna konieczność i który jest domeną nie dającego się usprawiedliwić cierpienia. Konkluzja cytowanego wiersza brzmi wszakże dosyć zaskakująco. Miłosz szkicuje bowiem wizję planety, na której rodzaj ludzki dokonał samozagłady, pozostawiając okrucieństwo natury jej samej („jastrząb będzie spadać na zająca/bez świadków”). Skoro zaś założyć, że „zniknie ze świata zło/kiedy zniknie świadomość”, oczywistym wnioskiem będzie to, że „zło (i dobro) bierze się z człowieka”. Rzecz zastanawiająca: bliska autorowi *Ziemi Ulro* antropocentryczna koncepcja rzeczywistości pozbawiona zostaje metafizycznej czy religijnej sankcji! Jest to bez Boga, jako ostatecznego gwaranta etycznego porządku istnienia. Czyżby Miłosz starał się pokonać Różewicza na jego własnym terenie, odsłaniając zasadniczy paradoks, tkwiący u podstaw jego rozumowania? Nie wykracza przy tym lojalnie poza właściwy adwersarzowi sposób myślenia. Jeśli bowiem oczekuje on „utopijnej apokalipsy”, która ostatecznie ukoi jego moralne tęsknoty, musi przystać i na to, że unicestwienie dotknie cały rodzaj ludzki. A gdyby nawet nastąpić miało w ten sposób swego rodzaju zadośćuczynienie za dokonane przez człowieka zło, to musiałyby ono utonąć w bezludzkiej już pustce i pozbawić współczucia dla

innych cierpiących stworzeń. Na co Różewicz, podobnie jak Miłosz wyczułony na ból, nie mógłby pewnie przystać.

Lekko ironiczny ton tego utworu osłabia, umieszczony obok wiersz pt. *Różewicz*, w którym padają słowa:

on to wziął poważnie
 poważny śmiertelnik
 nie tańczy
 (...)
 nie ma pobłażliwości
 dla frywolności form
 zabawności ludzkich wierzeń
 chce wiedzieć na pewno

ryje w czarnej ziemi
 jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem

Skąd kret? Jest to pewnie aluzja do wiersza *Opowiadanie dydaktyczne* z tomu *zawsze fragment*, gdzie „ślepy kret” to jedno z wcieleń autorskiego „ja”.

Zarysowuje się zatem wyrazista opozycja dwóch światopoglądów. Wedle pierwszego, bliższego bez wątpienia Miłoszowi, „frywolność form” ludzkiej cywilizacji skłania do pobłażliwości, zaś pełna wiedza o urządzeniu świata jest nie do osiągnięcia. Wedle drugiego, przypisanego Różewiczowi, powaga w roztrząsaniu spraw bytu oraz maksymalizm poznawczy, okupione zostają cierpieniem i współcierpieniem. Poznanie rani tym bardziej, że odkrywa upokarzające pokrewieństwo człowieka ze światem zwierzęcym. Dotyka ponadto sfery określanej bezradnie zaimkiem wskazującym – jak w tytułowym wierszu z tomu *to* – sfery, która nie mieści się w ludzkim języku, umyka każdemu, także poetyckiemu słowu. Warto przypomnieć, że owo „to” oznacza dla Miłosza elementarną groźbę istnienia, wyrażającą się nędzą i przygodnością ludzkiej kondycji. Tymczasem dla Różewicza – znowu, w innym wierszu, nawiązującego polemicznie do Miłosza – „to” wskazuje na coś, „co jest większe od życia” (*Dlaczego piszę?*). Czym ono jest? Heideggerowskim „byciem”? Ułomną formą transcendencji? Trudno orzec. W każdym razie owo „to” Różewicz, przeciwnie niż Miłosz, waloryzuje pozytywnie. Nie wspomina o nim z lękiem i drżeniem, lecz uznaje za zasadniczy powód, dla którego sięga po pióro. Dla Różewicza „to” jest domeną nieobecnego Boga, dla Miłosza – włodarstwem Księcia Ciemności.

*

Nietrudno spostrzec, że opisując pisarstwo Różewicza czy prowadząc z nim spór Miłosz niejednokrotnie podnosił kwestie, które stanowią sam rdzeń jego własnego pisarstwa. Fundamentalny paradoks natury ludzkiej, górującej nad światem zwierzęcym tym co ją najbardziej poniża, czyli świadomością śmierci był problemem roztrząsanym np. w *Traktacie poetyckim*. Niedysiejszy katastrofista niejednokrotnie wieścił światu zagładę i zżymał się na obrzydliwości naszego wieku. Nietrudno także wysledzić w tym pisarstwie gest negacji oraz przejawy „teologii Nieobecności”. Od młodzieńczego odkrycia, że ludzkie trwanie jest niby „brzęk na głuchej strunie/Nad grzęzawiskiem” (*Wcielenie*), poprzez stwierdzenia w rodzaju: „Przyzwoity człowiek nie może wierzyć, że dobry Bóg chciał takiego świata” (*Nieobjęta ziemia*) po jadowite szyderstwo zawarte w jednym z przedśmiertnych wierszy:

Ach te muchi,
Ach te muchi,
Wykonują dziwnie ruchy,
Tańczą razem z nami,
Tak jak pan i pani
Nad brzegiem otchlani.
(*Na cześć księdza Baki*)

Duch sprzeciwu, negacji, buntu wobec porządku świata nawiedzał zatem Miłosza podobnie uporczywie, jak Różewicza. Może to ostatecznie tłumaczy, dlaczego ta poezja, pozostająca na pozór na antypodach jego własnej, tak przyciągała jego uwagę? Jednakże, przy wszystkich mnożących się zastrzeżeniach i wątpliwościach, Miłosz nie szukał ukojenia swej niechęci do przynębiającej strony naszej ziemskiej egzystencji w wizji oczyszczenia przez totalną zagładę. Ludobójstwo ostatniej wojny nie było dla niego, jak dla Różewicza i innych członków jego pokolenia, początkiem końca naszej cywilizacji, lecz zaledwie jednym z krwawych epizodów historii ludzkiego gatunku. Podobnie w aberracjach ostatniego stulecia nie dopatrywał się znamion kryzysu kultury przekreślających jej dalszy rozwój. Za gestem sprzeciwu kryła się u niego rozpaczliwa wiara, że po drugiej stronie istnienia chaotyczne ściegi bytu ułożą się w doskonały wzór. Dlatego z Różewiczowskiej alter-

natywy: „życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe” (*bez*) – ostatecznie wybiera jej drugi człon.

Spór obydwu poetów dotykał zatem w istocie samych fundamentów światopoglądu. Trudno się jednak nie oprzeć wrażeniu, że Miłosz, ukształtowany swój wizerunek Różewicza przede wszystkim w oparciu o jego wczesną twórczość, jak gdyby nie dostrzegł czy nie docenił tych wierszy z ostatnich tomów autora *Płaskorzeźby*, w których, ze szczególną siłą, powraca bliski mu dylemat wiary i nie-wiary oraz problem wyrażenia go w języku. Jakby przeoczył fakt, że „teologia Nieobecności” Różewicza jest nie tylko odpowiedzią na porażenie horrorem wojny i dojmujące poczucie bezsensu egzystencji, ale także, co ważniejsze, stanowi świadectwo jego najdotkliwszego wewnętrznego zranienia.

*

Swego rodzaju epilogiem tego dialogu jest wiersz Różewicza pt. *Elegia*, dedykowany Miłoszowi już po jego śmierci – wymowny na tyle, że nie wymaga komentarza.

Aleksander Fiut



Fot. Archiwum Tadeusza Różewicza

Władysław Różewicz.

Tadeusz Różewicz

Łódź

Nie płacz
przecież go nie kochałeś
on jest przedmiotem
który trzeba wynieść z domu

dyskretnie uchylone okna

w moim czarnym ubraniu
w łodzi
bez wioseł
opuszcza ten świat
odpływa
ojciec

drewniana trumna
utknęła w kwiatkach
zielonych świerkowych wieńcach
papierowych wstęgach

ojciec przeżył
dziewięćdziesiąt lat
zmarł w lutym 1977 roku

nie płacz

przecież go kochałem
pod powieką niewielki obrazek
ojciec niesie zielone drzewko
krzyżak i siekierę
brnie
przez głęboki śnieg
na stole leżą kolorowe łańcuchy
gwiazdy anielskie włosy

niech mu ziemia lekką będzie

dwie siekierki

kiedy Ojciec skończył
77 lat
powiedział do mnie
„dwie siekierki, Tadiusz,
jak człowiek przejdzie
przez nie, to dalej
wszystko pójdzie gładko
jak po maśle”

wypiliśmy pół litra wódki

Ojciec zapalił nieśpiesznie
papierosa
i zaczął wydmuchiwać
kółka dymu
kółko
za kółkiem

leciały do sufitu
rosły rozplywały się

pamiętam jedno pytanie
z tej naszej urodzinowej rozmowy
„Tato, powiedz mi,
czy warto jest żyć?”

Ojciec przyglądał się
kółkom dymu
strząsał popiół z papierosa
i powiedział
„pewnie, że warto!”
potem spojrział na mnie
„co z tobą... Tadziu!...”

Wtedy zrozumiałem
że Ojciec nas kochał
ale o tym nie mówił
1999

To się złożyło

(1885–1977)

Pojechałem do Częstochowy
na grób Ojca
pochyliłem się
nad grobem
pogłaskałem kamień

Zrozumiałem że „To się złożyło”
wypełniło zamieniło się w koło
zamknęło w sobie stało się
doskonale
To co było bezkształtne

niespójne niestaranne
wypełnione pracą i zabawą
rozdzierane
to co było lekkomyślne
pełne grzechu
i głębokiej wiary
w zbawienie
to co było szare i małe
drżące nieskore do pokuty
poszło do ziemi
przemienione

Ojcie powiedziałem
mój lekkomyślny staruszk
byłeś dla mnie zawsze dobry i zawsze bez grosza

wreszcie zostałeś moim dzieckiem

Kiedy byłem u ciebie po raz ostatni
(to były twoje 90. urodziny)
uchyliłeś ostrożnie drzwi
w twoich niebieskich zgaszonych
oczach
była dal zdziwienie
nie poznałeś mnie

wracaliśmy do siebie powoli

twój uśmiech „to ty Tadziu”
pamiętam jak powiedziałeś
„napisz coś poważniejszego jak Reymont”
twoje książeczki są takie cieniuchne...

Tadeusz Różewicz

Piotr Matywiecki

Trzy spotkania na równinie

Wierny czytelnik Różewicza co kilka lat widzi jego twórczość inaczej, te same, dobrze znane utwory spotyka w innych okolicznościach, w innej przestrzeni kultury i ze znajomością coraz to nowych, przybywających dzieł poety.

Tę poezję spotyka się na r ó w n i n i e. Los ludzki przez sześćdziesiąt lat jakie upłynęły od debiutu Różewicza, pozostaje równiną życiowych okoliczności na równinie czasu. Mimo gwałtownych napięć, zwrotów biograficznych i historycznych, los jest odczuwany jako „równinny”. To dzisiejsza istota losu powszechnego. Ironicznie ujętą „równinną” istotę naszego losu sam Różewicz pomógł rozpoznać, gdy w *Spadaniu* powiedział: „dawniej spada no/i wznoszono się/pionowo/obecnie/spada się/poziomo”.

A przecież poezja Różewicza sama sobie – i dla nas, czytelników – odsłania r ó w n i n ę inną, żyzną, chroniącą i przed upadkiem i przed pychą. Na niej wszystko może się zdarzyć i wszystko się zdarza – dobro i zło, cisza i krzyk. Ale nie obojętność, nie kakofonia (chyba, że przytaczana z satyryczną intencją).

Jego słowo bywa równinne i bywa depresją i bywa szczytem. Słyszymy głos anonima i głos nikogo i głos górujący, górny. Ale nigdy to nie jest „pio-

nowy wymiar" mowy. Hierarchia stylów i hierarchia siły słowa są rzutowane na równinę – jednak nie są „spłaszczony” w znaczeniu banalizującym, strywializowanym. Zachowują swoistą „równinną głębię”.

A w wymiarze poziomym słowa jego wierszy graniczą ze sobą bez wysiłku, w poczuciu równinnej swobody, żadne topograficzne przeszkody, żadne załamki i parawany socjologii mowy nie odbierają słowom wolności sposobów ich sąsiedowania. Stąd efekt dziwny i cudowny: przy ogromnie wzmożonej odpowiedzialności za słowo – swoboda słowa.

W połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku pojawiły się w poezji Różewicza trzy obrazy, wokół których skryształizowała się wizja r ó w n i n y.

Jeden obraz pochodzi z *Widnokręgów* i przedstawiając (w konwencji nieco socrealistycznej) pewnego węgierskiego górnika, odnosi się do szerokiej i niezideologizowanej wizji człowieczeństwa:

Urodził się na stepie
wśród widnokręgów
co rosną
jak kręgi na wodzie
nieskończenie
toczą się w niebo otwarte

Przedustawna, związana z narodzinami harmonia równiny i nieskończoności zdaje się pełna i zamierzona z tak bezgraniczną ufnością, jak westchnienie Zbigniewa Herberta w *Brewiarzu*, westchnienie przedśmiertne: „dlaczego/życie moje/nie było jak kręgi na wodzie/obudzonym w nieskończonych głębiach/początkiem który rośnie”. Kiedy się dzisiaj czyta dzieło Różewicza, jednego z mistrzów Herberta (nie wiem, czy był to mistrz „chciany”, ale był nim na pewno), to widzi się owo piękne koliste wypełnienie się poetyckiego losu: koniec jest początkiem, początek – końcem.

Drugi obraz znalazł się w poemacie o znamienym tytule – *Równina*:

otworzę się
jak równina
przychylna ruchowi i zmienności
niech mnie napelni

Ocean życia

Zmienny i niewyczerpywalny „ocean życia” dzisiaj musi być rozumiany jako spełniona zapowiedź tematycznego bogactwa poezji Różewicza. I za datkę umiejętności niezwykle rzadkiej. Jego wiersz o czymkolwiek by mó-

wił, jakiegokolwiek rekwizyty rzeczywistości by w sobie zawierał, przywołuje wszystko inne z „oceanu życia”. I nie czyni tego ustawiając swoje rekwizyty w ciągu euforycznie wyliczanych składników świata (jak na przykład w poezji Whitmana), ani nie uczestniczy w pan-symbolicznym pokrewieństwie, we wszechzwiązku zjawisk. Wiersz Różewicza tak się lokuje pośród rzeczy i spraw tego świata, żeby ze wszystkimi móc graniczyć – aż tyle ma płaszczyzn konfrontacji ze światem!

Trzeci obraz – z *Poematu otwartego* – jest objawieniem jawności ludzkiego życia: „Co było ukryte/jest odkryte”. Późniejsza twórczość Różewicza to stanowcze wezwanie do otwartości uczyniła czymś bardzo skomplikowanym – i prawdziwszym. Tajemnice głębi odnalazły się w tajemnicach tego, co odsłonięte. Równina stała się labiryntem i jaskinią spraw ludzkich masowych, jawnych, i dlatego właśnie, że masowe – nieprzeniknionych.

Ten ostatni obraz każe mi zwrócić uwagę na jeszcze jeden problem. Otóż Różewicz to badacz i kontemplator p o w i e r z c h n i, równiny świata, na tej powierzchni odkrywający głębinową jawność t w a r z y. To twarz bardzo dziwna, będąca obliczem ludzkim i nieludzkim, na niej komponują się rysy świata z rysami człowieka, objawiają obiektywną „psychologię”. Tytuł jednego z najważniejszych zbiorów Różewicza – *Twarz trzecia* – wieńczy jego zainteresowanie motywem twarzy.

Pär Lagerkvist napisał kiedyś: „Istnieją we wszystkich ludziach tajemnicze pęknięcia, uszkodzenia. Ale najwięcej znaczy p o w i e r z c h n i a. To, co człowiek odrzuca, aby znieść życie, jest więcej warte niż sam człowiek. To plus to, co człowiek sam dokłada, co jest jego własnym dziełem, czym się osłania i w czym się doskonalą, zniekształcając lub uszlachetniając swoją naturę – to właśnie człowiek”. – Jestem pewny, że to najlepsze określenie „twarzy” Różewicza oraz jego trudu portretowania ludzi, który tyle razy podejmował. Jest tu również zawarta etyka poety, który chce być medium tego, co na twarzy odciska się ze świata, i czym twarz ludzka naznacza świat. Jak w wierszu *wyjście*, genialnie przetwarzającym problem „mimesis”:

Jestem
uparty
i uległy w tym uporze
jak wosk
tak tylko mogę
odcisnąć świat

*

Rozwijając główną myśl trzeba by powiedzieć: poezja Różewicza nie jest drogą osobistej biografii – jest tej biografii równiną. Wprawdzie da się czytelnie zaznaczyć miejsce poszczególnych utworów w chronologii, a nawet odtworzyć ich biograficzne, okolicznościowe aspekty, to jednak o wiele ważniejsze jest wrażenie, że każdy wiersz i dramat, każda proza, zaznaczają swoje miejsce na bezdrożu równiny i niejako każdym wierszem (zawsze „nie po drodze”) na tym bezdrożu wybiera swoje miejsce punkt autorskiego „ja”. A całość twórczości tworzy scenę tej równiny i rozmaite postaciowo-prze-strzenne relacje mnóstwa „ja” między sobą. Każde „ja” Różewicza jest oświetlane przez wszystkie inne „ja” i zarzuca na scenę równiny ogromną, skomplikowaną sieć cieni „ja”. Dopiero w tym zbiorowym światłocieniu każdy odrębny utwór Różewicza ujawnia swoje bogactwo.

Spróbuję pokazać trzy takie „ja” Różewicza w trzech miejscach na „równinie” – ale wiem, że światłocienie tylko zasugeruję.

Miejsce pierwsze to debiutancki *Niepokój* i przesilenie się w nim patosu życia i śmierci z histerią życia.

Miejsce drugie to wiersze z tomu *Twarz trzecia* (oraz niektóre wcześniejsze, stanowiące ich zapowiedź). A w nich biała cisza, biały szum po bólu. A w tym białym szumie – neurotyczna gadatliwość świata.

Miejsce trzecie wyznacza poemat *nożyk profesora*. W nim świat jest ludzką rozmową o tym, co nieludzkie.

*

Oto jak wygląda okładka tomiku *Niepokój* w oryginalnym wydaniu z 1947 roku: czarne, brutalne liternictwo na rozbielonym, pomarańczowym tle. Ten kontrast surowej czerni i pastelowego odcienia tworzy niepokojącą wibrację wzrokową.

Odnosi się podobne wrażenie, kiedy po sześćdziesięciu latach, unikając późniejszej wiedzy o Różewiczu, czyta się ten tomik niejako „na nowo”. Uderza niesłychana stylowa różnorodność. Znajdujemy nieco historyczny ekspresjonizm (*Maska, Matka powieszonych, Termopile polskie, Szerokie czerwone usta*), a obok czysty, wzruszeniowy liryzm, bezbroną czułość obrazu w wierszach takich jak *Bursztynowy ptaszek* i *Okruch*. Inny kontrast to ascetyczna prostota obrazowania (nieomal jak z Eluarda) w *Róży, Słońcu* – i zderzona z tym oswojona

groteska, ozdobna nastrojowość na nutę Gałczyńskiego (*Deszcz wiosenny, Odlot, Nieporozumienie w tramwaju*). A jak pogodzić symbolistyczną, młodopolską technikę obrazowania i taką nastrojowość *Jesiennego wiersza, Uciszenia z Przybosiowskim Kiedy odchodzisz i Zabawą ogrodową*? I z poetyckim reportażem partyzanckim *Przemarszu przez wieś, Pacyfikacji*?

To historyczne rozedrganie tonów ma w sobie coś z bólowego nieopanowania uczuć, z traumy wykrzyczonej. I spośród tego wszystkiego wylania się niezapomniany głos być może dwóch tylko wierszy, pamiętanych do dzisiaj. To głos *Lamentu* i *Ocalonego*. Tym dwóm utworom polska poezja powojenna zawdzięcza niebywale wiele – a nade wszystko to, co w niej najlepsze: ascezę środków i moralną bezkompromisowość. *Lament* przynosi mieszaninę sarkazmu (wobec innych i siebie) oraz widzenia siebie (i swojego pokolenia) w okrutnym świetle prawdy moralnej i patosu niewiary. *Ocalony* to patos sytuacji ocalenia – i patos deziluzji – i patos poszukiwania nauczyciela i mistrza.

Dlaczego patos?

Przez długie lata aż za wiele mówiono o prozaizacji, zaciśniętym gardle, ściszym tonie tych liryków – manifestów pokoleniowych. Kiedy je dzisiaj czytam, narzuca mi się pogląd, który jeszcze niedawno wydałby się ekstrawagancki. Otóż te wiersze odznaczają się p a t o s e m! – Ale jest to p a t o s b i a ł y. Sama prostota i asceza stają się patetyczne:

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

(...)

Jednako waży cnota i występki

– To są formuły uroczyste, skandowane, liturgiczne nieomal. Wygłasza je chór zbiorowego doświadczenia. To głos jednoosobowy, ale co do powagi – chórally i zarazem mający wiarygodność osobistego świadectwa.

Dwa są składniki b i a ł e g o p a t o s u w tomie *Niepokój*, a raczej w jego najważniejszych wierszach. Pierwszy jest genezyjski. Oto zaraz po wielkiej wojnie światowej, po niewyobrażalnej rzezi, wszystko jawiło się młodym ludziom jak w pierwszym dniu stworzenia, albo raczej w pierwszym dniu po potopie. Ten patos stwórczy i ozdrowieńczy zarazem mieszał się z innym – z patosem egzystencjalnej zaradności, z koniecznością, która każe człowiekowi szukać oparcia w samym sobie, skoro zawiodły zewnętrzne

kulturowe regulatory człowieczeństwa. Goethe, któremu historia oszczędziła takich doświadczeń, mimo to dobrze wyczuł istotę tego rodzaju patosu: „najlepiej jest, jeśli bohaterowie znajdują się na takim stopniu kultury, gdzie działanie człowieka musi szukać jeszcze oparcia samo w sobie, gdzie nie działa się moralnie, politycznie czy mechanicznie, lecz całą swoją osobowością” (w eseju *O poezji epickiej i dramatycznej*).

*

Wydaje mi się, że pewien wiersz – *Po bólu* Joanny Pollakówny – symbolicznie oddaje klimat cichego uspokojenia pomieszanego z nadwrażliwością, jaki był dominującym nastrojem i dominującą etyką poezji Różewicza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Oto ten utwór, który mówi o bólu fizycznym wynikłym z ciężkiej choroby ciała ale przenośnie daje się rozumieć także jako ból duszy, ból moralny:

Kiedy ból mija
jest chwila pustynna
cisza w niej stoi
słupem białej mgły.
Myśl w sen się topi
słaba i dziękczynna
że ból ustał –
nim ustał
z życiem ostro zszyl
(*Po bólu*)

Po bólu przychodzi moment osłabienia sił żywotnych i moment ulgi, w której czuje się wdzięczność dla życia. Z tego pomieszania słabości i witalności, z „białej mgły”, z „pustynnej chwili” porzucenia etycznych doktryn, z mgły i chwili, które wchłonęły powojenny ból, niezwykle wyraziście promieniuje poetyckie słowo Różewicza. Słowo nabiera znaczeniowej wyrazistości, ponieważ pamięć bólu „zszywa” to słowo z życiem – ból demistyfikuje wszelkie życiowe ćwierćprawdy, wszelkie zdobienie życia pozorami. Stąd ostrość społeczna i moralizm.

Żeby z po-bólowej aury dojść do czystości wyrazu, która kulminuje w *Twarzy trzeciej*, trzeba było przejść wiele etapów ciszy.

W pierwszym okresie poezji Różewicza cisza była bezsilnością jego młodszej skargi.

Następnie była to cisza budowanego domu, składania świata z prostych elementów.

Później pojawiła się cisza między słowami – mistyczne nieomal marzenie o słowach, które nie dziwią się sobie, które ze sobą milczą. Dyskursywnie wyraził to Różewicz w *Sezonie poetyckim – jesień 1966*: „Myślę o poezji pozbawionej wszelkich interesujących właściwości. Poezji, która może być znów poezją anonimową, «głosem anonimów». (...) To, co wszelkiej maści «nowatorom» wydaje się czyścieniem, a nawet piekłem, anonimowość, brak osobowości twórczej, brak owego znaczka rozpoznawczego – dla mnie jest oczyszczeniem”. W duchu tego orędzia napisał takie liryki, jak *Z życiorysu*, czy ten o incipicie *Para starych ludzi*.

Jeszcze później cisza wyłoniła się spoza obrazów, jak w *Na powierzchni poematu i w środku*, gdzie prosty opis, martwa natura, skłania do tego, aby „rozbierać obraz z obrazu, / kształty z barw, obrazy z uczuć”.

W równoległe z poezją pisanych moralizatorskich dramatach Różewicz w tej rozmaicie sugerowanej ciszy umieścił gadatliwe jazgoty współczesności. Cisza je demaskuje – a one podkreślają ciszę.

Aż wreszcie doszedł do paradoksalnej c i s z y g a d a t l i w e j, do bezustannego, milkliwego szmeru padających słów. Arcydziełem tego etapu jego twórczości stał się wielki poemat *nożyk profesora*.

*

Wielu historyków i krytyków literatury dostrzegło dialogowy charakter poezji Różewicza. Ale dopiero od niedawna ta poezja stała się r o z m o w n a.

Pierwsze jego liryki były monologami osoby o najgłębiej zranionych instynktach porozumiewania się – chociaż możliwości porozumienia otaczały każdy wiersz pełną nadziei pustką oczekiwania.

Liryki późniejsze były monologami niezwykle wrażliwymi na dialog, tak subtelny, że każda sugestia, każdy wyczuwany przez monologującego zamiar świata i zamiar ludzi zwrócenia się ku monologującemu, wywoływał ostrożny i pełen czułości odzew.

Równocześnie tworzył wiersze dialogowe.

Jednakże i monologi i dialogi poetyckie Różewicza mówiły głosami czystej albo uwikływanej samotności.

Dopiero od niedawna – a najdojrzałej w poemacie *nożyk profesora* – Różewicz naprawdę rozmawia. W samej rozmowie znajduje siebie i świat i innych ludzi, wreszcie potrafi – i to bez minoderii, którą niekiedy grzeszył –

porzucić swój głos dla wysłuchania cudzego głosu, potrafi w tym wysłuchaniu innych gubić własną jednoznaczność.

Zawsze istniała w poezji, prozie i dramacie Różewicza dziwna równowaga bylejakości i istotowości, zarówno w słownym ujęciu jak i w tematach. Bylejakość jest u niego sytuacyjna w sensie najszerszym: każda okoliczność ludzkiego istnienia ma w sobie coś przypadkowego. Także okoliczność najbardziej zbliżona do istoty człowieczeństwa, mówienie, omawianie sytuacji – jest sytuacyjna i byle jaka. Ale istota człowieka, poddając się tej przypadkowości, nigdy nie traci czegoś niemo bezokolicznościowego, rdzennego. Ta milcząca istota potrafi przeświecać przez słowa. Podobnie jak milczący chłopczyk w sztuce *Pułapka*: nic nie mówiący, tylko obecny na scenie, a tyle samo znaczy, co cała opowiadana w tym dramacie biografia Franza Kafki...

Ulubiona przez Różewicza forma teatralnej gadaniny – to przecież także forma wielu wierszy – służy temu, aby sama bylejakość sytuacji egzystencjalnych i sytuacji mówienia nabyła ściślej, formalnej twardości, aby wszczępiono w nią owo rdzenne milczenie.

Przed pięcioma laty, na swoje 80-lecie Tadeusz Różewicz opublikował tom *nożyk profesora*. Tytułowy poemat chciałbym traktować jako życiową teatralizację, jako *s p e k t a k l t e a t r a l n y* o takich właśnie cechach.

Tekst poematu ofiarowany jest czytelnikom w dwóch wersjach: ostatecznej, drukowanej – i w fotokopii maszynopisu z licznymi rękopiśmiennymi poprawkami. To nie jest zaciekawiający miłośników warsztatu edytorski „smaczek”, kryje się za tym sens bardzo poważny, widoczny choćby w datach pod reprodukowanym rękopisem: 1950–2001. Poemat wchłonął pół wieku pracy poety znającego jak nikt spustoszenia moralne czasów wojny, poety świadomego lat stalinizmu i innych odmian PRL-owskiego reżimu. Pisany był w czasach radykalnych zmian cywilizacyjnych, najpierw tryumfu kultury masowej, później panowania komputerowych sieci – wszystko to Różewicz czujnie obserwował.

W świecie tego poematu spotykają się pod koniec XX stulecia dwaj starsi panowie, wierni przyjaciele. Przy śniadaniu rozmawiają o diecie, o supermarketach, o stanie religijności w Polsce dzisiejszej, o Norwidzie i Matejce, o gotowaniu jajek na miękko. Supermarkety nasuwają refleksje o nowoczesności, Norwid i Matejko przypominają im tematy podjętych prac eseistycznych, uwagi na temat przyjemności jedzenia przywiązują do potrzeb życia. A wokół tej rozmowy poemat rozsnuwa historię nożyka leżącego obok na stole – przyjaciel zrobił go sobie w Oświęcimiu z obręczy od beczki i troskliwie ukrywał

w obozowym pasiaku. To centrum poematu, wokół którego oplatają się aluzje do toku własnego życia, autokorekty i uzupełnienia życiorysowe.

Leitmotivem jest wizja pociągu złożonego z bydłych wagonów, przez piękne pejzaże wiozącego ofiary do hitlerowskiego obozu zagłady, wiozącego je podczas okupacji i wiozącego je teraz, w pamięci. I wiozącego je wiecznie, przez historię świata. A nad wszystkim panuje dziwny, tajemniczy, analityczny Robigus, bóg rdzy.

Ogromna jest naturalność, siła i rozpiętość tej scalającej ramy symbolicznej. A także jej zdumiewająca przewrotność! Symbolem wziętym z repertuaru górnych wyobrażeń mitograficznych, symbolem stanowiącym biegun wzniosłości jest bożek rdzy, czyli poniżenia materii. Symbolem powszedniości, rzeczowego uskromnienia – ów nożyk. A przecież to on oznacza siłę przetrwania, niewzruszalności życia, czegoś niewymawialnego, co jest ponad życiem.

I jeszcze fotokopia rękopisu pełnego odrzuconych wersji: wśród nich znajdujemy na przykład wzmiankę o Jedwabnem... Oczywiście polifoniczność wprowadzona zostaje przez tę reprodukcję poprawek w poemacie. Idzie za tym stereoskopia znaczeń – sens ujawniony sprzed poprawek pogłębia wymowę „gotowej” wersji utworu.

Książka ta jest otwartym obrazowo-słownym dziełem. Świadczy o tym okładka z fotografią nożyka i wyklejka z pięknym aktem kobiecym, który dopiero po dłuższej chwili patrzenia okazuje się... obozowym trupem.

Poemat ów zrodził się z nigdy nie kończącej się rozmowy pamięci z sumieniem. I sam jest rozmową, wielką, poważną, ale przecież swobodną, mnożącą się dygresjami, zaułkami pobocznych tematów. Ta rozmowa skupia się na obozowym nożyku – przedmiot jest prawdziwy w swojej czystej użyteczności. Jest pamiątką okrutnego obozowego życia i pamiątką tryumfu życia nad okrucieństwem, bo w obozie służył przetrwaniu, a teraz jako pamiątka ucłowiecza pamięć oświęcimską. Może on jeden, ten nożyk, nie podlega rdzy czasu?

W tym poemacie jakby gdzieś obok r o z m o w y jaką z sobą samym toczy życie, słycać biały szept tego życia – szept zjednania wszystkich wątków.

W *nożyku profesora* rozmawiają ze sobą wszystkie wątki twórczości Tadeusza Różewicza, rozmawiają więc ze sobą wszystkie kwestie etyczne, kulturalne i metafizyczne naszych czasów, bo ten poeta zawsze je podejmował. Pełen prób, błędów i szczęśliwych rozwiązań rękopis poematu przez swoją jawność dopuszcza nas do rozmowy. To szczególna *summa* twórczości wielkiego artysty, najsolenniejsza i zarazem zwyczajna.

Piotr Matywiecki



Tadeusz Różewicz w samolocie, 2003.

Krzysztof Myszkowski

Wędrownica i kres

Et in Arcadia ego (1961) Tadeusza Różewicza i *Tryptyk rzymski* (2002) Jana Pawła II są jak dwie strony tej samej płaszczyzny powiązane wspólnym napięciem – rozmyślaniami o sensie i celu życia człowieka na ziemi, dla których inspiracją stały się freski Michała Anioła w watykańskiej Kaplicy Sykstyńskiej. Tadeusz Różewicz kilka razy zachęcał mnie, żebym napisał o związkach tych dwóch poematów, a jeżeli Różewicz coś powtarza, to znaczy, że to jest ważne, nie do pominięcia, chociaż przez innych mało i słabo zauważane. Jak to jest?

„I ja byłem w Arkadii” lub: „I ja byłem szczęśliwy”. Ten napis stał się napisem nagrobnym i motywem wędrownym w literaturze i w malarstwie. Jest w nim siła, która rozpina te słowa pomiędzy szczęściem i katastrofą. Arkadia to kraina wszelkiej szczęśliwości, ale śmierć mówi: „Ja jestem nawet w Arkadii”.

Et in Arcadia ego pochodzi z tomu *Głos anonima* (1961). To jest dojrzały Różewicz, Różewicz poszukujący. Szuka i na swojej drodze stawia znaki.

Ogląda i przeżywa świat, wiernie odciska go w sobie i przekształca w poetyckie fragmenty, z których buduje wiersze, prozy, dramaty i poematy: czarne kopce z zatkniętymi na nich słupami i z siecią wewnętrznych korytarzy w środku, w których chroni się, żyje i z których rozsyła wieści.

Et in Arcadia ego jest poetyckim zapisem podróży do Włoch. Składa się z trzech części. W części pierwszej pt. *Wędrownka dusz*, bohater – *alter ego* poety – idzie wyludnioną ulicą bez nazwy, jest południowy upał, nagle zrywa się wiatr, różne przedmioty i strzępy wirują w powietrzu, ulica się zaludnia, po rozpalonych płytach poruszają się ludzie, są obok niego, za nim, przed nim, podbiegają, coś mówią, wykrzykują, wymachują rękami, męzczyzna w białej koszuli kreśli znak krzyża, po chwili wszyscy znikają; bohater dochodzi do jakiegoś placu, widzi pomnik i kręcących się pod nim ludzi, ktoś karmi gołębie, ma but z ciężkim obcasem podobny do kopyta. Ten świat trwa w swoim zawieszeniu, jest podwójny i nieokreślony, rzeczywisty i nierzeczywisty, zmysłowy i fantasmagoryczny. Przeszłość przenika teraźniejszość, teraźniejszość wiąże się z przeszłością, ruch wzmacnia się i zanika, ulice krzyżują się i rozchodzą, mylą się kierunki, zacierają się możliwości wyboru. „Ciemna góra nad przeźroczywą zatoką/poruszyła się i przyszła do niego/przyszła do jego stóp/zatoka zatoczyła łuk/on był nieruchomy.”

Jaka jest rzeczywista sytuacja bohatera? Do czego zmierza? W niejasności i w niepewności szuka schronienia, czy chce coś wyjaśnić i rozświetlić? Jest sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem, czy ktoś nim kieruje? Słyszy głos i idzie za nim? A może w ulicznym tłumie porusza się jak ryba w ławicy? Daje ponosić się biegowi wypadków, czy działa według planu? Chce zespolic się z innymi, doświadczyć ich życia, stać się jednym z nich, czy odcina się od świata, zamyka się w swoim hermetycznym wnętrzu, zatrząskuje w swojej pamięci i świadomości?

Jest jak kula wrzucana to do jednej, to do drugiej puli i raz po raz wyrzucona to z jednej, to z drugiej puli na zewnątrz. Widzimy go, jak idzie w słońcu i w zgiełku, porusza się w tłumie, trwa w wirze obrazów i słów, spaceruje nad brzegiem przeźroczywej zatoki, pod milczącym wulkanem; i widzimy go, jak jest sam, w pensjonacie trzeciej kategorii, w pokoju z zamkniętymi okiennicami, przez które przenikają drżące pręgi światła. Przegląda się w lustrze, myje ręce, patrzy na strumień wody, kładzie się do łóżka, przykrywa

białym prześcieradłem, zamyka oczy, śpi, śni, a może roi coś na jawie. „Pęka nić, która go łączy/pęka nić która wiąże/obrazy i słowa.” Przez sen słyszy, a może mu się to śni, że ktoś do niego mówi – podtrzymuje rozmowę, a potem słyszy brzęk i huk motorów i terkot maszyn, które jakby wierciły „dziurę w skroś ziemi”. Za ścianą jest Neapol, a może go już nie ma, może zapadł się i pochłonęła go jakaś czarna czeluść, niemająca końca pustka. „Jest tylko upał w pustce/wrzask cuchnące ryby/maszyny świdry łupiące/skorupę betonu pękanie/krzyki śpiew słów nadmiar słów/barokowe kościoły słów/pył szuranie papierów/a jeśli go tam nie ma/tylko wir kłęb pędzący/w zgiełku rozpalony do białości/kula wybuchająca gasnąca/szklana czarodziejska kula.”

Nad miastem rozbrzmiewa katedralny dzwon.

W lustrze odbija się noc. Wychodzi. Widzi czarne niebo, gwiazdy i splątane światła neonów. Dookoła jeżdżą auta i motocykle; „pneumatyczne młoty i świdry/rozwalają betonową skorupę”. Miasto tętni życiem, migają światła, świeci świetlisty pył. Trwa wędrówka dusz i wędrówka opuszczonych ciał, z których powychodziły te nie znające grzechu i pokuty dusze i powychodziły w „grające szafy” i w „ciała gwiazd/na wielkich afiszach”. W elektrycznym świetle i w deszczu wszystko jest czarne, błyszczące, czerwone, świetliste i srebrne. „To wszystko są dekoracje rajy/dekoracje piekła”, mówi. Wchodzi do kościoła, ogląda leżące na ołtarzu relikwie („kościotrup w liturgicznych szatach/w rękawiczkach pantoflach kości/w fioletowych pończochach kości/twarz pozłacana”), patrzy na skarbonki, na ściany i na napisy („SS Messe per le Anime del Purgatorio”), myśli o zbawieniu ciał pozbawionych ducha („ciała są niewinne/duch zalazł schronienie/w Banco di Santo Spirito”), wychodzi na zewnątrz.

W portowej dziewczce widzi Ewę wypędzoną z rajy, Ewę z szesnastowiecznego arrasu. „Słowo stało się ciałem/ciało wypełnia noc” i staje się bezwzględny i ślepy bogiem-niszczycielem (*Kara*). „A oboje byli nadzy/a nie wstydzili się/i postawił przed rajem rozkoszy/cherubin i miecz płomienisty i obrotny/ku strzeżeniu drogi drzewa żywota.” Osaczają go związane i nie związane ze sobą słowa, przypominają mu się piękne stare porównania, dźwięki i widoki. „Iskra światła pryska po szkle.” Na straganach widzi zabite ryby, ptaki, wnętrzości zwierząt. „Pod bielmem nieba/pod czarnym nie-

bem/pod cytryną słońca" trwa feeria świata. W zgiełku nocnego życia iskrzą się neony, migają oślepiające błyski tysięcznych różnobarwnych świateł, wirują w powietrzu i spływają „po pionowych ścianach nieba”. Wabią i kuszą czarne, błyszczące, czerwone, świetliste i srebrne ciała. Zjawy i zmysłowe majaki wypełniają szarą, rozwibrowaną przestrzeń. Trwa erotyczny kontredans. Kręcą się portowe „mewki”; w ślepej uliczce widzi „serce Jezusa/przebite mieczem w girlandzie żarówek”. Jutro znowu „słońce wybuchnie/nad miastem”. Jutro będzie defilada.

Kulminacją drugiej części pt. *Blocco per note* jest wstrząs i zachwyt doznany przed *Sądem Ostatecznym* Michała Anioła z kolosalnym, fantastycznym i podniebnym („*Kolossal fantastisch er fliegt*”) Bogiem Ojcem, który króluje wysoko na sklepieniu. Olśniony, nie może dojść do siebie. „Ktoś przyszedł/ktoś mi przerwał/zgubiłem wątek/w Rzymie/w Sykstyńskiej Kaplicy”, mówi. Doświadcza niewyobrażalnego piękna, którego nie można opowiedzieć słowami. „Sąd Ostateczny/Stworzenie Świata/Stworzenie Adama/Wygnanie z Raju.” To wszystko. Czy jest to *katharsis* czy kulminacja całego poematu? Głosy spadają na „w ciemność wzięte/oczy” ślepego. Otwarty na wszystkie strony łowi i chłonie dźwięki i barwy, słyszy szum, od którego pęka głowa. Mówi: „przepraszam za chaos/ale świat wyszedł z chaosu/niech to wszystko samo się stwarza/w ruchu/czy myślałaś/że wrócę zupełnie odmieniony/nie trzeba udawać”.

Dopełnienie tych słów znajdziemy w późniejszej twórczości Różewicza, ale najbardziej bezpośrednio są one rozjaśnione we fragmentach *Dziennika gliwickiego* ogłoszonych w nr. 1/2006 (123) „Śląska” pod tytułem *Jak się rodziła moja poetyka?*. Zapis z 26 XI 1959: „Piszę. Piszę rzecz «nie mo żli wą»”. 28 I 1960: „Otworzyłem nagle «wyznania» Augustyna i to były pierwsze słowa: «19. Precz z tym wszystkim. Poniechajmy tych rzeczy czczych i bez wartości! Zabierzmy się jedynie i wyłącznie do szukania prawdy. Życie jest marne, a godzina śmierci nie jest nam znana. Jeśli zaskoczy nas nagle, to w jakim stanie będziemy, gdy stąd odejdziemy»”. 6 IX 1960, po powrocie z Włoch, gdzie był od maja do sierpnia: „Trudność w nawiązaniu do dawniejszego siebie – do swojej postaci przed *italienische reise*. Obojętność w stosunku do wszystkich tekstów, jakie tu zostały... po mnie. Nie widzę nic. (...) zacząć naukę pisania/opis «podróży włoskiej»./Nie myśleć nie myśleć tylko pisać/myślenie niszczy/myślenie w naszych czasach obez-

władnia/trzeba tyle i tyle metrów drogi wybudować/wyłożyć kamieniem nie trzeba myśleć trzeba/rozbijać kamienie". 8 IX 1960: „Tolstoj: «...w rytmie są pewne nieskończenie małe wielkości, od których umiejscowienia zależy często całe wrażenie. Takie nieskończenie małe wielkości istnieją, nawiasem mówiąc, w każdym rodzaju sztuki i ich opanowanie jest właśnie zadaniem prawdziwego artysty»". 4 XI 1960: „Przemiana jednak musi przyjść od zewnątrz, nie od wewnątrz. Ciekawe. Wydaje mi się, że trzeba przywiązywać jak największą wagę do «regulaminu» – tamte «duchowe» rzeczy zjawiają się potem. Ważne są więc cechy zewnętrzne – reguł zakonnych, wojskowych itd. Stąd – wstawanie, mycie, spacer są ważniejsze od tzw. «Przeżyć duchowych». Rozumieli to w dawnych «zakonach, wojsku, szkołach». ALS IK KAN STEHT VON Jan von Eycks *Hand geschrieben auf einigen seiner Bilder. Ich habe es gemalt, so gut ich konnte.* To wystarczy. Nie trzeba znać biografii, dzienników, pamiętników... (no, tak!)". 2 XII 1960: „Czytałem nr «Współczesności» z nagrodzonymi na Festiwalu «Poezji» utworami. Nędza, bzdura i fałsz. Ani jednego utworu prawdziwego. Biedni «młodzi». Czeka się na młodego poetę, który przyniesie bodaj odrobinę światła radości czystości". 11 II 1961: „Skończyłem pisanie *Et in Arcadia ego* (20 stron)". 22 III 1961: „Zwracam» literaturę – poezję (często własnego wyrobu). Absolutna niechęć – odmowa «dyskusowania» na te tematy. Niechęć do «wieczorów autorskich», wywiadów, ankiet itp. itd./Pisanie – budowanie murów własnego więzienia". 30 III 1961: „Główną trudnością jest walka ze zwątpieniem. A ono nie jest na zewnątrz – ale we mnie./Wypruwanie flaków z pustego wnętrza. I tak już teraz zawsze. Użeranie się o honoraria za wiersze, recenzje, donosy, gry, miny... bzdury to wszystko jest jak lajno na obcasie. Zapora jest w środku. W Tobie. Tam jest tor przeszkód". 4 IV 1961: „Ojciec opowiadał, że jakiś paulin w kazaniu (na Jasnej Górze) cytował fragmenty mojego wiersza. Wiktor mówił o tym „zdziwiony”, bo «Tadziu jest niewierzący». Od paulina do tłumacza M. Żitwowa – duża rozpiętość. Ale Wiktor ma rację... «Tadziu nie jest wierzący»... jest szukający!/dialog z niepokojem / On (niepokój) daje mi znać/że nie chce być wyrażany/przy pomocy słów/może zgodziłby się na belkot/dźwięki rozwiązane – albo same rdzenie/(ale ja się na to nie zgodzę)//nie wyrazisz mnie więcej (znów)/kopie mi pod sercem norę w której mieszka nic/odłóż ten pytel dosyć «pytlowania»/(tak mówię ja bo On milczy)//a może urodziłeś się kaleką/i używasz mnie (żebraku) jako płaszcz/ja nie jestem protezą/(...) Ale jest inny «niepokój». Mówi językiem prostym, zrozumia-

łym. **Godz. 17.10.** To mój przyjaciel. (...) Ten niepokój który ugniata twoje wnętrzności – wydobywa się z papieru, z pisania, kawy, lektury. Przy tym czekam na listonosza i zaczynam myśleć o przeprowadzce lub wyjeździe. To wszystko nie jest **aż** tak tajemnicze i skomplikowane”. 5 IV 1961: „Czas. Czas ucieka. Ucieka. Wszystko ucieka. Nic nie zatrzyma się na kanwie współczesnego życia. Tak dużo papieru i znów niepokój we wnętrznościach”. 22 X 1964: „Byłem prawie trzy miesiące we Włoszech. Bardzo ciężka podróż. Właściwie nie mogę o tym mówić bo **nikt** prócz mnie nie zrozumie co się stało”. 27 II 1970: „Po sześciu latach przerwy. Przeczytałem te kilkanaście stron. Kim byłem, kim jestem, kim będę?”.

„Rzeczywistość/jest wypełniona/rzeczywistością/przez pęknięcia w rzeczywistości/może przeniknąć wyobraźnia.” Widzimy tylko część rzeczywistości, a właściwie tylko fragmenty tej części, którą widzimy tak niewyraźnie, jakbyśmy widzieli zniszczoną i popękaną mozaikę albo wypłowiałe i zatarłe freski. Przez te zatarcia, wyblaknięcia, pęknięcia i rysy przenika lub może przenikać wyobraźnia i wypełniać pierwsze kręgi tej przestrzeni, którą widzimy w tak niewystarczający sposób. To są puste pola naszego widzenia – niewidzenia. Wyobraźnia może być pomocą, ale także może być przeszkodą, gdy tworzy złudy i majaki i prowadzi na manowce.

Rzeczywistość zewnętrzna wypełnia rzeczywistość wewnętrzną, a rzeczywistość wewnętrzna rzutuje na to, co widzimy na zewnątrz. W rzeczywistości wewnętrznej najważniejsze są: cisza, milczenie i słowa. One mogą być jej najlepszym fundamentem. Tam, w głębi, wyobraźnia powinna zamierać i zanikać. To strefa bez wyobraźni. Czy jest to do wyobrażenia?

Rzeczywistość zewnętrzna została rozbita i to ma wpływ na rzeczywistość wewnętrzną, na jej spójność i siłę działania. W tym stanie rozpadu obie rzeczywistości mogą być przekształcane dalej w dążeniu do przemiany na dobre albo w kontynuacji w złym, i potem dalej, jak po nitce w labiryncie, w jednym albo w drugim kierunku. Pomiędzy tymi drogami jest rozległa przestrzeń, którą zapełniają różnego rodzaju głosy, różne demony, myśli, obrazy i słowa, które z jednej strony, maskowane formą, czynią chaos, harmider i zgiełk, a z drugiej – głoszą dobrą nowinę, umacniają, są dla człowieka wielką pomocą i nadzieją.

Skąd pochodzę? Kim jestem? Dokąd idę? To są główne pytania – pytania o tożsamość.

Poeta pyta: co to jest poezja? Jaka jest jej natura? Jaka jest natura poezji nowej? „W zestawieniu z wydarzeniami historycznymi/o charakterze politycznym czy wojskowym/wszystko wydaje się blade.../W poczekalni można czytać/co najwyżej gazety”, mówi. I wielu tak żyje: w poczekalni.

Jak pisać? I jak żyć? Trzeba pisać tak, żeby tekst był jak rzeczywistość, czyli żeby było w nim to, co zwykle i to, co niezwykle, to, co widzialne i to, co niewidzialne, to, co materialne i to, co duchowe; żeby było w nim piękno i dobro, miłość i śmierć, pamięć i światło. W przeciwnym razie pismo traci sens, przeradza się w jazgot lub w bełkot, w pustą gadaninę, przelewanie z pustego w próżne, co obserwowałem już wiele razy tak w literaturze, jak i w życiu. Gdzie jest, człowieku, twoje ocalenie? Czyż nie jest to główne pytanie poezji XX wieku?

Rozpoczyna się defilada. „Jadą samochody/w samochodach siedzą żołnierze/siedzą jeden przy drugim/w hełmach stalowych siedzą szeregami/(...) siedzą jednakowi żołnierze/nie widać ich twarzy (...)/ktoś nieznanymi nakręcił/wszystko porusza się sprawnie.” Słychać huk motorów, jadą czołgi, armaty, pancerne transportery, ciągniki i pontony, „wszystkie dobrze nakręcone”, nad nimi lecą helikoptery, „rozwija się defilada/w słońcu nad niebieską zatoką/biegnie śliczne kolorowe wojsko/leczą czarne pióra/grają orkiestry”. Miasto wstępuje w pompejańską czerwień nieba, które rozsnuwa się nad przezroczystą zatoką. Jest tylko to, co zostało przeżyte i doświadczone i co zostało zapisane, ukształtowane na wieczną rzeczy pamiątkę: kopiec ze słów w formie arkadyjsko-apokaliptycznego poematu, świetliste schronienie, punkt orientacyjny, nadzieja kreta.

„Opowiedz mi o/włoskiej podróży/(...) piękno dotknęło mnie/(...) Próbowałem wrócić do rajów.” Italia jest jak Arkadia: nie nastąpi tam „odnowa czy przemiana”, ale to stamtąd przyjdzie „odrodzenie”, które wyda owoce. Długą przemianę zapoczątkuje doznanie wstrząsającego piękna: zobaczenie *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła. To doznanie przywoła myśl o rajach – ta myśl stanie się początkiem poszukiwań. Różewicz w kolejnych utworach raz jeszcze wróci do Włoch: urzędnik – bohater *Śmierci w starych dekoracjach* (1970)

mówi, że *Sąd Ostateczny* zrobił na nim „ogromne, przytłaczające” wrażenie, wspomina, że Bóg kiedyś przyszedł do niego i był w nim obecny, a potem opuścił go, odszedł: „Ja Go nie opuściłem. On mnie opuścił”, mówi i nie wie, dlaczego Bóg odszedł od niego, jak to się stało, że przestał wierzyć. Ale wie, że właśnie wtedy jego życie straciło sens, stało się bez znaczenia. I taka jest jego smutna końcówka. Umiera w ruinach i śmierć unieważnia całe jego życie, wymazuje je jak coś niepotrzebnego, coś co było pomyłką, błędem i nieporozumieniem. Przed jej progiem i za jej progiem, jak w lustrzanym odbiciu, zobaczył, że nie ma nic: nie było tajemnicy, nie było nadziei, nie było miłości, tak jak nie było ich przez długi czas w jego życiu. Nie dokonał się cud w murach Świętego Miasta: nie znalazł w nich nic, co mogłoby mu przyjść z pomocą, wskrzesić go z martwych, bo on przecież był martwy już za życia, uratować. Ta śmierć była taka, jaka była: przypadkowa, pełna rozpacz i rezygnacji, a jednak przecież coś, w błysku, rozświetlająca: jak żywa iskra, która nagle przesywa szarość i ciemność i przenika dalej, w głąb, w czarną czelusć, w nieznaną i niewiadomą dal.

We wcześniejszej prozie – w *Tarczy z pajęczyny* (1963) bohater-narrator tak mówi o Italii: „Tyle światła, tyle piękna (...) Chodziłem po ulicach i myślałem o powtórnych narodzinach. O tym, że «wyspowiadam się», że obmyję się, że raz jeszcze zobaczę niebo i ziemię. (...) To myśl o odpuszczeniu. Wszystkich «grzechów». Należę chyba do ostatniego pokolenia, które jeszcze «grzeszyło». Które rozróżniało dobro i zło i było gotowe pokutować za «grzechy». (...) My byliśmy ostatnim pokoleniem, które poznało drzewo wiadomości, owoc dobrego i złego”. A więc ma świadomość grzechu, a jeżeli ma świadomość grzechu, to ma także świadomość pokuty. Pojawia się motyw podróży (ruchu, a więc możliwość zmiany czy przemiany), motyw samotności („samotność, odcięcie od świata, ograniczenie się do swego odbicia”) i motyw zapętlenia i pustki, dramat zapętlenia w pustce (jak dramat sztuki nowoczesnej, która nie ma duszy!).

W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* (1971) Różewicz mówi, że współczesne Nic jest konstruktywne i afirmatywne, obce nihilizmowi i aktywnie przeciwstawiające się nicości. To ważne słowa! Przywołuje, jakby do pomocy, swoich ulubionych autorów: Ludwiga Wittgensteina, którego nazywa „świętym współczesnej filozofii” podobnym do świętego Franciszka oraz Aldousa Huxleya – „świeckiego świętego”, który „otworzył drzwi mistyczne

w murze rzeczywistości". Różewicz mówi, że boi się wszelkiej mistyki jak ognia. Mistyczne było jego dzieciństwo: „Teraz już do tego nie dorastam”. „W roku 1945, 46, 48 i następnych odciąłem się w poezji od metafizyki, mistyki”, stwierdza i dodaje, że była to bardzo trudna operacja. „Stałem się jednoznaczny”, a to jest dla pisarza koniec drogi. I zrozumiał, że teraz to jest jego zadanie: dać w swoim pisarstwie świadectwo, że poezja bez metafizyki to ślepa ulica. Wyznaje: „Zrobiłem pewne rzeczy w poezji, i choć czasem nie byłem «konsekwentny», to pewne rzeczy zostały zrobione. I jeśli «młodzi» i «starzy-młodzi» nie wiedzą o tym lub nie chcą wiedzieć o tym, co ja zrobiłem w poezji polskiej, to tym gorzej dla nich, nie dla mnie (...) Jestem złym partnerem... jestem partnerem, który nie chciał uznać reguł gry, a potem świadomie z gry się wykluczył. To właśnie irytuje, to wywołuje oburzenie niejednego z wodzirejów tej zabawy. Ja – widzi pan – jestem graczem, który zepsuł na przeciąg wielu lat zabawę w poezję”. W 1958 roku w *Dzienniku gliwickim* pisze: „Przez wszystkie lata niewiary pragnę wiary. Dążę do wiary”. W 1984 roku zachwyca się realistycznym opisem z 21. rozdziału Ewangelii według świętego Jana: pisze o zdumiewającym realizmie tej sceny, która dzieje się „w najbardziej metaforycznym wymiarze”, po zmartwychwstaniu Jezusa. Sławny początek tej Ewangelii nazywa „niedocieczonym”, nurtuje go kompozycja całości: Tajemnica początku – Słowo (1, 1-18) i realizm końca: ognisko, ryba i chleb i sto pięćdziesiąt trzy ryby, tak dokładnie policzone (21, 9-12).

Te tropy znajdziemy w wielu wierszach Różewicza. Na przykład – w *Niepokoju* (1945–1946): „nienazwane nazywam milczeniem” (*Nazywam milczeniem*), „Po co rozwiązałem język/ utraciłem milczenie wymowne/ gaduła nie powiem nic nowego/ pod słońcem” (*Uczeń czarnoksiężnika*); w *Czerwonej rękawiczce* (1947–1948): „nie mogę się dźwignąć/ z ziemi do nieba” (*Obcy*), „A jak nam się urodzi/ ten chłopiec to mu powiem:/ tu jest światło tu ciemność/ tu jest prawda tu fałsz/ tu strona lewa tu prawa/ /I będzie żył w jasności” (*Gałzka oliwna*); w *Uśmiechach* (1945–1956): „Przez sześć lat/ tkwił ci w gębie,/ jak knebel, krzyk dziki,/ teraz piszesz (okrągłe perełki)/ liryki” (*Do liryki*); w *Pięciu poematach* (1948–1949): „Kiedy odchodzę dalej/ nie zatrzymuj mnie/ to jest droga w światło” (*Skrzydła i ręce*); w *Wierszach i obrazach* (1951–1952): „Czysty jest śpiew/ poety/ który służy/ dobrej sprawie/(...) Pieśń bez miłości/ jest martwa/ odwróci się od niej lud/ obojętny i surowy” (*Poetyka*); w *Poemacie otwartym* (1955–1957): „Przez ten mur który/ budowaliśmy razem/

z dnia na dzień/dorzucając słowo/do milczenia/przez ten mur/przebić się nie możemy//zamurowani/własnymi rękami/umieramy z pragnienia"; w *Rozmowie z księciem* (1960): „życie bez wiary jest wyrokiem” (*Kara*); w *Zielonej róży* (1961): „jakieś resztki estetyki/wiary/coś w rodzaju boga/coś w rodzaju miłości/(...) nic nie mówisz/mówię że nic jest w nas” (*Zielona róża*), „zapominają/że poezja współczesna/to walka o oddech” (*Zdjęcie ciężaru*); w *Nic w płaszczu Prospera* (1963): „coś się skończyło/nic się nie chce zacząć/ może się już zaczęło”, „nie mogę się wyplątać z tych zdań/muszę wszystko przepisać raz jeszcze/na czysto/poczekaj na mnie” (*Opowiadanie dydaktyczne*); w *Twarzy trzeciej* (1968): „Krzyż bez ramion/miłość bez wiary//poeta/ /nad wodą wielką/martwą czystą/czeka na przyjsię/szarlatana” (*Liryki lozańskie*), „najplastyczniejszym/opisem chleba/jest opis głodu” (*Szkic do erotyku współczesnego*), „ja martwy/tak bardzo zajęty/piszę ciągle/choć wiem że odchodzi się/zawsze/z fragmentem/z fragmentem całości/całości/czego” (*Larwa*), „Żeby pisać w naszych czasach/trzeba się ograniczyć zgodzić zamknąć/ogłuszyć/dawniej pisano z nadmiaru/dziś z braku” (*Non-stop-schows*); w *Regio* (1969): „w pięknościach ciszy/cierpliwie się plenię” (*Trawa*), „światło płynęło/przeze mnie/złociste//lacrima Christi” (***)”; w *Opowiadaniu traumatycznym* (1979): „coś mnie zmusza do pisania/poza wszelką formą” (*Buty i wiersze*), „pustosząc pustkę słowa/pisze” (*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*); w *Na powierzchni poematu i w środku*: „więc to tak/tak się płaci/za wszystko/za co/za nic/więc to tak/(...) dopiero na końcu/dowiesz się/co to jest poezja” (*Spóźniona odpowiedź*); w *Płaskorzeźbie* (1991): „największym wydarzeniem/w życiu człowieka/są narodziny i śmierć/Boga/(...) życie bez boga jest możliwe/życie bez boga jest niemożliwe” (*bez*); w *zawsze fragment* (1996): „zwiastowanie poezji/budzi w człowieku/pełnym życia/popłoch//odblask słowa/wyzłoczonego w ciemności/język ognia/nad milczącą głową” (*Zwiastowanie*), „zaraz zaczniemy rozmowę/słowa zasłonią/to co się stało/wcześniej/poza nami/bez wyjścia” (*nie wypowiedziane*), „i zrozumiałem u kresu/wędrówki//że//zrozumiała poezja/staje się w końcu/niezrozumiała” (*Woda w garnuszku, Niagara i autoironia*).

Różne są drogi, którymi zmierza się do celu: są drogi stare i nowe, szerokie i wąskie, długie i krótkie, proste i kręte, równe i wyboiste, główne i boczne, dobre i złe, utarte i rozstajne, publiczne i prywatne, startowe i obwodowe; jest Droga Królewska i jest Droga Krzyżowa (*via crucis via lucis*); są drogi planetarne, jest Droga Mleczna; jest *via faci* (droga czynu dokonanego) i *via*

negationis (dochodzenie do prawdy przez zaprzeczenie; droga negacji – tą drogą długo szedł Różewicz, ona była i jest jego główną drogą równoległą); są drogi śmierci i drogi życia. Człowiek po swojej drodze zawsze idzie za kimś. W judaizmie nauka o dwóch drogach streszcza całe postępowanie moralne ludzi. Dla chrześcijanina, który w naśladowaniu Jezusa Chrystusa widzi podstawę, siłę i cel swojego życia, właśnie Jezus jest Drogą w najpełniejszym znaczeniu tego słowa (J 14, 6).

Tryptyk rzymski to po ponad dwudziestu latach powrót Jana Pawła II do poezji i jednocześnie jego poetycka rzecz ostatnia, rodzaj literackiego testamentu. Podtytuł *Medytacje* określa formę tego dzieła. Zatrzymanie i zastanowienie się przy górskim strumieniu: obecność, zdumienie, samotność, przemijanie, spotkanie, Przedwieczne Słowo i sens. Nie tylko dane jest człowiekowi istnienie i przemijanie, ale „to przemijanie ma sens”.

W człowieku jest miejsce spotkania z Przedwiecznym Słowem. „Jeśli chcesz znaleźć źródło/musisz iść do góry, pod prąd./Przedzieraj się, szukaj, nie ustępuj.” Dąż do tajemnicy początku, w ciszy, wśród milczenia i niewysłowionego, w zdumieniu, w stronę światła, przekraczając próg zdumienia w sobie: „(Kiedyś temu właśnie zdumieniu nadano imię «Adam»)”.

„«Na początku było Słowo i wszystko przez Nie się stało.»/Tajemnica początku rodzi się wraz ze Słowem, wyłania się ze Słowa./Słowo – odwieczne widzenie i odwieczne wypowiedzenie./(...) jak gdyby próg niewidzialny/ wszystko co zaistniało, istnieje i istnieć będzie./Jakby Słowo było progiem./ /Próg Słowa, w którym wszystko było na sposób niewidzialny,/ odwieczny i boski.” Przekroczmy próg Słowa, mówi Jan Paweł II, za tym progiem wszystko się zaczyna.

Widzeniu potrzebny jest obraz: „Widzenie czekało na obraz./Odkąd Słowo stało się ciałem, widzenie wciąż czeka”. Stajemy na progu Księgi i to jest nasz trzeci próg. „Jest w Watykanie kaplica, która czeka na owoc twego widzenia!” Bogactwo spiętrzonych kolorów, potężna, zadziwiająca wizja Michała Anioła: *Sąd Ostateczny* na kopule Kaplicy Sykstyńskiej, „cała ta bujna widzialność”. Obraz i podobieństwo: „patrzemy i rozpoznajemy/Początek, który wyłonił się z niebytu/posłuszny stwórczemu Słowu;/Tutaj przemawia z tych ścian./A chyba potężniej jeszcze przemawia Kres./Tak, potężniej

jeszcze przemawia Sąd./Sąd, ostateczny Sąd./Oto droga, którą wszyscy przechodzimy –/każdy z nas”.

„Początek i kres, niewidzialne, przenikają do nas z tych ścian.” Jesteśmy uczestnikami tego widzenia. Jaki odnosi w nas skutek? Czy staje się załącznikiem przemiany? Czy robimy się przejrzysti, coraz bardziej przejrzysti, czy ciągle jeszcze jesteśmy ciemni, zakryci, zamaskowani? W tej polichromii, której kluczem jest „obraz i podobieństwo”, niewidzialne wyraża się w widzialnym (u Różewicza jest odwrotnie: w widzialnym wyraża się niewidzialne). Widzialne są znaki odwiecznej Miłości. To jest Dar, wielki Dar; Prasakrament.

W sekwencji zatytułowanej *Spełnienie – Apokalipsis* Jan Paweł II mówi: „Kres jest niewidzialny jak początek./Wszechświat wyłonił się ze Słowa i do Słowa też powraca./W samym centrum Sekstyny artysta ten niewidzialny kres wyraził/w widzialnym dramacie Sądu –/I ten niewidzialny kres stał się widzialny jakby szczyt przejrzystości”. Wyrazić ten niewidzialny kres, uczynić go wysokim i przejrzystym – oto wielki cel człowieka. „W tym wnętrzu Sąd dominuje nad wszystkim.” Żyjemy „pomiędzy Początkiem i Kresem,/pomiędzy Dniem Stworzenia i Dniem Sądu.../Postanowiono człowiekowi raz umrzeć, a potem Sąd!/Ostateczna przejrzystość i światło”. Czyż można widzieć i mówić jaśniej? A jeżeli dla kogoś ta przestrzeń zamknięta jest na cztery spusty i nie ma do niej wstępu i nie istnieje ona dla niego? Są i będą błogosławieni, tak jak są i będą przeklęci, mówi święty Mateusz. I na tym można by było zakończyć. Ale przecież jest i będzie ostateczna przejrzystość rzeczy, jest i będzie miłosierdzie.

Wędrujemy jak Abram: wychodzimy i wędrujemy, bo wywołuje nas i prowadzi Głos, który daje obietnicę i który sam jest obietnicą, że do tego kto wierzy, przychodzi Bóg. Abram słucha tego Głosu i staje się Abrahamem, to znaczy „tym, który uwierzył wbrew nadziei”. Trzeba stać się kimś podobnym do Abrahama.

Jest żertwa, stos ofiarny i śmierć. „Ja noszę w sobie twe imię,/to imię jest znakiem Przymierza,/które zawarło z tobą Słowo Przedwieczne/zanim stworzony był świat.” Tak mówi Pan. Jest śmierć i jest Odkupienie. Największy niepokój człowieka jest niepokojem w obliczu tej Tajemnicy.

W *Liście do artystów – do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych „epifanii” piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej* Jan Paweł II pyta, jaka jest istota twórczości artystycznej i stwierdza, że twórczość to wyraz tożsamości, indywidualności, duchowości, talentu, osobowości artysty (odpowiedź na podstawowe pytanie: kim jestem?, rodzaj świadectwa), dar, powołanie i misja. Twórczość bez natchnienia i wizji jest jak zabawa w kotka i myszkę lub jak gra w berka. Nie sposób się tym dłużej zajmować. Ale ciągle jacyś byle jacy artyści tworzą byle co dla byle kogo, zyskując dobre recenzje w gazetach. Bylejakość ogarnia sztukę. Im gorzej i głupiej, tym dla tych ludzi jest lepiej – to jest ich wspólne hasło. A przecież jakże często w historii literatury i sztuki iskrą natchnienia i wizji artysty była iskra transcendentnej mądrości Bożej, a misją – służba dobru i pięknu (gr. *kalokagathia* – „piękno – dobroć”). Tak o tym mówi Platon: „Potęga Dobra schroniła się w naturze Piękna”.

„Żyjąc i działając, człowiek określa swój stosunek do bytu, prawdy i dobra”, a tym bardziej określa go artysta, który kształtuje swoje życie i dzieło. „Każda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę. Ma swoje źródło w głębi ludzkiej duszy – tam, gdzie pragnienie nadania sensu własnemu życiu łączy się z nieuchwytnym doznaniem piękna i tajemniczej jedności rzeczy.” Artysta, który choćby tylko w jednej epifanicznej chwili, w jednym błysku zobaczył to światło, wiernie za nim idzie, służy mu i ze wszystkich sił stara się je w swojej twórczości wyrażać, chociaż jest to zadanie bardzo trudne, wielu mówi, że ponad ludzkie siły. Ale taka była inspiracja Dantego, Petrarcki, Michała Anioła, Fra Angelico, Rafaela, Dürera, Rembrandta, Bacha, Mozarta, Beethovena, Schuberta i tylu innych, z tej inspiracji powstał chorał gregoriański, styl romański, gotyk, ikony, setki wielkich dzieł literackich, muzycznych i malarskich. „Każda autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata. Tym samym stanowi też bardzo trafne wprowadzenie w perspektywę wiary, w której ludzkie doświadczenie znajduje najpełniejszą interpretację.” – mówi papież.

Uczestnicząc w misterium sztuki, uczestniczymy w pięknie, ale także i w *misterium tremendum et fascinansum*. Widzimy to w tych genialnych freskach Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, które nie mogą nie zrobić kolosalne-

go wrażenia na wrażliwym człowieku, tak wielki jest w nich duchowy ładunek, tak wielka rozległość i koncentracja zawierające „cały dramat i misterium świata, od Stworzenia po Sąd Ostateczny”.

Literatura i sztuka współczesna pokazują ułamki i fragmenty tego fascynującego dramatu i misterium. Rozpad, rozkład, śmierć, nieobecność Boga, a nawet sprzeciw wobec Niego tworzą formy i klimat współczesnej sztuki. Czytamy uważnie Dostojewskiego, Kafkę, Becketta, Miłosza, Różewicza i znajdujemy w ich światach wiele mroku, ciemności i czerni, ale przecież jest w ich dziełach także fascynujące promieniowanie światła i wierne podążanie za nim aż do kresu, i poza kres, ku transcendencji. „W sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem, mówi papież, właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie.”

Teologowie twierdzą, że dzieła sztuki mogą być prawdziwymi „źródłami teologicznymi” i tak na pewno jest. Ale różni dekonstrukcyjniści i postmoderniści mówią, że w sztuce nie ma metafizyki, nie ma epifanii i nie ma ducha: niebawem w swojej pysze i beznadziei ogłaszają, że nie ma prawdy i kłamstwa, nie ma dobra i zła, nie ma otchłani i piekła, a są tylko oni i ich „zdekonstruowane” teksty rozplenione w różnych polonistyczno-krytycznych publikacjach i w felietonach. Zapowiadał to już Różewicz w wierszu pt. *Przyszli żeby zobaczyć poetę w Na powierzchni poematu i w środku* (1983).

Miłosz mówi: „Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić”. Nie da się wyrazić rzeczywistości niewidzialnej czy niewysłowionej, czyli pełnego sensu rzeczywistości bez pomocy religii: tajemnica rzeczywistości to tajemnica Boga (patrz: początek *Tryptyku*).

Natchnienie rodzi się z Tchnienia (*ruah*), z Ducha Świętego, z Jego śladu czy ziarna. Objawienie wewnętrzne daje rozróżnienie, co jest dobrem, a co jest złem w świecie zewnętrznym i wewnątrz, w środku człowieka. Z wizji rodzi

się idea, a z idei – forma. Z działania łaski rodzi się dzieło, w którym artysta oraz czytelnik, oglądający czy słuchacz mają możliwość doświadczenia czy doznania Absolutu, który ich przenika i przerasta. Przeżywają zachwyty, który staje się podziwem, upojeniem i radością. Doznają tajemnicy piękna, które jest doznaniem obecności Ducha Bożego. „Piękno jest kluczem tajemnicy i wezwaniem transcendencji”, mówi Jan Paweł II i życzy nam takiego doznania.

Jaka jest droga i przeznaczenie człowieka? Po co żyje na ziemi? Jaki jest cel jego życia i co ma czynić? Jeżeli współcześni artyści nie będą w prawdzie swojego życia i twórczości szukać odpowiedzi na te pytania, to sztuka wyjawia do końca, stanie się żalostną, egocentryczną igraszką małych i słabych, bo zajętych i przejętych tylko sobą talentów. Nie tędy wiedzie droga, o czym świadczy cała historia literatury i innych dziedzin sztuki. Piękno powinno mieć w sobie moc wzbudzania zachwyty, który powinien budować człowieka, przemieniać go, inspirować do pracy i kierować w stronę prawdy, która jest u Boga i która jest Bogiem. I nie są to jakieś niedosiężne wyzyny, ale coś bardzo ludzkiego, dostępnego dla każdego człowieka, który zobaczył światło, doświadczył jego przeobrażycielskiej mocy i który wiernie idzie za nim, upadając i podnosząc się, postępując od porażki do porażki, istniejąc od euforii (entuzjazmu) do euforii (entuzjazmu). Czy taki jest prawdziwy los człowieka? Tak, taki jest prawdziwy los człowieka. Trzeba mu lotu, siły i światła. Bez tego jego ziemską wędrówkę stanie się tylko pełzaniem, błędzeniem, kluczeniem, wymigiwaniem się, a w najlepszym razie ślizganiem się po powierzchni albo kręceniem w kółko.

Droga wielkich artystów jest drogą ludzi szukających ludzkiej pełni, zawsze w niezgodzie ze światem, którym rządzi Księżę. Z wielkim hartem ducha i z pasją istnieją oni w świecie, w którym tak znaczy tak, a nie znaczy nie, gdyż wszystko inne jest grą pozorów i zawracaniem głowy. Zobaczmy, co z historii literatury i sztuki nie zostało wymazane przez czas, a trwa i działa ciągle z jakąś nową świetlistą siłą, z przeobrażycielską mocą czyni dobro, dokonując przemiany w wielu twardych jak kamień głowach, sercach i sumieniach.

Stajemy na progu Kaplicy Sykstyńskiej, tak jak stajemy na progu Prologu do czwartej Ewangelii, wpatrujemy się i zdumiewamy: wcielają się w nas obrazy i słowa, a my przeobrażamy się lub staramy się przeobrażać i staje-

my się podatni na przemianę. „Skutkiem wcielenia bowiem jest wyodrębnienie, skutkiem wyodrębnienia jest odmiennność, odmiennność rodzi porównanie, z którego rodzi się niepokój, niepokój zaś rodzi zdziwienie, zdziwienie rodzi podziw, ale z podziwu rodzi się dążenie do wymiany oraz zespolenia”, mówi Tomasz Mann w noweli pt. *Zamienione głowy*.

Poeta – bohater poematu *Et in Arcadia ego* doświadczył tam, w Sykstyńnię, niepokoj, który stał się początkiem jego nowej, powrotnej drogi (niepokój to ważne słowo w twórczości Różewicza). To tam nastąpił, poświęcony całą serią zapisów i „utworów włoskich”, zwrot i zaczęła się długa i trudna, przypominająca kluczenie w labiryncie droga powrotna do świata dzieciństwa, do początku, rzeczywistego prapoczątku poety: „zgubiłem wątek/w Rzymie/w Sykstyńskiej Kaplicy/(...) Sąd Ostateczny/czy to piękno/nie wiem jak wyrazić/ten wstrząs”. Jest w tym poemacie ten ukryty, zdumiewający prześwit, który dostrzegamy wyraźniej w zestawieniu z ostatnim poetyckim dziełem Karola Wojtyły. U Różewicza „ciemna góra nad przezroczystą zatoką” porusza się i przychodzi do niego, zatoka zatacza łuk, „miasto ze wzgórza wstępuje w niebo”; w *Tryptyku rzymskim*: „Zatoka lasu zstępuje/w rytmie górskich potoków” i świat „razem z zatoką lasu/zstępuje w dół każdym zboczem.../to wszystko, co z sobą unosi/srebrzysta kaskada potoku,/który spada z góry rytmicznie/niesiony swym własnym prądem”; u Różewicza: światła neonów spływają „po pionowych ścianach nieba”. W Kaplicy Sykstyńskiej w poemacie Różewicza głosy spadają na „w ciemność wzięte/oczy” ślepeca, a w *Tryptyku* na wzrok wędrowca spada „wizja ostatecznego Sądu”. „Początek i kres, niewidzialne, przenikają do nas z tych ścian!” I obaj cytują (Różewicz powtarza to także w *Śmierci w starych dekoracjach*) ten sam werset z *Księgi Rodzaju*: „A byli oboje nadzy i nie wstydzili się”, który w *Tryptyku* uzupełniony jest wersem: *Omnia nuda et aperta sunt ante oculis Eius* („Wszystko odkryte i odsłonięte jest przed Jego oczami”). Widzenie przez siebie, w którym dominują złe wyobrażenia i namiętności, zostało przeświecone doznaniem czystego piękna, które wywołuje w człowieku nowy głód i łaknienie. Jest ono jak doznanie blasku w szarym i mrocznym labiryncie, jak poznanie źródła, które jest źródłem życia. Umysł, dusza, serce i sumienie stają się wtedy niebieskie – przeświecone światłem, podobne do widoku nieba.

Ktoś powie, że to są za wysokie progi, że Różewicza trzeba oglądać z niższego pułapu, a są u niego takie przestrzenie, do których ma się łatwiejszy

dostęp właśnie z niższego pułapu. Ale proszę przeczytać wiersz *dlaczego piszę?* Dzieło Różewicza to jest rozległe terytorium, z górami i dolinami, nizinami i wyżynami. Po co schodzić niżej i niżej, skoro można, jeżeli ktoś potrafi, wspinać się wyżej i wyżej? Jak wiadomo kompromis i niskie loty w literaturze to katastrofa.

Można Różewicza czytać na powierzchni, przystosowywać go do sezonowych mód albo w ich świetle stawiać mu zarzuty. Można zajmować się literaturą, siedząc w kleszczach tej czy innej ideologii, w kleszczach tej czy innej niemożności, ale po co? Nam trzeba wracać do początku, do źródła, a potem iść pod prąd, przedzierać się, szukać, nie ustępować i ciągle iść dalej. Czy nie jest to jedna z głównych dróg Różewicza?

Krzysztof Myszkowski

Tadeusz Różewicz

Po co piszę

Pytanie „Pocopiszę” nie jest ani interesujące (dla mnie), ani łatwe... Odpowiedziałem na to pytanie wszystkimi utworami, które napisałem.

„Kwartalnik Artystyczny” 1996 nr 4 (12)

dłaczego piszę?

czasem „życie” zasłania

To

co jest większe od życia

czasem góry zasłaniają

To

co jest za górami

trzeba więc przesunąć góry

ale ja nie mam potrzebnych

środków technicznych

ani siły

ani wiary

która przenosi góry

więc nie zobaczysz tego

nigdy

wiem o tym

i dlatego

piszę

Tadeusz Różewicz

„Kwartalnik Artystyczny” 2002 nr 3 (35)

BLOK Z MAKULATURY

mały Taty
Blumowski



Tadeusz Różewicz

~~Scenariusz~~
Scenariusz

LA
Hik

Amioty
dzieci

Amio 4
Selekcja 2000

Tadeusz Różewicz

100 karteek

FORMAT A5 FORMAT A5 FORMAT A5
Okładka jednego z Blocco per note Tadeusza Różewicza.



Tadeusz Różewicz w partyzantce, sierpień 1943.



FRANCIS BACON



Fot. Archiwum Stanisława Różewicza

Tadeusz i Stanisław Różewiczowie, Radomsko 1940.



Fot. Archiwum Stanisława Różewicza

Tadeusz i Stanisław Różewiczowie, Konstancin 2001.



Thieria 2005

W dętym
Stary dół (z dziuplą) i nieiorkowi



Widok
z okna

Brzozy w lutym 2005r.
(przez okno pokoju DPT. Konstancin) + Jasiołki
(złota - błękitna)



f.R.

Рус. Живопись

Константин 2008
10/14

Упомянуты дни работы с
землей на алтайе, с горами и морями



na pamiętkę

Tadeusz Kosiński

(2006 kwietnia)

GŁOSY I GLOSY

na 85. urodziny Tadeusza Różewicza

Robert Cieślak

Widzenie Różewicza

„Widzenie” – tak jak „czytanie”. Interpretowanie poezji Tadeusza Różewicza oznaczało dla mnie zawsze: przeżyć przygodę oka. Powtórzyć drogę ciała ku obrazom, rozpoznać, zrozumieć (przynajmniej podjąć próbę) i wyrazić to, co widziane. „Lektura” poza słowem, poza gramatyką? W pewnym sensie, lecz wciąż w sposób oczywisty przy użyciu słów i poprzez *logos* estetyczny Poety.

Blisko dwadzieścia lat temu, odpowiadając na moją prośbę o osobiste spotkanie, Poeta napisał:

„Proszę mi wierzyć (wiem, że Pan i tak «nie uwierzy») że taka – (osobista) bardzo nawet osobista i długa rozmowa nic Panu nie da... (...) Proszę nie czekać ode mnie komentarzy i wyjaśnień... to Pan sam musi szukać, myśleć – rozmowy i osobiste spotkania przeszkadzają w porządnej pracy (także naukowej)”.

Jednak uwierzyłem. W moim „poszukiwaniu Różewicza” towarzyszyły mi odtąd jedynie jego utwory. Ponieważ w tym samym czasie historia literatury zaczęła wyraźnie ustępować miejsca literaturoznawstwu anektującemu szereg rozmaitych dyscyplin humanistyki, kontekstualna interpretacja dzieła uruchomiła inny sposób czytania – również w ujęciu korespondencji pomiędzy literaturą a plastyką. Skuteczność takiej lektury zależała jednak od wypełnienia pustych miejsc w „muzeum wyobraźni”, w indywidualnej pamięci wzrokowej. Rozumienie Różewicza musiało zatem wieść przez częściowe choćby powtórzenie oraz rekonstrukcję jego drogi zarówno do klasyki malarstwa, jak i szeroko rozumianych przestrzeni wizualnych współczesności.

Robert Cieślak, ur. 1965 w Polczynie Zdroju, pracownik naukowy Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego; opublikował *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999. Mieszka w Szczecinie.

Podróże – imaginarium – palimpsesty

Uwagi i sugestie rozproszone w esejach (*Przygotowanie do wieczoru autor-skiego*) i rozmowach (z Kazimierzem Braunem w *Językach teatru*) były ważną wskazówką, ale to konsekwentne poszukiwanie sensu utworów poetyckich prowadziło wprost do Krakowa, Wenecji, Florencji, Sieny, Rzymu, Neapolu, Monachium, Colmaru, Paryża, Wiednia, Brukseli, Antwerpii, Rotterdamu, Londynu... Przywołuję tylko najważniejsze miejsca. „Czytelnik”, żeby w pełni pojąć, musiał zobaczyć te same obrazy, przejść przez te same sale muzealne, doznać podobnych kontrastów między ciszą Capodimonte a zgiełkiem placu przed Stazione Centrale Napoli, odczuć zmęczenie upałem, ogarnąć wzrokiem majestatyczną wielkość term Karakalli, wsunąć dłoń w szczelinę *Bocca della Verità*. Nigdy nie biec, jak w *Za przewodnikiem*, lecz próbować „zamieszkać we wnętrzu obrazu”, wracać w te same miejsca kilkakrotnie, powtarzać doświadczenie wzrokowe, uczyć się patrzenia na malowidło, ale też myślenia o jego „treści”, o jego istocie.

To wiersze i poematy Różewicza postawiły mnie przed mozaikami w katedrze na Torcello i przed retrospektywą Francisa Bacona w Centre Pompidou (1996), pokazały specyfikę ekspozycji weneckiego Biennale i zbiory Tate Gallery, ostatecznie otworzyły oczy na dynamizm futurystów i olśniewający żółcień *Wniebowstąpienia z Ołtarza z Isenheim*, kazały po wielokroć przemyślać zarówno technikę ekspresjonistów monachijskich, jak i fenomen światła w martwych naturach Claesza, intensywną ekspresję wzroku modeli Halsy, czy sposób malowania ciała Chrystusa we wszystkich wersjach Rubensowskiego zdjęcia z krzyża, wczytywać się w obrazy Makowskiego, Wojtkiewicza i Wróblewskiego – a więc żmudnie i z uwagą budować własne imaginarium. Wreszcie – śledzić wszystkie przejawy ikonosfery jako miejsca, w którym intensywna aktywność wizualna człowieka stanowi coraz wyrazistszy dowód upośledzenia zdolności kreacyjnych jego własnej wyobraźni.

Okrzyknięty niegdyś nihilistą, okazał się więc Poeta świetnym przewodnikiem po świecie kultury. Jednocześnie wnikliwym jej obserwatorem i kompetentnym krytykiem, wciąż podejmującym próbę ukazania prawdziwego, lecz niekoniecznie pięknego jej oblicza. „Różewicz wizualny” to twórca kolaży tekstowych oraz obrazowych palimpsestów poetyckich, w których liczne fragmenty dziejów sztuki pod postacią idei, wybranych motywów ikonograficznych lub powtórzonych zasad konstrukcyjnych (wzorców gatunkowych) wychylają się ku widzowi/czytelnikowi w miejscach swoistych „prze-

tarć kulturowych" spod warstw nowszej myśli artystycznej, programowych założeń awangard, czy świadectw przygodnych obserwacji paradoksów sztuki współczesnej.

Nowa estetyka i nowy język

Różewicz nie jest stałym praktykiem ekfrazy. Niezmiernie rzadko opisuje szczegółowo doznania wzrokowe. Przywołuje raczej warstwę malarską, by mieć pretekst do interpretacji i krytycznego komentarza. Lekceważy szczegóły pojedynczego przedstawienia obrazowego, za ważniejsze uznając słowne ekwiwalentyzowanie uogólnionych założeń ideowych dzieła a niekiedy syntezy całego, twórczego dorobku danego artysty. Na gruzach myśli historycznej, odrzucając dotychczasowe pojmowanie piękna, a także rozumienie obrazu poetyckiego jako metaforycznego „ozdobnika”, wyciągając wnioski z lekcji ekspresjonizmu, rekonstruuje estetykę, dla której przedmiotem dociekań jest sposób, w jaki człowiek wyraża się poprzez sztukę. W ten sposób – jak się wydaje – estetyka budowana w oparciu o namiastkowe, pretekstowe, polemiczne lub wirtuozowskie przywołania dzieł sztuki wizualnej staje się swoistym projektem pozytywnym poetyki Różewicza, otwierającym drogę do ocalenia tożsamości człowieka współczesnego. Wiersz, który przybiera kształt dysputy o sztuce, jest jeszcze czymś ponadto – staje się figurą epistemologiczną. Rejestracja aktu podmiotowej percepcji, swoistych ćwiczeń oka poetyckiego rozpoczyna się w relacji pomiędzy literaturą a malarstwem. Uważne oko czytelnika szybko jednak dostrzeże rozproszone w całym dziele świadectwa bardzo indywidualnego postrzegania świata.

Truizmem byłoby stwierdzenie, iż Poeta wraz z kolejnymi tomami wierszy zarówno wzbogaca – jak to sam określa – „skrzynkę technika-mechanika” w patrzeniu na dzieła sztuki, doskonaląc umiejętności percepcyjne, jak też dąży do konstruowania wypowiedzi maksymalnie oszczędnej w słowie – znaku danych świadomościowych. Oba doświadczenia – obrazowe (postrzeżeniowe) i językowe (literackie, kreacyjne) – wynikają wszak z przyjęcia określonej postawy poznawczej. Zabieg oszczędności w oznaczaniu słowem tego, co widziane, przy jednoczesnym tworzeniu niemal nieograniczonego, choć skupionego wokół konkretnego przedmiotu pola obserwacji, przypomina – co nietrudno wszak zauważyć – procedurę redukcji fenomenologicznej. Jest więc w swej istocie zarówno próbą rekonstrukcji kolejnych aktów spostrzeżeńowych w ich postaci „czystej”, nieobciążonej dyskursem / mową potocz-

na, jak też objawia intencję wykraczania/wychylenia w stronę wizualnych konkretyzacji dostępnych czytelnikowi, uprzednio wpisanych potencjalnie w tekst poetycki. Nowy język Różewicza jest źródłem, z którego rodzi się poezja filozoficzna w odmianie – jak proponuje to Edward Balcerzan – nie traktatu czy ilustracji idei, lecz „filozofii ukrytej w poezji” (*Poezja polska w latach 1918–1939*).

Krytyka obrazu poetyckiego

W tej właśnie sytuacji obraz poetycki jako formalny ozdobnik, jako wytwór „wymyślonej wyobraźni” (dodajmy: wymyślonej, czyli „czysto” językowej), niezależnie od tego, jak wielkiego kunsztu twórczego jest on świadectwem, zostaje w tej poetyce zniesiony. Krytyka tak pojętego obrazu jest atakiem na programowe założenia awangardy oraz wyraźną deklaracją antyestetyczną (sprzeciwem wobec zewnętrznego „piękna”), ale jest też projektem własnej poezji, która nadal powinna istnieć „jako wyraz”.

W *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”* pod datą 13 sierpnia 1955 roku niezwykle krytycznie oceniając swój tom *Wiersze i obrazy*, Poeta próbował zaprezentować sposób rozumienia nowego typu obrazu:

„Kiedy czytam swoje wiersze, czasem już coś przez nie widzę – jakiś jeden obraz (nie o «obrazy» tu chodzi!), coś się przebija, ale za chwilę znów muł; nic nie wiem. (...) Pewne obrazy nie łączą się, ale zderzają. Nie budowanie, ale rozbijanie. Obraz wpada na obraz, odrzucone od siebie zderzają się z innymi obrazami” (Tadeusz Różewicz, *Proza*, tom III, Wrocław 2004).

Możliwość ujrzenia obrazu wyłaniającego się zza słów, konkretyzowanego nie w systemie gramatycznej i frazeologicznej harmonii, lecz w toku zderzeń kolejnych przedstawień jako fenomenów powstających w wyniku redukcji ejdetycznej – to proces, który nie należy do dziedziny psychologii tworzenia, lecz do porządku epistemologicznego.

Logos pojęciowy czy logos estetyczny

Sposobu wyrażania świata u Różewicza szukać należy w nieustannej oscylacji pomiędzy założeniami właściwymi zwolennikom uprzedniości sensu (*logosu* predyskursywnego) wobec *logosu* pojęciowego a poglądami wywiezionymi z tezy o dominującej w procesie poznania pozycji gramatyki (uprzedniości zdania wobec obrazu). Prościej można to wyrazić pytaniem: co jest pierwsze – doznanie wzrokowe (następnie obraz) czy gotowa nazwa

(pojęcie), narzucająca widzenie? Pomocna w odpowiedzi okazuje się Różewiczowska metafora „oko poety”, która w szerokim rozumieniu wskazuje na dominującą pozycję wzrokowych danych percepcyjnych w procesie twórczym, w węższym ujęciu natomiast określa taki typ doświadczenia sensu, dla którego widzenie nie jest tak, jak chce tego tradycja metafizyczna, przedmiotem myślenia, lecz mając charakter intencjonalny wraz z cechującym je otwarciem ku światu zostaje uwolnione od myślenia pojęciowego, staje się „myśleniem widzenia”. Zgodnie z poglądami postfenomenologii, które omówieniu poddaje Iwona Lorenc, przez tak pojęte doświadczenie sensu danego w widzeniu rozumie się *logos* przysługujący widzeniu (*Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*).

Twórczość wierna „oku poety” wypełnia więc ten z postulatów Merleau-Ponty’ego, w którym sztuka poprzez doświadczenie estetyczne otwiera drogę do poznania tego, co źródłowe, co jest istotą „*logosu* estetycznego”, a czego poznanie możliwe jest poza porządkiem dyskursu pojęciowego. Przedmiotem literaturoznawstwa może być zatem ustalenie czy obraz powstaje w wyniku dyskursywnego myślenia narzucającego formy, a przez nie sensory rzeczom widzianym, czy też możliwe jest widzenie bez zasłon (ekranów) języka pomiędzy podmiotem a widzianą rzeczą.

Rekonstrukcja „gramatyki widzenia”

Widzenie Różewicza, tak jak i widzenie w jego poezji ma swoją gramatykę. To gramatyka myślenia „okiem poety”, domagająca się wciąż nieustannej rekonstrukcji językowej. Zaledwie zarysowałem poszczególne etapy dochodzenia do zrozumienia intencji tekstu, ale droga wydaje się wyrazista. Inspirowane poezją powtórzenie doświadczenia wzrokowego i budowanie imaginarium były i są niezbędnym ćwiczeniem percepcji. W ślad za patrzeniem oraz odczuciem przestrzeni pojawiają się pytania stawiane wierszom: o cel i sens przywołań obrazowych, o sposób przekształcania przedstawienia malarskiego (szerzej także „świadomości wzrokowej”) w słowo, o tryb ujawniania poglądów epistemologicznych, o istotę relacji poezji i filozofii. Poznawanie Poety tą drogą ujawnia wyjątkowość konsekwentnej i wszechstronnej koncepcji oscylacji języka i obrazu – propozycji uważnego poszukiwania słowa, pozwalającego uchwycić nienazwane, ledwie uchwycone przez świadomość doznania, jakich dostarcza najszlachetniejszy ze zmysłów człowieka – wzrok.

Robert Cieślak

Miroslaw Dzień

Światło na kamyku, albo o Tym, który odszedł

Parę uwag o *wyjściu* Tadeusza Różewicza

1.

Tytuł mojego szkicu nie stawia sobie za cel prześledzenie związków poezji Tadeusza Różewicza z pisarstwem Zbigniewa Herberta. Raczej chciałbym się przyjrzeć pewnemu szczegółowi (ach, te szczegóły – jak często wszystko od nich zależy!) w bogatej twórczości Autora *wyjścia*. Dziś z perspektywy zbliżającej się osiemdziesiątej piątej rocznicy urodzin Tadeusza Różewicza widać z całą ostrością, jak ważną dla poety kwestią są jego potyczki z Nieobecnym. Oto prosta jak linijka teza, którą podkreślić można mozolną „Wal-kę o oddech” i poszukiwanie „Nauczyciela i Mistrza”.

Tak to już jest z Różewiczem, zwłaszcza w ostatnim, jakże ważnym dla jego twórczości tomie *wyjście*, że odżegnując się od Boga – tęskni za Jego Obecnością; wykrzykując tylko człowieczeństwo Chrystusa – szepce o tegoż człowieczeństwie boskiej twarzy; będąc do cna ateistą – staje się przyjacielem Pana, gdyż tylko Ci, którzy prawdziwie z Nim potrafią się wadzić, zasługują na dotknięcie światłem, tą „bielą, która się nie smuci...”.

2.

Ostatni tom Tadeusza Różewicza *wyjście* otwiera wiersz *** (*biel się nie smuci...*). Ten krótki tekst można nazwać małym traktatem o metafizycznej proveniencji. Biel jest barwą, a zatem nie przysługuje jej żaden z atrybutów związanych z życiem emocjonalnym człowieka. W bieli nie ma ani „smutku”, ani „wesela”; pozbawiona jest zmysłów: słuchu i wzroku. Biel trwa w swojej suwerenności zajmując w niej pozycję najlepszą z możliwych, a przez to doskonałą. Różewicz pragnie, aby biel docierała do granic treści wyznaczanej jej przez własną, niepodległą kondycję bytową. Kresem dynamizmu bieli, ruchu, w którym może podlegać jakiegokolwiek zmianie jest jej „bielszy” odcień; jest tracenie bieli na rzecz spełnienia się w sobie; jest utratą w celu pozyskania bardziej subtelnej formy siebie samej. Stąd poeta proces ten rozciąga w czasie i (przynajmniej domniemanej) przestrzeni („powoli powoli”).

Nieodparcie utwór ten przywodzi na myśl Zbigniewa Herberta *Kamyk*. W wierszu Autora *Pana Cogito*, podobnie jak u Różewicza, mamy do czynienia

nia ze stwierdzeniem doskonałości, mało tego, doskonałości w pełni spenetrowanej i poznawczo wytłumaczonej. Przyjrzyjmy się zatem pokrótce herbertowskiej fenomenologii doskonałości. Początek wiersza od razu wyznacza ostateczną perspektywę interpretacyjną: „kamyk jest stworzeniem/doskonałym”. Doskonałość jest pełnią. Nie ma w kamyku niczego, co potrzebowałoby dopełnienia, uzupełnienia. Doskonałość wytrąca z ręki wszelkie argumenty, za pomocą których chcielibyśmy kamykowi „coś” dodać. Przeczujemy, iż takie ustawienie perspektywy – podobnie zresztą jak u Różewicza („biel się nie smuci”) – zamyka człowiekowi drogę do jakiegokolwiek rywalizacji z kamykiem. Kamyk jest „równy samemu sobie/pilnujący swych granic”, to znaczy, że nie wychodzi on poza obręb własnego bytu, zadowolając się samym sobą. To jest oczywista konsekwencja jego doskonałości. W kamyku, podobnie jak w bieli (która „jest ślepa/głucha”), nie ma nic, co mogłoby się wyróżniać. Jego struktura posiada charakter monolityczny. Kamyk „pilnuje swych granic”, to może znaczyć, iż nie wychyla się poza własną naturę, poza „kamiennosc”; podobnie przecież nie opuszcza swojej „bieli” biel, skoro jest doskonała! Tak jak kamyk trwa w swojej „kamiennosci”, tak też biel w pełni zadowala się własnym stanem bytowym, no może z tą subtelną różnicą, iż poeta wyznacza jej możliwość „ruchu”, jakiejś zmiany w kierunku transmutacji w „bielszą”, bardziej subtelną biel.

U Herberta „kamiennosc” znaczyć może również to, że nie dopuszcza ona w obręb swojej natury obcego, intruza. „Granica” kamyka jest jego doskonałość, ale również, a może nade wszystko to, co mieści się w pojęciu „kamiennosci”. Na tą drugą konotację mogą wskazywać kolejne dwa wersy: „wypełniony dokładnie/kamiennym sensem”. W kamyku jest on sam; kamienny sens nie odwołuje się do niczego innego poza sensem wyznaczonym przez kamiennosc. Co to znaczy? Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z próbą wskazania na wewnętrzne życie kamyka. Herbert odcina się od wszelkiej próby nadawania właściwości kamykowi przez podmiot, który dokonuje jego poznawczego ujęcia. Sprzeciwia się zatem zabiegowi określania natury kamienia poprzez odwołanie się do wiedzy, której proveniencja nie ma swego źródła w naturze kamienia, a więc w jego kamiennosci. „Kamienny sens” to tak naprawdę jedyny uprawniony sens, jaki przypisać możemy bytowi kamyka. Wszelki inny sens będzie li tylko projekcją naszych własnych wyobrażeń o tym „stworzeniu”, a tym samym wpędzi nas w pułapkę antropomorfizacji.

Kiedy Różewicz „uparty” stara się mówić do bieli o tym, że jest „biała”, a zatem stara się narzucić jej ludzki, zupełnie obcy jej naturze, punkt widze-

nia – wówczas doznaje bolesnej porażki, gdyż „biel nie słucha”. Bieli tak samo jak kamyka „nie da się oswoić”. O ile Różewicz zdaje się ważyć swoje słowa – jego lakoniczność wyraża się w tym, co przecież tak często określa ludzką naturę za wszelką cenę starającą się narzucić światu swój własny punkt widzenia. Stąd u Autora *wyjścia* – upór. Zbigniew Herbert idzie drogą, którą nazwać możemy etyczną, a zatem zdaje się robić krok w stronę uwewnętrznienia przyrodzonej cechy ludzkiej natury, jaką jest upór, pisząc: „czuję ciężki wyrzut/kiedy go trzymam w dłoni/i ciało jego szlachetne/przenika fałszywe ciepło”. Wyrażna dysharmonia pojawia się w momencie spotkania się dwóch natur: człowieka i kamienia (bieli). Kamień ma w sobie wszystko, czego mu potrzeba do trwania. Człowiek zaś jest bytem otwartym, niedokończonym, jest wciąż niezrealizowanym projektem swojej bytowości. Naprzeciw skończonej doskonałości „kamyka” („bieli”), życie człowieka pełne jest luk i sprzeczności. „Ciężki wyrzut” podmiotu trzymającego kamyk jest oznaką całkowitej niekompatybilności obu bytów: człowieka i kamyka. Wyrzut ten jest skierowany wobec tego wszystkiego w czym nie dostaje nam do skończonego projektu własnego bytu. Oto nie jesteśmy nie tylko „kamykiem”, bo to jest oczywiste, lecz co gorsze nie jesteśmy „jak” kamyk stworzeniami, w których panowałby ład i porządek.

Nie ma w nas tego, co czyni z „kamyka”/„bieli”, stworzenie doskonałe! Taka jest konkluzja, do której doprowadza nas Herbert, a i Różewicz pewnie z nim by się zgodził. W obu utworach mamy do czynienia z apoteozą świata istniejącego poza człowiekiem, któremu przysługuje rys doskonałości. Biel i kamyk są doskonałe. Niczego im nie brakuje. Są bytami lub autotelicznymi cechami, którym nadano miano zupełności. Tym samym stoją w wyraźnej opozycji wobec człowieka. Ten ostatni bowiem nosi w sobie defekt niepełności, lukę niedokończenia. Kruchość ludzkiego bytu obaj poeci widzą w swoistym zawieszeniu ontologicznym, w sytuacji bytowej niepewność, wahania pomiędzy możliwymi scenariuszami wyboru. W naszym braku ostatecznego bytowego określenia zdaje się tkwić przekleństwo wolności, oścień przymusu wyboru, konieczność autodeterminacji.

3.

Wiedza to kolejny wiersz Tadeusza Różewicza wyraźnie nawiązujący do twórczości Zbigniewa Herberta. Utwór ten nosi wyraźne znamiona tekstu metafizyczno-eschatologicznego, choć utrzymany jest w lekkiej, niemal ka-

baretowej aurze. Występują w nim dwa łacińskie terminy: *cogito* – myśleć oraz *dubito* – wątpić. Oba określenia wydają się stanowić ważne wyróżniki kondycji człowieka:

cogito i dubito w jednym
stają domku
pan cogito na górze
pan dubito na dole

Cogito kojarzy się z tym, „co na górze”, z chwałą i dostojnością ludzkiej myśli; z potęgą rozumu, dzięki któremu człowiek poznawczo interio-ryzuje i zdobywa dla siebie coraz większe obszary rzeczywistości. Kartezjańskie *cogito* stanowi „górze”, szczyt kondycji człowieka określając jego wyróżniony status bytowy pośród innych jestestw. W opozycji do niego, „na dole”, w niskich rejonach ludzkiego *praxis* odnaleźć możemy *dubito*, zwątpienie. Różewicz zauważa, iż skutkiem „doświadczenia życiowego”, następuje „zmiana ról”. „Na górze”, u szczytu doświadczenia człowieka widzimy „pana dubito”, jakby lustrzane odbicie wzniosłości ludzkiej *theoria*:

obaj jesteśmy starzy
i wiemy
nie wiadomo dlaczego
że musimy umrzeć

„Pan dubito” będący ciemną stroną „pana cogito”, nade wszystko egzystuje w kontekście śmiertelności wpisując się w nurt filozofii egzystencjalistycznej. To właśnie śmierć, a nade wszystko brak intelektualnie uprawnionego powodu jej konieczności, czynią „pana dubito” istotą wyróżnioną. To jego bowiem – choć nie tylko – wiedza, intuicyjne przecucie śmierci wynosi go „na górze”. Jest on zatem bliski intuicjom Martina Heideggera filozofującego w kontekście śmiertelności będącej horyzontem dla ludzkiego bycia. A zatem herbertowskiemu „Panu Cogito”, Różewicz przeciwstawia „Pana Dubito”, *alter ego* dumnego, a może zadufanego w sobie rozumu. Obie strony kondycji człowieka: myślenie i wątpienie prowadzą do *Trwogi*, jako „najkrótszej drogi do Boga”. Wydaje się bowiem, że w przeżyciu „trwogi” egzystencji doświadczyć możemy nie tylko innego spojrzenia na naszą indywidualną skończoność, ale również dana nam być może łaska otwarcia się na Boga.

4.

W *Nauce chodzenia* poeta przywołuje pamięć jednego ze swoich mistrzów: niemieckiego filozofa i teologa Dietricha Bonhoeffera, który pozostawia mu garść życiowych wskazówek:

zaczynj od początku
zaczynj jeszcze raz mówić do mnie
naukę chodzenia
naukę pisania czytania
myślenia

trzeba się z tym zgodzić
że Bóg odszedł z tego świata
nie umarł!

trzeba się z tym zgodzić
że jest się dorosłym
że trzeba żyć
bez Ojca

i mówił jeszcze
że trzeba żyć godnie
na świecie bezbożnym
nie licząc na karę ani nagrodę

Niezwykle mocno pobrzmiwia tutaj przekonanie o „odejściu” (Wyjściu!), „opuszczeniu” świata przez Boga, który wbrew temu, co głosił Fryderyk Nietzsche, nie umarł, ale pozostawił nas w sieroctwie („bez Ojca”). A zatem jak można żyć na świecie „bez Ojca”, jak można egzystować w skazaniu na dorosłość? Odpowiedź, jakiej udziela nam niemiecki teolog, a za nim poeta, jest natury etycznej: „trzeba żyć godnie”. Tego rodzaju godne życie w „świecie bezbożnym” nie może liczyć na jakiegokolwiek nagrody bądź sankcje. Człowiek skazany jest na życie w pełni autoteliczne, spełniające się w samym akcie dobrej (słusznej) intencji. Tak więc nauka Bonhoeffera prowadzi do przyjęcia odpowiedzialności za kształt własnej egzystencji w aspekcie etycznym. Kto „nie liczy” na moralne sankcje (karę i nagrodę) „zaczyna od początku” – „naukę chodzenia” (naukę pisania, czytania), w końcu zaś „naukę myślenia”. Różewicz przyjmuje życie w ramach wyznaczonych mu przez „odejście” (wyjście) Boga. To dojrzały akt afirmacji opuszczenia przez transcendencję i przyjęcia osobistej odpowiedzialności za działanie na polu moralnym. Na padające w utworze pytanie „a może Bóg wystraszył się/i opuścił ziemię?” niemiecki teolog kładzie „palec na ustach”, jego odpowiedź zostaje zapieczętowana.

Wydaje się, że tym wierszem poeta ostatecznie żegna się z estetyką na rzecz etyki; na rzecz odpowiedzialności za świat i człowieka pozostawionych samym sobie – do końca świadomych własnej zadanej im dojrzałości:

przyjacielu
skreśl jedno „wielkie słowo”
w swoim wierszu
skreśl słowo „piękno”

Paradoksalnie Różewicz „skreślając piękno”, „podkreśla” człowieka w jego najgłębiej pojętej indywidualności, jako jestestwo skazane na nieustanne dookreślanie własnego bytu. „Odejscie” Boga stanowi zatem asumpt do takiego życia, w którym pozostawieni zostaliśmy na pastwę własnych etycznych wyborów. W logice różewiczowskiego utworu „wyjście” Boga jest zrobieniem miejsca dla człowieka; jest próbą nadania człowiekowi „dojrzałości”; jest sieroctwem, które zrodzić ma kogoś, kto będzie w stanie wziąć w pełni odpowiedzialność za własne życie. Nie jest to odpowiedzialność „wobec” Boga, tym bardziej „wbrew” Niemu, lecz raczej odpowiedzialność „mimo Jego nieobecności”; odpowiedzialność za świat po „wyjściu” Boga.

Ostatnia rozmowa jest wierszem o rzeczach ostatecznych. Wiersz to o odpowiedzi na jedno z najważniejszych pytań, jakie niemal od zawsze stawiał sobie człowiek: „jaki sens ma życie/jeśli muszę umrzeć?”. Innymi słowy, czy śmierć przez sam fakt jej obecności, obecności nieuniknionej nie pozbawia życia sensu? Odpowiedź padająca w tym wierszu brzmi:

życie ma sens tylko wtedy
że musimy umierać

A zatem w rzeczywistości śmierci poszukiwać należy usensownienia naszej egzystencji. Śmierć postrzegana jest tutaj niemal – co może zabrzmieć paradoksalnie – jako dobro, gdyż w opcji poety:

życie wieczne
życie bez końca
jest byciem bez sensu
światem bez cienia
echem bez głosu

Zapytajmy wobec tego o treść wieczności postulowanej przez podmiot liryczny wiersza? Na pewno jest to wieczność obciążona skazą monotonii („światło bez cienia”), brak w niej przeciwieństwa, antytezy powodującej możliwość zmiany, a więc jakiegoś ruchu. „Echo bez głosu” to rzeczywistość odbita, powielona, pozbawiona jakiegokolwiek elementu twórczego. „Echo” tylko powtarza, lecz niczego nie zmienia. W „echu” nie sposób znaleźć miejsca na kreatywność, a przecież to ona stanowi jeden z najważniejszych wyróżników ludzkiego bytu. Innymi słowy: odrzucenie przez Różewicza „życia wiecznego” jest odrzuceniem takiej jego wizji, w której pozostaje ono w stanie nieporuszenia, bytowej stałości, ontologicznej równowagi. Taki model „życia wiecznego” jest dla poety „byciem bez sensu”.

Z całą mocą trzeba jednak stwierdzić, iż w *Ostatniej rozmowie* nie mamy do czynienia z judeochrześcijańską wizją wieczności. Ta ostatnia bowiem w stanie niebiańskiego szczęścia akcentuje nade wszystko jego dynamiczny, a nie statyczny charakter. Życie wieczne jest rzeczywistością osiągnięcia pełni poznania Boga, jak zauważa św. Paweł w swoim Pierwszym Liście do Koryntian: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz. Teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany” (1 Kor 13,12). Wieczność jest więc procesem nieustannego przekraczania ograniczeń nałożonych człowiekowi przez jego skończoną naturę w kierunku sycenia się wspaniałością Bożego BYTU. Skoro Bóg ŻYJE, to wieczność musi nieść ze sobą uczestnictwo w procesie ŻYCIA, które jest w Bogu. To zaś na pewno nie ma nic wspólnego z „echem bez głosu”, ze statyczną, pozbawioną jakiegokolwiek zmiany rzeczywistością.

5.

Na zakończenie tego krótkiego szkicu chciałbym powiedzieć parę słów na temat *Palca na ustach*. To jeden z esencjalnych tekstów poety poruszających kwestię moralnej kondycji człowieka, pomieszczonych w *wyjściu*. Początek wiersza od razu diagnozuje rzeczywistość: „usta prawdy/są zamknięte”. A zatem tkwimy w fałszu – w milczeniu, które nie jest w stanie opowiedzieć o świecie, bo albo nie ma o nim nic sensownego do powiedzenia (czytaj: nic prawdziwego), albo „przyszedł czas”, by prawda o świecie pozostawała *in statu nascendi*. Próba uzyskania odpowiedzi na pytanie o naturę prawdy jest zadaniem beznadziejnym:

nikt nie odpowie
na pytanie
co to jest prawda

ten co wiedział
ten co był prawdą
odszedł

Odejście Chrystusa – tak bowiem należy chyba interpretować różewiczowskie stwierdzenie: „ten co był prawdą” – jest w najgłębszym wymiarze zdarzeniem definitywnym, nie pozostawiającym jakiegokolwiek nadziei na przyszłość. Odejście Chrystusa kończy *eon* prawdy, przerywa jej bieg w „ustach” na zawsze już zamkniętych. Odejście Chrystusa – wreszcie boleśnie przypomina nam nagość niepewności, mgłę domysłów, przez którą będziemy musieli przedzierać się w nastalym dla nas czasie.

Palec na ustach jest zatem wierszem stawiającym bardzo zdecydowaną diagnozę współczesności: nie ma już p r a w d y, a nawet jeśli jeszcze jest na tym świecie (czytaj: w naszym świecie) to musi ona pozostać zwrócona ku samej sobie w solipsyzmie zamkniętych ust.

Mirosław Dzień

Aleksander Jurewicz

Przestrzeń

Pierwszy raz spotkałem Tadeusza Różewicza na stronicy czytanki dla klasy czwartej szkoły podstawowej i to pierwsze spotkanie umieszczam w strefie przelomowych momentów życia. To spotkanie z poetą było niczym porażenie, otworzyło mi oczy na świat dotąd zakryty, którego istnienia nawet nie przeczuwałem, o którym wcześniej nie miał mi kto powiedzieć. Do tego momentu przebywałem wśród rymowanych wierszy, kościelnych pieśni czy piosenek z radia i nie wyobrażałem sobie, że może istnieć świat bez rymów, melodyjności, bez formy. Poeci, pisarze, artyści wydawali mi się wtedy olbrzymami, mieszkańcami jakiejś osobnej krainy, ludźmi zwielokrotnionymi, takimi dziwnymi aniołami; więc za normalne uznałem, że pierwszy żywy poeta, który przyjechał do świetlicy w naszej wiosce, i pisał (a raczej czytał) wiersze podobne do pisania Różewicza, że ten poeta był bez jednej ręki...

Wiersz w szkolnej czytance miał tytuł *Przepaść*. Pod wierszem było wyjaśnienie, że jest to współczesny „wiersz biały”, chociaż w tym momencie pamięć spiera się sama ze sobą niepewna, czy czasami jednak nie było napisane „wiersz wolny”. W każdym razie to było coś w rodzaju przewrotu kopernikańskiego w moim małym świecie. Więc można i tak pisać? Bez rymów, strofek, interpunkcji? W wiejskiej bibliotece na półce z poezją były wiersze pisane i tak, i tak, a to jeszcze bardziej powiększało dziecięcy chaos. Dzisiaj już jednak niemożliwe jest przepatrzenie, co i jak było dalej, ale coś było, bo jeden z pierwszych wierszy, chociaż dużo później, był poświęcony właśnie Tadeuszowi Różewiczowi. To jednak nie znaczy, że zarzuciłem pisanie wierszy bez rymu, bo bawiłem się w rymowanie, bo po Różewiczu przyszły inne olśnienia i wzory. Może nie będzie już sposobności powiedzieć, więc przy tej okazji chciałbym wspomnieć, jakim wstrząsem było dla mnie przeczytanie o Arturze Rimbaudzie w podręczniku do liceum – że pisał między piętnastym a dziewiętnastym rokiem życia, obok było zdjęcie tego chłopca (dzisiaj wiem, że był to fragment obrazu Fatin-Latoura) wielkości pocztowego znaczka, a niżej *Statek pijany* tegoż Rimbauda.

Z tamtych czasów pozostały mi dwa wybory wierszy Różewicza: miniatury z „Czytelnika” i z celofanowej serii PIW-u, ale już bez okładek; to teraz są sentymentalne pamiątki – relikwie czegoś pierwszego. Andrzej Bursa na długo stał się przewodnikiem, chociaż spowodował, że stałem się niemową, spętał mi ręce.

I tutaj znowu pojawił się Tadeusz Różewicz – było to opowiadanie *Nowa szkoła filozoficzna*, a chyba niedługo później książka *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Szkoda, że nie odtworzę, jak to wtedy naprawdę ze mną dokładnie było, kiedy miałem dziewiętnaście–dwadzieścia lat, ale na długi czas *Nowa szkoła filozoficzna* była moim nabożnym tekstem.

Gdybym już nigdy więcej w życiu nie przeczytał niczego Tadeusza Różewicza, to te dwa wczesne fakty – wiersz *Przepaść* i opowiadanie *Nowa szkoła filozoficzna* – określają jego znaczenie w moim życiu. Tego jestem zdecydowanie pewien, chociaż głębiej tego ani opisać, ani wyjaśnić nie potrafię. Takich kluczowych momentów, kiedy w odpowiednim czasie coś istotnego się przeczytało, zobaczyło czy przeżyło, nie można wymazać z pamięci. W tych dwóch przypadkach Różewicz rozszerzył mój horyzont wewnętrzny. Dlatego zawsze już później spoglądałem w jego stronę, jak w znajome okna. Z latami jednak oddziaływanie słabło, chociaż zawsze ciekawiło mnie, co pisze i mówi Różewicz. Stałem się po prostu jego wiernym czytelnikiem, ale nie-

bezkrytycznym. Znajduję u niego wiersze, których zaistnienie wydaje mi się potrzebne, natrafiam też na wiersze, które są mi obojętne, nijakie.

Przeczytałem pierwszy raz wiersz Tadeusza Różewicza, kiedy był on czterdziestoletnim poetą. Drugie tyle lat towarzyszy mi jego twórczość jakby na bieżąco. To jest przestrzeń, którą próbuję przejrzeć od początku do dzisiaj. Mam dziesięć albo jedenaście lat, na kuchennym stole leży otwarta książka do polskiego, nie pamiętam jaka wtedy była pora roku, widzę dziwny wiersz, ma tytuł „przepaść”, jego autor nazywa się Tadeusz Różewicz. Jeszcze nie mogę wiedzieć, co za chwilę się stanie, nie przeczuwam, że kiedy podniosę oczy znad książki, świat stanie się inny niż był dotąd; będzie prawie tak jak w tym wierszu: „Rozstępują się straszliwe ciemności nagromadzone nad światem”.

Aleksander Jurewicz

Bogusław Kierc

W klatce z Różewiczem

Przydarzyło mi się trzykrotnie w ciągu ćwierćwiecza zagrać Głodomora w trzech różnych przedstawieniach *Odejścia Głodomora* Tadeusza Różewicza – w trzech różnych epokach politycznych, co u nas oznacza także – w trzech różnych upozowaniach kulturalnych i obyczajowych. W prapremierze w 1976, potem w 1987 i wreszcie w 2002 roku. Za każdym razem jedną z ostatnich prób oglądał Tadeusz Różewicz, były to więc dość szczególne konfrontacje Głodomorów po dwóch stronach klatki. Te klatki też były różne. Pierwsza, we Wrocławiu, miała kraty ze sznurka napiętego na drewnianym stelażu; klatka w Warszawie była solidna – z metalowych grubych prętów; ostatnia, w której siedziałem, była rodzajem szklanego terrarium.

Każde z tych moich spotkań z Różewiczem – przez sznurki, przez pręty żelazne, przez szkło – było dla mnie w jakimś sensie eschatologiczne. Mój – że tak to nazwę – „wewnętrzny” Różewicz spotykał się oto twarzą w twarz z tym tutaj „prawdziwym” Różewiczem, żeby nie tyle sprawdzić, ile dotknąć się – i odsłonić spod „życia” „To/co jest większe od życia”.

Trzy lata temu, we Wrocławiu, szóstego grudnia, na skrzyżowaniu Świdnickiej i Piłsudskiego, kiedy czekałem na zielone światło, ktoś dotknął mojego ramienia. Obróciłem się i zobaczyłem uśmiechniętego Tadeusza Róże-

wicza w tak zwanej narciarskiej czapeczce. Rozmawialiśmy miło i wesoło, aż Poeta powiedział pytająco: do pana na pewno przyjdzie święty Mikołaj?

Przytaknąłem, na pewno przyjdzie, bo ja do dzisiaj wierzę w przychodzenie świętego Mikołaja – i przychodzi.

Ta anegdotka tylko pozornie odbiega od wstydliwie wspomnianej eschatologii odsłonięcia najmniejszego choćby prześwitu Tęgo – większego od życia.

Trudno byłoby mi odpowiedzieć na pytanie, co mianowicie jest większe od życia. Mój kłopot z odpowiedzią powiększa wiara. Wierzę w „żywot wieczny”.

Kiedy Mieczysław Jastrun wydał w 1960 roku tom poezji zatytułowany *Większe od życia*, w którym przeczytałem: „to tylko oddać życiu, co jest od życia większe”, moja żółtodzioba przemądrzałość drwiła. Co może być większe od życia – w samym życiu? Życie jest największe, nie ma niczego większego, skoro jest wieczne.

Po latach wiedziałem już o czymś większym od życia, ale to wciąż była wiedza nieco cudza.

Cokolwiek teraz bym twierdził o czymś większym od życia, wiem, że nie zdołam wyskoczyć ponad uwikłanie w życie – żaden akt strzelisty ani dobra wola nie zwiększą wiarygodności moich twierdzeń.

Tadeuszowi Różewiczowi wierzę, bo w tym, co mówi, nie odlatuje poza życie. Z jego zwykłej powszedniości „wnioskuję” o tym większym.

Niezwykłe w jego poezji jest to, że nie traci bezpośredniości; że jej doskonałość nie zawstydzą mistrzostwem roboty poetyckiej (a przecież nie tylko wiersze takie jak *Zwiastowanie*, *Widziałem Go*, *Czego byłoby żal*, *Totentanz – wierszyk barokowy* są arcydziełami; i nie dlatego tak mówię, że ubrdalo mi się mieć kompetencje do orzekania, co jest arcydziełem, ale – z pokornego poczucia ciała, którego doświadczenia pogrążone są w żywole mowy – codziennej i niecodziennej, zapisanej i ulotnej; w szmerach języków ludzkich i nieludzkich – i w tym, czego wymienić się nie da, co jest właśnie jak to dotknięcie na skrzyżowaniu).

W poezji Różewicza polszczyzna jako mówienie i myślenie, życzenie i złorzeczenie, uświęcanie i bluźnierstwo, odnajduje swoją miarę sprawiedliwą i świadectwo troskliwej czułości.

Przy innej okazji powiedziałem coś, co wydaje mi się dalej wierne mojemu stosunkowi do Tadeusza Różewicza i jego poezji:

Tadeusz Różewicz jest dla mnie – jak mam to określić, żeby śmieszność nie zabiła tego określenia? – jest dla mnie poetą-matką... Nosi obecności innych, karmionych jego obecnością. Ochronia je.

Ta macierzyńska dyspozycja wyraża się niezwykle w wierszu poświęconym pamięci Konstantego Puzyny, w wierszu wypowiadającym słowami matki ostateczną mądrość. Może cała poezja Różewicza wypowiada właśnie tę ostateczną mądrość, że to, co jest, jest wszystkim, co jest: „a więc to tylko tyle/tylko tyle/więc to jest całe życie/tak całe życie”.

I zdaje się, że istotowy wysiłek poezji Różewicza służy ogarnięciu tego „tylko tyle”, a godnością tej poezji jest nie przekroczyć miary „tylko tyle”. Jak w zakończeniu Apokalipsy świętego Jana: „Jeśliby kto przydał do tego, przyda mu też Bóg plag opisanych w tej księdze; A jeśliby kto ujął z słów księgi proroctwa tego, odejmie też Bóg część jego z księgi żywota, i z miasta świętego, i z tych rzeczy, które są napisane w tej księdze”.

Bogusław Kierc

Olga Lalić

Moje ocalenie – cisza

Moje ocalenie polegało na tym, żeby robić to, co matka podświadomość każe. Ostatnio znowu coś mówi, tylko innym tonem. Coś trzepocze, próbuje znowu królować, ale „to są nazwy puste i jednoznaczne”. Ważne jest to, że ja jej już nie wierzę. Mimo jej niespodziewanych i nagłych przywilejów w stosunku do mnie samej, ja jej już nie będę błagać o pozostanie, o głos „nauczyciela i mistrza”, żeby jeszcze raz nazwał „rzeczy i pojęcia” po imieniu.

Odnajdę spokój w bezkresie ciszy. To będzie moje prawdziwe ocalenie. Cisza „oddzieli światło od ciemności”. Przysięgam, będę spokojna. Nie będę strzelać i zazdrościć „roślinom i kamieniom” albo „psom”. Przez ten okres będę przechodzić maszerującym i długim krokiem. Ale cichym. Nie chcę już „nie być” albo „być szcurem”, chcę współlistnieć z ciałem. Być pewna swoich dwudziestu czterech lat, dopóki jeszcze trwają.

Będę człowiekiem bez wspomnień. Pozbędę się podświadomości. Wpycham do umysłu ciszę. Cisza zawsze była ciszą i pragnieniem, choć często jest niewierna. Zdradzała podopiecznego z nagłymi strzałami kul, z hukiem

Olga Lalić, ur. 1980 w Šibeniku (Chorwacja), studentka filologii słowiańskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim; publikowała m.in. w „Kwartalniku Artystycznym” i w „Cogito”. Mieszka w Dukli.

armat... z krzykiem psychicznie chorych, którzy też jej pragnęli. Z własnym krzykiem. Tym razem wzniosę jej ołtarz. Będę ją kultywować, kontynuować i kochać, ale bez konsekwencji. Nie będę szukać pretekstu do myślenia. Wiem, że posłucha mojego cichego błagania. Świadomie, a nie podświadomie.

Gdy już wspominam te dwie istotne części umysłu, to pomiędzy nimi kipi nienawiść, tak samo jak pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem. To „ciemność i światło”. „Ś” – jako świadomość i „ś” – jako światło, będą uczestniczyć w rytuałach ku czci matki ciszy. A podświadomość pochowamy w czwórkę. Wiecie może, gdzie? W młodości. W minionej młodości, w której były „furgony porąbanych ludzi”. Z „zamkniętymi oczami” pozbędę się szmeru i odzyskam „wzrok słuch i mowę”, ale mowy na szczęście już nie potrzebuję.

I jeszcze jedno. Wiecie, dlaczego nie wolno czcić podświadomości, a ciszę tak? Dlatego, że nie dociera do niej głos *Zostawcie nas*.

Olga Lalić

Jacek Łukasiewicz

Różewiczowskie dzieło w toku

Kim dla mnie jest Różewicz? Poetą drugiej połowy XX wieku. Zaczęłam czytać jego wiersze, kiedy sam byłem dzieckiem a Różewicz był młody, choć mnie się wydawał stary, bo zbliżał się do trzydziestki. Zaczęłam pisać o jego wierszach, gdy sam się do trzydziestki zbliżałem. Jest on poetą, który rytm swojego ciała, i swoich myśli, indywidualny rytm swoich wierszy potrafił narzucić wielu innym piszącym poezje. Jedni (nieliczni) umieli to wykorzystać, przekształcali jego rytmy w rytm własny, inni nie umieli. Jest poetą, który odczuł śmierć poezji, tak to nazywał, a to była śmierć obrazu Boga w słowie. Dla niego rzeczywistość, dotkliwa, nieodwołalna. Pozostała nie-wiara albo teologia apofatyczna, wyrażana przez negację, brak, milczenie. To poeta przeżywający dualizm człowieka i dualizm (poetyckiego) słowa. Jest zwięzłe, oschłe, milczące. I rozgadane. Rzadko dobrze osadzone w międzyludzkiej komunikacji. Świat współczesny kultury masowej źle gada, nie umie snuć opowieści.

Różewicz poeta – zawsze poważnej – ciszy i poeta parodysta, żartujący, imitujący gwar świata. Różewicz młody z *Niepokoju*; ów niepokój, będzie się przekształcał, nigdy nie opuści jego wierszy. Różewicz późniejszy z *Form*,

Głosu anonima, Twarzy trzeciej, Regio. I stary Różewicz z ostatniego dziesięciolecia. Szukający, żartujący, bawiący się – ostrzegający, mówiący o zagrożeniach świata. W jego wierszach jest radość, bo radość jest w spełnionej sztuce. Różewicz z *Archipelagu Różewicz*, właśnie trwającego we Wrocławiu. Ze wszystkich stron plakaty z kolorowym ceramicznym drzewkiem, ono zostało wzięte z wystawy, którą poeta wspólnie z Getem Stankiewiczem urządzili ponad rok temu we Wrocławskim Muzeum Narodowym. Różewicz ze sceny. Teatry z całej Polski przywiozły tu jego sztuki. Spektakl *Mądzika Odchodzi*. Strzępy obrazów wylaniają się z czerni, stopy idące, blok przesuwany przez kogoś – wielki kamień, a momentami trumna. Fotografia starej kobiety, matki, malowidła z krypt przekształcające się w macewy, które znikają i w czerni cementarza pozostają tylko w ich miejscach wężyki ognia. To Różewicz milcząco. I Różewicz rozmowny – z *Kartoteki Kutza*. Łóżko, ruchliwy Zamachowski, piękne kobiety. I znowu śmierć, ale jakże inna niż ta z przedstawienia *Mądzika* – śmierć z *Duszycki*, ostatniego dzieła Grzegorzewskiego. Śmierć w wewnętrznym rozgwarze wspomnień-wyobrażeń. Każdy z pomieszanych w człowieku głosów ma być możliwie najwyrazistszy. Pomędzy milczeniem trenu *Mądzika*, a tym gwarem Grzegorzewskiego zawiera się Różewiczowskie spectrum postaw wobec ostatecznego.

Nie przypadkiem piszę: „*Mądzika*”, „*Grzegorzewskiego*”, bo to oni mówią z Różewiczem – głosami własnych dzieł. W pełni wyartykułowanymi. Lecz tak naprawdę zawsze jesteśmy przed podobnym zadaniem, by w sugestywnej przestrzeni poznawanego utworu odnaleźć własną przestrzeń. A jeśli szczęśliwym trafem i właściwym staraniem odnaleźć się uda, to trudno owo spotkanie dobrze wyrazić. Sam Różewicz od tylu lat wyraża swoje spotkanie z prozą Kafki, ciągle do tego wraca, a nigdy nie jest to ostateczne.

Różewicz-poeta, dramaturg, prozaik jest jednym z wielkich pytań, na które trzeba odpowiedzieć: językiem sztuki (to najlepiej), krytyki, literaturoznawstwa, albo jeszcze inaczej. Literaturoznawcy wciąż podejmują wezwania. Jednym z niedawnych dowodów jest bardzo ciekawa konferencja różewiczowska (w ramach programu *Archipelag Różewicz*) *Przekraczanie granic*, zorganizowana przez polonistykę wrocławską. Zgromadziła badaczy z różnych pokoleń (choć przeważali młodzi) i ośrodków naukowych. Też w niej wziąłem udział.

Moja jednak odpowiedź na pytanie, które do mnie kieruje Różewiczowskie dzieło w toku – jest wciąż przede mną.

Jacek Łukasiewicz

Piotr Michałowski

Różewicz – nieruchomy punkt odniesienia

W rozważaniach nad miejscem Różewicza chciałbym uniknąć presji perspektywy jubileuszowej, która wymusza superlatywy i podpowiada nierozważnie przymiotniki absolutyzujące: „Największy” i „Jedyny” (które zresztą przy innej okazji równie łatwo i bez skrupułów przydzielamy komu innemu!). Ale gdyby raczej zamiast „Jedyny” powiedzieć: „Pierwszy”? W kilku układach odniesienia – niewątpliwie tak.

Wobec historii. Różewicz jest niewątpliwym punktem odniesienia dla całej kultury powojennej. Punktem tak oczywistym, że niemal nieruchomym. Niezwykłe i nieco przygnębiające wydawać się może to, iż bieg historii zatrzymał się dlań na roku 1945, a późniejsze przełomy pozostawiły ślady nikłe i niemal niezauważalne, toteż wojna stanowi cezurę jedyną i tym samym absolutną: jako PRZED i PO. W tej perspektywie tytułowy *Niepokój*, zachowując pierwotny swój sens, niepokoi jeszcze inaczej. Spowolniona, flegmatyczna i fragmentaryczna reakcja na rzeczywistość sprawia wrażenie, iż poeta sytuuje się gdzieś poza (choć nie ponad) czasem, w jakimś innym rytmie, który tworzą długie interwały – z jednej strony epoki czy eony, z drugiej – sproszkowane w epizodach dni i godziny. Jeśli twórczość Różewicza jest autorytetem, to przede wszystkim ta wczesna, właśnie z *Niepokoju* i potem z lat sześćdziesiątych – Różewicza jako autora dramatów *Kartoteka*, *Świadkowie*, czyli *nasza mała stabilizacja* i *Stara kobieta wysiaduje*. Reszta to tylko suplement, który kondycję jednostki i diagnozę powojennej cywilizacji problematyzuje w szczegółach. Twórczość późna – jako nazbyt zajęta samą sobą i dławiona negatywnym autotematyzmem – przenosi uwagę na sytuację bezradności pisarza, osaczonego współczesną kulturą pogrążoną w rozkładzie, wobec której można podejmować tylko bardzo ograniczone i częściowe interwencje, ironiczne podjazdy, satyryczne dywersje, sygnalizować pojedyncze akty niezgody, choć już nie buntu, ale raczej tylko asertywności.

Różewicz pozostaje więc dziś tym, kim chyba chce pozostać: zewnętrznym obserwatorem historii spoza historii, żalonych losów świata – spoza czasu, z marginesu publicznego życia. Cóż mógłby po kilku dziesięcioleciach dodać do swej potwierdzonej prognozy i diagnozy katastrofy spełnionej? Nie uśmiecha się z triumfem zweryfikowanego emerytowanego proro-

ka, którego kompetencje zostały sprawdzone – oczywiście w tym zakresie, w jakim je wypowiadał na temat rzeczywistości. To że „przeoczył” kilka politycznych przełomów, w tym również transformację ustrojową, musi dziwić, ale w historii literatury nie jest przecież brakiem dotkliwym – wobec nadmiaru wypowiedzi innych pisarzy na ten właśnie „dyżurny” temat. Olimpijska perspektywa ćwierć-uczestnika, ćwierć-kontestatora, ćwierć-moralisty i ćwierć-outsidera nie zobowiązuje ani do prędkich reakcji, ani stałego komentarza, na który niestety poeta w swych ostatnich tomikach się decyduje, okazjonalnie przyjmując rolę publicysty, czy wręcz felietonisty. Tymczasem właśnie niezaangażowanie i dystans zapewniają mu trwałą pozycję pozahistorycznego humanistycznego autorytetu.

Wobec wiersza. Dziś Różewicz na pewno już nie dostarcza wzorca techniki poetyckiej i – jakkolwiek zabrzmi to wstecznie – z perspektywy półwiecza coraz wyraźniej widać, iż pod tym względem przełom ważniejszy przyniosła lekcja Awangardy niż jej przekreślenie dokonane przez autora *Niepokoju*. Odmiana wiersza wolnego, propagowana swego czasu nawet z lekceważącym pomijaniem doświadczeń Przybosa (nieobecnego w programach szkoły podstawowej) i upowszechniona jako „wiersz różewiczowski”, ostatecznie straciła wyrazistość, rozmyta w innych poetykach autorskich i bezrefleksyjnej praktyce, stając się własnością niczyją. Współcześni poeci przejmowali język Różewicza coraz bardziej mechanicznie – jako konwencję oczywistą, a więc o zatartej genezie i pierwotnej idei. A jest to może najważniejsze i pewnie najtrwalsze, ale zarazem najcichsze dziś, zwycięstwo poety. Wiersz „sprozaizowany” stał się odniesieniem kanonicznym, normą, niestety traktowaną chyba często tylko jako demokratyczne ułatwienie poezjowania poprzez uchylenie obowiązujących wcześniej zasad mowy wiązanej. Odtąd wszystko, co brzmiało inaczej niż taki właśnie wiersz, stawało się nienaturalne i odsyłało w przeszłość, wskazując na stylizację.

U samego Różewicza krótki wers – „krótki oddech”, obwarowany przez mnożone pauzy małe i duże, z czasem stawał się coraz bardziej znakiem kryzysu artykulacji niż narzędziem użytecznym w konstruowaniu zaskakującego sensu. Inflacja stosowanej bez umiaru przerzutni sprawiła, że wiersz – i Różewicza, i jego naśladowców – czyta się często (poza wyjątkami) „przeżroczyście”, czyli jak prozę. W ogóle kwestia ta stanowi dziś peryferię refleksji w różewiczologii; nie budzi sporów i przestała komen-

tatorów interesować, ale przecież trzeba o niej wciąż pamiętać (i Poeta pamięta – troskliwie każąc zaznaczać na dolnych granicach stronic ze swymi nowymi wierszami różnicę dzielącą: „światło między wersami” i „światło między zwrotkami”) – choćby dlatego, że bez tego znaku poetyckości tekstu niemożliwe byłyby jakiegokolwiek metapoetyckie gesty i operacje „późnego Różewicza”: skreślenia, autoparafrazy, autocytały, autopoprawki, recycling. Widzimy je właśnie dlatego, że pamiętamy jeszcze narodziny „wiersza różewiczowskiego”, choć zapominamy o konsekwencjach tego faktu.

Dla literatury i teatru. Różewicz uświadomił poezji jej granice, ale sam je od początku przekraczał. Być może najważniejsze dokonania obejmują jednak nie poezję, ale dramat i myśl teatralną *Akt przerywany* i *Teatr niekonsekwencji* to eksperymenty krańcowe. Wprawdzie nie odkrywają żadnej metody, nie dorzucają niczego do reformy teatralnej (a nawet są jej karykaturą), ale wskazują granice sztuki. Po tych doświadczeniach następuje oczywiście zwrot pozytywny w teatralnym myśleniu Różewicza – ku wyborom i grom konwencjami w teatrze możliwym.

Wytrwała, ale przecież na szczęście niekonsekwentna negacja poezji, odsyłająca wciąż do jakiegoś nieosiągalnego modelu wiersza idealnego, wiersza minimalnego, broniącego się przed „rozgadaniem” sprawia, że poeta obudowuje niezbędnym materiałem językowym jakieś urojone wnętrze, na które wskazuje: ciszę. Jeśli ta samobójcza utopia po dziesięcioleciach nuży, to jednak stoi na straży słowa oszczędnego, koniecznego, a więc – odpowiedzialnego. Jest istotnym punktem odniesienia dla poezji współczesnej – zresztą w praktyce na wiele sposobów przewyciężanym lub ignorowanym – także przez samego Różewicza, który różne role przydziela spiętrzonemu modalnościom swego tekstu i na przekór swym maksymalistycznym tęsknotom rozgrywa wiersz między: poetą, Poetą a „Poetą”. Wymiana tych ról i trybów wypowiedzi stanowi odstępstwo od idei konieczne, by zaistniał tekst, który ma być zaledwie zastępczym konturem i namiastką milczenia.

Tu nie ma chyba już wzorca, a jeśli kiedyś istniał, to upowszechnił się w sposób przez poetę niezaplanowany i niekontrolowany, a manifestacja dzisiejszej postawy artystycznej (i egzystencjalnej) staje się coraz bardziej osobista, jednostkowa, nawet prywatna i można się zastanawiać, czy jest to autotematyzm inspirujący dla innych. Być może, pod warunkiem, że nie

chodzi o naśladownictwo, ale poszukiwanie własnych alternatywnych dróg „wyjścia”, a więc odpowiedzi polemicznych na tę prowokację. Dalsze powtarzanie postawangardowego gestu nie miałyby sensu – tak jak kopiowanie przez malarzy słynnego *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza.

Dla czytelnika. Warto się zastanowić wreszcie nad psychologią odbioru: czy jest to dzisiaj poezja, która daje ukojenie, niepokoi, umoralnia, apeluje, inspiruje, pobudza lub w inny sposób „pomaga żyć”? Czy nazbyt zajęta sobą samą potrafi jeszcze oddziaływać – poza laboratorium artystycznym otwartym dla innych poetów i poza środowiskiem akademickim, któremu dostarcza wdzięcznego materiału do uczonych analiz? Z jednej strony fascynuje nas wyrafinowana gra masek i ról, z drugiej dociekamy twarzy, szukamy ukrytej głębokiej prawdy – bez cudzysłowu i bez intertekstualnego odsyłacza. Tymczasem poezja Różewicza prezentuje stan permanentnej depresji w warunkach kryzysu sztuki i „śmierci boga”. W tej „szarej strefie” pojawiają się jednak rzadkie rozbłyski nadziei na sens. Tak naprawdę czytelnikowi potrzebne są właśnie owe rozbłyski, a nie mroczne tło kosmicznej pustki. Ale z kolei bez tego tła nie byłoby poezji Różewicza, a nadzieja byłaby niewiarygodna.

Piotr Michałowski

Stanisław Różewicz

Drzwi w murze

Sopot. Mieszkamy w Zaiksie. Rano spacer brzegiem morza, karmienie mew i łysek, powrót do „pokoju tortur”. Piszemy scenariusz. Śmiejemy się – może napiszemy językiem „specjalistów”... stereotypów, szyfrem, „numerami”...

A-3 – Broda podrapał się w głowę...

B-5 – Przyciął mi Gawryło...

C-7 – Dzień wstawał we mgle...

P-10 – Ucisnął jego dłoń, patrząc mu śmiało w oczy...

K-15 – Pociąg biegł po nasypie odwalając zielone skiby pól obsiane zbożem jarym i oziminą...

Ale serio... *Drzwi w murze*. Historia pisarza przyjeżdżającego do teatru na kilka dni, chce zobaczyć jak idą próby jego sztuki. Nie dostaje miejsca w hotelu, zatrzymuje się na prywatnej kwaterze. Przypadkiem zostaje związany z losami matki i córki. Sprawy zawodowe stają się tylko tłem dla jego osobistych, nieoczekiwanych przeżyć. Uczucie między pisarzem i Krystyną, dramat chorej psychicznie matki to jedna płaszczyzna filmu. Druga to świat teatru, przeplatanie życia i sztuki.

Tytuł naszego filmu jest symboliczny – *Drzwi w murze*. Chodzi o otwarcie drzwi do cudzej rzeczywistości, do nieznanego świata. Człowiek, który powraca przez *Drzwi w Murze* nie będzie już takim, jaki przez nie wszedł. Będzie mądrzejszy lecz mniej zarozumiały. Pokorniejszy w uznaniu własnej ignorancji.

Ryszarda Hanin, Zbyszek Zapasiewicz, Wanda Neumann... Jurek Radziwiłowicz skończył właśnie Szkołę Teatralną, *Drzwi w murze* są jego debiutem filmowym.

Scenariusz trzeba zmienić w konkretne obrazy, w film. Tadeusz napisał mi w liście – „Daj się ponieść obrazom...”.

Najbliżsi współpracownicy – operator, scenograf, montażysta – wszyscy chcą reżyserowi pomóc – ale każdy z nich „ciągnie” w swoją stronę, różne są ich charaktery, temperamenty. Zadanie reżysera ściągnąć ich wyobrażenia o filmie w jego wizję. Tylko on ogarnia (lub nie...) całość filmu. O rezultacie końcowym decyduje tyle elementów – wybrani aktorzy, jakość i ilość taśmy, przypadek, pogoda, opór materii... Tadeusz pytał, co nazywam „oporem materii”...

W tamtych latach czasem robiliśmy filmy na kiepskim negatywie, niemieckim ORWO. Były to pozorne oszczędności przy zakupie taśmy i czasem trzeba było nakręcone już sceny powtarzać. Opór materii... Ujęcia przychodziły z laboratorium w plamach i smugach pochodzących z negatywu. W miarę postępujących zdjęć z taśmą było coraz bardziej krucho, stąd też robienie ujęć już tylko po dwóch, po jednym dublu.

Robiliśmy jedną z końcowych scen. Matka zazdrosna o uczucia córki spowodowała wyjazd gościa, chce ją zachować tylko dla siebie. Córka uderza matkę w twarz. Przed ujęciem młoda Neumann spięta – tu Ryszarda Hanin profesorka, wielka aktorka... Hanin ośmiela – Wandziu, uderz normalnie, nie bój się, bo będziemy musieli powtarzać...

Scenę nakręciliśmy w czternastu różnych ustawieniach, rozmowę i to uderzenie w twarz. Panie zagrały pięknie, ale „na wszelki wypadek” trzeba po-

wtórzyć ujęcie. Zrobiliśmy więc i drugi dubel. Następnego dnia aktorki jeszcze w charakteryzacji, ja z operatorem Maćkiem Kijowskim oglądamy w laboratorium nakręcony materiał. Wszystkie ustawienia są w porządku, tylko obydwaj duble uderzenia w twarz mają grubą rysę przez środek kadru. Negatyw jest nie do uratowania. Diabeł drapnął pazurem... Wróciliśmy na dekorację. Hanin przy stole, kładła pasjansa. Zapytała jak materiał... – W porządku, tylko jedno ustawienie... Uśmiechnęła się, zgarnęła karty. – Uderzenie w twarz?... Wiedziałam...

Opór materii. Ustawienie przekręciliśmy, panie i tym razem zagrały bardzo dobrze. Zostało w filmie.

Drzwi w murze zaproszono na festiwal w San Sebastian. Pojechałem z aktorkami, nie często wtedy trafiała się podróż do Hiszpanii. Festiwalowej celebrze Hanin przyglądała się z rezerwą. Ten cały zgielek, tłum fotoreporterów – Po co te parady... Ciekawiła ją stara portowa dzielnica, małe bodegi, flamenco.

Nasz film nagrodzono Srebrną Muszlą. W powrotnej drodze zatrzymaliśmy się na dwa dni w Madrycie. Prado... Velázquez i Goya, *Maja nuda* i moje ulubione *Kaprysy*, *Saturn pożerający swe dzieci*. Upiorna postać, bóg-kanibal. Hanin długo przyglądała się mrocznemu *Sabatowi czarownicy*. Wiedzmy siedzą w kręgu, knują...

Ryszarda Hanin pełna kontrastów, z przenikliwym spojrzeniem, nieoczekiwanym dziecinny śmiechem. Wyczulona na prawdę i fałsz tonu. Nie lubiła reżyserów, którzy nie dawali korekcyjnych uwag.

Obejrzała film, w którym występował pewien aktor, jednocześnie reżyser. Podsumowała krótko – „On jest taki naturalny, że już sztuczny. A wiersz mówi jak mądry rabin”. Wiele lat poświęciła pracy z młodymi w Szkole Teatralnej. Wspominała z goryczą spotkanie Kantora ze studentami wydziału reżyserii. Jak to młodzi, „zaginiali” wielkiego reżysera. Kantor zdenerwował się. To było przykre, nieprzyjemne, działo się niedługo przed śmiercią Kantora.

Na jednym z zebrań w okresie „Solidarności” różni w wypowiedziach licytowali się, kto jest większym patriotą. Ktoś mówiąc o polskich żołnierzach czasu wojny wspominał ironicznie o walczących pod Lenino. Rozległo się kilka głupich śmiechów. Hanin zapytała – Z czego się śmiać? Przecież tam ludzie też umierali za Polskę. I zapanowała cisza.

Stanisław Różewicz

Andrzej Skrendo

Niewczesna poezja Różewicza

Fenomen twórczości Tadeusza Różewicza trudno objaśnić. W jego przypadku, jak w przypadku każdego wybitnego autora, dotkliwie odczuwamy słabość narzędzi i kategorii, którymi posługujemy się w przedsięwzięciach badawczych i krytycznoliterackich. Z tego powodu dzieje czytania Różewicza obfitują – z jednej strony – w spory, które z dzisiejszej perspektywy wydają się opierać na nieporozumieniach lub ekwiwokacjach, z drugiej strony w spory, które wydają się nierozstrzygnięte i nie widać, aby do rozstrzygnięcia się zbliżały lub zbliżyć mogły.

Do pierwszej grupy zaliczyć można długotrwały spór o nihilizm, który opierał się – by rzecz ująć najkrócej – na pomieszaniu aksjologicznego i ontologicznego sensu słowa nihilizm i obecności podejrzanej w czasach PRL konotacji politycznej. Ktoś, kogo nazywano nihilistą, nie mógł liczyć na zrozumienie ani tych, którzy wierzyli (lub twierdzili, że wierzą) w postępowy charakter socjalizmu, ani tych, którzy bronili (często z opacznym skutkiem lub za cenę anachronizmu) chrześcijańskich i katolickich fundamentów polskiej kultury. Tymczasem Różewicz był nihilistą w sensie ontologicznym, ale nie był w sensie aksjologicznym. Jego nihilizm nie niszczy etyki, lecz ją zakłada. Etyka wynika z nihilizmu – jest to etyka rygorystyczna i silnie oparta na kategoriach niepewności i niepokoju, które to kategorie nie wiodą do zwątpienia we wszelkie wartości, lecz same stanowią silną przesłankę wartościującą.

Do drugiej grupy zalicza się spór o najważniejszą Różewiczowską proklamację mówiącą o „śmierci poezji”. Kłopot polega na tym, że „śmierć poezji” doprowadziła do narodzin wybitnej poezji – mianowicie poezji Różewiczowskiej. Czy to znaczy, że poezja przeżyła swoją śmierć i dziś ma się znakomicie? Może umarła i zmartwychwstała? Może żyje ze swego umierania, rozwija się w perspektywie swego kresu? Niejasność powiększały sprzeczne wyjaśnienia samego Różewicza lub jego odmowa wyjaśnień. Sprzeczne, bo Różewicz raz traktuje swą proklamację bardzo szeroko i twierdzi, że nie jest to żadna proklamacja, lecz stwierdzenie faktu: wszyscy piszemy po śmierci

poezji i zdarzenie to nieodwołalnie określa naszą sytuację – tak pojęta „śmierć poezji” to jedna z konsekwencji „śmierci Boga”. Kiedy indziej Różewicz rozumie swą ideę wąsko i tłumaczy, że w gruncie rzeczy „śmierć poezji” to po prostu śmierć złej poezji, wyraz świadomości, że pisanie wymaga dziś większej niż kiedykolwiek wcześniej odpowiedzialności moralnej – poezja nie może być już odtąd „grą” i „zabawą” (w specyficznym Różewiczowskim sensie tych słów), jest natomiast „walką o oddech”. Jeszcze w innych miejscach Różewicz po prostu odmawia komentarza w tej sprawie, tak jak odmówił Kazimierzowi Braunowi w irytującym, ale nieocenionym dla rozumienia jego dzieła, tomie rozmów *Języki teatru*.

Rozwikłanie tej kwestii to problem poważny. Nie wystarczy, jak to często czyniono, tezę o „śmierci poezji” uznać za metaforę i hiperbolę lub skonstatować, że mamy do czynienia z aporią, z której nie ma wyjścia – są to bowiem tylko mniej lub bardziej honorowe akty kapitulacji. Trzeba wejść w filozoficzną i estetyczną materię myślenia Kierkegaarda, Nietzschego, Heideggera, Wittgensteina i Adorna (nie jest to pełna lista, lecz jej początek), a także w kontekst literacki, który tworzą między innymi nazwiska Mickiewicza, Staffa, Przybosia i Andrzeja Trzebińskiego (rówieśnika Różewicza, który w czasie okupacji pisał o „śmierci liryki”). Wnioski mogą być zaskakujące. Na przykład, może się okazać, że czytanie Mickiewicza, poety największego wedle Różewicza, nie jest doznaniem splendoru i nie zrównanej władzy nad słowem, lecz doznaniem „śmierci poezji”, jej słabości i dowolności. Mickiewicz jako poeta największy i najbardziej przenikliwy pierwszy doznaje „śmierci poezji”, ale ucieka od tej świadomości w towianizm, usiłuje nadać poezji moc, jaką miała za czasów Orfeusza – lub wyrzec się jej na zawsze (co też ostatecznie uczynił). Różewicz – jak sam sądzi o sobie – tylko ponawia doświadczenie Mickiewicza, choć słowo „tylko” raczej zniekształca niż dobrze wyraża sens oraz wagę danego mu doświadczenia. Ale można też powiedzieć na odwrót: Różewicz czyni więcej niż Mickiewicz, albowiem nie odwraca się do kryzysu i nie ucieka wstecz, lecz wybiera drogę w przód, przez ziemię Ulro, przez ironię, przez doświadczenie nihilizmu. Inny wielbiciel Mickiewicza, Czesław Miłosz, w takiej perspektywie jawi się jako ktoś, kto kluczy. Nie ma ani odwagi Mickiewicza, ani Różewicza. I dopiero pod koniec życia przyznaje, że wciąż było w nim coś, co nie ma nazwy, a na co tylko można wskazywać, nazywając je mianem TO. Ale czyni tak tylko po to, aby owo TO ponownie odsunąć i po raz kolejny potwierdzić swą afirmację istnienia. Afirmację wspartą na czymś bardzo nikłym, chwilowym doznaniu

ekstazy czy epifanii, nadżeranej od spodu przez manicheizm i historycy-
styczny relatywizm (mocno obecny w *Zniewolonym umyśle*).

Ktoś mógłby powiedzieć, że wszystko, co zostało dotąd powiedziane, to opis dość banalnej w gruncie rzeczy i dobrze znanej trudności hermeneu-
tycznej. Wybitni poeci słabo dają się objaśnić, ale za to wiele objaśniają. Trudno ich objaśnić, bo zawsze są miejscem nieciągłości w historii literatu-
ry. Wiele objaśniają, ponieważ narzucają innym, późniejszym pisarzom oraz
czytelnikom, pewną wizję, w ramach której ci młodszy niejako rodzą się
i uznają ją za własny punkt wyjścia. Mocni poeci narzucają innym katego-
rie, za pomocą których zostają opisani oni sami i ich następcy. Słabi poeci
oceniani są w kategoriach narzuconych przez innych. Różewicz jest – rzecz
jasna – mocnym poetą. Jednak jego przypadek pozostaje osobliwy. Osobli-
wość polega na tym, że twórczość Różewicza rozwija się pod znakiem głę-
bokiego przeświadczenia o ruinie wszelkich języków, za pomocą których
opisywaliśmy dotąd treść naszego doświadczenia. Także doświadczenia
czytania i badania literatury. Na takim przeświadczeniu nie sposób skoń-
czyć, a trudno od niego zaczynać. Co robić? Jak się zdaje, nie powinniśmy
ignorować fundamentalnego dla Różewicza doświadczenia braku języka
dla wyrażenia doświadczenia. A to oznacza także – a może przede wszyst-
kim – że nadal i mimo wszystko powinniśmy usiłować mówić, lecz mówie-
nie owo nie może być odtąd po prostu mówieniem za pomocą języka tak
zwanej nauki o literaturze. Oczywiście, tak czy owak musimy się w nim
zapożyczać, bo nic innego nie mamy – i musimy z wnętrza tego języka
zwracać się przeciw niemu. Ze świadomością, że właśnie w ten sposób –
powtarzając w innej przestrzeni drogę Różewicza – czynimy zadość her-
meneutycznej zasadzie wierności.

Poważne rozmiarem dzieło Różewicza – w najnowszej „czerwonej” edy-
cji Wydawnictwa Dolnośląskiego dwunastotomowe – charakteryzuje się
trzema cechami: opiera się na ontologicznej niestabilności tekstu, podlega
ciągłym rekontekstualizacjom, zaciera odróżnienia genologiczne, zachowu-
jąc bardzo silną o nich pamięć. Pierwsza cecha wynika stąd, że utwory
Różewicza istnieją w wielu wersjach, wśród których nie można wskazać
wersji podstawowej i odmian tekstu. Właściwość ta powstaje poprzez cią-
głe zmiany redakcyjne i „systematyczną” już dziś praktykę publikowania
pokreślonych rękopisów. Rzeczą niezmiernie symptomatyczną jest ponad-
to fakt, że Różewicz napisał na nowo swe dwa debiuty: dramaturgiczny
i poetycki. W efekcie obok *Kartoteki* mamy *Kartotekę rozrzuconą*, a porówna-

nie edycji *Niepokoju* z roku 1947 z *Niepokojem* z najnowszej edycji w *Utworach zebranych* z roku 2005 ujawnia, że z pięćdziesięciu czterech wierszy zawartych w pierwszym wydaniu do dziś bez zmian przechowało się zaledwie jednaście (przy czym dziesięć zostało wyrzuconych i skazanych na zapomnienie). Nie widzę w poezji XX wieku autora, który podejmowałby przedsięwzięcia o porównywalnej skali i podobnym charakterze.

Cecha druga wynika stąd, że utwory Różewicza wciąż wędrują z książki do książki i nieustannie „odnajdują się” w nowych sąsiedztwach. W efekcie „recyclingowe” książki Różewicza całkowicie zacierają odróżnienie między nową książką poetycką, wyborem znanych wcześniej wierszy a tematyczną, autorską antologią – dzieje się tak zwłaszcza w tomie *Matka odchodzi* (1999) oraz *Uśmiechy* (2000). Z praktyki tej wynikają również osobliwe komplikacje z kategorią autorstwa. *Matka odchodzi* choć opatrzona sygnaturą przez Tadeusza Różewicza, ma w istocie czterech autorów (Stefania, Janusz, Tadeusz i Stanisław Różewiczowie). Podobnie dzieje się z tomem *Nasz starszy Brat*, który w wydaniu z roku 1992 ma dwóch autorów, Tadeusza i Stanisława, natomiast w najnowszym wydaniu z *Utworów zebranych*, traci jednego autora (Stanisława), a drugi (Tadeusz) zostaje zdegradowany i pełni odtąd dziwną funkcję na poły autora, a na poły redaktora. Dwie te książki – *Matka odchodzi* oraz *Nasz starszy Brat* – przynoszą znaczące problemy filologiczne, edytorskie i filozoficzne. W zadziwiający sposób zmieniają nasze pojęcia o literaturze, rzeczywistości oraz ich wzajemnym związku. Dokumentarność wynika tu z tego, co literackie, a to co literackie, nie przestaje być dokumentarne, pozostając wysoko literacką konstrukcją; rzeczywistość zapożycza się w regułach konstrukcji tekstu, ale te reguły wciąż są wobec rzeczywistości niesamodzielne; literatura po raz kolejny nie znajduje żadnego uzasadnienia, ale to właśnie ona uzasadnia wszystko pozostałe.

Trzecia cecha wynika stąd, że choć Różewicz należy do pisarzy najbardziej zdecydowanie przekraczających normy gatunkowe (w tej dziedzinie porównywać go można chyba jedynie z Białoszewskim), zarazem uparcie dzieli swe teksty wedle tych zanegowanych wcześniej odróżnień na prozę, dramat i poezję. Praktykę tę podtrzymują *Utwory zebrane* i przynoszą wiele nowych jej przykładów. To, co odrzucone, nadal wchodzi w grę.

Z kwestią genologii wiąże się kwestia osobliwej podwójności dzieła Różewicza. Z jednej strony mówi on głosem poety lirycznego, a z drugiej głosem komediopisarza i satyryka. Ten drugi głos od początku do dziś jest margina-

lizowany przez badaczy. Po wydaniu w roku 1955 zbioru satyr i humoresek najbardziej przenikliwy komentator wczesnej twórczości Różewicza Jan Błoński stwierdzał, że zawarte w tej książce utwory są mało istotne i sytuują się na marginesie dramatycznej walki o nową poezję. Podobną konsternację wzbudziło wśród krytyków trzecie wydanie *Uśmiechów* z roku 2000, a także takie nowe tomy jak *szara strefa* i *wyjście*. Twórczość satyryczna Różewicza spychana jest zatem na margines – uchodzi za wierszowaną publicystykę, za sprawą której autor *Niepokoju* odchodzi sam od siebie. Przekonanie takie jest błędne z powodów historycznych. Różewicz zaczynał od satyr, żywił satyryczny odgrywa ważną rolę w *Echach leśnych* (1944) oraz w zapomnianym tomie *W łyzce wody* (1946). Ale nie to jest najważniejsze. Chodzi o to, że Różewicz wydaje się sprzeczny (raz jeszcze) – w swej twórczości lirycznej nieustannie potwierdza przeświadczenie o zerwaniu związku między słowami a rzeczami, między językiem a doświadczeniem, zaś w twórczości satyrycznej zdaje się zakładać, że do takiego zerwania nie doszło. Sankcją uprawiania liryki wydaje się rozpad aksjologii, sankcją uprawiania satyry wyrazisty i do tego bardzo konserwatywny system wartości. Zupełnie inne założenia zdaje się implikować liryka, a inne satyra, humoreski i komedie.

Jak pogodzić te dwie perspektywy? Może tak: kluczową opozycją dla Różewicza jest opozycja braku i nadmiaru. Czego brak? Rzeczywistości. Czego jest nadmiar? – jej substytutów. Jak reaguje Różewicz na brak rzeczywistości? Traumą. Jak odpowiada na plenienie się jej substytutów? Twórczością satyryczną. Co to znaczy, że zanika rzeczywistość? Oznacza to, że osuwa się ontologiczny grunt, na którym stał kiedyś gmach kultury. To osuwanie się sprawia, że wszelkie próby odbudowy gmachu kultury wciąż wydają się niewczesne. Dziś trzeba – jak mówi Różewicz za Staffem – budować zaczynając od dymu z komina. Czym są substytuty rzeczywistości? Rozpleniają się wraz z zanikiem rzeczywistości, jej brak daje o sobie znać ich nieokreśloną proliferacją, a manifestacją tego rozmnażania się jest współczesna kultura masowa i medialna.

Brak, o którym z uporem przypomina Różewicz od dziesiątek lat, jest w ostateczności brakiem Boga. O tym braku Różewicz pisał w sposób zastanawiający uzasadniając swą odmowę wzięcia udziału w ankiecie „Znaku” z roku 1998 „Chrystus w oczach nie-chrześcijan”: „Nie mogę zadośćuczynić Państwu prośbie, ponieważ Jezus Chrystus jest dla mnie zbyt ważną Osobą – jest kimś Bliskim i tak Wielkim-Dalekim, że pisanie o nim staje się prawie niemożliwe. Dla mnie osobiście ankieta dotycząca Jezusa Chrystusa jest czymś

niestosownym – a nawet nieprzyzwoitym”. Łatwo wyczuwalna irytacja Różewicza wydaje mi się całkiem zrozumiała. Jej powodem jest chyba sam pomysł, aby zaliczyć go do „nie-chrześcijan”. Opozycja chrześcijanin-niechrześcijanin mówi o Różewiczu niewiele, nie potrafi zdać sprawy ze skomplikowanej dialektyki jego wiary i niewiary. A jeśli już opozycją tą się posługiwać, to oczywiście ze świadomością, że Różewicz jest chrześcijaninem. Bo to chrześcijaństwo jest treścią jego pamięci. Więcej nawet – Różewicz jest być może najwybitniejszym dwudziestowiecznym poetą religijnym. Paradygmatycznym dla modernizmu kształtem doświadczenia religijnego jest bowiem nie doznanie pełni, bezpieczeństwa i ochrony, lecz doznanie braku, osamotnienia i niepokoju. Różewicz z rzadko spotykaną przenikliwością i ostrością spogląda w pustkę, która została po odejściu Boga. I z niespotykanym uporem każe nam w pustkę tę spoglądać razem z nim. Czyż istnieje czynność bardziej religijna?

Twórczość Różewicza wydaje się dziś projektem języka współczesnej duchowości, języka za pomocą którego nie tylko możemy próbować opisać nasze doświadczenie literatury i egzystencji, ale w ogóle doświadczenie to zidentyfikować. Krytycy powiadają niekiedy, że Różewicz jest dobry jako diagnostyk kryzysu, jakiego doświadczamy przebywając na ziemi Ulro – a jesteśmy tam niemal wszyscy. Ale że trzeba go odrzucić i szukać stawy prawdziwie treściwej, dającej nam siłę do aprobaty istnienia. Wydaje mi się, że jest to sąd uproszczony. To Różewicz uczy nas prawdziwej afirmacji, afirmacji trudnej, ale prawdziwej, bo jej przedmiotem nie jest byt pojęty jako olśniewająca pełnia i sztuka jako ocalenie, ale byt rozumiany jako substancja zanikająca i wydrążana ze swej treści, człowiek jako istota niesamodzielna i przygodna, sztuka jako najgłębszy rodzaj doświadczenia naszej egzystencjalnej i poznawczej nędzy. Brak usprawiedliwienia – w tym zawiera się wszystko. Różewicz szuka usprawiedliwienia, a jego głód sprawiedliwości nie zadowala się erzacami. Być może na tym też polega jego religijność, bo pragnienie sprawiedliwości jest pragnieniem najgłębiej religijnym.

Dziś, gdy Różewicz ma osiemdziesiąt pięć lat, wydaje się zatem poetą bardzo współczesnym, bardziej współczesnym niż kiedykolwiek wcześniej. Ale zarazem niewspółczesnym. Wiele wskazuje bowiem, że jego „dziś” jest innym „dziś” niż nasze. Różewicz sytuuje się z przodu wobec nas, a jednocześnie z tyłu. Był z przodu, gdy wymyślał zaraz po wojnie nową formę wiersza do opisu wojny. Ciągnął się w ogniu w czasach socrealizmu. Był z przodu, gdy w latach sześćdziesiątych odkrywał ponowoczesny charakter współczesnej

kultury, teraz gdy z werwą rasowego konserwatysty kpi i ironizuje z ponowoczesności wydaje się sytuować z tyłu. Był kimś, kto najsilniej mówił o konieczności rezygnacji z dawnych metafizycznych wier, albowiem ich utrata jest czymś nieodwołalnym i określa naszą sytuację niezależnie od tego, czy świadomość tej utraty przyjmujemy, czy ją odrzucamy. Ale teraz, gdy utrata stała się czymś oczywistym i bywa radośnie akceptowana, przypomina, że najważniejszym przedmiotem jego tęsknoty zawsze była utracona metafizyka. Mało komu tak jak jemu należy się nietzscheański tytuł poety niewczesnego.

Andrzej Skrendo

Piotr Sommer

Różewicz*

Od dziesiątej rano
przy swoim „warsztacie”
czyta książkę
szuka słowa

nie ma słowa
zapisuje że nie ma słowa

czyta drugą książkę
szuka słowa
nie może znaleźć słowa
zapisuje

zapamiętuje miejsca
zakreślone czerwonym ołówkiem
1970

Piotr Sommer

* Wiersz pochodzi z debiutanckiego tomiku pt. *W krześle*, Kraków 1977.

Agata Stankowska

Inne stany arcypoezji

Trudno na paru stronach zbliżyć się do twórczości tak bogatej i rozległej, jak poezja autora *Poematu otwartego*. Mogłabym posłużyć się – wzorem samego Różewicza – poetyką fragmentu, uchylając się próbie „całości”, ale też tym samym, przენiewierając się powracającemu w lirykach Różewicza przekonaniu, że „podejrzany / odzyskuje swą godność / w jednym spojrzeniu / w portrecie”¹, odmalowującym rysy twarzy „z pamięci / nie z lustra” (*Zadanie domowe*), w poszukiwaniu „prawdy”, a nie „odbicia”. Mogłabym przeczytać uważnie któryś z wierszy, traktując go jako jeden ze szkiców owego portretu, które – pisał Różewicz – kiedyś „zbiegną się w jedno” (*Powrót*). Niewielką z pozoru ceną uniknięcia mielizn uogólnień i syntez byłaby wówczas konieczność dokonania wyboru tego, a nie innego utworu. Kłopot to niby niewielki, bolesny jedynie ze względu na wpisana weń rezygnację z tego, co pominięte; rezygnację, której tak czy inaczej uniknąć się nie da. Wybór taki wiąże się jednak nieuchronnie z wartościowaniem, z postawieniem *implicite* tezy: to jest najlepsze, najciekawsze, najbardziej poetycko udane. Tymczasem, podczas lektury wierszy autora *Niepokoju i wyjścia* zawsze towarzyszyło mi poczucie, że Różewicz nie chce się podobać, nie chce zachwycać, jak ognia unika poklasku wynikłego z estetycznej przyjemności. Poezja ta zapisuje dramat, wymykający się standardowym poczynaniom wielbicieli liryki i jej piękna, notuje scenariusz „inscenizacji” toczącej się poza „obrzeżami poezji” (*na obrzeżach poezji*).

Istotą projektu Różewicza, nie jest ani – jak pisano wielokrotnie – „antystetyczność”, ani „antymetafizyczność”, lecz swoście opozycyjny wobec obu, egzystencjalny wzorzec arcypoezyckości, rozumianej jako utopijny za-

¹ Tadeusz Różewicz, *Frans Hals* z tomu *Trzecia twarz*, w tegoż: *Poezje zebrane*, Wrocław 1976; dalej cytuję utwory z tego wydania.

Agata Stankowska, ur. 1966 w Poznaniu, pracuje w Zakładzie Teorii i Historii Literatury XX wieku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza; prace krytyczne publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim” i „ResPublice Nowej”. Mieszka w Poznaniu.

miar zniesienia granic między realnym a artystycznym. Po to, by w tej przemieszanej przestrzeni, odnaleźć, zachować „swoją twarz”, odbudowywać swoje „jestem”, wracać do niego niczym syn marnotrawny, skazany wcześniej i uczestniczący w degradującej go tułaczce po szlakach dwudziestowiecznych historycznych i kulturowych katastrof.

Znamienne rysy poetyki Różewiczowskiej, jej „antyestetyczność” (anty-poetyckość) i „antymetafizyczność” (koniugowanie w tekście wykluczających się alternatyw, odczytywane jako znoszenie sensu) skłonna byłabym traktować nie jako wyraz „poezjo” – i światopoglądu, lecz jako konieczne zabiegi oczyszczania pola rzeczywistych, istotnych prób poezjowania, będącego czynnością przekraczającą domenę pisania, języka, estetyki, myślenia. „Zredukowany / do samego siebie / siedzę na / dworcu kolejowym” (*Poemat autystyczny*) – pisał Różewicz w *Plaskorzeźbie*. „Poezja / musi wytworzyć / sobie takie narzędzia / ukształtować takie formy / aby zaczepić o mnie / i o słowo” – notował wcześniej w zamieszczonym w *Trzeciej twarzy* wierszu *W teatrze cieni*. W opublikowanym w *Formach* autotematycznym *Komentarzu* z nadzieją mówił: „Zostanę przebudzony. Wiem. Z tych głosów łagodnych i dobrych, z tych uśmiechów, dyskusji o kryzysie poezji. W tej kawiarni, gdzie dziesięciu inteligentnych durni i trzy idiotki opluwają się wzajemnie aforyzmami i dowcipami. W tej kawiarni gdzie nie jestem. Zostanę przebudzony. Wiem. Na drodze do domu, na drodze, po której idę. Na środku tej drogi zostanę przebudzony. W czasie tego przedstawienia, które odbywa się od początku do końca”. Trwa – dopowiedzmy – jak rzeczywiste, terazniejsze życie rozpostarte między walką z brzemieniem przeszłości oraz walką z lękiem przed przyszłością, między „wyjściem” a „wejściem”, między początkiem a końcem.

W liryce Różewicza wspomnienie uprzedniej, jedynej realności, podobnie jak jedyna pewność, dotycząca tego, co przyszłe, wiąże się z tym samym: z pamięcią i ponownym doznawaniem śmierci. Zawsze współcześnie przeżywaną Apokalipsą, posiadającą różnorakie oblicza. Śmiercią, jako Atropos, jako konieczną jakością egzystencji. Śmiercią jako doświadczonym i doświadczanym piętnem historii i współczesnej kultury, terminalnie zranionej przez popkulturę. Wreszcie śmiercią, jako probierzem sensu, celowości, możliwości sztuki. Poezja, której Różewicz „oddaje się z ociąganiem” pozostaje „Tą najosobliwszą / ze wszystkich czynności ludzkich / jedyną, co służy / uświadamianiu śmierci” (*na obrzeżach poezji*). Paradoksalnie oznacza to jednak – jak sądzę – zabezpieczanie życia, odmalowywanie twarzy.

Stawką poezji autora *Poematu otwartego* jest przyległość do osoby, manifestacja jej niepewnej arbitralności, wbrew traumom historii, ewolucjom kultury, filozoficznym zwrotom. Różewicz unika prób kamuflowania niewygodnej prawdy. Pokazuje, że przyległość między poezją a osobą zagrożona jest zarówno przez estetyczną konstrukcję, sztukę zastępującą „autonomiczną egzystencję obrazu”² fajerwerkiem konwencjonalnego piękna, jak i przez otwartość podmiotu na obrazy nie własne, dyskursy, sprawiające, że słowo dystansuje się od „ja” niczym „dwa brzegi / które oddalają się bez przerwy” (*W teatrze cieni*).

„Jestem zbudowany z materiału łatwoprzepuszczalnego. Jestem odkryty i bezbronny” – pisze w *Spojrzeniach*. „...później między obrazy rzeczywiste, których byłem uczestnikiem i świadkiem, wkradły się obrazy pozorne. Były to obrazy, których nigdy nie widziałem w rzeczywistości, w których nie uczestniczyłem, ale które weszły do mnie okiem. Wyłącznie okiem. Podczas kiedy tamte wchodziły wszystkimi zmysłami i były częścią mojej duszy” – czytamy w zapisanym prozą poemacie *Złwiony*. Zarysowana tu antynomia „rzeczywistego”, „podskórnego podziemnego / ociekającego ropą pękniętego” (*W różży*) obrazu, dostępnego w gruncie rzeczy jedynie w milczeniu, a zakorzenionego zawsze w konkrezie, w terażniejszości, w – powiedziałby Kantor – „realności najniższej rangi”³ i, z drugiej strony, obrazu pozornego, nie własnego, pięknego ale sztucznego przedstawienia, poetyckiej wizji nasyconej „nieśmiertelną metaforą”, wyraża jedno z najważniejszych napięć Różewiczowskiej poezji. Napięć nigdy do końca nie rozwiązanych tak, jak (z pozoru?!) niejednoznaczna pozostaje modalność twórczych działań Różewicza. „Odchodzę” – kończy poeta cytowany wcześniej utwór *W teatrze cieni*, w którym pisał o poszukiwaniu form zdolnych zahaczyć „o mnie i o słowo”. Czy wyznanie to oznacza konstatację klęski, czy też stwierdzenie bycia w drodze, uporczywego stawiania kolejnych kroków, by syn marnotrawny, w ostatnim tomie Nietzsche, wcześniej bohater i narrator *Złwionego*, wreszcie sam Różewicz, „mogli powrócić naprawdę” do swego miasta, do samych siebie.

Poezja Różewicza, we wszystkich swych kolejnych odsłonach – tej tuż powojennej, antyestetycznej (antyawangardowej) i tej późniejszej, nazwanej przez krytykę, postmodernistyczną – nieustannie „rozdzierana” również nie-

² Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie* 1986, Cricoteka, Kraków 1991.

³ *Ibidem*.

ustannie „próbuję jeszcze raz/zbliżyć/porównać/połączyć” (*W teatrze cieni*) przestrzeń osoby i słowa. Iluzję i realność. „Wyruszą w dalszą drogę. Muszę siebie przekonać, że to, co robię, nie jest fikcją. To jest tworzenie. Nie zrobię kroku, dopóki się nie przekonam, że to, co robię, jest prawdziwe. Cała liturgia opowiadania. To, że bohater wszedł na schody, a potem schodził ze schodów... nie ma sensu. Mówię nie o tym... Ważne jest to, aby zgodzić się na siebie. Na swoją pustkę i zmęczenie. Zgodzić się. W przeciwnym razie wszystko jest rozdarciem” (*Komentarz*). „Antypoetyckość” ujrzana z tej perspektywy jawi się jako postulat pozytywny. Tak w życiu jak i w sztuce – powie poeta – zniwelować rozdarcie można jedynie poprzez ascetyczną zgodę na pustkę i zmęczenie, śmieszność i brzydotę, poprzez zgodę na siebie w braku i w lęku. W poezji Różewicza, jeśli gdzieś wylania się życie, to paradoksalnie ze śmierci, która nie zostaje jeszcze życiu jako figura „skradziona”⁴. Wylania się z pustki, tym różniącą się od pozoru, że trwa w niej pamięć tego, co utracone.

Nieprzypadkowo w ostatnich zdaniach posługiwałam się kilkakrotnie frazami pochodzącymi z manifestów Tadeusza Kantora, z jego *Lekcji mediolańskich*, *Mojej drogi do teatru śmierci*, *Małego manifestu*. Jeśli miałabym wskazać twórców pokrewnych Różewiczowi w prowokacyjnej antyawangardowości, a także próbie odnalezienia, stworzenia pramaterii sztuki, nie zanieczyszczonej przez to, co do niej wchodzi, co zostaje wniesione jako obraz nie własny, pozorny, lecz co z niej samej wychodzi, co jest sztuką właśnie, poezją i teatrem, jako przestrzenią niebezkarne go uczestnictwa, przestrzenią egzystencji, to wymieniłabym właśnie Tadeusza Kantora, jako autora okupacyjnej inscenizacji *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego, krytyka sztuki i myśliciela, a także Stanisława Czycha, jako twórcy *Anda* i *Berenais*. U wszystkich trzech twórców odnajdziemy ten sam motyw sprzeciwu wobec awangardy, wynikły z konieczności poszukiwań sztuki „stosownej” dla porażonego wojną „ja”, zagrożonego w swoim „jestem”. Paradigmat awangardowy jawi się im jako „nieznośny” przynajmniej z dwu powodów. Po pierwsze uległ on defraudacji: z fazy rewolucyjnej przeszedł w pięknoduchowską. Zachwycił się

⁴ Jean-Luc Nancy postawił swego czasu tezę, że Shoah (zagłada, z której wyrasta poezja Różewicza) jest tym wydarzeniem w historii świata zachodu, po którym figura Śmierci nie jest już możliwa. „Śmierć, jako niezawłaszczalna własność istnienia, które nazywamy s k o Ń c z o n y m w sensie pełni, w swojej jedności i nienaruszalności lub nieofiarowalności, w swoim byciu-w-świecie, została «skradziona». (...) Sprawia to, by tak rzec, że nie może wkroczyć do opowieści życia, którego byłaby dojściem – tzn. wyjściem i wejściem, otwarciem”. Jean-Luc Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przełożył Adam Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

sobą, „stając CZYSTĄ FORMĄ”⁵. Stanowi dziś – powie Różewicz – wyraz błędnego przekonania, że poezja może „istnieć *in abstracto*”⁶. Dodatkowo, co gorsza, awangardowość została zintegrowana, upowszechniona i zwulgaryzowana przez sztukę masową, uległa komercji. Jak napisał niegdyś Zygmunt Bauman „sztukę awangardową «wchłonęli» nie tyle ci, co się do niej (pod jej uszlachetniającym wpływem) przekonali, ile ci, którzy chcieli lśnić w jej odbitym blasku”⁷. Po drugie, choć tu sądy formułować trzeba dużo ostrożniej, awangardowe silne „mogę” niepokojąco łatwo odnajdywało się w nazbyt całościowych, racjonalnych wizjach, jawiło jako nazbyt obojętne na Zagładę. Także i z tego względu Różewicz, Kantor, Czycz odczuwali konieczność przekroczenia tego wzorca. Wszyscy trzej, choć każdy w odmienny sposób i z użyciem innych poetyk (które, dodajmy od razu, upodrzednione są tu szczególnie wyraźnie wobec antropologicznych rozstrzygnięć; istota pra-materii sztuki i tak tkwi wszak gdzie indziej, poza estetycznym instrumentarium) szansę na „uwewnętrzzenie” obrazu, na ochronę jego „prywatności” odnajdują w „ucieleśnieniu”, w somatyzmie, który – tu chętnie przekształciłabym znaną formułę Wyki, odnoszącą się do Różewicza – jest „odtrumienny”, a nie, jak chciał krytyk, „dotrumienny”⁸.

„Wyniosłem moje ciało/z głodu ognia i wojny/pochylony nad nim/śledziłem każde poruszenie/zaparłem się siebie zachowałem ciało” (*Ciało*) – pisze Różewicz. „Ciało, ciało – jedyna prawdziwa rzecz w tym mieście” (*Mgła*).

W taki też właśnie, „somatyczny” sposób autor *Trzeciej twarzy* patrzy, a lepiej byłoby powiedzieć, „dotyka” dzieł innych twórców. Nie tak, jak czynią to „światłoczuli/esteci/o jednym oku”, którzy „mówiąc Van Gogh/malują słońca/potrącają banalną/gałązką kwitnącego migdału” (*Korzenie*), ale jak pogrążony w mroku, milczący, a dzięki temu zachowujący szansę „przecucia” materii bólu, poeta-człowiek, sam cierpiący i „pożerany ogniem”. Takiego „przecucia”, dotyku pragnie też dla swych własnych wierszy.

Edward Balcerzan napisał kiedyś trafnie, że „antypoeta” stawia poezji zadania najtrudniejsze, „kwestionuje uroszczenia sztuki słowa i jednocześnie

⁵ Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie*.

⁶ Zob. Tadeusz Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, „Trybuna Literacka” 1958, nr 9. Poeta pisał w tym szkicu, że w jego rozumieniu „liryka współczesna byłaby stworzeniem zderzenia między uczuciem i zjawiskiem, między uczuciem i rzeczą”.

⁷ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6

⁸ Zob. Kazimierz Wyka, *Dwa razy Różewicz*, w tegoż: *Rzecz wyobraźni*, wydanie II rozszerzone, Warszawa 1977.

nie może wyzwolić się od presji tych uroszczeń. Dlatego obnaża ułomności pracy artystycznej, deprecjonuje legendy, naigrywa się z samego siebie. Prowokuje publiczność do sprzeciwu. Jego skryte marzenie: aby czytelnik ujął się w obronie sztuki, przeciwstawił się wątpięcemu, uzdrowił chorego na rozpacz"⁹.

Czy szafarzami owego, ewentualnego uzdrowienia mogą być tylko mniej zrozpaczeni czytelnicy i nigdy nie wątpięcy w sztukę tacy arcyepoeci, jak Przyboś? Nie sędzę. Różewicz przekonuje, że przed szansą arcyepoezji staje przede wszystkim (a może tylko) antypoeta, gdy tylko, nie przekreślając żadnego ze swych trudnych rozpoznań, wyrazi na nie zgodę. W braku, nie w nadmiarze odnajdzie szansę tworzenia. Bo „przecież biel/najlepiej opisać szarością/ptaka kamieniem (...) źródlanym/przeźroczystym opisem/wody/jest opis pragnienia/popiołu/pustyni/wywołuje fatamorganę/oblaki i drzewa wchodzą w lustro” (*Szkic do erotyku współczesnego*), nie będąc już tylko odbiciem, przedstawieniem, lecz znakiem tego, który pragnie wody, znakiem tego, „od czego pada ten długi niezmierny cień” (*Równina*).

Arcypoetyckość polegałaby w takim ujęciu na zgodzie na metaforę, która jest śmiertelna, a nie, jak każda „zła metafora (...) nieśmiertelna” (*Korekta*). Tożsama byłaby nie z pielęgnacją poetyckiego ogrodu, lecz – jak napisał Bieńkowski o Różewiczu (zmieniając zresztą wcześniej wyrażany pogląd) – z utopijnym programem przyległości do osoby. „Dramat arcyepoety – pisze autor *Piekiel i Orfeuszy*. Tadeusz Różewicz jest jedynym współczesnym poetą, który bezwarunkowo wierzy w poezję. Nie w poezję jako narzędzie przeobrażania świata, nie w poezję jako absolut piękna. W poezję jako zapis własnej osobowości.”¹⁰

Czyż nie tak właśnie? Dlaczego miarą arcyepoetyckości miałoby być zawsze piękno poetyckiego świata, „uzyskującego [w utworze – A.S.] wyższy stopień faktyczności niż w strukturze osobowości każdego pojedynczego osobnika”¹¹? To formuła dla tych, którzy nie odczuwają lęku, lub odczuwają go mało. Dla tych, dla których poetyckie uogólnienie nie stano-

⁹ Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I. Strategie liryczne*, wydanie II, Warszawa 1984.

¹⁰ Zbigniew Bieńkowski, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993.

¹¹ Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*. Balcerzan pisze dalej, że ów wyższy stopień faktyczności możliwy jest dzięki temu, że „wiersz nie jest przeżyciem, wiersz jest czymś więcej, on zastępuje sobą całą masę indywidualnych, znikliwych, nie do końca uświadomionych, narażonych na banał, fałsz, rozpad ludzkich przeżyć”.

wi kolejnego dowodu na zanik realnej pojedynczości, nie jawi się jako potwierdzenie rozpadu samego siebie. Różewicz do ich grona nie należy. Przeciwnie. Podobnie, jak ci wszyscy, którzy żyją w poczuciu rozpadu, pustki, paraliżu, stają przed zadaniem o wiele trudniejszym, zadaniem niemożliwym.

Arcypoetyckość zyskuje wówczas rys ostateczny. Jest tyleż dramatyczna, co bezwarunkowa. Próbuje sprostać przekonaniu, że jądrem prawdziwej poezji jest indywidualny rdzeń, indywidualna rana, której nie sposób wyrazić, ale którą można spróbować przyjąć. Tylko takie wiersze, w których „obrazy odpadają/od myśli/jak mięso od kości”, wiersze, w których „żeby dotrzeć do rdzenia/do szpiku/trzeba zmiażdżyć kość” (*Sobowtór*) mają szansę przeciwstawić się apokalipsie. W jakimś sensie przejąć rolę „Boga, który odszedł z tego świata/nie umar!” (*Nauka chodzenia*). „Piszę” – wyzna Różewicz w swym ostatnim tomie – bo „nie mam potrzebnych środków technicznych/ani siły/ani wiary” aby odsłonić to, co „czasem «życie» zasłania/To/Co jest większe od życia” (*Dlaczego piszę?*). Ślady takiego przekonania, pragnienia, takiej „mistycznej”, czy „utopijnej”, próby arcyepoetji, próby zawsze w pewnym stopniu nieudanej, choć też zawsze o tyle wygranej, o ile podjętej, odnajdujemy we wszystkich tomach wierszy Tadeusza Różewicza: od *Niepokoju* po *wyjście*. Poeta należy do grona tych, o których Kantor pisał w *Lekcjach mediolańskich*, że:

W tych czasach jakiejś nowoczesnej Apokalipsy,
gdy potężne bóstwa naszej epoki wciągają sztukę
w obszary swego panowania, rządzone brutalnymi prawami,
obojętne na wschodzie czy zachodzie,
gdy wydaje się, że sztuka umiera – pojawiają się –
jestem pewny – jak to było zawsze,
nagle
i nie wiadomo skąd
ludzie podobni do dawnych świętych, pustelników,
ascetów,
artyści, których udziałem i bronią będzie
BIEDA
i ŚMIESZNOŚĆ.

Agata Stankowska

Leszek Szaruga

List półprywatny do Tadeusza Różewicza

Drogi Tadeuszu,
piszesz w swej karteczce, że zamiast dedykacji w tomie wolałbyś dostać list. Piszesz: „ja naprawdę interesuję się innymi ludźmi... żywymi i umarłymi, starymi, młodymi i 60-letnimi”.

Wiem przecież.

Ale o czym pisać?

A zresztą... O parę spraw chciałbym Cię spytać, a nigdy nie ma dość czasu, widzimy się „w locie”. Raz nawet w LOT-cie, gdy po ponad dwudziestu latach spotkałem Cię na lotnisku we Frankfurcie – razem szukaliśmy stanowiska odlotowego do Warszawy.

Coś się wtedy nawiązało. Co, tego nie wiem, ale to było ważne.

No więc tak. Kiedyś opowiadał mi ojciec małą anegdotkę z Twojego przyjazdu na Głębokie. To musiało być w okolicach 1947 (no nie pamiętam, miałem wtedy jakieś dwa lata: podarowałeś mi zresztą fotografię z tego czasu, gdy siedzę na Twoich kolanach...), bo po wydaniu przez Jastruna (starego, rzecz jasna – młodego jeszcze nie było) tomu *Rzecz ludzka*. Podobno łąziliście nad jeziorem i naigrawaliście się z tego tytułu. Wyobrażam to sobie.

No więc: jak to było? Pamiętasz?

Dlaczego pytam? No bo przypominam sobie podobną sytuację, z roku 1974 (cyfry się poprzestawiały: magia jakaś? Wierzysz w magię?). Siedzieliśmy z Bierezinem i Sułkowskim (czytałeś ich? Już od lat nie żyją), paliliśmy „marychę” i zarykiwaliśmy się czytając *Pana Cogito* Herberta. Co fraza, to umieraliśmy ze śmiechu. Mieliśmy nawet napisać *Pana Suma. Przesłanie* chyba ułożyliśmy, tak mi się zdaje, ale zaginęło. Szkoda.

Piszesz, „ja kończę chyba 85 ale «nie tak sobie» tylko w pocie czoła i wielkim trudzie każdego dnia”. Pewnie, to ćwierć wieku więcej niż ja. Ale popatrz, co napisałeś do Staffa (raz go w życiu widziałem, na Krakowskim):

„Szanowny i Kochany Przyjacielu, nazywałem Pana, zawsze z respektem i miłością «Starym Poetą»... ale zajrzałem do «kalendarium» i okazało się, że jestem starszy od Pana o rok, a może dwa lata!». Widzisz!

Nigdy Cię nie tytułowałem jakoś tak: Stary Poeta czy Mistrz. No, ale jednak... Uczę się od Ciebie cały czas (też: polemizuję – myślę, że nie zdajesz sobie do końca sprawy z tego, jak ważna jest Twoja Poezja (nie: „poezja")), ale i Ty chyba coś podebrałeś od młodszych, jak Staff podebrał od Ciebie, bo tak to jest. Chętnie o tym bym z Tobą porozmawiał: jak to widzisz?

Kiedys napisałeś, że nie miałeś czasu, by zajmować się naszymi – to znaczy młodych, dzieci – problemami, bo musiałeś zajmować się swoimi. Jakoś tak – w wierszu. Jest też tak, że my zajmowaliśmy się swoimi; choć może nie do końca, skoro – mimo dystansu – moi rówieśnicy przyznali Ci w 1971 roku Nagrodę Poetów. Pamiętasz to? Zwróciło to Twoją uwagę? Jak byś to dziś skomentował? Gdy dziś czytam „uzasadnienia” tamtych młodych (Kornhauser, Zagajewski), nieco mnie one bawią, nieco irytują.

Trochę tu odpowiadam na Twoją karteczkę, trochę na list Krzysztofa Myszkowskiego: „proszę o wypowiedź o znaczeniu Różewicza – dla Ciebie i dla współczesnej literatury polskiej”. No: duże znaczenie, tak sadzę, bardzo duże. Ale o tym pisałem gdzie indziej. I że mogliby w Tobie zobaczyć też humorystę, satyryka, a nie międląc tylko „na poważnie”. Nie czytają *Uśmiechów*? Nie czytają. To takie, no... Opisałem kiedyś, jak zrobiłeś kabaret ze swego spotkania w Berlinie, „zepsułeś” Dedeciusowi całą ceremonię... To był świetny „tekst” czy może nawet „happening”. Na twoje 75-lecie.

Pewnie się zaraz zobaczymy w Wiedniu, gdzie Ci organizują uroczystości. Zaprosili mnie jako „specjalistę od Różewicza”. Serio. Jadę, może pogadamy... Będę głosił o „ludzkim języku» Różewicza”.

Warszawa, 5 marca 2006

Leszek Szaruga

Zbigniew Żakiewicz

Tadeusz Różewicz i nasze pokolenie

Gdy tak się zastanawiam nad miejscem twórczości Tadeusza Różewicza w mojej biografii, tej „życiowej” i tej twórczej, widzę, że jego poezja (mniej dramaturgia) jakby dla mnie nie istniała, a przecież, mam w domowej biblioteczce zbiorki, poczynając od *Wyboru wierszy* wydanego przez PIW w 1953 roku. Wówczas to skończyłem spóźnioną maturę w Łodzi, mając dwadzieścia jeden lat.

Wybór wierszy obejmował lata 1945–52. Był tam debiutancki tomik *Niepokój* (1945–1946) z wierszem *Ocalony* („Mam dwadzieścia cztery lata/ocalałem/prowadzony na rzeź”), również wstrząsające teksty z *Czerwonej rękawiczki* (1947–1948). Późniejsze teksty to socrealizm. Chociaż *W pięciu poematach*, nie w całości, odnajdujemy ciemny głos świadka zatury.

Czym mogę wyjaśnić tę nieprzemakalność na tak wybitną i przez swą wyzywającą prostotę jakby bliską prozie poezję? Nie czuję się uprawniony, ani kompetentny, do oceniania Różewicza, jeśli to czynię to jako świadek swoich czasów i swoich doświadczeń. Po tak zwanej repatriacji, w 1946 roku trafiłem, czternastolatek, do ponurej, szarej robotniczej Łodzi. Tak się szczęśliwie złożyło, że do moich rąk trafiły wiersze zebrane Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w graficznym opracowaniu Knothego. Rok wydania 1946. Ten dosyć obszerny wybór trzymałem prawie do matury, pomimo monitów z biblioteki. No i, oczywiście, był „Przekrój” i mój Gałczyński w całej krasie. Ze skromnego kieszonkowego kupowałem jego następne tomiki i znałem wiele tekstów na pamięć.

Teraz wiem, że twórczość Gałczyńskiego stała się dla mnie, ciężko doświadczonego przez podwójną okupację Sowieców oraz łódzką biedę – oazą radości, zabawy, dystansu do tego co się działo. Ucieczką do Arkadii, którą utraciłem jako siedmioletnie dziecko zafascynowane urodą świata, tą mickiewiczowską harmonią i tym typowym dla ludzi Kresów ukołchaniem natury i poczuciem głębokiej więzi z nią.

W czasie opolskich studiów kupiłem wiersze zebrane Leopolda Staffa. Nie była to poezja olśniewająca, jak twórczość Gałczyńskiego, ale potwierdzała,

że życie ma sens, była to poezja mądra, uczulona na przyrodę w sposób nie deklaratywny religijna. Porażony gnozą manicheizmu (tę wciąż we mnie podsycala Matka) przyjąłem Staffa jako swoiste antidotum. Jego „szarość”, niby codzienność, przypominała mi Różewicza. Bez zdziwienia później się dowiedziałem, że właśnie Staff miał być mistrzem Różewicza.

I teraz pora przejść do zasadniczego pytania. Dlaczego roczniki trzydzieste, a więc o te dziesięć lat młodsze od Różewicza, nie całe poszły ścieżką mistrza, jak tyłu poetów na czele z Grochowiakiem? I znów będę mówił o sobie. Mój debiut *Chłopiec o lisiej twarzy* (1962), ale tworzony przez kilka lat, był prawie w całości dotknięty tym samym tchnieniem śmierci, wojny, późniejszej rozpacz, takim właśnie „manicheizmem”. Wcale więc nie musiałem wychodzić z kręgu Różewicza i tej świadomości, że jestem w świecie, w którym wszyscy są winni, a przynajmniej współwinni. Ja również przeszedłem przez czas zagłady, byłem świadkiem mordowania Żydów, sowieckich wywozów na Wschód, rozstrzeliwań przez NKWD.

W Opolu mogłem pojąć, co tak naprawdę kryło się w mojej tłumionej podświadomości. Dlaczego właśnie odsuwałem Różewicza na dalszy plan, wielbiąc Gałczyńskiego? To była ucieczka przed sobą samym. Po prostu, w ówczesnych warunkach, w tym strasznym wykorzenieniu, nie mogłem, jak Grochowiak i pokolenie „Współczesności”, karmić się Różewiczem. Wystarczał mi Dostojewski, którego wpływ zauważyła krytyka, oceniając mój debiut. Ponadto, z temperamentu i powołania czułem się prozaikiem. Moi ówcześni mistrzowie prozy to Bolesław Prus, potem Lew Tolstoj i Fiodor Dostojewski. Czytałem wszystkie ich dzieła, które były dostępne. A Lwa Tolstoja w oryginale.

Tadeusz Różewicz – *Życie-Śmierć*, miłoszowe To „wziął poważnie/poważny śmiertelnik” – jak napisał pod koniec życia autor *Ziemi Ulro*. Ta poważność, która nie pozwala śmiertelnikowi tańczyć i „nie ma pobłażania/dla frywolności form” czyni z poety kreta który „ryje w czarnej ziemi/jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem” – była dla takich jak ja za trudna, a może wręcz zabójcza.

Tadeusza Różewicza można podziwiać za ten grecki ajscylosowy tragizm, za *katharsis*, którym oczyszczał świat zbrukany zbrodnią.

Ale może też jest w nim pewna naiwność, też na miarę antyczną? Pomyślałem o tym, gdy spotkałem się z Różewiczem na zjeździe pisarzy *science*

fiction w Poznaniu. Znalazłem się na tym zjeździe twórców i miłośników literatury fantastyczno-naukowej przypadkowo. Tymczasem Tadeusz Różewicz – do czego się przyznał podczas dłuższej rozmowy – przyjechał specjalnie, oczekując, że po tym historycznym dla ludzkości wydarzeniu, którym było lądowanie człowieka na Księżycu, stanie się coś przełomowego. O ile dobrze go wówczas rozumiałem, ludzkość będzie już inna. Wszak spojrzeliśmy na siebie z Księżycą jako na planetę – wspólną ojczyznę wszystkich żyjących. Czy będziemy lepsi? Czy twórcy literatury *science fiction* mieli odpowiedzieć na to pytanie?

Ostatnio, tak myślę, że dopiero teraz, sądząc po jego tekstach, Tadeusz Różewicz zaakceptował cały dramat chrześcijaństwa, które życie, byt równocześnie krzyżuje i usprawiedliwia. Przez Krzyż.

Zbigniew Żakiewicz

Anna Frajlich

Najdroższe i najpiękniejsze*

Matka odchodzi Tadeusza Różewicza jest chyba jedną z najbardziej przejmujących lektur, jakie zdarzyły mi się w ciągu ostatnich kilku lat. No, może spóźnione, pośmiertne wydanie *Pierwszego człowieka* Alberta Camusa jest równie przejmujące. Pewnie z tych samych powodów.

Pod koniec wieku wypełnionego i przepelnionego epokowymi wydarzeniami historycznymi poeta odwraca się od ogólnych tzw. wielkich spraw, aby zwierzyć się światu ze swego nieukojonego bólu, bólu po utracie matki. Znany z niechęci do odsłaniania się przed czytelnikiem, Różewicz cały swój dar wkłada w odsłonięcie niezagojonej rany. Czyni to wierszem, prozą zarówno wyszukaną, literacką, jak również prozą najbardziej bezpośrednich zapisów w dzienniku, tym bardziej ujmujących ze względu na swą ranliwość. Te kartki z dziennika dokumentujące ostatnie dni choroby i życia matki poety przywodzą na myśl inny, równie przejmujący dokument w naszej literaturze – dziennik Karola Irzykowskiego prowadzony podczas choroby jego ukochanej córki.

* Ten tekst, przysłany przez Tadeusza Różewicza, pochodzi z dodatku literacko-społecznego nowojorskiego tygodnika „Przegląd Polski” z 17 marca 2000 roku.

Firmowany nazwiskiem poety tom jest w pewnej mierze antologią tekstów rodzinnych. Wiersze, opowiadania i notatki Tadeusza Różewicza uzupełniają dwa niezwykle ciekawe teksty pióra matki poety, jeden tekst starszego brata Janusza zamordowanego przez gestapo i jeden młodszego brata Stanisława. Kilka zdjęć i parę reprodukcji dokumentów stanowi dopełnienie tomu.

Książka skoncentrowana jak najbardziej na prywatnym życiu jednej rodziny stanowi jednakże odbicie całej epoki. Poprzez przeżycia tej rodziny czytelnik zatrzymuje się jakby na kilku najważniejszych stacjach tego wieku. Obraz wsi polskiej początku wieku widziany oczyma matki odsyła do najbardziej wstrząsających prawd, które w polskiej literaturze skupiającej się na mitologizacji jedności narodowej poza Wyspiańskim i Żeromskim mało kto miał odwagę wypowiedzieć. Mam na myśli przepaść między polskim dworem a polską wsią, polskim miastem a polską wsią. Przepaść zasypaną zapewne przez wiek dwudziesty, ale czy w psychice zasypaną do końca? Czy coś takiego można zasypać?

„Chłop był nieufny – czytamy – bo dwór nigdy nic nie zrobił, żeby do siebie zbliżyć człowieka ze wsi. Chłop nie lubił dworu, bo musiał iść na pańskie robić, dzień za 15 kopiejek, a jeszcze ekonom dobrze poganiał. Jak mówili, że Krasowski Adam jeździł na bale, to se tylek trzydziestopięciurolówkami wycierał. A już go lokaje znali, no i cieszyli się.”

Wieś opisywana przez Stefanię Różewicz miała dwa dwory, ale ani jednej drogi.

W relacji matki poety uderza ogromna wrażliwość na los chłopskich dzieci. Jako młoda dziewczyna nie mająca jeszcze własnej rodziny, zauważa ona przede wszystkim niemal zwierzęce warunki, w jakich chowane były dzieci wiejskie, warunki, na które nieczułe były dwory, ślepe i głuche państwo, wówczas jeszcze carskie. Inną sprawą, na którą Stefania Różewicz zwraca uwagę, jest zupełna nieznajomość najbardziej podstawowych zasad higieny. Dwa razy podkreśla w tekście, że dopiero młode wiejskie dziewczyny powracające z robót z Niemiec wnosily jakieś pojęcie czystości, porządku i gospodarności, a więc cywilizacja na wieś przychodziła z zewnątrz – nie z polskiego dworu, tylko z Niemiec.

Naturalnie, taką wrażliwość wynosi się z domu. „Szlam nieraz z mamą przez wieś – pisze Stefania Różewicz – to mi mówiła: państwo powozami jeżdżą i bale wyprawiają, lepiej by dla dzieci zrobili ochronkę. A ja myślę: może nie jest tak źle, jak mama mówi. Widzę, jak dziedziczka albo dziedzic przechodzi

przez wieś, to ludzie starzy i nawet dzieci ich po rękach całują. Pytam się mamy: dlaczego ich całują, jak są złe? Mama mi mówi: muszą, bo są biedni."

Następna stacja to nędza materialna lat dwudziestych. Depresja ekonomiczna tego okresu i potężny wstrząs przez nią spowodowany odbiły się silnym echem w literaturze i w psychice, na przykład amerykańskiej. Do dziś funkcjonuje w Stanach Zjednoczonych coś, co się nazywa „mentalnością okresu depresji”. Przejęta radością z „odzyskanego śmietnika” polska literatura chciała „wiosną wiosnę nie Polskę zobaczyć” i temat nędzy, w jakiej żyli ludzie, nie był popularny. Najbardziej wymownym tego dowodem była reakcja na powieść Jalu Kurka *Grypa szaleje w Naprawie*. W powojennej świadomości mieliśmy do czynienia z absolutną idealizacją dwudziestolecia międzywojennego, co było naturalną reakcją na obraz tych czasów w literaturze socrealistycznej. W książce Różewicza temat ten poruszony jest w kilku tekstach o różnej poetyce. Mamy tu więc obiektywną relację, mamy nieco surrealistyczny obrazek bezrobotnego sąsiada, któremu broda przymarza do pierzyny, a który po posiłku przyniesionym przez dzieci Różewiczów zabiera się do lektury *Mojej filozofii powodzenia* Henry'ego Forda.

Nędzę lat dwudziestych wpisać można w ogólniejszy temat Różewicza, temat upokorzenia człowieka, upokorzenia spowodowanego bezsilnością wobec choroby, wobec bezduszości biurokracji, wobec biedy. Z tematem matki i tematem biedy wiąże się znakomita nowela Różewicza *Grzech*, włączona do tej książki. Od kilkunastu lat co rok czytam tę nowelę, zamieszczoną w antologii Aleksandra Schenkera najcelniejszych nowel polskich, ze swoimi amerykańskimi studentami. I przy każdej lekturze odnajduję jakiś nowy wymiar, jakiś nowy cień tonu, jakiś blask pojawiający się i znikający.

W opowiadaniu tym chłopiec z bardzo biednego domu, w którym w trudnym okresie międzywojennego kryzysu było tylko kilka niezbędnych mniej lub bardziej kanciastych przedmiotów, odkrywa nagle w pokoju na stole piękny porcelanowy przedmiot. Matka, zapytana, do czego służy ten niby wazon, wyjaśnia, że nie służy do niczego, jest po prostu piękny. To wtargnięcie intruza w dotychczasowe życie tak bulwersuje chłopca, że z premedytacją pociąga za obrus i tłucze wazon.

Nowela w mistrzowski sposób łączy kilka tematów nurtujących poetę. Temat upokarzającej nędzy okresu depresji, temat grzechu, a szczególnie grzechu osoby bezgrzesznej, temat odchodzenia matki, a także od matki. Bo to przecież poprzez swą rewoltę, stłuczenie ulubionej przez matkę ozdoby bohater z jednej strony wyraża swą inicjację, z drugiej zemstę z zazdrości, za-

zdrości o uczucie, uwagę matki. Rozbicie wazonu zapowiedziane jest jakby wcześniejszym rozbijaniem przez chłopców warstwy lodu na kałużach, co jeśli zważymy, że lód w języku symboli jest sztywną linią dzielącą świadomość od podświadomości, ma znów swoją głębszą wymowę. A czym jest sam porcelanowy wazon, do którego nawet nie można włożyć kwiatów? To wytwór kultury kształtem przypominający jajo czy też odwłok owada. Sam wazon z zamknięciem jest symbolem całości, idei „bez wyjścia”, najwyższej inteligencji triumfującej nad urodzeniem i śmiercią. Rozbicie tego symbolu piękna, idei „bez wyjścia”, jest tytułowym grzechem.

Niezwykle liryczna a jednocześnie mocna w swej wymowie nowela bardzo harmonijnie spleta się z innymi tekstami tego bardzo osobistego wyboru Tadeusza Różewicza.

Trzecia bolesna stacja w życiu rodziny i całej epoki to wojna, w której zginął brat poety. Bolesny temat śmierci brata wciąż jakby nie dojrzał do wypowiedzenia pełnym głosem, przewija się w wierszach, we wspomnieniu Stanisława Różewicza. Synowie starali się ukryć szczegóły tej śmierci przed matką i ten półgłos pozostał jakby na zawsze. Sprawę męczeńskiej śmierci brata otacza atmosfera głęboko bolesnej intymności. Intymność pozostaje najważniejszym nurtem tego tomu, jest to sprawa wyznania pewnych uczuć, niemożność ich wyznania. Szczególnie niemożność wyznania jest tu ważna: „Teraz kiedy piszę te słowa oczy Matki spoczywają na mnie. Jest w tych oczach pytanie, którego nigdy mi nie zadała” (*Do poprawki*).

*

Ciekawe jest miejsce ojca w tym obrazie. „Ojciec był kawalerem pełnym fantazji” – głosi podpis pod jednym zdjęciem; „Ojciec w stroju wizytowym. Tak się pozowało do zdjęć” – podpisane jest inne. Jeśli indywidualność matki czy też nawet jej spoczywające na synach spojrzenie przelamuje konwencję pozowanych zdjęć, obecność ojca, nawet w tekstach, można by przyrównać do nie wywołanego negatywu, istnieje on jakby przez swoją nieobecność, poprzez niemożność kontaktu.

„...nigdy też Ojcu nie powiedziałem «Tato... Ojciec... jestem poetą»... nie wiem, czy Ojciec zwróciłby uwagę na takie słowa... byłby tak daleki... że spytałby mnie (czytając gazetę, ubierając się, czyszcząc buty...) «co tam (Tadziu) mówisz?» (...) ...teraz jest rok 1999... i mówię tak cicho, że Rodzice nie mogą dosłyszeć moich słów «Mamo, Tato, jestem poetą»... «wiem Synku»

mówi Matka «zawsze to wiedziałam» «mów wyraźniej nic nie słyszę» mówi Ojciec...” (*Teraz*)

Kiedy dzieją się ważne sprawy, ojciec zagłębiany jest w lekturze gazety, zawsze albo przyjeżdża, albo odjeżdża, nawet podczas choroby matki.

(...) ojciec drzemie pod piecem
po sześciu dniach pracy (...)
(*Powrót*)

(...) ojciec z czołem ukrytym
w chmurze dymu (...)
(*Zabawa w konie*)

Wprawdzie fotografia wyzwoliła sylwetkę mężczyzny z gorsetu, ale literatura wciąż jeszcze z tym gorsetem się boryka. Nie może go wyzwolić z formy ojca, dziadka, mężczyzny, aby pokazać męski ból i męską ranliwość. Pisze o tym Różewicz:

(...) potem spojrział na mnie
„co z tobą... Tadeusz?...”

Wtedy zrozumiałem
że Ojciec nas kochał
ale o tym nie mówił
(*dwie siekiery*)

W tekście matki opisującym dzieciństwo poety czytamy o jego pierwszych krokach: „Brałam ręcznik, przepasałam dziecko przez pól i prowadziłam”.

W dzienniku poety z okresu choroby matki czytamy o jej ostatnich krokach, tych najtrudniejszych: „Przejsie na fotel jest już podróżą. Podniesienie się wyżej na poduszki jest przygodą; długie przygotowania jak do podróży”.

Życie zatacza koło, matka staje się dzieckiem, ale syn nie może uczynić dla niej tego, co ona uczyniła dla niego, nie może jej dać życia, nie może uchronić przed nieuchronnym. Ale stara się uchronić przed zapomnieniem jej obraz, i ten jak go poeta nazywa „tren żebraczy” jest jednocześnie hymnem na cześć matki. Takim hymnem są zebrane tu *Wiersze dla matki*, każdy tekst, każdy podpis pod zdjęciem. Tom zaczyna się takim podpisem pod zdjęciem: „Oczy matki spoczywają na mnie”, kończy się wyznaniem brata poety: „To, co w naszym domu było najdroższe i najpiękniejsze, to Mama”.

Anna Frajlich

COLUMBIA UNIVERSITY

IN THE CITY OF NEW YORK

DEPARTMENT OF SLAVIC LANGUAGES

Nowy Jork, 27 maja 2004 roku

Wielce Szanowny Panie,

od wielu lat czytam ze studentami języka polskiego na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku Pana nowelę pt. *Grzech* zamieszczoną w znakomitej antologii Aleksandra Schenkera. Wprawdzie cel naszej lektury jest z zasady dydaktyczny i to z zakresu dydaktyki języka, ale studenci są nadzwyczaj chłonni i podatni na piękno literatury. Zawsze mamy ciekawe dyskusje.

Od lat zadaję im niezmiennie krótkie wypracowanie pt. *Najpiękniejsza rzecz w moim domu*. Muszę przyznać, że jestem przeważnie pod wrażeniem tych wypracowań ze względu na ich szczerłość. Bardzo często temat ten porusza głębokie sprawy ich życia. Nie mówiąc o tym, że starają się napisać to, jak najlepiej umieją w obcym, a przynajmniej w drugim, języku.

Czasem zdaje mi się, że antologia tych tekstów byłaby i ciekawa i wzruszająca.

Postanowiłam w tym roku podzielić się z Panem tymi tekstami, których inspiracją było to opowiadanie. Wiem, że i Pan przywiązuje doń wagę, bo zamieścił je Pan w książce (bardzo mi bliskiej) – *Matka odchodzi*. Mam nadzieję, że spojrzy Pan łaskawym okiem na te teksty.

Proszę naturalnie o tolerancję w stosunku do języka moich studentów, każdy jest na innym poziomie zaawansowania. Prócz prac z tego roku, załączam dawniejsze, przepisane z egzaminów studenckich, czasem bez nanoszenia poprawek.

Właśnie dlatego, że bardzo lubię to opowiadanie, pragnę podzielić się z Panem tekstami moich studentów.

Załączam wyrazy głębokiego poważania,
Anna Frajlich

Głosy studentów Uniwersytetu Columbia – na kanwie *Grzechu* Tadeusza Różewicza

Najpiękniejszą rzeczą w moim mieszkaniu jest bransoletka. Zrobiona z diamentów i złota ona błyszczy przy świetle. Cieniutka jest, chociaż są pięćdziesiąt cztery małe klejnoty, każdy jest malutki. Ojciec mi dał na 21. urodziny. Byłam oczywiście zachwycona. Dla mnie było coś niezwykłego, świętego. Nigdy w życiu nie dostałam czegoś cennego, co nie służyło do niczego. Nie noszę jej na co dzień; właściwie rzadko ją noszę. Wkładam ją wtedy, kiedy jest wielka okazja. Bransoletka nie służy do niczego, chyba, że do ozdoby.

Tamara Tryler

W moim mieszkaniu stoi piękne niezwykle krzesło. Ja je kupiłam dopiero trzy miesiące temu, kiedy przeprowadzałam się do Brooklynu. Ono jest zielone lśniąca satyną i drzewem. Można w nim siedzieć i oglądać ruch na ulicy. Mam też dwa koty i niestety one nie rozumieją, że „pięknych rzeczy nie trzeba dotykać”. One lubią drapać i kąsać moje krzesło. Chociaż krzesło jest stare, używane, było w stanie doskonałym, kiedy je znalazłam. Teraz krzesło jest już w smutniejszym stanie. Ono ma dziury i rozprucia i nogi są zadrapane. Ono jest jednak jeszcze wygodne i już nie potrzebuję się martwić, że będzie zniszczone, bo jest za późno. Krzesło jeszcze ma elegancki kształt i kolor. Kiedy mam gości, przewracam poduszkę i przekręcam światło, i mam nadzieję, że wizytor widzi tylko, co jest piękne.

Thalia Gray

„Najpiękniejszy” bukiet

Ja nie mam charakteru romantycznego, do tego jest trudno powiedzieć, jaki był ten „najpiękniejszy” bukiet. Rzadko kupuję kwiaty. Myślę, że ja sam zrywał ten bukiet na ranchu moich rodziców w Północnej Dakocie. Bukiet składał się z małych róż stepowych i z innych... kwiatów. Wszystkie kwiaty znalazłem na brzegu rzeki pod domem rodziców. Zniosłem bukiet do domu i postawiłem go na stół.

(nie pamiętam kto)

Najpiękniejsza rzecz w moim domu jest mój syn. Urodził się dwudziestego pierwszego stycznia, więc ma już trzy miesiące. Nazywa się Riley i ma piękny głos – który zaczniemy słuchać teraz coraz więcej.

Ciekawy jest, że mimo że on jest tak mały i nie umie dużo robić jeszcze, on potrzebuje dużo miejsca w naszym domu. To jest dla tego, że on ma wiele rzeczy, prezenty, który do niego dali ludzie. On ma na przykład wózek dziecięcy, kołyskę i tak dalej. A mimo to, że mieszkanie też jest mały, pozwolimy się go mieć wszystko – bo on jest tak bardzo sympatyczny.

Dlatego, że on jest piękny, używa dużo czasu. Przed urodzeniem jego, myślałem, że dzieci potrzebują dużo czasu, bo one płakają, są zawsze głodne, albo coś. Teraz rozumiem, że mój syn wymaga dużo czasu dlatego, że nie umiem przestać na niego patrzeć. To potrzebuje dużo czasu.

William de Jong-Lambert

Najpiękniejsza rzecz w moim pokoju

Najpiękniejszą rzecz w moim pokoju w akademiku jest łatwo znaleźć. Jednym spojrzeniem wśród kolekcji tanich, plastikowych dekoracji moja stojąca lampa, kupiona w China Town prezentuje się pięknie. Ozdabia pokój ślicznie. Jest wysoka i zrobiona z metalowych prętów. Ma trzy osobne żarówki, które są przykryte szklanymi, niebieskimi kloszami.

Lampa mi przypomina wąskie drzewo z niebieskimi kwiatkami. A ramiona lampy można regulować i ustawiać jak się chce, jak również można regulować nasilenie światła. Więc lampa nie tylko służy jako pomoc do czytania czy też do oświetlenia całego pokoju, ale również tworzy przyjemną i przytulną atmosferę. Kiedy będę miała swoje własne mieszkanie to pewnie wyrzucę wszystkie swoje tanie, studenckie rzeczy, ale lampę na pewno sobie zatrzymam.

Marysia Feghali

Dlaczego bohater stłukł wazon? Opowiadanie wydaje mi się alegorią na temat istnienia pokoju między pierwszą i drugą wojną światową. Gilza jest symbolem pierwszej wojny i wazon jest symbolem pokoju. Różewicz gra ze słowami; pisze np.: „Cały pokój był teraz wypełniony tym wazonem”, oraz: „Ozdabiał pokój, ale niczemu nie służył”. Wykorzystuje podwójne znaczenie „pokój”, żeby podkreślić sytuację Polski między wojnami: chwiejny pokój, który „niczemu nie służył”. Tak to mogłoby wyglądać z perspektywy narratora, który czuje pokusę, żeby naruszyć status tego pokoju.

Dlaczego opowiadanie nosi tytuł *Grzech*? Opowiadanie nosi taki tytuł, żeby podkreślić, że chodzi o coś więcej niż o to, że narrator stłukł wazon, bo mu mama powiedziała, że nie wolno – A więc dlaczego mowa o gilzie. Dlaczego było to „najstraszniejsze wydarzenie”, „grzech”, itp.? Różewicz wskazuje na

tę niszczycielską energią, którą ludzkość ma w sobie. A więc musi on stłuc to, co jest piękne w sobie i niczemu nie służy: pokój. Nie jest to miejsce na dalsze rozważania na ten temat, ale myślę, że przy takiej lekturze można by było wiele wyciągnąć z tego opowiadania. Można by było wykorzystać np. teorie Freuda na temat „instynktu śmierci” (Thanatos) – tyle, że na skale ludzkości. W każdym razie, czytający musi zejść poniżej poziomu literalnego do poziomu symbolicznego. Tutaj mogą być oczywiście różne interpretacje, ale wytłumaczenie, które polega na tym, że się mówi, że narrator stłukł dlatego, że mu mama nie pozwoliła dotykać wydaje się być raczej podsumowaniem tekstu, aniżeli próbą interpretacji.

– Najpiękniejszym przedmiotem w moim mieszkaniu jest obraz, który otrzymałem od mojego przyjaciela z Krakowa. Jest on malarzem i sprzedaje malowidła przy „starych murach”, tzw. Barbakanie. Kiedy mój ojciec był ostatni raz w Krakowie kilka miesięcy temu, przyniósł mi ten obraz, który sprawia, że myślę o tym przyjacielu i o Krakowie dosyć często.

Thomas Starly

Najpiękniejszy przedmiot w domu wisi na ścianie w moim pokoju. Jest to nieduże, niemałe, prostokątne z krzywymi brzegami, z gładką, puszystą powierzchnią. Jest to najcenniejszy prezent jaki kiedykolwiek dostałam.

Ciężko znaleźć odpowiednie słowo, aby opisać tę rzecz. Dostałam ją od mojego Michała na naszą 1½ rocznicę bycia razem jako para. Ten obraz służy jako mapa, która opowiada wiele pięknych momentów z naszego wspólnego życia.

Wyszyte na nim pięknymi kolorowymi nićmi są ławki pod pałacem w Niemczech, latarnia z włoskiego wybrzeża, wysokie i potężne góry z Zakopanego, unikalne akwarium z plaży w Coney Island, łódki płynące przez Wenecję, a także statek płynący z Karaibów.

Woda, która kiedyś nas dzieliła, teraz łączy wszystkie te miejsca naszej pamięci. Błękitne niebo ma kilka białych bawełnianych chmur, ale jasne słońce oświetla wszystko. W prawym górnym rogu jest nasze zdjęcie na krakowskim rynku. Pod zdjęciem jest wyszyta jedna z moich ulubionych piosenek.

Cenię mój obrazek bardzo wysoko i uważam że jest najpiękniejszym przedmiotem jaki posiadam, bo wiem, że Michał długo pracował nad nim (aby go stworzyć). Jeden profesor mi kiedyś powiedział: „Dawanie prezentu, to dawanie części siebie innemu człowiekowi”. Więc, mam część mego Michała na mojej ścianie!

Ania Czaplinska

Najpiękniejsza rzecz w moim domu:

Najpiękniejszą rzeczą w moim domu jest replika obrazu pod tytułem *Bogurodzica* namalowanego przez Kazimierza Branta. Obraz który wisi w naszym salonie był wykonany przez mojego wujka, który również ma na imię Kazimierz. Kazik, tak wszyscy na niego mówią, jest bardzo utalentowany i potrafi pięknie malować. Pewnego dnia mój brat zobaczył małą fotografię tego obrazu w jakimś magazynie, i bardzo mu się spodobała. Pokazał Kazikowi, który postanowił go namalować.

Kiedy po trzech miesiącach remontów wprowadziliśmy się do naszego nowego domu, Kazik podarował nam ten obraz w prezencie. Jest to przepiękna reprezentacja polskiej szlachty i husarii z przełomu osiemnastego wieku. Polscy rycerze w pięknych strojach szlacheckich powracają konno z bitwy, trzymając w rękach sztandary. Na jednym z nich jest portret Bogurodzicy, i to od tego pochodzi nazwa tego dzieła.

Anna Dojka

Pięciostopowy drewniany pingwin jest najpiękniejszą rzeczą w domu. Chyba myślę, że jest najpiękniejszą, bo jest najbardziej ulubioną i wyjątkową rzeczą w domu. Pingwin stoi w przedpokoju w domu. Jest zrobiony ręcznie. Teściowie przysłali go do Stanów z Punto Arenas w Chile. Pingwin jest tylko ozdobą, ale kiedy go zobaczę, śmieję się, bo pingwin mi przypomina o ekscentryczności teściów. Kilka lat temu teściowie bardzo interesowali się pingwinami – oni trochę mieli obsesję, dużo mówili i czytali o pingwinach. Oni często podróżują do Ameryki Południowej, bo teść pochodzi z Argentyny. Kiedy oni chcieli zobaczyć pingwiny, oni zaczęli podróżować dalej na południe. Tego roku oni podróżowali do Antarktyki, żeby obserwować różne rodzaje pingwinów. Oni kupili drewnianego pingwina podczas podróży na wyspy Falklanda – wyspy te są u wschodnich wybrzeży Argentyny.

Rebeca



Tadeusz Różewicz i Bocca della Verita, Rzym 2003.

Fot. Maria Dębicz

Tadeusz Różewicz

Pokusy

jakie pokusy czekają
na starego poetę?

żeby znaleźć się w piaskownicy
z dadaistami (...)!
mężczyzna to duże dziecko
tym bardziej poeta

Stary poeta ma prawo
a nawet obowiązek zdziecinnieć
tym bardziej że dzieci
to podobno mieszkańcy nieba
na ziemi... Villon Jarry Arp Breton
Francis Tzara Tristan Picabia Marcel
Breton André Duchamp Vincent Ray

Man Maria Cocteau Iwan Goll
Theo Éluard to moi koledzy po
piórze rozbrykane dzieciaki
na padole łąz

Dadaści byli tak rozbawieni
że nie zauważyli
schludnie ubranego pana
który obłożony gazetami
zagłębiony w gazetach
nie bywał w „Café de la Terrasse”
ani w „Cabaret Voltaire”
mieszkał w Zürichu
na Spiegelgasse 14
zatopiony w muzyce Beethovena
nie zauważył narodzin Dada
w dniu 8 lutego 1916 roku
o godzinie 6 po południu
w tym czasie zajęty był
notatkami do dzieła
Rewolucja socjalistyczna
i samostanowienie narodów
może pisał *Der Imperialismus*
als höchstes Stadium des Kapitalismus
choć Spiegelgasse
to ciasna uliczka
ojciec rewolucji październikowej
Lenin Uljanow i ojciec Dada
Tristan Tzara nie poznali się
nie czytali swoich dzieł
redagowali gazety ale „inne”
być może ze szkodą
dla dadaistów i bolszewików
te międzynarodowe ruchy
wykluczały wszelkie odchylenia
czasopismo „Dada” miało
inną szatę graficzną niż „Prawda”

caca dada praw dada praw
 Tzara i Trocki
 nie doczekali wszechświatowej
 rewolucji Soso też pisał
 wierszyki
 i załatwił wszystkich
 rewolucjonistów i poetów
 przy pomocy różowej bombonierki
 ozdobionej piękną czerwoną kokardą
 nawet twardy Gorki połknął
 słodką przynętę i odszedł
 w samą por... bomba!

PS

Fußnote und Versfüße (przypisy itp.)

1. imiona dadaistów zostały zmienione
 żeby uczony zoil mógł wykazać
 autorowi ignorancję i braki w wykształceniu
 wyższym (ale niepełnym)
 tylko wtajemniczeni w dada odkryją
 interpolacje wprowadzone do
 intertekstualnych trocin którymi
 podstępny senior nihilista
 wypycha swoje podejrzone
 wyroby
2. stary poeta poznał już
 wszystkie tajemnicze zakątki
 parnasu poznał Jambusa – –'
 Trochäusa –' – Fiutasa
 nieobcy był mu Daktylus –' – –
 znajomy smutny Spondeus –' –'
 wdzięczył się do niego Choriambus –' – – –'
 a przecież wybrał wolny wiersz
 aby opisać nos swojej muzy

3. na stare lata poeta
wybrał się w odwiedziny
do Zürichu gdzie czekał
na niego profesor German Ritz
i pan Dada i pan Lenin
i moja stara znajoma z Krakowa
piękno-oka Roma
4. znów zgubiłem wątek
i już go nie odnajdę
kawiarnia dadaistów w Zürichu
była zabita gwoździami
rewolucja październikowa
zamieniła się w muzeum figur woskowych
sympatyczna Pani Joanna
ogłosiła koniec komunizmu
dnia 19.08.05 otrzymałem
od Romy karteczkę z Zürichu
„wydeptuję uliczki starego miasta,
raz się wspinam, to znów schodzę
w dół. Bardzo to malownicze, trochę
jak z bajki. Do tego dużo mostów
i wody. Muzeum nieźle zaopatrzone”
(...)
5. Lenin zwierzył się Gorkiemu
że mógłby słuchać Sonaty f-moll
(Appassionaty) co dzień...
(itd.) czy Tristan Tzara słuchał
Beethovena z równym wzruszeniem
i nabożeństwem? nie wiem
6. Profesor German Ritz zrobił mi
zdjęcie na tle zamkniętego lokalu
dadaistów i drugie pod domem
w którym mieszkał Lenin, ale
zdjęcia zaginęły – podobnie

jak Profesor, pisałem do niego,
nie daje znaku życia.

7. różowa bombonierka którą
Soso otruł Gorkiego nie jest
moim wymysłem, informacji
na ten temat dostarczył mi
pisarz Józef H. który był
przyjacielem Króla Stasia Poniatowskiego
(bywał w teatrze na wodzie itd.)

8. kiedy czytałem wiersze dadaistów
doszedłem do „wniosku” że:
nieznajomość francuskiego ułatwia
mi zrozumienie konfucjusza
natomiast (słabnąca z latami)
znajomość języka niemieckiego
utrudnia zrozumienie dlaczego
reich ranicki był papieżem
niemieckiej literatury
Breton André Duchamp Vincent Ray
Man Maria Cocteau Ivan Goll
Theo Éluard to moi koledzy po
piórze rozbrykane dzieciaki
na padole leż

*minuit definitif
accolade des coucous
progression des coucous
cacadu oxygéné
daumenhalt auf mist
reichbohne singt*

Wrocław, 2004–2005

Tadeusz Różewicz



Ewa Bathelier, collage.



Fot. Archiwum UMK

Cezary Dobies

Herbert w Toruniu

„W Krakowie wstąpiłem na U. Jagielloński, gdzie przez dwa lata studiowałem prawo, poczem przenieśliem się do Torunia, zdając w 1949 roku końcowe egzaminy. W czasie studiów interesowałem się żywo filozofią słuchając wykładów i odbywając w charakterze hospitanty ćwiczenia”¹ – napisał Zbigniew Herbert w zyciorysie. W Krakowie kończy prywatną Akademię Handlową (później upaństwowioną i zmienioną w Akademię Ekonomiczną) oraz zalicza dwa lata prawa. Dlaczego Zbigniew Herbert przeniósł się do Torunia? Może miał na uwadze łatwiejsze połączenie z Sopotem, gdzie od 1946 roku zamieszkiwali jego rodzice przy ulicy Bieruta, pod numerem ósmym (obecnie Jana Jerzego Haffnera²)? A może kierował się chęcią odszukania nowego miejsca, do którego komunistyczna ideologia jeszcze nie dotarła?

Toruń był takim miejscem. Profesor Irena Sławińska³ bardzo pozytywnie ocenia początki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika: „Uniwersytet Toruń-

¹ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

² Wydział Geodezji Urzędu Miasta w Sopocie.

³ Irena Sławińska (1913–2004) – wybitny historyk i teoretyk literatury, teatrolog i badacz Norwida, absolwentka USB w Wilnie, wykładowca UMK w Toruniu i KUL oraz uniwersytetów europejskich i amerykańskich.

ski⁴ słynął w swoich pierwszych latach z wysokiego poziomu. Był miejscem szczególnym: przeflancowanym tu niemal w całości Uniwersytetem Stefana Batorego w Wilnie, a także Jana Kazimierza we Lwowie, choć już w stopniu mniejszym, bo Lwów przeniósł się w zasadzie do Wrocławia”.⁵

W tym czasie do Torunia przybyli między innymi profesorowie: Henryk Elzenberg, Konrad Górski, Stefan Srebrny, Tadeusz Czeżowski z Wilna czy Eugeniusz Kucharski (ze Lwowa), któremu towarzyszył ówczesny jego asystent Artur Hutnikiewicz. Przybył nawet Tadeusz Makowiecki z Warszawy. Profesor Artur Hutnikiewicz na jednym z wykładów powiedział, że władze w tamtych latach nie wiedziały, co zrobić z osobami, które wyznawały zasadę wolności myśli, toteż postanowiły umieścić je w prowincjonalnym wówczas Toruniu – tak, żeby mieć z nimi spokój. Zatem do Torunia przybywały wybitne osobistości naukowe z przyczyn różnych: ze względu na spokój, bo nie wiadano co z nimi zrobić, dlatego, że w komunizowanych stolicach nie było dla nich miejsca, a nawet za karę. W ten sposób komunizm paradoksalnie przyczynił się do wprowadzenia wysokiego poziomu na nowo powstałym uniwersytecie.

Źle zaczęło się dziać dopiero od roku akademickiego 1950/1951. Od tego czasu zaczęto wybitnych profesorów przenosić na przymusowe urlopy. Doświadczył tego również Henryk Elzenberg – „zgodnie z wnioskiem Rady Wydziału Humanistycznego z dnia 28 sierpnia 1950 roku udzielam Obywatelowi Profesorowi urlopu płatnego na rok akademicki 1950/51 dla celów naukowych”.⁶ Pisma podobne otrzymywał Elzenberg aż do roku 1956.

W 1947 roku Zbigniew Herbert w Krakowie zaliczył drugi rok prawa i jeszcze w tym samym roku kalendarzowym przeniósł się do Torunia (a nie w 1948 – jak podaje *Kalendarium życia Zbigniewa Herberta* przygotowane przez Przemysława Czaplńskiego i Piotra Śliwińskiego⁷). 8 października Herbert złożył podanie na wydziale Prawno-Ekonomicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika z prośbą o przyjęcie na trzeci rok prawa. Trudno powiedzieć ile dni mogło być rozpatrywane, dlatego dzień immatrykulacji – 11 grudnia 1947 roku (czwartek) należy przyjąć jako datę rozpoczęcia przez poetę stu-

⁴ Joanna Siedlecka napisała błędnie dużą literą przymiotnik „toruński”; na wszystkich pieczęciach w dokumentach uniwersyteckich z tamtego okresu widnieje nazwa Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Joanna Siedlecka w każdym miejscu pisząc o UMK użyła określenia: Uniwersytet Toruński (patrz niżej).

⁵ Joanna Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.

⁶ Archiwum UMK – Toruń, sygn. K-8/131.

⁷ *Kalendarium życia Zbigniewa Herberta*, oprac. Przemysław Czaplński i Piotr Śliwiński, w: „Kontrapunkt – Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego”, nr 1/2 (33/34), 1999.



Fot. Jacek Chmielewski

Collegium Minus (tzw. Harmonijka).

diów w Toruniu.⁸ Prawo wykładano wtedy w Collegium Minus (tzw. Harmonijka) – w budynku, który mieścił się przy ulicy Fosa Staromiejska.⁹ Profesor Ludwik Kolanowski, pierwszy rektor UMK, w kronice uniwersyteckiej, wyjaśnił przedwojenne przeznaczenie owego gmachu: „Trzecim budynkiem, przyznany nam przez Wojewódzką Radę Narodową, był gmach po Wojewódzkiej Kasie Oszczędności – późniejsze Collegium Minus. Otrzymaaliśmy go również¹⁰ po szpitalu, w stanie dość dobrym”.¹¹ Obecnie w tym budynku wykładana jest filozofia.

Można przypuszczać, iż w tym miejscu po raz pierwszy Zbigniew Herbert spotkał Henryka Elzenberga. Wydział Prawno-Ekonomiczny powierzył prof. Elzenbergowi „prowadzenie 2 godzin wykładów z historii filozofii” od 15 stycznia 1947, zaś od września 1947 czterech.¹²

⁸ Archiwum UMK – Toruń, Album studentów UMK.

⁹ Wydział Geodezji Urzędu Miasta w Toruniu.

¹⁰ Rektor UMK, prof. Ludwik Kolanowski napisał „również”, ponieważ wcześniej opisywał gmach Collegium Maius. Zarówno Collegium Maius, jak i Collegium Minus służyły jako budynki szpitali wojskowych.

¹¹ Ludwik Kolanowski, „Powstanie i organizacja uniwersytetu”, w: *Uniwersytet Mikołaja Kopernika 1945-1955*, red. Rajmund Galon, Warszawa 1957.

¹² Archiwum UMK – Toruń, sygn. K-8/131.

W 1949 roku Herbert zdał egzamin końcowy i tym samym „uzyskał stopień magistra praw”.¹³ Uroczyste wręczenie dyplomów magisterskich absolwentom Wydziału Prawno-Ekonomicznego UMK miało miejsce w auli Collegium Maximum (dzisiejszy Dwór Artusa).¹⁴ Jednak poeta odebrał dyplom dopiero 21 czerwca 1952 roku.¹⁵ Z wypowiedzi Haliny Misiólek wynika, że Zbigniew Herbert przygotował pracę pisemną na egzamin magisterski.¹⁶ Artykuły prasowe z ówczesnej gazety wskazują na to, iż na Wydziale Prawno-Ekonomicznym obowiązywały prace pisemne. „Znacznie większy ruch panuje w punkcie Wydziału Prawno-Ekonomicznego. (...) Przy stole spotykamy kol. Z. Wiczyńskiego, który jest już gotów ze swą p r a c ą.”¹⁷ Archiwum UMK nie posiada pracy magisterskiej Herberta.

W piątek 16 września 1949 roku Zbigniew Herbert złożył podanie do Dziekanatu Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika z prośbą o przyjęcie na drugi rok filozofii. Uzasadnia ją tym, że w czasie studiów prawniczych był słuchaczem „równoległe wykładów z dziedziny filozofii”.¹⁸ Również w życiorysie zaznacza, iż interesował się „żywo filozofią słuchając wykładów i odbywając w charakterze hospitanta ćwiczenia”.¹⁹ I tak 3 października 1949 roku (poniedziałek) – data immatrykulacji – Herbert zostaje studentem filozofii.²⁰

Zatem w *Kalendarium...* opracowanym przez Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego, obok słowa Toruń powinniśmy przeczytać rozpoczęcie, a nie „kontynuacja studiów filozoficznych”, które poeta rzekomo miał rozpocząć w Krakowie na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zbigniew Herbert miał szerokie zainteresowania począwszy od sztuki, historii, filologii a kończąc na architekturze. Toteż uczęszczał na wszelkie możliwe wykłady. I nie mógł oczywiście ominąć filozofii. Niemniej formalnie przyjęty na studia filozoficzne został dopiero w Toruniu.

Wydział Humanistyczny w Toruniu mieścił się wtedy w Collegium Maius. „Drugim gmachem – napisał pierwszy rektor UMK – zwolnionym dla nas przez szpital wojskowy dn. 18 XI 1945 był bardzo zniszczony budynek dawnego Urzędu Wojewódzkiego, odremontowany w porze zimowej. Gmach

¹³ Tamże, Akta studenckie, sygn. 1166.

¹⁴ „Gazeta Toruńska”, nr 173 (187), 26 czerwca 1949.

¹⁵ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

¹⁶ Joanna Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.

¹⁷ „Gazeta Toruńska”, nr 270 (284), 1 października 1949.

¹⁸ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, Album studentów UMK.

ten – tzw. Collegium Maius użyty został na pomieszczenie rektoratu, dziekanatów, skromnej auli (dziś posiedzeń senatu) oraz na lokale wykładowe Wydziału Humanistycznego, a częściowo Wydziału Sztuk Pięknych.”²¹



Fot. Jacek Chmielewski

Collegium Maius.

Można sobie wyobrazić dwudziestopięcioletniego studenta, z czarną, zniszczoną teczką, włosami zaczesanymi do góry, skromnie ubranego, który uczęszcza niemal na wszystkie wykłady. „Nie wiedziałam, co właściwie studiuje? (...) Widywałam go na większości wykładów, między innymi polonisty profesora Konrada Górskiego”²² – tak wspomina poetę Zofia Skwarnicka.

Ostatnim dokumentem, z jakim miałem przyjemność zapoznać się w Archiwum UMK, który mówi o dokonanych zaliczeniach Zbigniewa Herberta, była „Karta wpisowa dla Dziekanatu na rok akad. 1950/1951, Kurs (rok studiów) trzeci”²³. Jest na niej pieczętka potwierdzająca zaliczenie semestru pierwszego. Zatem pewne jest, że Herbert w Toruniu zaliczył dwa lata filo-

²¹ Ludwik Kolankowski, „Powstanie i organizacja uniwersytetu”.

²² Joanna Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.

²³ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

zofii i jeden semestr roku trzeciego. Nie można wykluczyć tego, że poeta ukończył trzeci rok filozofii. Upływ czasu nie zachował kompletu dokumentów na ten temat.

Warto w tym miejscu powiedzieć, iż wszystkie egzaminy zdał z oceną bardzo dobrą, z wyjątkiem psychologii (dobry).²⁴ Jednak o wiele ważniejszą sprawą, było samo spotkanie poety z wybitnym aksjologiem i humanistą, profesorem Henrykiem Elzenbergiem, a nie jego oceny ze zdawanej historii filozofii starożytnej, średniowiecznej i nowożytnej.²⁵

Na UMK zaczęło się dziać źle od roku akademickiego 1950/1951. W tym czasie Zbigniew Herbert uczy się na zajęcia trzeciego roku filozofii. Ale trudno powiedzieć, aby z tych zajęć był zadowolony. Żadnego z obowiązujących przedmiotów nie prowadził już Mistrz – Elzenberg, a do tego plan studiów wypełniały wykłady i ćwiczenia wyłącznie z zakresu logiki i psychologii – Teoria funkcji logicznych (prof. Tadeusz Czeżowski), Podstawy psychologii, Psychologia pamięci, Ćwiczenia z psychologii, Metody poznania psychologii dziecka, a także Neurofizjologia człowieka.²⁶ „Siedzę teraz w Toruniu – pisał do Jerzego Turowicza – i studiuje filozofię, a raczej to, co zostało z niej po operacji wyłuskania racjonalnego jądra. Obecna uniwersytecka filozofia składa się z psychologii i logiki – a to mnie właściwie mniej zajmuje.”²⁷

Nietrudno dziś przyznać, że aksjologia w czasach stalinowskich mogła być niebezpieczna, a jeśli nie, to z pewnością zbędna. Czy w tym okresie były potrzebne pytania o wartość człowieka i wartość kultury? Wygodniej przecież było pozostawić nauki, które nie zadawały pytań, nie miały wpływu na rozwój osobowości studenta, a wyrzucić stare „burżuazyjne nauki” (termin z ówczesnej prasy lokalnej). Tym bardziej, jeśli wykladał te nauki człowiek, który był nie tylko wybitnym naukowcem, lecz również autorytetem. Żeby przybliżyć atmosferę owego okresu przytoczę głosy z uczelnianego pisma. Niestety są to głosy nieco późniejsze, pojawiły się tuż po przemianach uczelni, ale dobrze oddają charakter ówczesnej rzeczywistości: „Na tym tle każda katedra musi być rozpatrywana jako komórka organizacyjna posiadająca tro-

²⁴ Tamże, protokoły i karty egzaminacyjne UMK.

²⁵ „Prof. dr Henryk Elzenberg do czasu otrzymania urlopu naukowego prowadził wykłady z historii filozofii, etyki i estetyki, a także proseminaria i seminaria z tego zakresu” – Tadeusz Czeżowski, „Katedra Logiki” w: *Uniwersytet Mikołaja Kopernika 1945–1955*, red. Rajmund Galon, Warszawa 1957.

²⁶ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

²⁷ Zbigniew Herbert, Jerzy Turowicz, *Korespondencja*, Kraków 2005.

jakiego rodzaju zadania: 1. szkolenie nowych kadr naukowych i pedagogicznych o wysokim poziomie świadomości socjalistycznej, 2. praca naukowa, przyczyniająca się do rozwoju środków produkcji, 3. oddziaływanie na zewnątrz, jako ośrodek wiedzy i myśli naukowej”.²⁸ Przewartościowanie dotyczyło również lektur: „Obecnie powstał projekt rozstrzygnięcia sprawy w ten sposób, że z literatury pięknej korzystać mogą bez ograniczeń tylko studenci polonistyki i recenzenci biblioteki, natomiast wszyscy czytelnicy wypożyczać będą dowolnie beletrystykę współczesną, przepojoną ideą socjalizmu, bogatą w czynnik społeczno-wychowawczy”.²⁹

W 1951 roku Katedra Filozofii została zlikwidowana, a jej miejsce w całości przejęła Katedra Logiki. I to był prawdziwy powód (być może nie jedyny), dla którego Zbigniew Herbert opuścił Toruń i przeniósł się do Warszawy. 28 marca 1951 roku poeta napisał do Jerzego Zawieyskiego: „Aha, prawdopodobnie przeniosę się do Warszawy”.³⁰ Zaś miesiąc później (28 kwietnia [1]1951) z przykrością powiadamia Jerzego Turowicza o przemianach i likwidacjach, jakie mają nastąpić na uniwersytecie.³¹

Herbert przenosi się do Warszawy. Był to rok 1951, a nie pięćdziesiąty, jak podają m.in. Czapliński i Śliwiński w swoim *Kalendarium...* Jest to najbardziej powszechny błąd, jaki występuje w opracowaniach i biografjach poety.

W Warszawie kontynuuje studia filozoficzne na Uniwersytecie Warszawskim, ale już (należy to dodać) z dużym rozczarowaniem. „Mój oplakany stan duchowy – żalił się Elzenbergowi – jest zapewne wynikiem tutejszych warunków życia i studiów. Seminarium prof. Kotarbińskiego – to była dopiero męka, jakiej nie zaznałem ucząc się księgowości, procedury cywilnej i prawa kanonicznego. Był jeszcze prof. Kroński, który nawet kiedy mówił głupstwa nie ożywiał doktryny. Chodziłem na wykłady o kulturze prof. Ossowskiego, ale raz po raz to drogie dla mnie pojęcie gubiło się pod nawalem socjologii.”³²

Zbigniew Herbert nadal otrzymywał od profesora Elzenberga intelektualne wsparcie. Prowadził z profesorem korespondencję i przyjeżdżał na prywatne wykłady-spotkania (tzw. *privatissimi*), do jego domu, który mieścił się przy ulicy Grudziądzkiej 37. Miał nadzieję, że studiując w Warszawie będzie

²⁸ „Głos Uczelni” nr 1(4), Toruń, 25 stycznia 1953.

²⁹ Tamże, nr 3, Toruń, 24 listopada 1952.

³⁰ Zbigniew Herbert, Jerzy Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, Warszawa 2002.

³¹ Zbigniew Herbert, Jerzy Turowicz, *Korespondencja*, Kraków 2005.

³² Zbigniew Herbert, Henryk Elzenberg, *Korespondencja*, Warszawa 2002.



Dom Elzenberga, ul. Grudziądzka 37.

Fot. Jacek Chmielewski

mógł napisać pracę magisterską pod kierunkiem Elzenberga i u tegoż profesora zdawać egzamin. Prośby o możliwość zdawania i tym samym „o nie wykreślanie (...) z listy uczniów”³³ zaznaczone są wyraźnie w korespondencji z Henrykiem Elzenbergem. W liście z 16 grudnia [1]951 poeta wyznaczył nawet termin przypuszczalnej gotowości do egzaminu. „Otóż chciałbym bardzo zdawać II cz. Historii Filozofii – napisał – i to u Pana Profesora; – jeśli to nie będzie możliwe, to chyba w ogóle tego nie zdam, bo prof. Kroński T.J. budzi we mnie zupełne

zniechęcenie do filozofii. Do egzaminu byłbym gotów w połowie lutego 1952 i chodzi teraz o to, jak podejść Panią Jeśmanowiczową (której bardzo się boję). Wybrałem sobie nawet już filozofa. To będzie chyba Błażej Pascal. Ale czy to jest filozof? Ba!”³⁴ Dodam, iż poeta nie miał tu na uwadze egzaminu z historii filozofii nowożytnej. Egzamin ten Herbert zdał u profesora Elzenberga z oceną bardzo dobrą 15 czerwca 1951 roku. I dotyczył on niżej wymienionych zagadnień (z protokołu egzaminacyjnego): „– Ewolucja Pascala. – Stosunek do myśli poznawczej; jej ocena; uznawane odmiany tej myśli. – Pomysły Pascala nie wiążące się z projektowaną *Apologią* chrześcijaństwa. – *Romantyczna* i *nie-romantyczna* interpretacja Pascala. – Spinoza: intuicjonistyczne i mistyczne pierwiastki jego filozofii. – *Etyka* (dzieło). – Okazjonalizm; jego geneza z filozofii Kartezjusza. – Ruch u Kartezjusza. – Rousseau: jego religia”.³⁵

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

Kiedy rozmawiałem z panią Sabiną Jeśmanowiczową, przedstawiłem jej część pracy, którą już napisałem. Wyżej przytoczony fragment korespondencji poety z profesorem serdecznie ją rozbawił, powróciła do niego kilkakrotnie. Sabina Jeśmanowicz, żona prof. Leona Jeśmanowicza³⁶, opiekowała się domem, w którym mieszkał m.in. Henryk Elzenberg. Toteż ona najczęściej przyjmowała gości i zapraszała ich na posiłek do wspólnej kuchni, która mieściła się obok drzwi wejściowych. Dlatego Zbigniew Herbert myśląc o pani Jeśmanowiczowej dodał żartem: „której bardzo się boję”.

Henryk Elzenberg na pytanie dotyczące pracy magisterskiej odpowiedział bardzo przychylnie. „Zdawać u mnie? proszę bardzo: na razie wciąż jeszcze jestem profesorem UMK i mogę egzaminować, a prof. Czeżowski twierdzi, że będę mógł i potem.”³⁷

I w innym miejscu: „W sprawie Pańskiego egzaminu mówiłem naturalnie z przewodniczącym Komisji Egzaminów Magisterskich, tzn. prof. Czeżowskim, wyście się znajdzie, wobec czego: niech Pan przygotowuje swoją filozofię nowożytną i swojego Pascala”.³⁸

Rozważając o toruńskich latach Zbigniewa Herberta, należy pamiętać, że były to czasy trudne – niepewności, kłamstwa i ustawicznej propagandy. Do tego życie ludzi często trwało na granicy nędzy i bytowych trudności. Dlatego trudno powiedzieć, czy Herbert mógł toruński pobyt wspominać dobrze. Ale trzeba powiedzieć, iż z tym miastem wiązał nadzieję – jeśli nie na przyszłość, to przynajmniej na dłuższą przystań. „Na Uniwersytecie zmiany – napisał do Jerzego Turowicza. – Nie pomogło pięciolecie i śliczna wystawa, po ministerialnej wizycie likwidacji ulegnie najprawdopodobniej Wydział Prawno-Ekonomiczny i Humanistyka z wyjątkiem Polonistyki i Historii. Około połowy etatów asystenckich zostało skreślonych. Wszystko to się wali na mnie; w lecie muszę opuścić Toruń, z którym wiązałem nadzieję o przystani.”³⁹

W 1947 roku Zbigniew Herbert przeniósł się do Torunia. Jedenastego grudnia został wpisany w poczet studentów UMK. Trudno powiedzieć od kiedy zamieszkał w tym mieście. Ile czasu spędzał w Toruniu, a ile w Sopocie? Zapewne był wówczas rozdarty pomiędzy egzaminami na uczelni toruńskiej

³⁶ Prof. Leon Jeśmanowicz – wybitny matematyk oraz „karykaturzysta, autor wielu karykatur, zwłaszcza pracowników UMK” – *Pracownicy nauki i dydaktyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1945–1994*, red. Sławomir Kalembka, Toruń 1995.

³⁷ Zbigniew Herbert, Henryk Elzenberg, *Korespondencja*, Warszawa 2002.

³⁸ Tamże.

³⁹ Zbigniew Herbert, Jerzy Turowicz, *Korespondencja*, Kraków 2005.



Dom Akademicki nr 2.

Fot. Jacek Chmielewski

a pracą, którą podjął od 1 marca 1948 w Narodowym Banku Polskim w Gdyni.⁴⁰ Należy przypuszczać, iż w pierwszych miesiącach studiowania zatrzymywał się u Waldemara Voisé, przyjaciela ze Lwowa, który w tym czasie mieszkał w domu przy ulicy Legionów pod numerem 16.

W trakcie roku akademickiego Herbert otrzymuje pokój w Domu Akademickim nr 2. Budynek ten mieścił się przy ulicy Jagiellońskiej, dokładnie na rogu Jagiellońskiej i Grudziądzkiej. Istnieje on do dziś, niemniej nie spełnia już tej samej funkcji. Nie można powiedzieć, od którego miesiąca

zamieszkał poeta w tymże akademiku, jednak z pewnością mieszkańcem tego domu był w maju 1948 roku. Wskazuje na to zaświadczenie lekarskie wystawione przez Akademicką Pomoc Lekarską w dniu 24 maja 1948.⁴¹ Akademicka Pomoc Lekarska mieściła się w budynku Domu Akademickiego nr 1, na parterze, w lewym jego skrzydle (patrząc od strony wejścia). Kronika uniwersytecka podaje, że w grudniu 1946 „Akademicka Pomoc Lekarska otrzymała nowy większy lokal przy ul. Mickiewicza 2/4 (w Domu Studenckim nr 1), gdzie uzyskała możliwość urządzenia nowych gabinetów”.⁴² W APL-u poeta mógł korzystać z dobrej, jak na owe czasy, pomocy lekarskiej. Istniała tam przychodnia „chorób wewnętrznych i ambulatorium (...)”

⁴⁰ Z listu Zbigniewa Herberta do Zdzisława Ruziewicza w: Joanna Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.

⁴¹ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

⁴² *Uniwersytet Mikołaja Kopernika 1945–1955*, red. Rajmund Galon, Warszawa 1957.

gabinet dentystyczny, gabinet chirurgiczny"⁴³, przychodnia przeciwwenczyzna oraz gabinet rentgenologiczny, który powstał w roku 1949. APL obsługiwało jedenastu lekarzy.⁴⁴



Fot. Jacek Chmielewski

Dom Akademicki nr 1.

W roku akademickim 1948/1949 Zbigniew Herbert zamieszkał w Domu Akademickim nr 1. Przypomnę, iż wówczas studiował prawo (ukończył w 1949). 16 września 1949 poeta składa podanie do Dziekanatu Wydziału Humanistycznego z prośbą o przyjęcie na studia filozoficzne. Na dokumencie umieszczony jest adres zamieszkania – Dom Akademicki nr 1. Student nie mógł otrzymać pozwolenia na mieszkanie w pokoju akademickim w trakcie składania dokumentów, kiedy jeszcze nie rozpoczął studiów filozoficznych, a prawnicze zakończył. Dlatego adres ten dotyczy ubiegłego roku akademickiego. Poeta mieszkał m.in. z Władysławem Walczykiewiczem w pokoju nr 14,⁴⁵ który znajdował się na pierwszym piętrze, w lewym skrzydle

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Z pamiątkowego zdjęcia ofiarowanego Władysławowi Walczykiewiczowi; w: Joanna Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.

⁴⁵ Z dokumentów Domu Studenckiego nr 1 w Toruniu.

budynku (skrzydło od ulicy Mickiewicza). Był to drugi pokój, po prawej stronie korytarza, licząc w kolejności, lub piąty od końca.⁴⁶ Dziś w tym pomieszczeniu jest urządzona łazienka damska. Zatem Zbigniew Herbert miał pokój z widokiem na północ, ulicę Słowackiego i dach stołówki akademickiej. Przy Domu Akademickim nr 1 istniała stołówka, dlatego pomieszczenia na parterze prawego skrzydła budynku zostały wykorzystane do celów kuchenno-magazynowych. W holu, z lewej strony, był sklep, zaś portiernia mieściła się tuż przy schodach.

Ten przedwojenny gmach został wzniesiony w 1936 roku i należał wtedy do Towarzystwa Domu Społecznego w Toruniu. W świetle dokumentów archiwalnych status akademika został mu nadany przez Prezydium Miejskiej Rady Narodowej dopiero w dniu 28 czerwca 1952 roku. Jednak dane pochodzące z kroniki uczelnianej i codziennej prasy wskazują, że już od samego początku powstania UMK w budynku tym zamieszkiwali studenci. „Ministerstwo Oświaty przewidziało w planie inwestycyjnym na rok 1949 kwotę 9.750.000 zł na domy akademickie Bratniej Pomocy Studentów UMK”⁴⁷ – podała „Gazeta Toruńska” 18 stycznia 1949 roku. Chodziło o akademik nr 1 i 2. Dodam, iż „wartość techniczna budynku” akademickiego (Dom Akademicki nr 1) w roku 1952, już po remoncie, wynosiła 1.179.000 zł.⁴⁸ Dom ten wyremontowano w roku 1949 podczas wakacji. W sobotnim numerze „Gazety Toruńskiej” z 1 października tegoż roku pojawiła się informacja o zakończonej pracy: „ściany, sufity, podłogi, drzwi i okna Domu Akademickiego nr 1 przy ul. Mickiewicza w Toruniu pachną świeżą farbą. (...) Wnętrze Domu Akademickiego odremontowano w czasie wakacji całkowicie z funduszy Ministerstwa Oświaty”.⁴⁹

W tym czasie Zbigniew Herbert ukończył studia prawnicze i złożył podanie na Wydziale Humanistycznym. Trudno powiedzieć, gdzie poeta mieszkał w roku akademickim 1949/50. Nie znalazłem na ten temat żadnych dokumentów. Dlatego przypuszczam, iż mógł „waletować” w tym samym akademiku, w pokoju nr 14, u Władysława Walczykiewicza, z którym zaprzyjaźnił się mieszkając w roku ubiegłym. Przyjaźń tę poeta uwiecznił w formie dedykacji poświęconej „Pamięci Władysława Walczykiewicza” do wiersza *Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”*.⁵⁰

⁴⁶ „Gazeta Toruńska”, nr 17 (31), 18 stycznia 1949.

⁴⁷ Z dokumentów Domu Studenckiego nr 1 w Toruniu.

⁴⁸ „Gazeta Toruńska”, nr 270 (284), 1 października 1949.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Zbigniew Herbert, *Rovigo*, Wrocław 1997.



Fot. Jacek Chmielewski

Kamienica przy ul. Konopnickiej 11.

W roku akademickim 1950/1951 Zbigniew Herbert zamieszkał w kamienicy mieszczącej się przy ulicy Konopnickiej pod numerem 11, na pierwszym piętrze, w mieszkaniu nr 4 u państwa Skopowskich. Świadczy o tym „Karta wpisowa dla Dziekanatu...”,⁵¹ na której wpisany jest tenże adres. Również w korespondencji z Jerzym Zawieyskim i Haliną Misiołek poeta wymienia ulicę Konopnickiej i mieszkanie państwa Skopowskich. „Państwo Skopowscy bardzo dobrzy dla mnie – napisał – nie chcą nic ode mnie przyjąć za mieszkanie, wciąż coś słodkiego znajduję na swoim biurku. Jestem zupełnie omotany dobrocią ludzi i bezsilny. Wciąż jestem dłużny.”⁵²

Mieszkanie miało prostokątny korytarz wejściowy, do którego szeregowo przylegały pokoje. Herbert najprawdopodobniej mógł mieszkać w pokoju, który drzwi wejściowe posiadał na końcu korytarza, z lewej strony. Sprzyjał on do utworzenia studentowi warunków prywatności, gdyż nie był pokojem przechodnim. Obok znajdowała się kuchnia. Łazienka zaś mieściła się z drugiej strony długiego korytarza. Jeśli przyjmiemy hipotezę, iż właśnie w tym pokoju mieszkał Herbert, odosobnionym, najwygodniejszym pod względem spośród wszystkich pomieszczeń mieszkania, to można dodać, że

⁵¹ Archiwum UMK – Toruń, Akta studenckie, sygn. 1166.

⁵² Zbigniew Herbert, *Listy do Muzy*, Gdynia 2000.



Fot. Małgorzata Borczak

Piotr Szewc

Jadę do Zamościa

Przecieram zaparowaną szybę niewiele widzę
bo zachlapana z drugiej strony śnieg mroź
oszronione drzewa w piątek 24 lutego jadę
do Zamościa komórki dzwonią litery skaczą
„Fakt” liczy ile arcybiskup Dziwisz wyda na szaty
i insygnia kardynalskie a ja przed Kurowem
w barze wydaję 3 zł na frytki posłuchałbym
Hello i *Show Must Go On* ale kierowca przez cb radio
rozmawia o suszarkach to znaczy o patrolach
drogówki śmieszne te atrapy obok mnie
śpi dziewczyna przede mną kiwa się biała czapka
2006

Cukrowa wata

Nie byłem na tym przedmieściu choć może się myłę
 przedmieście jak przedmieście i dzień jak co dzień a przecież
 dziurawa jezdnia żwirowana ścieżka w ogrodach jaśmin w oknach pelargonie
 odchyłam firankę meble na wysoki połysk szydełkowa serweta
 nad łóżkiem święty obrazek
 za rogiem szkoła trochę dalej poczta dzyń dzyń właśnie jedzie listonosz
 młode wróble uczą się latania lub pod studnią zażywają pierwszej kąpieli
 słońce w cukrowej wacie obłoków i ja chcę cukrowej waty

(na motywach grafiki Leopolda Lewickiego „Przedmieście”)

2006

Fotel z komiksu

Duży szary wygodny stał na czterech nogach
 a znajomi bujali się z nim przez kilka tygodni
 kosztował 190 zł kupili jeszcze szafę i tapczan
 wszystko z komiksu bo taniej ten fotel to nasze
 przekleństwo powiedział Marcin gdzie w ciasnym
 pokoju postawić stolik z komputerem no więc fotel
 trzeba było zabrać na Radzymińską nie zmieścił się
 w Citroenie zmieścił się w skodzie fabii dlaczego
 z komiksu Marcin ma wadę słuchu czasem przekręca
 niektóre słowa ja do komiksu wybieram się po krzesła

2006

Natura improwizuje

Zacząłem liczyć na tobie cętki lub jeśli wolisz kropki
 szesnaście ale pobiegłeś za panią wróciłeś z patykiem
 w zębach i z wesołym błyskiem w oczach natura improwizuje
 cętki niecierpliwą się rozsypują układają się w nowy

wzór swoboda i precyzja chaos i ład biel i czern no więc
ile masz cętek ośliniony patyk naprawdę dla mnie czy pani
będzie zadowolona w powietrzu czuć wiosnę pod krzakami
bzu topnieją liszaje śniegu odsłaniają zeszloroczne liście
butelki papiery puszki wyliniałą trawę a jednak patyk
zanosłeś pani
2006

Pokój 203

Recepcjonistka o skupionej twarzy wskazała mi kierunek
do pokoju 203 gdzie czekała już na mnie kobieta
długie i wysokie korytarze schody lustra marmury egzotyczne drewno
kryształowe żyrandole drzwi z numerami nie po kolei znalazłem się
w labiryncie
na wezwanie pomocy odpowiadało mi echo i głosy w nieznanym języku
w Środę Popielcową obudziłem się przed szóstą złąkniony z suchymi ustami
2006

Światła nocą

Trzecia w nocy lub nad ranem we mgle majaczy tarcza kościelnego zegara
dalej za Kochanowskiego ledwo widoczne niebieskie światło hipermarketu
zawsze w tym samym miejscu podobnie jak latarnie na parkingu
i na Włociańskiej
długi cień psa znieruchomiał za ogrodzeniem z siatki ale gdzie jest sam pies
od parteru po dziesiąte piętro oświetlone korytarze sąsiednich domów
wygasłe okna mieszkań bo wszyscy śpią to ja obudziłem się przed chwilą
śnieg oprószył balkony boisko zamrażnięty staw drogę która wczoraj
była czarna
prosta czy zakręca przed parkingiem jutro czyli dzisiaj sprawdzę
po psie ani śladu
na wiadukcie alei Armii Krajowej światła samochodów przesuwały się
w stronę Wisły i Woli a może aż strach pomyśleć bo nikną mi z oczu
2006

Nie unosz powieki

Czymkolwiek jest pozwól tajemnicy być tajemnicą nie unosz powieki
zobaczysz ławeczkę Tuwima w Łodzi wawelskiego smoka
tęczę nad Mazowszem
samotne drzewo we mgle rozbudzony wiosną krzew tarniny pióro sójki
w trawie
szary polny kamień i różową muszlę światła wielkiego miasta nocą
zobaczysz co zechcesz
jeśli jednak uniesiesz powiekę

(na motywach grafiki Barbary Rosiak „Oko”)

2006

Piotr Szewc

Marcin Jurzysta

Ucho igielne

Wypadasz z Kowalskiej na bruk
i szukasz takich
do których mógłbyś powrócić
choć namiętną

dane jest przechodzić
przez ucho igielne
zaglądając w przedsionki spoczynku
zostawiając wilgoć na ścianach
choć skazuje to tylko
na głód co panoszy się w środku

Marcin Jurzysta, ur. 1983 w Elblągu, publikował m.in. w „Kresach”, „Czasie Kultury”, „Frazie”. Stypendysta Prezydenta miasta Torunia. Mieszka w Toruniu.

wychodzi na zewnątrz wylewnie
pożegnaniem śliny
która umknie z języka
potykając się o próg domu
w którego zamknięte drzwi
uderzasz.

* * *

więc musisz już iść
żadne formy perswazji nie wchodzą w grę
kości rozsypały się i świecą z osobna
każda swoją własną bielą
kości rozsypały się i nie wróżą nic dobrego
tutaj już nie będzie nic
tylko pojedyncze ostrza
wymierzone w prześwit w chmurach
który wydaje się być
jedyną drogą do raju
tylko pojedyncze ostrza
wymierzone w prześwit w chmurach
które rdzewieją na deszczu
czekając w milczeniu
na swoją kolej.

Śmierć żołnierzy

Wszyscy moi plastikowi żołnierze
dawno polegli w termopilskim wąwozie
między łóżkiem a szafą
posłuszni prawom rosnących kości
moja matka złożyła ich ciała
w trumnach po butach

potem było słycać kroki
i dźwięk zamykanej krypty
leżą tam
obok ziemniaków i kompotów
nie istnieje już ojczyzna
za którą walczyli
nie ma pomników z klocków
pośmiertnych medali
zasiłków kombatanckich
jest tylko chłód tej krypty
i ciemność trumien po butach.

Wieczne odpoczywanie

Czuję zapach
świerku i wosku
tak pachnie
wieczne odpoczywanie
patrz na mnie
twarze z fotografii
obcowanie świętych
i potępionych
jest tak samo chłodne
te światła dookoła
nie są im potrzebne
to przede mną płoną
oswajając wzrok z kamieniem
tą jedną powszechną
ostateczną arką
która ocali przed potopem.

Marcin Jurzysta



Marek Wendorff

Z „Kontaktu”

Pułapka Tadeusza Różewicza w reżyserii i ze scenografią Pétera Gothára, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu (przedstawienie poza konkursem). Tu najważniejszy jest tekst, teatr słowa Różewicza (to jest jego ostatni opublikowany dramat, do którego napisania przygotowywał się przez dziesięciolecie), jego rozmowa czy „rozprawa” z Kafką, rozsnute jak pajęczna sieć napięcia: życie i literatura, literatura i teatr, literatura i literatura, ciało i duch, mówienie i milczenie, trwanie i odchodzenie. Ascetyczna, czarno-biała scenografia: schody, drzwi, ściany, labirynty, podesty, lustrzane odbicia, parawany, szafa, łóżko, stół, krzesła. I mgławicowi aktorzy, którzy jakby nie wiedzieli, o co w tym wszystkim chodzi, kogo grają i u kogo grają i na co jest ten cały ich trud.

Zwariował, po czym przepadł Viktora Bodó i Andrása Vinnaia, Teatr im. Józsefa Katony z Budapesztu. Spektakl ułożony podobno na podstawie powieści, opowiadań i dzienników Kafki, ale nic tu z Kafki nie znajdziemy, to jest raczej anty-Kafka lub nie-Kafka, jakieś luźne gry i zabawy teatralne: cyrk? kabaret? parodia? burleska? absurd? Ni pies, ni wydra. Jakieś fajerwerki,

ścinki, zlepki, ciągi, luźne fragmenty, miny i grymasy, chaos, zgiełk, tarzanie się w dymie, ruchy frykcyjne, rytmiczne podrygi, migotanie, zamieszanie, fantasmagoria. Ni to tragedia, ni komedia. Projekcje różnych kawałków filmowych, telewizyjnych i reklamowych, szum, szum, szum, a treści tyle, co kot napłakał. Dobre aktorstwo, ale ci aktorzy zaangażowani są w bezsens, ich energia idzie w powietrze: prawie trzygodzinny spektakl dłuży się i nudzi; nic by się nie stało, gdyby trwał połowę krócej. Część publiczności ulotniła się po przerwie.

Julia według *Romea i Julii* Williama Shakespeare'a w reżyserii Tiit Ojasoo i Ene-Liis Semper, Estoński Teatr Dramatyczny z Tallinna. Arcydramat Shakespeare'a starty na proszek. Raz jeszcze potwierdza się bezsens takiego teatru (niektórzy już się do tego bezsensu przyzwyczaili i dobrze im z nim). Na ten temat nie ma więc co dyskutować: ci, co wiedzą, co jest grane, to wiedzą, a ci, co nie widzą i nie wiedzą, to albo nie chcą widzieć i wiedzieć albo w ogóle nie są w stanie pojąć tego, czego nie widzą i czego nie wiedzą. Pokój z nimi, nie warto tracić czasu. Na scenie gra i śpiewa zespół rockowy Leningrad, wyświetla się film video, odbywa się ni to próba, ni spektakl, jest dwóch niby Romeów, drabina, łóżko na kółkach i dym. Ten młody reżyser nie wie, na czym polega prawo przyczyny i skutku, co to jest katastrofa i *katharsis*: wpycha się ze swoimi poronionymi pomysłami przed Shakespeare'a, rozbija genialny dramat po to, żeby epatować swoją nijakością i nieokreślo-



Fot. Archiwum „K.A.”

nością, „prowokuje”, „dekonstruuje”, mnoży nieporozumienia, nie wiadomo po co i wokół czego kłótuje miałkę sceny, wzmagając krzyki, wrzaski i szamotania. Co chce osiągnąć? Chce ukryć czy zasłonić swoją miałkość? Dobrze, ale niech nie zabiera się za Shakespeare’a, bo Shakespeare tym bardziej wyświeśla jego niemożność i nieporadność. U Shakespeare’a jest wspaniała mieszanka stylów, tragizm splata się z komizmem, wzniosłość z przyziemnością, patos z pełną goryczy groteską, co nie przeszkadza, że charaktery bohaterów kształtowane są z dużą precyzją i w zróżnicowaniu; tragedia wynika głównie z ich serc i woli, a nie z chaosu czy z działania bezdusznego fatum. A tu mamy świat bez ducha, bez respektu dla Shakespeare’a, bez jego głębi i komplikacji, a więc sam w sobie chaotyczny i drętwy, bez większego znaczenia – po co kreować taki świat? Na końcu Julia zapadła się pod scenę, co u publiczności wywołało śmiech. Ale to właśnie Julia, a właściwie Mirtel Pohla w tej roli nie-rolu Julii jest prawdziwą światłością tego spektaklu: jest piękna, delikatna, czuła, napięta jak struna, zjawiskowa, czyli taka, jaką była i jest rzeczywista Julia Shakespeare’a. Mirtel Pohla w roli Julii to jest według mnie idealna Julia. To dzięki niej te prawie trzy godziny nie przeradzają się w jakiś teatralny koszmar, a stają się snem o teatrze, pięknym snem o tej największej miłosnej tragedii Stratfordczyka, do której jeszcze nie raz będziemy wracać.



Fot. Archiwum „K.A.”

Słomkowy kapelusze Eugene Labiche’a w reżyserii Piotra Cieplaka, Teatr Powszechny z Warszawy. To jest teatr na niedzielne popołudnie! Rzecz z pogranicza operetki i komedii *dell’arte*, tańca, baletu i pantomimy. Świetna komedia, zabawa i nuty refleksji, dobre rzemiosło aktorskie i reżyserskie. Śmiejemy się, ale i zastanawiamy (otwierający i zamykający monolog wygłaszany na początku przez pana młodego, a na końcu przez pannę młodą, w którym słyszymy zadziwiającą frazę: „Bóg jest ciemnością w teatrze”). Ta XIX-wieczna farsa jest tu nad podziw współczesna, podszyta Gombrowiczem, Ionesco i „teatrem absurdu”. Ten spektakl jest jak koncert; tekst jest precyzyjnie wy-

konaną partyturą, akcja dzieje się w języku i znowu przekonujemy się, jak wiele może dziać się w słowach, w ich związkach, modulacjach, znaczeniach, zwrotach, odniesieniach i kontekstach. Rzeczywistość wypełniają przemarsze, nawroty, repetycje, powtórzenia i nieporozumienia, a wszystko toczy się lekko, beztrasko, w radosnym uczestnictwie i w dystansie; jest wyszlifowane, dopracowane w najdrobniejszym szczególe, a jakby spontaniczne, żywiołowe, dziejące się *in statu nascendi*. Nie jest to spektakl na festiwal, ale na pewno dla wielu dobra rozrywka na niedzielny wieczór.

Kobieta sprzed dwudziestu czterech lat Rolanda Schimmelfenniga w reżyserii Marka Fiedora, Teatr Polski z Poznania. Na małej scenie za przezroczystym tiulem z wymalowaną fasadą domu psychodrama z refrenami, kameralna opowieść o trójkącie, którego właściwie nie ma: czterdziestolatek Frank, przeciętny i osowiały osobnik i dwie przeciętne i nerwowe kobiety – jego żona Claudia i dawna miłość, która nagle zjawia się po dwudziestu czterech latach – Romy Vogtländer. Wszystko to zawieszona w próżni, zawoalowane, niedopowiedziane, nieokreślone: jakieś wspomnienia, nadzieje, oczekiwania, krzyżujące się reminiscencje, luźne motywy, słabe powiązania. Wyświetlane są obrazki z wydarzeń 1968 roku na Zachodzie i 1981 roku w Polsce. Rytm rwie się od początku, tworzy się taka psychologiczna magma, w której niekiedy, jak na ironię, krzeszą się jakieś niejasne błyski. Te postaci są jak widma poruszające się w dziwnej, ni to realnej, ni nierealnej rzeczywistości. Jaki jest sens tej historii, jakie jest jej tło i wymowa? Nie wiadomo. Roland Schimmelfennig to zaledwie średni uczeń Harolda Pintera.

Święta Joanna od szlachtuzów Bertolta Brechta w reżyserii Álexa Rigoli, Teatre Lliure z Barcelony. Problematyka społeczno-polityczna pomieszana z popkulturą; lata dwudzieste XX wieku, Chicago, czasy wielkiego kryzysu; kapitalista-ciemiężca Mauler – monopolista na rynku produktów mięsnych, wywołuje na giełdzie krach; nastaje chaos, rujnacja i beznadzieja dla tysięcy ludzi. Akcja została przeniesiona w czasy współczesne. I może to tu zawarty jest jakiś sens? Rolę ciemiężycieli ekonomicznych przejęli dyktatorzy medialni – to teraz oni poniżają (intelektualnie i duchowo) masy pracujące, wciśkając im artystyczny kit i kicz, mącą, niszczą, deprawują i pozbawiają nadziei. Na scenie mamy rap, pop i hip-hop, dwóch didżejów i projekcje video; łąciatą krowę, rekiny, rzeźnię, akcje policji, strzały, krzyki, wyginania, tańce, śpiewy i szamotaninę. Brecht pewnie przewraca się w grobie; w natłoku tych

wszystkich nowoczesnych środków teatralnych jego surowy i sarkastyczny duch wyparowuje z sedna jego dramatu, stając się jakimś abstrakcyjnym, nowoczesnym postmodernistycznym duszkiem, który nie wiadomo skąd przybywa i po co. Ale kogo to obchodzi? Kogo tu obchodzi Brecht i jego sztuka? Jaka jest forma i jaka treść? Jak się nie ma nic do powiedzenia, to robi się takie multimedialne przedstawienie, wstawia się ekrany, puszcza głośną muzykę, tworzy się taki czy inny ruch i ma się jakiś średnio zabawny mętlik. Na scenie miszmasz, serie etiud, wejść i wyjść, dużo hałasu i zamieszania. Jest show, szamotanina, a publiczność ma klaskać. Kolejny byle jaki spektakl dla byle kogo; tylko szkoda aktorów, którzy angażują się w coś takiego. Dla malkontentów, którym nie wystarcza harmider na zaciemnianej i rozświetlanej scenie, na odczepnego można powiedzieć, że jest tu przecież „Brecht” i „odwołanie” do średniowiecznej historii o misji Joanny d’Arc. Wyjść nie można było, bo nie było przerwy.

From Poland with Love Pawła Demirskiego w reżyserii Piotra Waligórskiego, Teatr Łąźnia Nowa z Krakowa. Kolejny festiwalowy niewypał. Karykatura musicalu czy antymusical o Polsce, bo, jak twierdzi reżyser: „musicalu o Polsce zrobić się nie da”; natomiast autor stwierdza: „nienawidzę rzeczywistości tego kraju” i z tej nienawiści opowiada czy na własną modłę rekonstruuje historię listonosza spod Zielonej Góry, który ukradł pieniądze przeznaczone na emerytury i renty biednych ludzi. Wszyscy są biedni, poniżeni i źli. Tekst nijaki, jakieś frazesy, narzekania i przekleństwa, scenografia „umowna”, zero dramaturgii, postaci – jakby ich nie było, reżyseria śladowa, zresztą co tu reżyserować. Głośne piosenki, picie piwa, przepychanki, szamotania; przerost formy nad treścią, a właściwie prawie żadnej formy i żadnej sensownej treści. Podobna sprawa, a może nawet gorsza jak z poprzednimi festiwalowymi niewypałami. Prymitywna rzecz dla prymitywnych odbiorców, nadęta i nadmuchana przez gazetowych recenzentów.

Letnicy Maksyma Gorkiego w reżyserii Jewgienija Marcellego, Akademicki Teatr Dramatyczny z Omska. I znowu teatr na Kontakcie. Nareszcie dramat z akcją i wyrazistymi postaciami, nie jakaś mętna adaptacja, znowu jest reżyseria, gra aktorów, humor i tragizm, patos i ironia (a takie mieszaniny są najlepsze). Żywy obraz rosyjskiej inteligencji: czekanie, marazm, pustka, nuda, życie uludami, rozrywki, romanse, zapominanie, udawanie, rozpacz; „...je-steśmy letnikami w swoim własnym kraju... nic nie robimy, dużo mówimy”,



Fot. Archiwum „K.A.”

mówi jedna z postaci. W tej dobrze skrojonej inscenizacji widać, jak bardzo Gorki jako dramaturg wynika z Czechowa, jak syca się światem jego dramatów. Nie jest to wybitne przedstawienie, ale uradowało publiczność, skoro po raz pierwszy na tym festiwalu zostało przyjęte oklaskami na stojąco.

Anioł śmierci Jana Fabre'a w reżyserii Jana Fabre'a, Troubleyn z Antwerpii. I znowu niewypał. To jest jednak lekceważenie publiczności. Zaczęło się z prawie piętnastominutowym opóźnieniem, za które nikt nie przeprosił, a widzom zaproponowano siedzenie w ściśnięciu na podłodze, na szczęście na poduszkach, wokół niewielkiego czarnego podestu, na którym wyginała się, tańczyła, wykonywała konwulsyjne ruchy i podrygi, charczała, chrząkała, krztusiła się, chrobotowała i krzyczała tancerka w czarnym kostiumie kąpielowym. Siedząc zgięty w kabłąk i bez możliwości ruchu pomyślałem, że pewnie już niedługo „spektakle” będziemy oglądać stojąc na rękach albo robiąc mostek. Otoczeni byliśmy czterema wielkimi ekranami, na których raz po raz pojawiał się ubrany w przepaskę na biodrach tancerz z zespołu baletowego z Frankfurtu – William Forsyth na tle okropnych, „makabrycznych i szokujących” przedstawień z Muzeum Anatomii Uniwersytetu Montpellier, tańczył i przemawiał słowami Jana Fabre'a. A więc, ta tancerka-performerka na podeście i tancerz-baletmistrz na ekranach: on – *Anioł śmierci* i ona – *Diabelski reporter*, dwie diabelskie postaci. Jakby jakiś zły duch w nich wstąpił, męczył ich i dręczył i usiłował nimi epatować, jakby chciał zawładnąć tymi,



Fot. Archiwum „K.A.”

k którzy na nich patrzą, wejść w nich i tak samo pojąć ich, jak tamtych dwoje, dając posmak jakichś ekstremalnych bardzo rzeczywistych i nadrzeczywistych przeżyć. Co oni mówią, co wykrzykują? Ona, czyli *Diabelski reporter* mówi, że jest „nawałnicą słów o mocy tworzenia i niszczenia”, „księciem jasności – Jutrzenką i synem poranka”, który chce uwolnić się od spraw trywialnych; wyginając się i trzęsąc jak w tańcu świętego Wita, to znów przyjmując postać skarabeusza, mówi: „Bo wnikam w twoje ciało poprzez twój słuch. Bo wkradam się w twoją duszę poprzez twe oczy. I wyrażam myśli, które pragnę wypowiedzieć twoimi ustami”; mówi, że nazywają ją „uwodzicielem Iluzjonistą, Wielkim smokiem, Starym wężem, Małym różkiem, Piewcą tego świata, Ojcem wszelkiego kłamstwa, Naginaczem faktów, Księciem, któremu nie sposób ufać, Królem krainy słowa i obrazu, Władcą twojego cienia” („Czego nie myślę, czego nie widzę, tego nie pożądam”) i chce tym wszystkim być, żeby mieć lepszy i łatwiejszy dostęp do ludzi, do ich wnętrza, żeby ich mamić i zdobywać, przeciągać na swoją stronę: „Marzę o tym, by ludzie postrzegali mnie takim, jakim jestem naprawdę. Każdy kto mówi do mnie, mówi sam do siebie. Każdy kto mnie kocha, kocha siebie samego. Każdy kto mnie nienawidzi, nienawidzi siebie samego. To jest moja filozofia”. Prawda, że sprawa prosta i jasno wyłożona? I dodaje: „Jestem tym ocalonym, który posiadał wiedzę o tajemnicy, która czeka na rozwikłanie. Ale na koniec okazuje się ona niczym innym tylko tajemnicą czyjejs ucieczki od

siebie samego. [...] Nie pozostawię cię twojemu losowi, bo pełnię funkcję agenta ludzkości – przedstawiciela sądu niebieskiego. Wznoszę się ku najwyższym niebiosom i pędzę przez niebieskie przestworza. Odnajdę cię, bo wiem jam jest Władcą much i to ja stwarzam muchy o jednodniowej sławie”. Jasne? Posłuchajmy jeszcze, co mówi *Anioł śmierci*, ten tancerz-jaszczurka wśród postaci w formalinie: „Zasadniczo pragnę nic nie mówić. Chcę mówić tak, by nic nie powiedzieć – nic poza niczym. [...] Chcę być kimś pozbawionym słów. Zaniemówić. Obojętność jest dobra, należy zachować dystans, bez słów, zachować dystans, na tym polega sztuka, trzeba wszędzie bywać i ciągle się rozmijać, ze wszystkim i z każdym”; powtarza słowa *Diabelskiego reportera*: „Marzę o tym, by ludzie...” i dodaje: „Każde istnienie ma swój kres, a za każdą maską kryje się oczywista pustka zapowiadająca nowy początek. Jestem tym ocalonym, który posiadał wiedzę o tajemnicy, która czeka na rozwikłanie. Ale na koniec okazuje się ona niczym innym tylko tajemnicą czyjejs ucieczki od siebie samego”. No tak, te smutne gry rzeczywiście mogą odrywać od spraw trywialnych, działać, jak mówi Fabre, jak *phármakon* – lek (ziołowy) i niebezpieczna trucizna, bo ta trucizna może okazać się lekiem, choć nie na to liczą *Anioł śmierci* i *Diabelski reporter*. I to jest pożytek z tego przedstawienia: uświadomienie, że trzeba odróżniać lek od trucizny i odrzucić truciznę, która zatruwa, niszczy i zabija, chociaż podawana jest w różnych „atrakcyjnych”, „awangardowych”, alternatywnych opakowaniach. Ten *Anioł śmierci* dedykowany jest Andy’emu Warholowi, którego kto dziś pamięta, kto traktuje poważnie (pop-art, prowokacje, medialne grymasy). Eksces. I pewnie tak samo będzie z tym głośnym w dzisiejszej Europie performerem, choreografem i reżyserem „spektakli czasu realnego” zwanych także „żywymi instalacjami”, który swoją karierę zaczynał od „przedstawięń o pieniądzach”, na których spalał zebrane od publiczności banknoty i wykonywał rysunki z popiołu. I od tamtej pory jego rozwój jest dla mnie sprawą bardzo wątpliwą.

Zastanawiam się, z czego to się bierze, cały ten legion reżyserskich beztalenci, wsparty legionem im podobnych recenzentów; są świetnie zorganizowani, wojażują po różnych festiwalach, są bardzo z siebie zadowoleni, rozdają sobie nagrody i wyróżnienia. Gdy krytyk teatralny „Gazety Wyborczej” pojawił się spóźniony na swoim ulubionym spektaklu pod tytułem *From Poland with Love*, to mimo zapełnionej sali, od razu znalazł miejsce w najlepszym rzędzie, przy jurorach. To ten krytyk na łamach swojej poczytnej gazety zawzięcie niszczył

Jerzego Grzegorzewskiego, a pod niebiosą wychwalał Demirskiego, swojego kolegę Nowaka i im podobnych. Czy on naprawdę nie wie, gdzie jest góra, gdzie dół, czy tylko udaje, że nie wie? A może oni (tacy jak Pawłowski i ich faworyci) w głębi duszy dobrze wiedzą, że nie mają talentu, a ich możliwości są takie, jakie są i dlatego wołają łowić w tej swojej mętnej wodzie. Robią to, co robią, lekceważąc innych swoimi produkcjami, obstawiają się „swoimi” recenzentami i odkupują w ten sposób swoją klęskę, biorą odwet, bo wiedzą, że jako artyści nic nie zdziałają na wyższych poziomach. I to jest swoista dyktatura tych nowych ściemniaczy rozlokowanych przy różnych scenach i po różnych redakcjach. Szkoda tylko naprawdę utalentowanych młodych i nie tylko młodych aktorów oraz skołowanej publiczności, która jednak coraz jaśniej widzi, co jest grane, o czym na „Kontakcie” świadczą oklaski, a także miny i rozmowy po spektaklach. Jedno jest dobre w działalności tych szkodników teatralnych: oni wywołują rzeczywistą tęsknotę za teatrem, za tym, który był i który będzie i który jest w setkach znakomitych dramatów, w dziesiątkach znakomitych książek o teatrze, a także tu i ówdzie w znakomitych spektaklach, które przypominają, czym był, czym jest i czym powinien być teatr: słowem, działaniem, komunikacją, porozumieniem, wspólnotą choćby tylko dwóch dusz, uwagą, współczuciem, oczekiwaniem, wsparciem, nadzieją. Tu na „Kontakcie” przypomnieli nam o tym: Różewicz obecny w swojej toruńsko-węgierskiej *Pułapce*, Mirtel Pohla w roli Julii z lotewskiej szekspirowskiej adaptacji, lekki *Słomkowy kapelusz* Labiche’a z Teatru Powszechnego z Warszawy, Pinter, którego *Kolekcja* była czytana na promocji II tomu jego *Dramatów*, plakaty z krakowskiego festiwalu beckettowskiego rozlepione w klubie Od Nowa przed spektaklem Teatru Łaźnia Nowa, *Letnicy* Maksyma Gorkiego z Teatru z Omska, czy przypomnienie inscenizacji *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka w związku z promocją monograficznego numeru „Pamiętnika Teatralnego”. Co będzie dalej? – zobaczymy.

Trzy siostry Antoniego Czechowa w reżyserii Rimasa Tuminasa, Teatr Mały z Wilna. Trzy i pół godziny słuchania Czechowa, tego wielkiego dramatu, w którym jest teatr i prawda i życie, przemijanie, miłość i smutek i głęboki, melancholijny duch. Dobra gra trzech siostr, które są wyraziste i to one niosą ten spektakl, reszta jest w tle. Reżyser zamiast skupić się nawet nie na drażnieniu, ale na wiernym przekazie tekstu, raz po raz sili się na wydumane pomysły, hałasami i skokami niszcząc misterną fakturę tekstu pełnego tak ważnych u Czechowa pauz i milczenia. Efekt psuje brzydka scenografia, która

nic nie przekazuje z czechowowskiej atmosfery. W sumie jeżeli nie rozczarowujące, to przeciętne przedstawienie.

Udając ofiarę Władimira i Olega Priesniakowowych w reżyserii Oskarasa Koršunovasa, Wileński Teatr Miejski z Wilna. Kolejne poplątanie z pomieszaniem. Główny bohater Wala pracuje w policji jako człowiek występujący w rekonstrukcjach różnych zdarzeń kryminalnych. Jest to chyba komedia, publiczność śmieje się raz po raz, bo naprawdę jest się z czego śmiać, chociaż przecież na scenie odtwarzane są mrozące krew w żyłach zbrodnie i kręci się po niej podwójnie nieszczęśliwy Wala – główny bohater. Ten Wala jest zupełnie nijaki, chociaż w omówieniu napisano, że ma on wiele wspólnego z Hamletem, a cały ten spektakl jest inspirowany tragediami Shakespeare'a! Poziom głupstw wypisywanych w omówieniach spektakli jest mimo wszystko zaskakujący, chociaż nie powinien dziwić, skoro jaki teatr, taka krytyka. Znowu są huki, strzały, podrygi i szamotania, skoki, piosenki czad, migotanie świateł, no i oczywiście dym. Z tego spektaklu wyszedłem rozbawiony: to jest dobra rozrywka, ale żeby pchać się z nią na poważny, renomowany festiwal, to jednak przesada.

Miesiąc na wsi Iwana Turgieniewa w reżyserii Mary Kimele, Teatr Nowy z Rygi. Na scenie zabawy, figle, miłości i miłostki, czy raczej flirty i pożądania; wszystko się rozkręca, a potem urywa, gaśnie i znika. Znowu, tak jak przy *Trzech siostrach* Czechowa, przeszkadzała mi byle jaka scenografia, zupełnie nie turgieniewowska, a przecież wiadomo, jak przy tego rodzaju sztukach ważna jest scenografia, rekwizyty, kostiumy, jak mogą one współtworzyć przestrzeń, nastrój, napięcie, co u tych wielkich realistów jest szczególnie ważne. To taki spokojny, wakacyjny teatr do oglądania pod chmurami (tu: w kręgielni „U mnicha” na Woli Zamkowej), bez festiwalowych ambicji.

Mewa Antoniego Czechowa w reżyserii Árpáda Schillinga, Teatr Krétakör z Budapesztu. To największe wydarzenie tegorocznego „Kontaktu”! Wszyscy znamy *Mewę*, żywo w pamięci została wystawiona na „Kontakcie” przed dwoma laty *Mewa* w reżyserii Petera Steina z Teatru Dramatu Rosyjskiego z Rygi – wybitne przedstawienie. *Mewa* Schillinga jest w porównaniu ze Steinem – z drugiego bieguna: tu nie ma kostiumów, dekoracji, rekwizytów. Na początku sztuki aktorzy siedzą na widowni pomiędzy widzami, wychodzą na scenę, której właściwie nie ma, a potem wracają na swoje miejsca. I ten



ascetyzm środków robi w przypadku *Mewy* wielkie wrażenie: ważna jest treść, to, co mówią postacie, stosunki i napięcia między nimi, a także napięcia w nich, ich miłości, pragnienia, marzenia, oczekiwania, klęski, a nie, jak u innych „nowoczesnych” reżyserów, bo przecież nie u Steina, puste teatralne fajerwerki, huki, hałasy, dymy i zadymy. Schilling wierny jest Czechowowi po swojemu i widać, jak dobrze na tym wychodzi, ile zyskuje i osiąga. Przez trzy godziny i trzydzieści minut nie doświadcza się ani przez chwilę nudy, czy choćby tylko osłabienia uwagi. Znakomita reżyseria, podporządkowana woli i intencjom Czechowa, znakomita, naturalna i sugestywna gra aktorów: nic nie przeszkadza, a wszystko pomaga w obcowaniu z bogactwem czechowowskiego świata. Słowa i rekwizyty odzyskują swoją wagę, a przez to niebywałą siłę i moc. A więc można zrobić za pomocą prostych środków znakomite przedstawienie! To jedyne znakomite przedstawienie na tym „Kontakcie”, wystawione w ostatnim dniu i w przedziwny sposób podsumowujące cały ten festiwal. Trieplew – młody pisarz zaczynający piarską karierę, chce w pierwszym akcie olśnić wszystkich „nową formą” swojej sztuki. I co robi? W czasie monologu głównej bohaterki przynosi na scenę maszynę do puszczenia dymu i kręcąc korbą, puszcza dym. Tak, to nie żarty. Nie mając wiele do powiedzenia, chce wszystkich olśnić formą. Jak? Wpuszczając na scenę dym! Prawda, że proste. Ale w czwartym akcie, już po tym wszystkim co się stało, mówi, a są to bardzo ważne, prawie prorocze słowa:

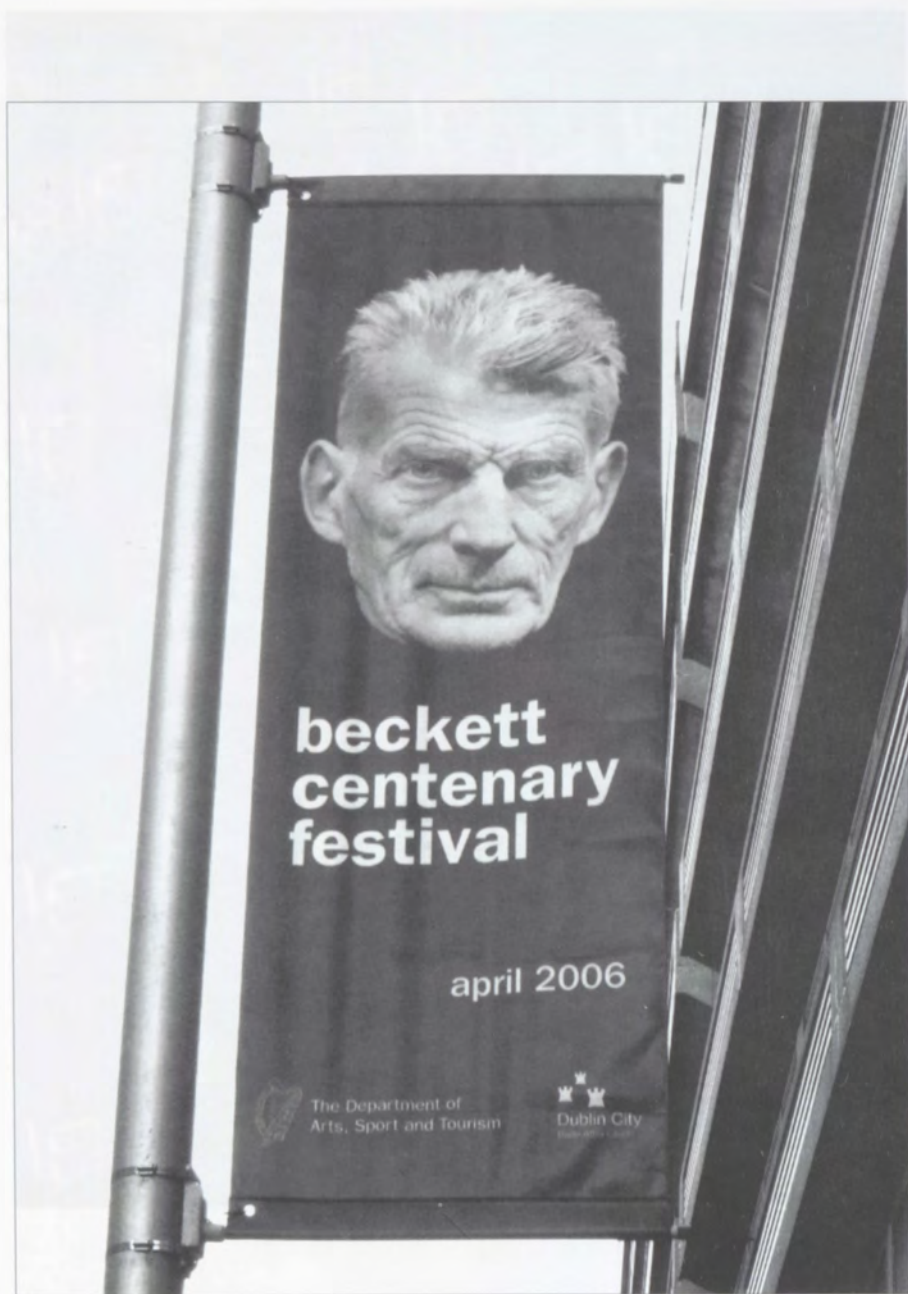
„sekret nie w starej czy nowej formie, tylko w tym, że człowiek pisze... bo to mu po prostu płynie z serca”. I to jest prawda, która jest potwierdzana w sztuce od wieków, tu wypowiedziana i pokazana bez patosu, prosto, gorzko i jasno. Wszystko tu jest: wyraziste postaci i mocne napięcia między nimi, wiernie wypowiedziany tekst, prawda psychologiczna, autentyzm, tożsamość i współodczuwanie. Możemy utożsamiać się z tymi postaciami, tak jak one utożsamiają się z nami, chcąc nam pomóc, oczyścić nas, stworzyć dystans do siebie samych, natchnąć nadzieją. I jest Czechow pomiędzy nami, przenika w nas jego spokój, jego rezygnacja i jego siła, jego nadzieja i jego wiara w słowa, w ludzi, w teatr; są z nami i pośród nas jego słowa i jego milczenie, jego pauzy i jego cisza, jego jasność i jego ciemność. Siedzimy w ostrym, natrętym świetle, ale jest też tak, że zapada ciemność i siedzimy w ciemności, łowiąc dźwięki i czekając na światło, które nas wcześniej razilo i udręczało. Jesteśmy w teatrze i teatr jest w nas; jesteśmy na widowni i jesteśmy na scenie, razem z aktorami, obok nich, ze sobą. Zamiast samobójczej śmierci Trieplew roztrzaskuje skrzypce, które przez dłuższy czas były w zasięgu mojej ręki, bo aktor dał je do trzymania kobiecie, która siedziała obok mnie. Po co więc teatr alternatywny, po co gęste dymy i głośnie zadymy, kiedy wiemy, po co tu jesteśmy i wiemy, co mamy robić. Publiczność podziękowała za ten spektakl drugą na tym festiwalu i najdłuższą oraz najgorętszą owacją na stojąco i dla tego spektaklu, dla tego piątkowego wieczoru warto było być na tym „Kontaktcie”.



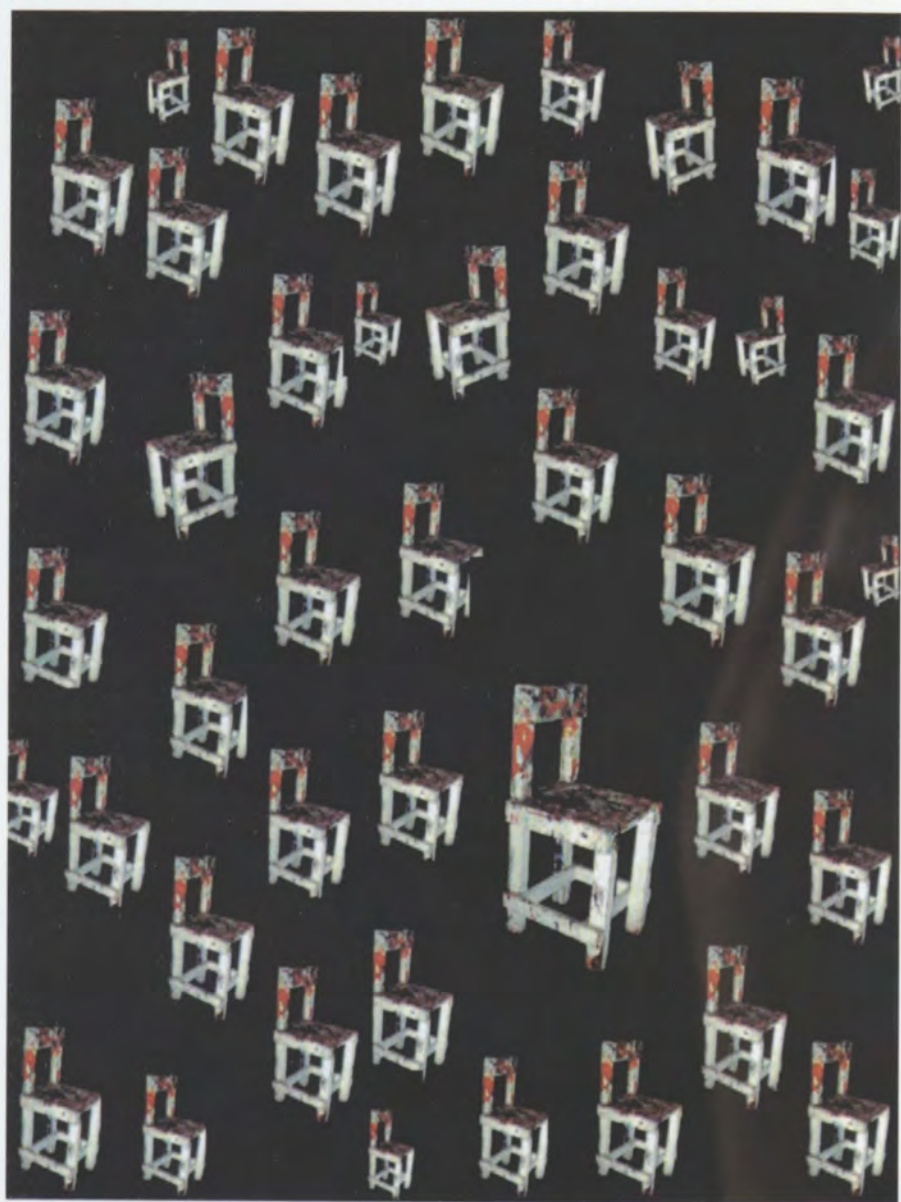
Nieprawdopodobna częstotliwość Arthura Riordana i zespołu muzycznego Bell Helicopter w reżyserii Lynne’a Parkera, Rough Magic Theatre Company z Dublinia. Irlandczycy na zakończenie. Radosna satyra muzyczna o czasach drugiej wojny światowej, o irlandzkiej neutralności i nieneutralności; mieszanka jazzu, tradycyjnych melodii irlandzkich i smętnych piosenek o nieszczęśliwej miłości, feeria kalamburów, gagów i gier słownych w solidnej i oryginalnej scenografii, w kolorowych i fantastycznych kostiumach. Dobra rozrywka z polityczno-historycznym przesłaniem, w sam raz na zakończenie.

Po północy werdykt jury: z trzynastu przedstawień konkursowych przedstawionych na tegorocznym „Kontakcie”, pierwszą nagrodę otrzymała *Mewa* Teatru Krétakör z Budapesztu, drugą – *Zwariował, po czym przepadł* Teatru im. Józsefa Katony z Budapesztu i trzecią – *Letnicy* Akademickiego Teatru Dramatycznego z Omska; pozaregulaminową nagrodę dziennikarzy otrzymała także *Mewa*.

Marek Wendorff



Beckett w „Kwartalniku Artystycznym” 2006 nr 3–4 (51–52)



Ewa Bathelier, ***.

Krzysztof Myszkowski

L

To już 50. numer „Kwartalnika Artystycznego”! Nie czas na bilanse, jesteśmy w drodze, kontynuujemy dzieło, przed nami są nowe cele i zadania. Teraz, na progu XIV roku istnienia pisma, przygotowujemy podwójny numer poświęcony Beckettowi, który będzie podsumowaniem obchodów 100. rocznicy urodzin pisarza i próbą jego nowej prezentacji.

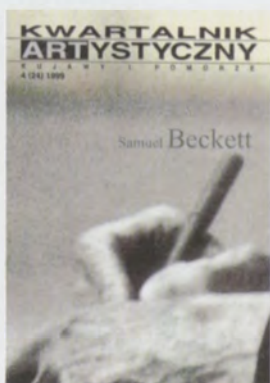
Na pięćdziesiąt numerów „Kwartalnika” dwadzieścia siedem to numery monograficzne i tematyczne, obok przedstawiamy ich spis. A przecież są jeszcze uzupełniające i samodzielne sekwencje tematyczne poświęcone między innymi: Szymborskiej, Miłoszowi, Herbertowi, Herlingowi-Grudzińskiemu, Różewiczowi, Lemowi, J.M. Rymkiewiczowi, Hoffmanowi, Krynickiemu, Kornhauserowi, pisarzom emigracyjnym: Bobkowskiemu, Iwaniukowi, Czaykowskiemu, Czuchnowskiemu, Leo Lipskiemu, Oficynie Poetów i Malarzy, Emily Dickinson, Ezrze Poundowi, T.S. Eliotowi, Beckettowi, Ionesco, J.L. Borgesowi, Bernhardowi, Brodskiemu, Banville’owi, współczesnej poezji francuskiej i izraelskiej, fragmenty dzienników Andrzejewskiego i Białoszewskiego, cykle esejów Pollakówny o malarstwie włoskim, Błońskiego o Witkacym, Jarzębskiego o Gombrowiczu, Głowińskiego o języku propagandy, szeroko rozbudowane ankiety, rozmowy z pisarzami i wydawcami dotyczące współczesnej literatury, recenzje i noty, w których omówiono setki książek. I chociaż z prezentowanych zestawień widać główne preferencje „Kwartalnika Artystycznego”, to przecież na tych pięćdziesięciu kwartalnikowych krzesłach z obrazu Ewy Bathelier można by posadzić jeszcze raz tylu pisarzy różnych pokoleń reprezentacyjnych dla współczesnej literatury polskiej i europejskiej.

Na V-lecie w 1998 roku Miłosz życzył nam „następnych lat pięciu”, co już się spełniło, „a później pięćdziesięciu”. Na razie dotrwaliliśmy do pięćdziesiątego numeru! Niech te życzenia naszego głównego Autora i Przyjaciela, który dalej wspiera nas i obserwuje, dalej będą aktualne.

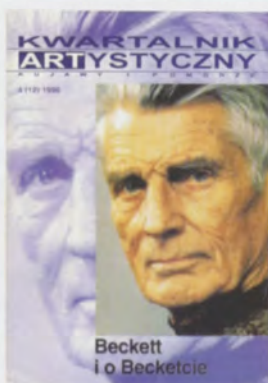
Krzysztof Myszkowski

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE



Samuel Beckett
1999 nr 4 (24)



Samuel Beckett
1996 nr 4 (12)



Robert Pinget
1998 nr 2 (18)



Allen Ginsberg
1997 nr 3 (15)



Louis-Ferdinand Celine
1998 nr 1 (17)



Harold Pinter
2005 nr 1 (45)



Jerzy Andrzejewski
1997 nr 4 (16)



Ks. Jan Twardowski
1998 nr 3 (19)



Zbigniew Herbert
1999 nr 2 (22)



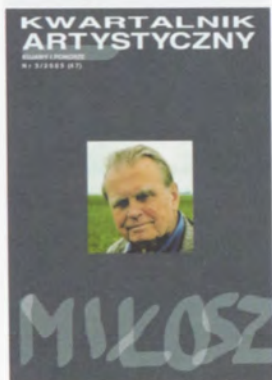
Czesław Miłosz
2000 nr 3 (27)



Czesław Miłosz
2001 nr 2 (30)



Czesław Miłosz
2004 nr 3 (43)



Czesław Miłosz
2005 nr 3 (47)



Tadeusz Różewicz
2002 nr 3 (35)



Tadeusz Różewicz
2006 nr 2 (50)



Poeci z Sarajewa;
poezja słoweńska
1995 nr 3 (7)



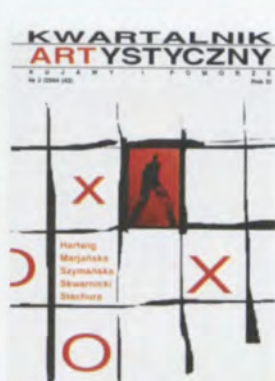
Alberto Giacometti
2003 nr 2-3 (38-39)



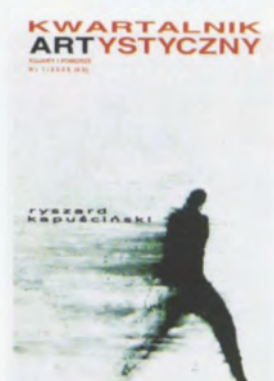
Francis Bacon
2005 nr 4 (48)



Współczesna
literatura rosyjska
1996 nr 2 (10)



Julia Hartwig
2004 nr 2 (42)



Ryszard Kapuściński
2006 nr 1 (49)



Autorzy
Suhrkamp Verlag
1998 nr 4 (20)



Autorzy
Éditions de Minut
2000 nr 2 (26)



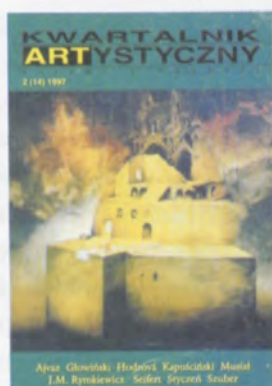
Autorzy
Éditions de Minut
2001 nr 3 (31)



Współczesna
poezja amerykańska
1999 nr 1 (21)



Współczesna
proza izraelska
2004 nr 4 (44)



Współczesna
literatura czeska
1997 nr 2 (14)

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

kujawy i pomorze

recenzje poezja bloki tematyczne noty o książkach
esej numery monograficzne
proza najwybitniejsi pisarze
dzienniki współcześni

2005

Pinter
Brodski
Miłosz
Bacon

2006

Kapuściński
Różewicz
Beckett

kwartalnik@wok.bydgoszcz.com

85-038 Bydgoszcz, Pl. Kościelickich 6, Tel. 0 52 585 15 01 w. 105
prenumerata roczna 35 zł _ konto: Wojewódzki Ośrodek Kultury
PKO SA 11 O/Bydgoszcz 68124034031111000043057874

CYTATY Z KWARTAŁU

„Kiedy na egzaminie wstępnym na wydział reżyserii krakowskiej PWST spytano mnie, co chciałbym wystawić po skończeniu szkoły, odpowiedziałem: *Końcówka* Samuela Becketta. Wywołało to zdziwienie: przecież tam nie ma Boga, przecież to świat po Bogu, świat, w którym Bóg się skończył. I pewnie o tym również *Końcówka* mówi, ale nie tylko o tym. Nawet przede wszystkim nie o tym. Żeby odnaleźć inny poziom, trzeba wybrać się na poszukiwanie subtelności ukrytych przez autora, ale przecież domagających się uwzględnienia.

Prowokujące do takiego myślenia są już pierwsze słowa sztuki wypowiedziane przez Clova: «Wykonało się» (nie potrafię zrozumieć, dlaczego tak wybitny tłumacz, jak Antoni Libera, mógł oddać to przez: «skończone, skończyło się» – choć sam w przypisach zaznacza, że słowa te zarówno w wersji angielskiej, jak i francuskiej, dokładnie odpowiadają ostatniej kwestii Chrystusa z Ewangelii Janowej). Drugim sygnałem są imiona bohaterów. Nagg to przetworzony skrót niemieckiego słowa *Nagel*, czyli gwoździec. Nell to włoskie *nello*, Clov to francuskie *clou*, czyli znów gwoździe. Wreszcie Hamm, angielski skrót od *hammer*, czyli młotek. Mamy trzy gwoździe i młotek, słyszymy słowa Chrystusa wiszącego na krzyżu. Znajdujemy się na Golgocie i oglądamy śmierć Boga. Tylko że, co ważne, ta śmierć dokonuje się w ludzkiej naturze. To śmierć Boga, który stał się człowiekiem.

Końcówka niekoniecznie jest więc jedynie dramatem o ludzkości, która straciła Boga i trwa zawieszona w rzeczywistości, poza którą nic nie ma; być może mówi także o Bogu, który został na krzyżu postawiony przed faktem niewiary w swoje istnienie? Nie kieruje mną bynajmniej chęć odnalezienia optymistycznego dna ukrytego w sztuce Becketta, bo wydarzenie krzyża, aby mogło stać się rzeczywistością zbawczą, wszelkiego optymizmu musi się pozbawić. Musi stać się graniczne, beznadziejnie końcowe i bezsensowne: takie jak świat Becketta. Może więc w *Końcówce* bierzemy udział w wielkim teatralnym misterium Męki Pańskiej?

Co otwiera taka lektura dramatu? Chrześcijaństwo wierzy, że to, co wydarzyło się na krzyżu w człowieku, który jednocześnie był Bogiem, to nie tyle cierpienie, odrzucenie przez ludzi czy okrutna śmierć. Sednem tej tajemnicy jest Boże postawienie się w sytuacji człowieka, dla którego Bóg

nie istnieje. Można powiedzieć, że Chrystus na krzyżu jest skończonym ateistą. Słowa przez Niego wypowiedziane: «Boże mój, Boże mój czemuś mnie opuścił» nie są tylko cytatem z psalmu, który akurat wtedy Mu się przypomniał. To moment, gdy Chrystus zostaje postawiony przed faktem, że Ojca nie ma. Wszelkie zło, które może zaistnieć, zostaje tam skumulowane, bo nie ma z tej sytuacji żadnego wyjścia. Zbawienie zaś dokonuje się w momencie, kiedy Chrystus mówi: «Ojcze, w Twe ręce oddaję ducha mego». To jest akt wiary, która wydaje się nie mieć sensu: wobec faktu, że nie ma tego, komu wierzy, Chrystus dokonuje go mimo wszystko i ufa do końca.

W takiej perspektywie *Końcówka* staje się dramatem o ludzkim zbawieniu i o tym, że każda pozornie bezsensowna i beznadziejna sytuacja może stać się sytuacją zbawczą. Choć rozgrywana tylko pomiędzy ludźmi, tak naprawdę wydarza się między ludźmi a Bogiem, który również jest człowiekiem. Może więc być miejscem, gdzie Bóg dokonuje ostatecznego ocenia człowieka."

o. Adam Szustak, *Sakrament teatru*

„Tygodnik Powszechny” z 16 kwietnia 2006 (nr 16)

„Beckett nie mówił o znaczeniach. O jego poglądach religijnych wiem tylko tyle, że wbrew obiegowym opiniom nie był ateistą. Często zmagał się z Księgą Genetis. Tam też wszystko rozbija się o podstawowy problem oddzielenia światła od ciemności. (...)”

Jeździł po całym świecie i rozmawiał z reżyserami jako konsultant. Pracował też z tłumaczami. Jako widz własnych sztuk zwykle cierpiał.

Pamiętam, jak siedzieli z reżyserem Alanem Schneiderem na balkonie Royal Court w Londynie. Wystawiał Peter Brook czy Peter Hall, a Beckett tylko kulił się na fotelu i powtarzał: «Wszystko źle, wszystko źle». Dlatego przed wyjazdem na konsultację powiedział kiedyś: «Sposób na moje sztuki oni i tak już mają. Ja jadę zadbać o to, by mieli też wątpliwości». (...)»

Gdy przeczytał moją książkę o nim, powiedział: «Boże! Co za życie». Myślę, że w ostatnich latach żałował, że nie zrobił więcej – z powodu zdrowia, problemów.

Był delikatny, wrażliwy. A przecież dawał siebie ludzkości przez cały czas. (...) W czasie wojny czynnie przeciwstawiał się Hitlerowi, współpracował z wywiadem brytyjskim, pracował w szpitalu Czerwonego Krzyża.

Dla mnie był świętym. W katolicyzmie potrzeba stu lat na ogłoszenie czyjejs świętości. W tym roku mamy setne urodziny Becketta. Uczyńmy go świętym.”

Rick Cluchey w rozmowie z Joanną Derkaczew pt. *Więzień Samuela Becketta*

„Gazeta Wyborcza” z 24 kwietnia 2006

„Daremna nadzieja na spotkanie mistrza jest tematem wielkiej sztuki Becketta *Czekając na Godota*. Nie wiemy, kim ten Godot miałby być, kim miałby być: posłańcem bożym? samym Bogiem? prorokiem? kimś, kto wtajemniczy nas w sekrety naszego przeznaczenia? Widownia w teatrze jest przekonana, że Godot jest po prostu wytworem zrozpaczonej wyobraźni Vladimira i Estragona, głównych postaci sztuki: sądzimy, że Godot po prostu nie istnieje i nie bierzemy na serio chłopca, który podaje się za jego posłańca. Dochodzimy do wniosku, że przesłaniem sztuki jest: «nic nie można zrobić». Przez chwilę postaci Becketta myślą o tym, by się powiesić, ale w końcu zostają, nadal czekając i nadal żyjąc w nadziei.

Czekać i żywić nadzieję: gdyby Beckett sam przyswoił sobie prawdziwie obraz świata, jaki sugeruje jego sztuka, powinien był nakłaniać nas do samobójstwa; jeśli nie tylko brak racji, żeby żyć – to bowiem nie wystarcza jako motyw samobójstwa; w końcu wielu ludzi żyje, nie myśląc wcale o racjach życia – ale nie ma nawet bodźców, po co żyć nadal? Może jednak wolno nam przypuszczać, że w głębi duszy jego był jakiś promień nadziei, choćby wątki.

Zauważmy, że Ionesco w rozmowie z włoskim pismem «Avvenire» powiada, że absurdem jest nazywanie jego dzieła «teatrem absurdu», bo jest to właśnie teatr poszukiwania Boga. Przypisuje on tę samą intencję Beckettowi; czy słusznie, trudno rozstrzygnąć. Ale i ten, co sztuki Ionesco w teatrze ogląda, nie ma wielu okazji, by ten sens, który autor swojemu dziełu przypisuje, mu się odsłonił. Musimy jednak autointerpretację Ionesco brać na serio, jeśli jej nawet sami nie możemy znaleźć.

O jaką nadzieję chodzi? Nie umiemy tego powiedzieć. Jednakże wiara, że życie nasze i świat, na przekór tego świata obojętności na nasz los, wyposażone są w sens, który jest rzeczywisty, choć nie potrafimy wywnioskować go z naszego codziennego doświadczenia; ta wiara jest większa i bardziej rozległa aniżeli ściśle wyartykułowana, dogmatycznie sformułowana wiara religijna. Wierzenie takie niesie coś, co jest najcenniejszym darem bogów: zaufa-

nie do życia. Mówimy o zaufaniu nie w sensie oczekiwań czegoś, co da się uzasadnić racjonalnie, ale raczej w sensie wiary właśnie, tej, o której mówi Apostoł Paweł w swoich listach. Wiara jest zaufaniem, które niekoniecznie odnosi się do jakiejś osoby czy przedmiotu, lecz jest globalne i bezczasowe, obejmuje cały świat i całe pole stosunków międzyludzkich, czyli wszystko, co przynosi nam zarówno radość, jak i cierpienie. Zaufanie do życia nie chroni przed cierpieniem, nieszczęściem i przeciwnościami życiowymi, ale jest źródłem siły duchowej, która pozwala nam stawiać czoła złu bez rozpacz. Czy takie zaufanie działa w dowolnych warunkach? Tego nie wiemy, ale intensywność jego w poszczególnych przypadkach wydaje się podpowiadać, że może być dość silne, by działać we wszystkich okolicznościach.

Nie potrafimy udowodnić – w naukowym sensie słowa – że wszechświat unosi sens jakiś. Może nam dać najwyżej trudno uchwytny znaki – niczym ów chłopiec w sztuce Becketta, który pojawia się tam dwukrotnie, ale za drugim razem przeczy temu, by był kiedykolwiek w tym miejscu i spotkał tych ludzi, chociaż widownia rozpoznaje go jako tego samego chłopca. Nie znamy sensu tej tajemniczej postaci, ale obecność jego sugeruje, że gdy twierdzi, że jest wysłańcem Godota, roszczenie to nie jest może całkiem fałszywe. Inaczej skąd miałby przyjść, kto go posłał?

Chociaż to poczucie wszechogarniającego sensu we wszechświecie nie przekuje się w nadająca się do przyjęcia teorię czy doktrynę, nie jest intelektualnie bezowocne; jest czymś więcej niż przypadkową, nic nie znaczącą emocją, którą umysł racjonalny musi odrzucić. Niezależnie od tego, czy poczucie to jest świadomie uznane, jest ono korzeniem afirmacji naszego istnienia, naszego «tak» zwróconego ku życiu na przekór wszystkim jego okropnościom.

Poczucia tego niepodobna nauczyć tak, jak naucza się w szkole zwykłych przedmiotów. Potrzebny jest na ogół mistrz charyzmatyczny, by je wsączyć w nasz umysł. I chociaż wiemy, że charyzmatyczne uzdolnienia mogą być czasem darem diabła i my sami musimy znać różnicę między dobrem i złem, by nie poddać się jego uwodzicielskiej sile, charyzmatyczne dary i charyzmatyczne osobowości są nie tylko prawomocnymi, ale wręcz koniecznymi częściami tej drogi, na której zmagamy się z naszym losem."

Leszek Kołakowski, fragment wykładu wygłoszonego 9 maja 2006 w Auditorium Maximum Uniwersytetu Warszawskiego na zakończenie cyklu „Ośmiu wykładów na Nowe Tysiąclecie”, „Gazeta Wyborcza” z 13–14 maja 2006

VARIA

Michał Głowiński

Małe szkice

Zaproszenie

Zjawia się mój od dawna nieżyjący kolega, z którym bliskie kiedyś miałem kontakty. Jest większy niż za życia, wyższy, wręcz barczysty. Trudno wszakże orzec, iż dobrze wygląda, jego twarz jest ziemista, wyblakła, szara – i tak blada jakby nigdy nie padł na nią promień słońca. Coś do mnie mówi, ale – przerażony – nie jestem w stanie niczego pojąć. Słyszę normalne słowa, orientuję się, że intonacja zdania nie różni się od tej, jaka obowiązuje w naszym języku, wszystko jednak brzmi obco i niezrozumiale. Dopiero po jakimś czasie chwytam, że chce ze mną rozmawiać na różne tematy, także te, o jakich rozprawialiśmy za młodu. Wymiguję się od tej konwersacji, powiadam owe-
mu niespodziewanemu wysłannikowi niebytu, że za chwilę muszę wyjść na miasto, mam masę spraw do załatwienia, wzywają mnie liczne obowiązki. Jest skłonny – jak się zdaje – wybaczyć mi moją do dysput niezdolność. I przed zniknięciem mówi mi nasilając głos ponad potrzebę: zapraszam cię tam, gdzie obecnie przebywam, zapraszam, zapraszam, zapraszam... Będziemy mieli dużo czasu, by o różnych sprawach pogadać, a spacerując po łąkach, skierujemy się ku Dolinie Józafata.

Wózek

Jest dziwna szara strefa doby, kiedy noc graniczy z dniem i wszyscy jeszcze śpią. Podejmuję osobliwą decyzję, dla mnie samego niezrozumiałą, postanawiam, że załaduję kołdrę i poduszkę na drabiniasty wózek, zaprzęgnę się do niego – i wyruszę w drogę. Zbudzeni nagłym niespodziewanym ruchem domownicy nie pojmują moich poczynań, patrzą na nie z niechęcią i obawami, usiłują mnie od nich odwieść. Na nic wszakże zdają się te wysiłki, nie chcę słuchać perswazji i rozsądnych argumentów. Przytroczony do wózka, ciągnę go z trudem, bo jest cięższy niż można byłoby się spodziewać

po ładunku, jaki się na nim znalazł. Kieruję się w stronę dworca, a wszyscy napotkani po drodze ze mnie kpią i na mnie wyrzekają. Traktują mnie jak najgorzej, ktoś krzyczy, że jestem złodziejem, uciekającym z ukradzionymi skarbami, nikt nie chce wierzyć, że na wózku mam stare zużyte przedmioty, wyzbyte wszelkiej wartości. A kiedy docieram do stacji kolejowej, zastanawiam się, czy muszę kupić bilet na bagaż. Nie chce mi się tego robić, wiem już, że wniesienie wózka do wagonu sprawi mi sporo kłopotów. I nagle przestaję być siłą pociągową, wyprzęgam się. Wózek zostawiam na ulicy, idę przed siebie. Dokąd? Nie wiem...

Głowa ludności

By sprawnie i bez oporu posługiwać się utartymi, od dawna skamieniałymi metaforami nie należy się nad nimi zastanawiać i – przede wszystkim – rozbierać na czynniki pierwsze, przystoi zatem zapomnieć, że składające się na nie słowa samodzielnie coś znaczą. Kiedy widzę w gazecie statystyczny komunikat na temat jakichś dóbr spożywanych w naszym społeczeństwie i dowiaduję się, ile ich przypada na głowę ludności, muszę zrezygnować z mojej całkiem naturalnej wiedzy na temat znaczenia wyrazu „głowa”. Zrezygnować, bo jeśli tego nie uczynię, powstanie niezamierzona groteska. Przyznaję, nie w każdym przypadku równie wyrazista. Bo kiedy czytam o tym, ile sombrero wyprodukowano na głowę ludności w ubiegłym roku w Meksyku, mogę – choć z trudem – przejść nad tym do porządku. Ale co będzie na przykład z butami? Buty na głowę ludności – brzmi to, przyznać trzeba, dziwnie. Nie myślimy wszakże o tym, gdy traktujemy utartą formułę, częstą przynajmniej do niedawna w komunikatach statystycznych, jako całość i nie bierzemy pod uwagę faktu, że głowa to głowa, głowa, głowa... Zamarłe metafory są potencjalnymi katachrezami i ze wszystkich stron czyhają na mówiącego. Możemy po nie sięgać jak po coś z góry danego i oczywistego tylko dlatego, że o nich nie myślimy. I to nawet wówczas, gdy – jak w tym przykładzie – o głowę chodzi.

Uczone snobizmy

Kiedy X. pisze swe kolejne prace, pragnie przede wszystkim udowodnić, że jest człowiekiem światowym, zna języki – i czyta napisane w nich książki,

im nowsze i bardziej modne, tym lepsze. Czasem prowadzi wywód w taki a nie inny sposób tylko dlatego, by się popisać swą najświeższą lekturą. I na zademonstrowaniu swej światowości zależy mu czasem bardziej niż na sformułowaniu nowatorskiej, odkrywczej tezy czy oryginalnym opisaniu zjawiska, ujawniającym jego nieznane dotąd strony. Czuje nieustanną potrzebę potwierdzenia wobec anonimowych czytelników, kolegów i – przede wszystkim – samego siebie, że prowincjuszem nie jest, nie był i nie będzie.

Jego przyjaciel Y., przygotowując swe dzieła jedno po drugim, postępuje w podobnym duchu, aczkolwiek ze względu na okoliczności poczyną sobie nieco inaczej. Osiadł bowiem za Oceanem i pisze w światowym języku. Nie zapomniał swej ojczystej mowy, posługuje się nią na co dzień i czyta napisane w niej książki. Nie powołuje się jednak na nie, nie z tej racji, że ich nie ceni, ani – tym bardziej – że pragnąłby zataić, iż coś z nich przejmuje lub jest pod ich wpływem. Po prostu uważa, że ambitnemu uczonemu nie przystoi powoływać się na prace ogłoszone w dalekim kraju, w języku, nie mającym globalnego zasięgu. Nie przystoi, bo jeszcze ktoś gotów pomyśleć, że jest prowincjuszem, zależnym od tego, co głoszą w mało ważnym i mało znanym punkcie świata. Snobizmy – także uczonych mężów – różne przybierają kształty.

Epitafium dla maszyny do pisania

Kiedyś, przed stu laty z okładem, była jednym z ostatnich krzyków nowoczesności, wspaniałym wynalazkiem, pozwalającym na usprawnienie pracy zarówno wielkich pisarzy, jak i wyrobników, których życiowym zadaniem było układanie krótkich kawałków o tym, co zdarzyło się w mieście i w okolicy, ulotnych niczym gazety, w jakich były publikowane. Ale nie tylko, przemieniła też pracę w biurach, hale maszyn, pełne huku i szybko przebiegających palcami kobiet wpatrzonych w kartkę papieru, stały się ich niezbędnym składnikiem. Od pewnego momentu trudno było sobie wyobrazić pismo urzędowe pisane ręcznie, a zawód kopisty, uzbrojonego nie w gęsie pióro, ale w przyrządy nieco bardziej skomplikowane, zakończone stalówką (niekiedy złotą!), znikł z powierzchni, a o jego istnieniu przypominają realistyczne powieści powstałe w dawnych czasach. Nazwy wielkich amerykańskich firm, wytwarzających te tak użyteczne przedmioty – Remington, Underwood – brzmiały wspaniale, wielkoświatowo, może tro-

chę tajemniczo – i były powszechnie znane także tym, co z nimi się nie zetknęli. Maszyny owe unowocześniano, wprowadzano nieustannie nowe modele, konstruowano wersje zminiaturyzowane, radykalnie różniące się od wielkich i ciężkich machin, jakie produkowano w okresie początkowym, stawały się one coraz cichsze i coraz łatwiejsze w obsłudze, nie trzeba już było pądużywać siły, by uderzać w klawisze. Wydawało się, że wciąż ulepszanym, coraz bardziej nowoczesnym, nic nie zagraża, stanowią przecież nieodzowny i trwałe element naszego życia. Jednakże nie tylko księgi mają swoje losy, a te, jakie stały się udziałem tego świetnego wynalazku, trudne były do przewidzenia. Niemal nagle, bo zaledwie w ciągu kilku lat, maszyny do pisania przekształciły się w zabytki, przedmioty, które z chęcią oglądałoby się w muzeach techniki bądź na targach nikomu niepotrzebnych staroci. I jak tu nie uronić łzy, kiedy myśli się o ich odejściu – po przeszło stuletniej egzystencji, wypełnionej jakże pożyteczną służbą.

Michał Głowiński

Krzysztof Lisowski

Temat: Kafka

Czytanie, dobre czytanie Kafki, to w gruncie rzeczy sprowadzanie intensywności metafizyki na ziemię, przekład poczucia obcości świata na język przedmiotów, miejsc, banalnych czynności, realnie prostych sytuacji. A stamtąd – za chwilę – znów odchodzenie w głąb lęku, w las obaw.

Można domniemywać, że autor *Przemiany* wolałby urodzić się w Wiedniu. W domu przy Berggasse 19, gdzie mieszkał Zygmunt Freud, znajdziemy pod numerem 11 lokatora o nazwisku Kafka.

Mógłby to być sędziwy już dziś syn pisarza, wysoki wdowiec z laską, przystający często przy wchodzeniu po schodach. Utrzymywałby dobre sąsiedzkie stosunki z wnuczkami dra Zygmunta, czasami byłby zapraszany na popołudniowe herbatki. Wcześniej, jego ojcu Freud wykladałby sens licznych snów. Może też posyłałby z jakichś okazji kwiaty pod czwórkę – pozwoliłby sobie na to i jeszcze niejedno, jako jedyny spadkobierca, uprawniony do sprzedaży praw autorskich zmarłego tak dawno ojca.

Wszystko mogłoby potoczyć się inaczej. Gdyby Adolf Hitler został we wrześniu 1907 roku przyjęty do wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdy-

by jego matka, Klara Hitler, tak wcześnie nie umarła na raka, siostra Freuda, Adolfina, nie znalazłaby się w Terezynie, trzy siostry Kafki, dwóch szwagrów, siostrzeniec i siostrzenica nie zginęliby w obozie, gdyby nie choroba, i tak dalej.

Jakie więc były powody, zbiegi okoliczności, decyzje, które sprawiły, że stało się właśnie tak? Że musiał nieustannie kryć się w rolach – urzędnika, vegetarianina, pisarza, memuarysty, neurotycznego kupieckiego syna, wioślarza i pływaka, epistolarnego flirciarza, podróżnika, wiecznego narzeczonego, bywalca sanatoriów i pensjonatów, praktykującego bezsenność, nieśmiałego i lękliwego chudzielca, amatora krowiego mleka, chorego i długo-trwale umierającego.

Być może część tego, co się zdarzyło, przynajmniej w drugiej połowie życia, w dojrzałych latach Franciszka, da się wyjaśnić jako jednostkę chorobową *Encephalitis lethargica*, na którą cierpiała spora część populacji, przetrzebiona już przez wielką wojnę i pandemię „hiszpanki”. Częste znużenie, silne bóle głowy, stany zamyśleń, płytki sen – czy to nie mogło mieć wpływu nie tylko na styl życia, ale i tematy brane na warsztat pisarski? Zamiast podjąć w sprawach uczuciowych jednoznaczną decyzję, wolał pisać egzaltowane listy i przekazywać je do wglądu bliskim sobie kobietom, sam zaś żyć „zaślubiony z lękiem w Pradze”. Zachowywał się tak, jakby liczył, że ktoś go za to wszystko ukarze. I sam się, po stokroć, przykładowo karał.

Pisarstwo zapewnia mu dystans od ludzi, a ta przemiana gwarantuje chwilową, złudną, lecz także intensywnie, ekstatycznie odczuwaną, wolność. Przeważnie wolność „od”. Wolność „do” – z racji skrupulatnego sumienia, paru odmian nerwicy natręctw, maskowanej raz lepiej, raz gorzej – nie była mu znana ani dostępna.

A może nie przemiana, a „dociekanie” – o swojej winie przed Nieznanym Trybunałem, przed prawem, przed wejściem na zamek, na końcu – „dociekania psa” o tym, że musi być coś większego, ważniejszego, niż to w czym uczestniczymy i co zwykle pojmujemy, i że ktoś może posiadać klucz do Tajemnicy.

Praca

Nudna, ale dobrze wykonywana praca. Uznanie dla sumiennego pracownika, mimo dłuższych urlopów zdrowotnych. W październiku 1907 roku, 24-letni dr praw Franciszek K., podejmuje pracę w praskim przedstawicielstwie włoskiego towarzystwa ubezpieczeniowego „Assicurazioni Genera-

li" – stąd w *Procesie* naturalnie pojawia się historia oprowadzania po Pradze gościa z Włoch, zwiedzanie katedry świętego Wita – i pamiętna rozmowa Józefa K. z kapłanem więziennym:

„– Ale ja nie jestem winny – rzekł K. – to pomyłka. Jak może być człowiek w ogóle winny? Przecież wszyscy jesteśmy tu ludźmi, jeden jak drugi.

– Słusznie – powiedział duchowny – ale tak zwykli mówić winni”.

Piękna i zatrważająca jest ta rozmowa w katedrze, dialog o winie i karze dwóch ludzi w ogromnej, ciemnej, strzelistej przestrzeni *sacrum!*

Zajęcie, które przynosiło materialną niezależność, ale prowadziło do zniechęcenia i buntu. Jakże znamienity to obraz związany z traumą codziennego zatrudnienia, zapisany w jednym z listów do Mileny: „Tymczasem ja będę siedział przy biurku na Rynku Staromiejskim nr 6, na trzecim piętrze, z twarzą ukrytą w dłoniach”.

Pisanie

„Moje życie składa się, i właściwie składało się zawsze z prób pisania, i to z prób najczęściej nieudanych.” Cóż można dodać? Jeśli żyje się pod tyranią ojca, w niebezpieczeństwie obcowania z kobietami, przez które rozmaite pretensje wyraża realny, wrogi świat. Jeśli jest się biuralistą, który musi zajmować się obcymi sobie, nienawistnymi sprawami, przyjmowaniem petentów, pisaniem sprawozdań. Jeśli pozostają długie godziny nieprzespanych nocy, bezsenność i lęk, potrzeba usprawiedliwienia się, a nie wystarczają rozmowy z ulubioną siostrą, tą trzecią, jeszcze niezamężną, najmłodszą Otłtą. Cóż wtedy można robić, jeśli nie notować myśli; wreszcie zupełnie szczerze, bez cofania się przed natrętami.

Często wyobrażał sobie, że pisze w najdalszym pomieszczeniu przestronnej piwnicy, uwolniony od hałasów świata. Jedyne od czasu do czasu ktoś przynosi mu jedzenie, i zostawia je przed dalekimi, zewnętrznymi drzwiami.

Kobiety

Felicja Bauer (1887–1960) – poznaje ją w domu rodziców Maksa Broda w Pradze 13 sierpnia 1912 roku, ona ma już 25 lat, on – 29. 12 kwietnia 1914 wiadomość o zaręczynach pojawia się w kronikach towarzyskich prasy czeskiej i wiedeńskiej, 12 lipca tegoż roku zaręczyny zostają zerwane. W styczniu 1915 ponownie spotyka się z Felicją, a w lipcu roku następnego podróżuje z nią nawet – do Marienbadu i Franzensbadu. W lipcu 1917 ponownie zarę-

czyny z Felicją, w grudniu tegoż roku ostateczne zerwanie następuje w Pradze. Koło zamyka się.

Julia Wohryzek, poznaje ją na jesieni 1918, zaręcza się w 1919, zrywa zaręczyny w listopadzie tego roku.

Milena Jesenska, jedyna z jego kobiet, która nie jest Żydówką, i mężatka, żona urzędnika banku, który także jak Franciszek nienawidzi swej pracy. Pisarka i tłumaczka jego opowiadań na język czeski – poznała ją z początkiem 1920 roku, pojawia się na kartach dziennika między 1921 a 1922 rokiem. W maju 1922 spotyka się z nią po raz ostatni.

Kafka od lat ma zwyczaj przechowywać nie otwarte listy (jak powiada „przez słabość i tchórzostwo”) – czasami woli nie wiedzieć, o czym piszą do niego kobiety; niekiedy lubi komplikować między nimi a sobą sytuacje, wikłając jedne w wiedzę o drugich (na przykład pisząc do Mileny o swej narzeczonej, używa wzgardliwego sformułowania „tamta dziewczyna”).

Dora Dymant, urodzona w podlódzkich Pabianicach – znajomość nawiązuje się w roku 1923 nad Bałtykiem. Franciszek zobaczy ją po raz pierwszy, gdy Dora w kuchni oprawia ryby. Przygląda się jej zakrwawionym dłoniom. Staje się mu tak bliska, że zamieszkują razem w Berlinie w wynajętym mieszkaniu przy Grunewaldstrasse. Potem jeszcze gdzie indziej, bo pieniędzy nie starcza na czynsz, a w Niemczech szaleje inflacja. Gdy ma już zdiagnozowaną gruźlicę krtani i prawie nie może przyjmować posiłków, Dora towarzyszyć mu będzie w podróży aż do miejsca umierania, austriackiego sanatorium Kierling.

Licząc z siostrami, i matką Julią, razem osiem kobiet, które wiązały go ze światem realnym (nie wymieniam tu przygodnie poznawanych panien sklepowych i młodzieńczych z nimi przygód w pokojach na godziny).

„Dlaczego więc nie ożeniłem się? Było kilka przeszkód jak wszędzie, lecz z pokonywania takich przeszkód składa się przecież życie. Jednak istotną przyczyną, niezależną niestety od poszczególnego przypadku, było to, że jestem wyraźnie niezdolny psychicznie do zawarcia małżeństwa” – notuje w *Liście do Ojca*.

Podróż

Jakże lubi żyć wyobrażeniem podróży. Na przykład: Milena przysyła „fałszywy telegram” („Elza zachorowała” albo „Stara ciotka Klara jest ciężko chora”), on uzyskuje urlop i jedzie spotkać się z nią na parę godzin, prawdopodobnie nocą, gdzieś w połowie drogi między Pragą a Wiedniem, najpew-

niej w Gmünd. Ale na drodze mnóstwo przeszkód: kłopot ze zdrowiem, paszportem, mężem Mileny, własnymi zmiennymi chęciami. Po co wsiadać do pospiesznego, jeśli tak przyjemnie czekać na posłańca z listem albo wyobrażać sobie po raz nie wiadomo który, jak leży przy M. w podwiedeńskim lasku, opiera głowę na jej prawie nagiej piersi?

W rzeczywistości odbywa kilka bliższych i dalszych podróży: takich jak wszyscy, służbowych, wakacyjnych, i w celu podleczenia gruźlicy – do sanatoriów. Są też wyprawy, można przypuszczać, artystyczne, najczęściej z Maksem Brodem i jego bratem Ottonem – do Włoch, Berlina i Paryża. W 1915 jedzie z siostrą Elli na Węgry, gdzie w pobliżu frontu stacjonuje jej mąż. Najdłużej poza rodziną Pragę mieszka w Berlinie; parę miesięcy między jesienią 1923 roku, a połową marca 1924, gdy stan zdrowia nakazuje mu wrócić do Pragi.

I pomyśleć, że to nie Tomasz Mann wynalazł Davos na potrzeby swojej powieści – topografia Europy „z punktu widzenia gruźlika” pojawia się często w listach i dziennikach Franciszka (uzdrowiska czeskie, Meran, Kierling, i także odległa, zbyt droga, szwajcarska, czarodziejska góra – Davos).

Celem tych podróży, wędrówki między ulubionymi i znenawidzonymi miastami, jest również poszukiwanie ojczyzny, której nie ma, którą chwilo-wo znaleźć może jedynie w języku – niemieckim. To także inny kształt zmagania się ze swymi lękami: „Jeden walczy pod Maratonem, drugi w jadalni, bóg wojny i bogini zwycięstwa są wszędzie”.

Śmierć/ogień

Umiera Kafka w sanatorium Kierling pod Wiedniem, 3 czerwca, kiedy wiosna przemienia się w lato. W pokoju leżą przejrzone przez niego arkusze korekty *Głodomora*. Śmierć przychodzi od „wewnątrz”, spodziewana dawno, a i on ma zamiar wzbogacić ją o autorski akcent – każe Brodowi spalić rękopisy utworów nie wydanych, przechowywanych w praskim mieszkaniu. Ale wiadomo, z jakim nabożeństwem i niepokojem przebywa się w pokojach umarłych, dotyka rzeczy, które oni ostatni trzymali w rękach.

Ogień nie miał zapłonąć między literami *Procesu* i *Zamku*. Tu nie sięgała władza wyobraźni Kafki, bo już jej – straszliwej i pięknej – nie było.

I nie miało waloru prawdy ostatnie zdanie *Procesu*: „(...) było tak, jak gdyby wstyd miał go przeżyć”.

To i kilka innych poruszających zdań znajdujemy dziś w opasłym tomie *Skrzydlatych słów*, gdzie Kafka nazywany jest pisarzem austriackim. To on napisał także dwie równie ważne sentencje:

„Klatka wyrusza na poszukiwanie ptaka” i „Książka musi być jak siekiera, która rozcina zamrożone morze w naszych piersiach”.

Wielcy umarli pisarze traktowani są zwykle, jakby żyli w innej, nie-ludzkiej czasoprzestrzeni. Od zawsze – jak to producenci arcydzieł – wydają się starzy i dostojni. Dziś jednak uprzytamniam sobie, że jestem już dziesięć lat starszy od tego wysokiego prażanina. Kiedy umierał, moja mama miała skończyć dwa miesiące.

„Wstyd” go nie przeżył, ale od śmierci Franciszka uczymy się jego lęku, który każdemu z nas pokazuje się pod inną postacią.

Krzysztof Lisowski

Krzysztof Myszowski

Addenda (3)

Z *notatników* Fiodora Dostojewskiego: „L i b e r a ł o w i e. Sami związali się niby sznurami i kiedy trzeba wyrazić własne zdanie, drżą przede wszystkim o to, czy będzie to liberalne? Wszyscy drżą, co do jednego, i wyprawiają niekiedy takie liberalizmy, których nie wymyśliłby najstraszniejszy despotyzm i przemoc.

A co najważniejsze – nasi liberalałowicze czasem w ogóle nie wiedzą, co jest liberalne, a co nie”. Nasi liberalałowicze są bardzo podobni do tych liberalałow Dostojewskiego: są bojaźliwi, mają zawzięte miny, groźnie patrzą, raz po raz straszą, a gazety podają, że niektórzy z nich mają 100 procent racji. Dostojewskiego pewnie nie znają, może oprócz jednego, chociaż jaki z niego liberal! Ale, że nie czytali *Zniewolonego umysłu*? To co oni czytają?

Przysypane szronem konary i gałęzie drzew. Białe korony na tle szaroniebieskiego nieba. Gra kolorów i światła. Światłocięć.

Pomysł, żeby na groby chodzić z Księgą Psalmów i żeby tam czytać psalmy, modlić się psalmami.

W Domu Eskenów akwaforty i studia Rembrandta. *Przy stole w świetle świecy, Faust, Gwiazda Betlejemska, Szary pejzaż, Wędkarz i dwa łabędzie,*

seria ze świętym Hieronimem, *Chrystus w Emaus*, seria autoportretów. Tysiące, dziesiątki tysięcy kresek i światło. Treści i formy prześwietlone różnymi rodzajami światła. Warsztat i natchniona praca; wizja, droga, horyzont.

Minus dziewiętnaście stopni. Białe i szare śniegi, krzyże, kikuty drzew, niebieskie i jasne niebo. Przez zaspę docieram na miejsce. Obok widzę świeży, pokryty wieńcami i kwiatami kopiec, a płyty mojego grobu zasypane są ziemią i zbitym w lodowe bryły śniegiem. Kilka miesięcy temu ten grób był czyszczony, prostowany i modelowany. Teraz zwały zamrożonej ziemi i lodowo-śnieżnej skorupy niszczą to, co zostało naprawione. Odszukałem grabarza, okazało się, że jest to ten sam człowiek, który jesienią remontował mój grób; uśmiechał się i uspokajał, że wszystko będzie dobrze, a gdy dotarliśmy na miejsce, od razu zabrał się za odgarnianie tych śnieżnych zwałów i mówił, że nic się nie stało, że wszystko jest w porządku, a gdyby okazało się, że jednak coś jest nie tak, to na wiosnę poprawi. Wracając myślałem, jak łatwo można zniszczyć rzeczy materialne, na przykład jak łatwo jest zaplamieć czy obić świeżo pomalowane ściany, porysować polakierowaną podłogę, stłuc szybę, rozbić witraż czy lustro. Albo ci wandy, którzy ohydnymi bohomażami oszpecają odnowione zabytki. Jak łatwo jest skaleczyć ciało, uszkodzić ząb, zwichnąć albo złamać rękę czy nogę. A przecież tych zniszczeń nijak nie da się porównać z tymi, jakie czyni się, i to codziennie, w sferze ducha! Iluż tu działa szkodników, wandali i niszczycieli, którzy w lepszych lub gorszych przebraniach sięją zło i czynią zniszczenie. Po co to robią? Czy postępują tak samo bezrozumnie jak niszczyciele rzeczy materialnych, czy mają jakieś swoje rachuby i kalkulacje? Zniszczone rzeczy materialne łatwo można naprawić czy zrekonstruować i znowu wyglądają jak nowe. O ileż większy trud potrzebny jest do odrodzenia tego, co zostało zniszczone w dziedzinie ducha. Ale i tak i tak niszczenie, bez względu na motyw, jest destrukcją, która wymierzona jest także w niszczyciela. Nie takie pułapki spotyka się na drodze złego.

Z *Watta* Becketta: „Zaś sam zaprowadził spokój w swoim umyśle pełnym zdziwienia i zamętu konstatując, że choć nie pokarano go, na razie, może nie na zawsze uniknie kary (...)”.

Gdzie gnieździ się we mnie mój główny duch?

Drzewa jeszcze są bez pąków lub choćby ich zalążków, jest mróz, lód i leżą hałdy zamrożonego śniegu, jeszcze jest ta zimna i mroczna cieśń, przez którą codziennie się przeciskamy, ale już zaczyna zmieniać się światło, staje się jakby bardziej przenikliwe, uważne i zdecydowane, już zapowiada to, co na pewno niedługo nastąpi: wiosnę, pąki i liście, fale ciepła i pogody, a potem lato, upały, długie wschody i zachody słońca. To wszystko zapowiada i zwiastuje marcowe światło w świecie ciągle jeszcze skutym mrozem i lodem. Podobnie czy nawet prawie tak samo przenika słowo Boże, zwiastuje i ukazuje to, co na pewno niedługo nastąpi. Różni sceptycy i relatywiści nie mają wątpliwości co do pierwszego zwiastowania; przed odkryciem drugiego cofają się, robią miny i udają, że go nie ma, a nawet jeżeli jest, to ich nie dotyczy albo dotyczy w jak najmniejszym stopniu, jakby go w ogóle nie było.

Zastanawia i dziwi mnie ich opór i upór. Rozpisują się na tysiące stron, tworzą zawile i nudne teksty, zaciemniają i zamulają to, co przecież z natury swojej jest proste i jasne, dostępne na wyciągnięcie ręki. Widzę, jak są nieustępliwi i radykalni w swoim uporze i oporze. Dlaczego tak się upierają? Dlaczego nie są w stanie z dystansem czy z humorem potraktować swojego relatywizmu? O jakie tu chodzi być albo nie być? Dlaczego w końcu nie zrelatywizują siebie w tym swoim do cna zrelatywizowanym świecie? Sowie zagadki, chociaż mądra sowa pewnie dobrze wie, że tych wszystkich relatywistycznych bajek nie należy traktować poważnie.

Złe duchy wchodzą w ludzi i czynią zło: przeszkadzają, blokują, opóźniają, psują, niszczą, rzucają kłody pod nogi, zwodzą, wiodą na manowce, czynią chaos, hałasują, dręczą, drażnią i rozpraszają. I nie do wytrzymania byłoby życie w ich kręgu, gdyby nie ciągła obecność dobrych duchów, które pomagają, wspierają, podtrzymują, ratują, dają spokój, ciszę, natchnienie, koncentrację, są wrażliwe, czujne, czule i wierne.

Strefa zagrożenia. Nad rzeką strefa zero. Zakaz wstępu. Rzekę widzę z daleka, w prześwitach bram.

W ciasnej wolierze umierają łabędzie. Na zewnątrz taśmy, tablice, strażnicy i zgłęb mediów.

Strefa zarażona. Strefa zagrożenia. Obszar zapowietrzony.

Cztery kolorowe fotografie z Irlandii: skrzydło samolotu, łóżko, biurko z laptopem, widok z okna na zwykłą, szarą ulicę. Podwójna wysyłka.

Znowu, jak za dobrych czasów, długa, prawie trzygodzinna telefoniczna rozmowa z Julią, która wraca do sił po rekonwalescencji. Mówi, że dobry tekst to taki, przez który trzeba przedzierać się tak jak przez rzeczywistość. Materia i jej duchy, duchy materii.

Czytamy Miłosza.

Ostatnie nowele Tomasa Manna: *Zamienione głowy*, *Prawo i Oszukana* – jest w nich, jak w pigułce, prawie cały Mann.

Z *Zamienionych głów*: „Świat ten nie został tak stworzony, aby przeznaczeniem ducha była wyłącznie miłość do tego, co duchowe, a piękna – do tego, co jest piękne. Istniejące pomiędzy tymi dwoma czynnikami przeciwieństwo pozwala z wyrazistością równie piękną jak duchową poznać cel świata, polegający na zespoleniu czynnika duchowego z czynnikiem piękna; to znaczy – poznać doskonałość, a nie rozszczępioną błogość”.

Umierająca bohaterka *Oszukanej*, obudzona z narkozy, mówi do córki, że syczał na nią czarny łabędź. „Zasnęła ponownie. Jednakże łabędzia przypominała sobie jeszcze często w ciągu następnych kilku tygodni, jego krwistoczerwony dziób i łopot czarnych skrzydeł.” *Oszukana (Die Betrogene)* to ostatni utwór Tomasa Manna.

Faryzeusze.

Kłamstwo to diabelskie rzemiosło. Jest takie powiedzenie, że kto kłamie, ten i kradnie, a nawet że kłamstwo jest gorsze od kradzieży. Nie ma w tym żadnej przesady. Kłamstwo niszczy człowieka, spycha w zło, w ciemność, w nieszczęście. Są tacy, którzy okłamują samych siebie. Mówią o kimś: to zawodowy kłamca, kłamie jak najęty, kłamie w żywe oczy, kłamstwo ma wypisane na twarzy. Mało co brzydzi mnie tak jak kłamstwo. Zdarzało się, że kłamałem i jeszcze mi się zdarza, że niekiedy skłamię, znam więc z wła-

snego doświadczenia ohydę tego procederu, wiem, jak trudno go przełamać i odczepić się od niego, jak bardzo trzeba być ciągle czujnym i uważnym.

Giorni felici, czyli *Radosne (Szczęśliwe czy Cudowne) dni* z Teatru Athénée, w reżyserii Georgio Stellera z fantastyczną Giulią Lazzarini w roli głównej. Jaki ona ma głos! Słyszę tylko około czterdzieści końcowych sekund drugiego aktu i odtwarzam je w kółko. Cóż to za brzmienie, modulacja, ile emocji i napięcia, jaka czułość, a jednocześnie jaki jest w nim rytm, jaka skala! Bo w tym głosie jest coś więcej niż tylko jego brzmienie. „Mówcie tak, żebym w waszym głosie słyszał światło księżyca”, mówił Beckett do aktorów na jednej z prób jednego ze swoich dramatów i pokazywał im, jak należy mówić tekst. Boże, jakie to jest ważne!

Tylko patrzeć, jak pewien polonista, który z dekonstrukcjonisty przeobraził się w felietonistę, przemienił się w moralistę i zaczął *ex cathedra* nauczać z łamów katolickiego tygodnika. Nigdy dosyć dobrej zabawy! „Dla jegomości już zawsze za późno.”

2.4. 21.37. Na czarnym niebie świetlisty rąbek księżyca. Posuwający się szpaler żołnierzy, a za nim tłum; płonące pochodnie, znicze i płomienie świec. Duży drewniany krzyż. Cisza i jednostajny rytm. Bicie dzwonów, wśród których wyraźnie słychać molowy głos Tuba Dei. Pod murem przeciskam się do środka. W wypełnionej po brzegi Katedrze, w ciasnej niszy Kaplicy Aniołów Stróżów. Przy wstępie do czytań pomyślałem o łotrze, który ze swojego krzyża prosił Jezusa o zbawienie. Stając przed Bogiem i mówiąc do Niego, wszyscy jesteśmy jak ten łotr z ewangelijnej perykopy: żałośnie przygwożdżeni grzechami i występkami, skazani na śmierć i zatracenie, ale przecież tak jak i on zostaniemy wysłuchani i wspomóczeni. Mówią o tym w różnych wariantach czytania: te dzisiejsze – psalmiczne „Stwórz, o Boże, we mnie serce czyste/i odnow we mnie moc ducha” i słowa Jezusa Chrystusa z Ewangelii: „A Ja, gdy zostanę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie”, oraz te jutrzejsze – o sądzonych i o sądzących: o Zuzannie fałszywie oskarżonej przez starców i o jej obrońcy proroku Danielu; kiedy wyszły na jaw – kłamstwa i oszustwa wiarołomnych starców, postąpiono z nimi „według miary zła, wyrządzonego przez nich bliźnim, zabijając ich według Prawa”, i z Ewangelii – o miłosiernym

Bogu, który nie chce źle osądzić nikogo i dlatego pisze palcem na piasku, żeby ostatecznie nie potępić tych, którzy tak niesprawiedliwie postąpili, łatwo sądząc cudzołożnicę, gdyż chce zbawić tak tę nieszczęsną kobietę, jak i tych, którzy chcieli ją ukamieniować. Kto jest bez grzechu? – pyta Jezus i wtedy oni odrzucają kamienie i odchodzą. Większość modlących się to młodzi ludzie, uczniowie i studenci. Gdy wracałem, rój gwiazd otaczał rąbek księżycy, który schował się za obłok, więc wcale nie było jaśniej na długiej i ciemnej ulicy.

Wisła przekroczyła stan alarmowy i, jak podano w komunikatach, może zatopić sto dwanaście łabędzi zamkniętych w wolerze na jej brzegu, na przystani AZS-u. Rano czytam, że uśpiono trzydzieści dwa chore łabędzie, a pozostałe wypuszczono na wolność. Moją uwagę zwróciła pełna nazwa tych śmiertelnie zagrożonych ptaków: łabędzie nieme.

Tyle jest w Polsce zła, głupoty, chamstwa. Ale z drugiej strony, tyle jest w Polsce dobra, mądrości i łagodności i to one przeważają, choćby nawet nieznacznie, ale przeważają. Dlatego istniejemy.

Na suchych jak różgi gałęziach wyciskają się pierwsze pąki i jak w nactnieniu rozwijają się w twardym trudzie, wspomagane powietrzem i światłem, w tym wiosennym toku.

Ten, kto stara się nawrócić, choćby mu to się nie udawało, trzyma się Boga. „Początkiem dobrych czynów jest wyznanie złych czynów”, mówi święty Augustyn. To jest dobry początek. Jest wiele dróg i wiele dróg wiedzie, do miłosierdzia.

Z Psalmu 18 (5–6): „Ogarnęły mnie fale śmierci i zatrwożyły odmetry niosące zagładę./Oplątały mnie pęta Otchłani, schwyliły mnie sidła śmierci”. Zamiast „więzy śmierci” – „fale śmierci”, co lepiej odpowiada występującemu tam zwrotowi „potoki Beliala”, tj. zagłady; etymologia wyrazu Belial (hebr. nieprawość, nikczemność, bezwartościowość) jest niepewna: oznacza albo zło abstrakcyjne, albo konkretne (szatan). Ten psalm jest wielkim poematem dziękczynnym, królewskim dziękczynieniem za ratunek.

Niedziela Palmowa. Na grobie Ojca.

To jest pamiątka naszych największych tajemnic: Pascha, czyli przejście. Trzy Paschy tworzą jedną. Trzy tajemnice sumują się w jedną. Tak jak są trzy Osoby Trójcy Świętej.

Syn Dawidowy, Król izraelski uroczyście wjeżdża do Jerozolimy. Liście palm i gałązki oliwne w rękach dzieci. Hosanna na wysokości! Radosne okrzyki, śpiew i wiwaty. Król chwały wkracza w mury miasta. Radujcie się mali, średni i wielcy, albowiem Bóg jest najwyższy, jest Królem całej ziemi.

„Kto to jest?“, pytano. I odpowiadano: „To jest prorok Jezus z Nazaretu w Galilei“. Jedzie na pożyczonym ośle czy oślicy, bo tak było w prorocztwie Zachariasza.

Psalm 22 (21). Lament, skarga i żal. I dziękczynienie.

Słowa krzepiące: wersety psalmów, antyfony i aklamacje. I straszna męka Chrystusa.

Jak trwoga, to do Boga. Bóg umarł i teraz gromadzą się wokół Niego.

Czerwony kolor szat liturgicznych. Czyste piękno liturgii zredukowanej do uwielbienia i dziękczynienia.

Męka Pańska. Pasja Pana. Według.

Olejek nardowy. Namaszczenie ciała na pogrzeb.

Trzos dla Judasza.

Pascha z uczniami. Chleb – ciało. Wino – krew przymierza.

„Nie ja“ Piotra. Potrójne wyparcie się.

Ogród Getsemani. „Zostańcie tu i czuwajcie.“ Sen trzech apostołów. Słabość i pokusy. Czuwajcie póki czas. Nadchodzi godzina. „Wstańcie, chodźmy.“

Znak zdrajcy. „Pisma muszą się wypełnić.” Falszywe świadectwa i zeznania. Milczenie i słowa Jezusa. Rozdarcie szat. Wyrok. Oto człowiek. Płacz Piotra. Oskarżenia. Łaska i wyrok tłumu. Biczowanie. Purpura i ciernie. „Witaj Królu żydowski.” Krzyż. Golgota. Godzina trzecia. Ukrzyżowanie. Kpiny, drwiny i obelgi. Mesjasz. Mrok. Godzina dziewiąta. Oddanie ducha. Cisza. Adoracja. Cisza.

Rozdarcie zasłony. Płótno, skała, grób, kamień.

Gloria.

Wiązki i smugi światła. Jedność. Sieć wspólnoty. Zjednoczenie. Miłość.

Przychodzi „w imię Pańskie”, w Święto Namiotów. Palmy, wierzby i mirta. Nadzieja. W granicach ziemi i poza tymi granicami. W powszechnej wspólnocie.

Pismo Święte to kompas. „Kto nie zna Pisma Świętego, nie zna Chrystusa”, mówi Hieronim. Tak trzeba czytać Słowo Boże, żeby zakorzenić się w nim.

Nie czekanie („Czekanie na Godota”), ale czuwanie. „Czuwajcie póki czas”, mówi święty Augustyn.

VLADIMIR To co, idziemy?

ESTRAGON Chodźmy.

Nie ruszają się.

Tak kończy się pierwszy i drugi akt *Czekając na Godota*. A więc, nie stanie w miejscu, ale droga, bycie w drodze, którą dochodzi się do światła. „Bóg jest miłością.”

Wyświetlam na ekranie twarz Becketta. Fotografia ze ściętą brodą i ścietym czołem. Bruzdy i zmarszczki. Powściągnięty grymas ust. I oczy! Jakież on ma oczy! Wszystko w nich jest: pełna troski czułość i współczucie, zrozumienie i cierpliwość, i ojcowska uwaga. Ale gdy patrzę z oddalenia, obraz zaciemnia się i jego oczy robią się inne: przenikliwe i obce, zimne, jakby nieludzkie, prześwietlające do szpiku kości. Zbliżam twarz do ekranu i znowu jest ten tak

bliski mi Sam, którego podziwiam, któremu wierzę i ufam, jak mało komu. Wczoraj czytałem wywiad z Rickiem Cluchey, którego Beckett odrodził, podniósł z upadku i pomagał mu istnieć na nowo i on powiedział, że dla niego Beckett był świętym. A przecież Cluchey to nie jest jakiś egzaltowany młodzik, ale ponad siedemdziesięcioletni starzec, były więzień San Quentin z dożywotnim wyrokiem. Ja widzę dwie twarze Becketta, objawiające się w zależności od oświetlenia, jakby było w nim raz światło, raz ciemność, zmagające się ze sobą, toczące bój na śmierć i życie: i raz jest to syn światła, ktoś jak prorok lub apostoł, a raz jest to ktoś cierpiący, ktoś, w kim siedzi zły duch.

Cluchey wspomina jak na jednej z prób *Ostatniej taśmy Krappa*, Beckett od razu na początku przerwał mu i powiedział: „Nie mów w ten sposób, nie usłyszą cię”. „Zdziwiłem się, mówi Cluchey, bo głos miałem silny. Ale on wiedział, że chodzi o coś więcej niż dźwięk. I przeprowadził mnie przez ten tekst słowo po słowie.”

Z drugiego rozdziału *Watta*: „Rzekł wtedy Watt: Proste zamki otworzyć mogą skomplikowane klucze, skomplikowanych zamków proste klucze nigdy”.

Złamani rozpaczą, rozproszeni, zagonieni, zapatrzeni w złotego cielca.

Węzły więzów. Gorzkie łyzy. Ciernie grzechu. Słodkie jarzmo. Skrucha.

Czarna brama nieba. Świetlista brama nieba. Raz jedna, raz druga. I stopnie, po których się wstępuje.

Czy jest gdzieś jeszcze jakiś inny ratunek?

Ogołocenie otchłani. Oścień śmierci. Nasze życie spoczywa w grobie.

Cisza. Milczenie. Prawdziwy róg obfitości.

Pieśń radości, śpiew wesela, dziękczynny hymn.

Radosne „Alleluja”. Wielkanocna nadzieja.

Krzysztof Myszkowski

Leszek Szaruga

„Język ludzki” Tadeusza Różewicza: recycling

Szczęśliwy naród który ma poetę
I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu.

Tylko retorzy nie lubią poety,
Siedząc na szklanych krzesłach rozwijają
Długie rulony, metry szlachetności.

Czesław Miłosz: *Do Tadeusza Różewicza, poety*

1. Dyskusja, jaką Różewicz podejmuje z Miłoszem, zasługuje na osobny esej. Tu wystarczy jednak zwrócenie uwagi na jej drobny zaledwie fragment, na wypowiedź zamykającą wiersz *Zaćmienie światła*, w którym poeta, zachęcony przez autora *Ziemi Ulro* do lektury Swedenborga, odrzuca jego „rozmowy z aniołami”: „szkoda, że pism Swedenborga/nie mógł osądzić Arystoteles/i Tomasz z Akwinu//wystawiam sobie/świadectwo ubóstwa/ale nie mogę/gasić światła rozumu/tak obelżywie traktowanego/pod koniec naszego wieku”.

Jeśli by poszukiwać tego, co w poezji Różewicza najbardziej swoiste, byłoby tym zapewne owo podtrzymywanie „światła rozumu”, tego więc, co współczesna literatura i filozofia zdają się poddawać w wątpliwość. Różewicz z całą pewnością nie jest bowiem poetą „słowa”, nie jest twórcą językowych spekulacji. Jest „realistą”. Nie rozmawia z aniołami, zaś sprawozdanie o takich rozmowach traktuje z podejrzliwością. Pamięta bowiem, że jego autor to mieszkaniec krainy mroku: „to mętne ciemne światło płynie/z północy/ze Sztokholmu/z Uppsali/tam marzną aniołom oczy i skrzydła”. W szklistych, zamarzniętych źrenicach anielskich świat się już nie odbija. Dlatego Swedenborg wydaje się podejrzany: „jego rozmowy z aniołami/obrażają mnie/jest w tym coś/nieprzyzwoitego”. Rozmowy z aniołami zresztą wymagają porzucenia ludzkiej kondycji, odnalezienia się w przestrzeni wyłączonej, w świecie bliższym tradycyjnemu pojmowaniu poezji niż w rzeczywistości, w której, jak chce Adorno, „pisanie wierszy (...) byłoby barbarzyństwem”. Jeśli już wiersze, to zakorzenione w rzeczywistości, w cielesnym doświadczeniu, w którego opisie „język Muz” wydaje się nadużyciem. Temu doświadczeniu przystoi „język ludzki”. Pisze o tym Różewicz w posłowniu do skomponowanej przez siebie antologii wierszy swego mistrza, Leopolda Staffa powiadając, że na pytanie o kondycję człowieka doświadczonego przez totalitaryzmy „poezja lat powo-

jennych dała (...) odpowiedź nie w języku Muz, lecz w języku ludzkim". Właśnie „język ludzki”, odwołujący się do autorytetu Arystotelesa, pozwala mieć nadzieję na wyrażenie prawdy.

Można przyjąć, że dyskusja Różewicza z Miłoszem to dyskusja między światłem południa i mrokiem północy. To starcie jasności i precyzji z tym, co niejasne i jak żmut skłębione. Ma więc rację Ryszard Przybylski, gdy opisując walkę Różewicza określanego przezeń mianem „polskiego Jakuba” z „anglosaskim Aniołem” czyli Eliotem (tak przecież bliskim Miłoszowi), podkreśla, że „Różewicz uważa, iż opis chaotycznego stawania się przynosi bardziej prawdziwy obraz świata niż opisanie statycznej struktury”. Jeżeli jednak tak, to należałoby się zastanowić, jaką rolę w owym opisie odgrywa „światło rozumu”, czym ono dla Różewicza jest, w jaki sposób oświetla ono magmę rzeczywistości, o której w poemacie *Et in Arcadia ego* przeczytamy, że: „rzeczywistość/jest wypełniona/rzeczywistością”.

Owa tautologiczna formuła jest aksjomatem Różewiczowskiej poetyki: to, co jest, jest. A to, co jest, jest dlatego, że jest postrzegane. Jak pisze sam Różewicz: „«Oko poety» ma pewną specjalną właściwość. Mianowicie oko poety opowiada. Podobne jest do współczesnej kamery filmowej. Oko poety to była pierwsza kamera filmowa na ziemi. Nie ma podobnego oka między prawdziwymi poetami. (...) Oko poety ma właściwą sobie akomodację” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*). Ale też oko poety – poety właśnie, wszak istniało wcześniej oko „niepoetyckie” – widzi to, co widzi, dzięki temu, że rzeczywistość oświetlona zostaje owym światłem rozumu, dzięki temu więc, że wie, iż to, co jest, jest. Światło rozumu jest inne niż „światło lamp filujących”: „w świetle lamp filujących/świat wyglądał inaczej (...)/w świetle lamp filujących/nieskończoność była skończona/czas był uchwytty/przestrzeń zamknięta” (*W świetle lamp filujących*).

2. Jeżeli „rzeczywistość jest wypełniona rzeczywistością”, wówczas każda jej sprzeczność znoszona jest przez doświadczenie, przez zadanie zrozumienia doświadczenia. Rzecz w tym, iż właśnie owo doświadczenie jest do pewnego stopnia nieuchwytnie. Analizując tę twórczość i określając jej rzeczywistość jako urazową, pisze Ryszard Nycz: „Przejmująca impresywność najlepszej części dzieła Różewicza czerpie swą moc oddziaływania z tajemniczego okaleczenia, z którym nie można się pogodzić, i które niczym piętno, czy nie zablizniająca się rana nieprzerwanie wymusza na sobie uwagę, po-

zostawia długotrwałe skutki – paradoksalnie świadcząc w ten sposób o uporczywości istnienia tego, co już nie istnieje. W ten sposób jednak tym, co naprawdę realne (bo rzeczywiście trwa, niezmiennie oddziałuje) nie jest rzeczywistość wewnętrzna ani też zewnętrzna. Staje się tym natomiast traumą jako – jeśli można tak powiedzieć – dotkliwy ślad nieobecności”. Można się jednak pokusić o twierdzenie, iż „istnienie tego, co już nie istnieje” stanowi o ciągłości tożsamości Różewiczowskiego świata: „coraz częściej czyta się o tym/w postnazistowskich niemieckich gazetach/w gazetach amerykańskich/w polskojęzycznych gazetach „narodowych”/czyta się przedruki z obcojęzycznych/gazet że Holocaustu nie było” (*recycling*).

Traumą jest doświadczenie Holocaustu, ale traumą jeszcze bardziej dotkliwą staje się zaprzeczenie istnienia Holocaustu. Próba oświetlenia tej kwestii światłem rozumu jest, jak pisze Piotr Matywiecki w *Kamieniu granicznym*, „dotykaniem nicości”: „Do jałowego znudzenia powtarza się, że choćbyśmy znali każdą okoliczność życia i śmierci ofiar, to i tak nic nie możemy wiedzieć. Mówi się tak, aby schlebiać wygodzie myśli, która «nie chce» nicości zagłady”. Stąd już na początku pojawia się w poezji Różewicza znamieny paradoks: „Nienazwane mogą nazwać słowem (...)/nienazwane nazywam milczeniem.” / (*Nazywam milczeniem*).

Owo „nazywanie milczeniem” zdaje się być rozwinięciem pointy *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina, w której mowa o tym, że o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć. Ale jest też jednocześnie nawiązaniem do zwieńczenia poematu *Oświęcim* kolejnego z mistrzów Różewicza – Juliana Przybosa: „O tym nie można ani mówić, ani milczeć”.

Słowo zostaje odrzucone, w jego miejsce pojawia się oko, widzenie, jak w *Dwóch wyrokach* („Widzę uśmiech/zdjęty z jego białej twarzy/pod murem”) czy w *Ocalonym* („widziałem:/furgony porąbanych ludzi//(...) widziałem:/człowieka który był jeden/występny i cnotliwy”). Te same wątki pojawiają się także później, także w otwierającym tom *recycling* poemacie *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, w którym rola oka zostaje dobitnie podkreślona: „przez kilka tygodni/chodziłem do Tate Gallery/zamykałem się z nim/i zjadałem oczami”.

W tym samym poemacie pojawia się refleksja nad transformacją współczesnej sztuki: „Rembrandt Velázquez/no tak oni wierzyli w zmartwychwsta-

nie/ciała oni się modlili przed malowaniem/a my gramy/sztuka współczesna stała się grą/od czasów Picassa wszyscy gramy”.

Czym innym jednak jest uczestnictwo w owej grze „na pokaz”, w „życiu artystycznym”, a czym innym to, co przeżywa się i tworzy w samotności, z konieczności – to, co rzeczywiście staje się *z a d a n i e m* – zadaniem zrozumienia doświadczenia, którego istoty nie sposób wyrazić, jak w *Widziałem cudowne monstrum*, wierszu nawiązującym do twórczości Picassa właśnie (w utworze *zawsze fragment* znów powraca ona w krzyku niedostępnej dla poety *Guerniki* w Metropolitan Museum): „w domu czeka na mnie/zadanie:/Stworzyć poezję po Oświęcimiu”.

3. Doświadczenie, które leży u podstaw tej poezji, jest doświadczeniem utraty zaufania do języka. Księża kultury, czytelna i zrozumiała „w świetle lamp filujących”, w którym „słowa były cieplejsze/cichsze/dom kołysał się/odpływał z trumną i kołyską”, zaś po otwarciu drzwi można było „spotkać Jezusa żywego/który jeszcze nie rozpoznany/jadł rybę pieczoną/chleb plaster miodu” – ta księga obecnie przestaje być czytelna, przestała być możliwa. Spisywana przez Bruno Schulza nie uchroniła go przed otchłanią Zagłady: „kiedy myślę o nim/i jego księdze/widzę go/w świetle lampy kopczącej/z rosnącym cieniem/przestrzelonej głowy/na ścianie” (*W świetle lamp filujących*).

Paradoks – nierozwiązywalny – twórczości Różewicza, wynika z dążenia do dania świadectwa doświadczeniu nieredukowalnemu, stanowiącemu podstawowy punkt odniesienia w próbie zrozumienia sytuacji człowieka po Oświęcimiu. Świadectwo słowa jest niemożliwe tak długo, jak długo nie zostanie „stworzona poezja” zdolna przeciwstawić się rozpadowi języka, czyli mająca moc odnowienia jego siły kreacyjnej. Z kolei świadectwo oka jest niewyraźne, nieprzetłumaczalne. Światło rozumu nie jest w stanie rozświetlić, rozjaśnić „jądra ciemności”, jakim stało się doświadczenie Zagłady, ale to nie oznacza, że należy je wygasić i zdać się na przypadkowość, przygodność, dowolność wreszcie. Poezja Różewicza nie jest poezją słowa w tym rozumieniu, jakie nadaje poezji Leśmian, gdy przeciwstawia „magię słowa” poetyce zdania. Tu słowo zostaje podporządkowane sensowi wypowiedzi, całości, która poza zdaniem nie istnieje. Jest dokładnie tak, jak to Leśmian w *Traktacie o poezji* opisywał podejmując polemikę z programem awangardy: „Słowo chętnie zanika w ideowej całości zdania, po-

zostawiając pierwszeństwo temu ostatniemu. Tego rodzaju poezja pragnie nas czarować nie magią słów, lecz treścią zdań. Ma nawet pogardę dla magii słów". Z tym, oczywiście, zastrzeżeniem, że nie o „czarowanie” treścią zdania tu chodzi. Trafne wydaje się rozpoznanie Andrzeja Falkiewicza z *Fragmentów o polskiej literaturze*: „W czasach, kiedy literatura stara się wyminąć normy zdrowego rozsądku i, jak się to dziś mówi, linearnej logiki wydarzeń; kiedy nie tylko poeci i prozaicy, ale nawet filozofowie gną składnię i schodzą we wnętrze słowa, on przekornie tego nie dostrzega. W swej poetyckiej robocie nie schodzi poniżej zdania (lub zamiennika zdania) – i zdanie to, zawsze poprawnie zbudowane, zawsze formułowane z maksymalną prostotą, jest zawsze tylko wehikułem banalnej oczywistości”. Dodajmy: oczywistości, która wcale oczywistością nie jest, gdyż, jak się okazuje, żyjemy w świecie, w którym „coraz częściej” powtarzane zdanie „może/Holocaustu nie było”, jest zdaniem równie poprawnie i logicznie zbudowanym jak zdanie mówiące o tym, że Holocaust jest niezbywalnym doświadczeniem ludzkości – oba zatem są z punktu widzenia swej językowej poprawności „prawdziwe”.

Tylko wyjście z języka, zaufanie świadectwu oka, owemu niedającym się zaprzeczyć „widziałem”, jest szansą na ocalenie własnej tożsamości i realności własnego doświadczenia. Zawierzenie „prawdzie” wiersza – niezależnie od tego czy będzie ona prawdą estetyczną („piękno”), czy ideową („dobro ludzkości”) – jest dla kogoś, kto chce dać świadectwo, niebezpieczne: „tylko wewnątrz poezji/jest nieruchome puste (...)/ dlatego poeci szukając/wpadają w pułapkę” (*na obrzeżach poezji*).

Rzecz w tym, że, jak dowiadujemy się z pointy wiersza, poza owym pustym i nieruchomym wnętrzem poezji, poza zdaniem, o którego prawdzie nie przesądza życie, lecz jego formalna poprawność, „słowa stają się bezdomne”. Życie jest chaosem mowy: „po stworzeniu wiersza/jestem wymiataany/usuwany/na obrzeża poezji/w sam środek życia” – tam, gdzie „pod pokrywką śmierci/senty-mentalnej/kipi życie i poezja/pelna smaku/dobrego i złego”.

Zwraca tu uwagę zwrot mówiący o „śmierci senty-mentalnej”: dokonana tu analiza etymologiczna nawiązuje bez wątpienia do przekształceń językowej świadomości współczesnej humanistyki coraz częściej rezygnującej z odwołań do realności ludzkich doświadczeń i znajdującej jedyny punkt odniesienia w ich słownym wyrazie, w „tekście”. To swoista śmierć owej realności, odrzucenie świadectwa zmysłów na rzecz kreacji „osądów, sensów umy-

słu”, tak bowiem można „przełożyć” analityczną konstrukcję Różewicza. Słowa stają się bezdomne, gdyż tracają swe oparcie w rzeczy, w doświadczeniu, w realności życia, które zepchnięte zostaje „na obrzeża poezji”. Już nie chodzi zatem o to, „by odpowiednie dać rzeczy słowo”, lecz o to jedynie, by skomponować „poetycką”, „tekstową”, „literacką” – a przez to i sentymentalną – całość sprawdzalną wyłącznie w systemie ocen estetycznych.

Taka redukcja oznacza śmierć poezji, jej samounicestwienie. Paradoksalna formuła liryki Różewicza nie oznacza odrzucenia poezji, lecz wskazanie jej własnej paradoksalnej natury. Wynika też z takiego rozumienia poezji, które nie pozwala na sprowadzenie jej wyłącznie do „tworzenia wierszy” – wiersz winien być czymś więcej, a zadanie domowe „Stworzyć poezję po Oświęcimiu” ma wymiar etyczny przede wszystkim, nie zaś wyłącznie estetyczny.

4. Można zasadnie przypuszczać, że Różewicz dąży, jakby wbrew wszystkim tendencjom sztuki czy filozofii współczesnej, do ocalenia wielkiej narracji. Czytamy w zakończeniu drugiej części – tej, w której pojawia się przypuszczenie, że może Holocaustu nie było – poematu *recycling*: „*long poems (...) das lange Gedicht // PS // jaki to długi wiersz! i tak się/dłuży dłuży czy to «mistrza» nie nudzi/czy nie można tego zmieścić/w japońskim haiku? Nie można*”. Komentując całość utworu pisze autor (Różewicz w roli poety): „*recycling* składa się z trzech części: I *Moda*, II *Złoto*, III *Mięso*. O ile *Złoto* ma jeszcze strukturę długiego «wiersza», to *Moda* i *Mięso* są gatunkiem poezji «wirtualnej»”. Rzecz w tym, że w skład *recyclingu* wchodzi nadto, stanowiąc jego pointę, utwór zatytułowany (?) *Unde malum?* – swoiste rozwinięcie posłowie do całości, w którym pojawia się istotna uwaga na temat funkcji słowa w kulturze: „żadne stworzenie poza człowiekiem/nie posługuje się słowem/które może być narzędziem zbrodni/słowem które kłamie/kaleczy zaraża”.

To słowo wy-naturzone (bez człowieka „ziemia odzyska/swój blask i urodę// natura swą czystość/i nie-winność”), słowo odarte ze świadectwa zmysłów, nawet – chyba można tak powiedzieć – pozbawione zmysłów.

Różewicz, oczywiście, ironizuje, lecz jest to niemal zawsze przede wszystkim autoironia – stąd ów „wiersz”, stąd „mistrz”, coraz częściej w cudzysłowie. I coraz częściej też cudze słowa, fragmenty, cytaty, strzępki – także własnych utworów, które też na swój sposób stają się „cudze” – stanowią surowiec jego poezji. Słowo przetworzone przez „poezję” od poezji jednak się nie uwalnia, przeciw-

nie: właśnie owo przetworzenie, zasada recydingu, jest próbą o d z y s k a n i a słowa, które nie kłamie, które może dać świadectwo, które może zaświadczyć prawdę o świecie, o realności i które jednocześnie może zaświadczyć samo istnienie prawdy. To nie jest gra, zaś jeśli można to grą nazwać, wówczas będzie to gra o wszystko, o być albo nie być, na śmierć i życie.

Ale warto zwrócić uwagę także na inny aspekt ironii Różewicza: na ironiczne napięcie powstające w zderzeniu z nowożytną filozofią języka, jak choćby w owym wtrąceniu z wiersza *Od jutra się zmienię*: „(proszę mi darować to dzielenie/słowa na dwie części ale to takie modne/i głębokie heideggerowskie/lub hei-deggerowskie –/Heide poganin Heude wrzosowisko/Heide postać/durre/Heide – moor –/Heide – angst heikel heil/moja składnia po przebudzeniu/ist nicht heideggerianisch)”. Językowa spekulacja, której najpełniejszy wyraz odnaleźć można w wygaszających „światło rozumu” propozycjach mówiących o końcu historii, o końcu wielkich narracji, o relatywności prawdy, jest tym czynnikiem, który zmienia mówienie, także poezję, w grę, w zabawę, której celem jest ona sama. Sarkastyczny w gruncie rzeczy komentarz Różewicza – „po przebudzeniu”: ta gra językowa odbywała się we śnie – oznacza nakaz powrotu na ziemię, ku nagiej faktyczności, a zatem „na obrzeża poezji”.

Rzeczywiście – to nie jest składnia „heideggeriańska”, bliższa jest raczej składni Wittgensteina, który w *O pewności* słowu stojącemu na początku przeciwstawia wyjęte z *Fausta* Goethego zdanie mówiące, iż „na początku był czyn”. Nie da się przeformułować orzeczeń na temat faktów na zdania odnoszące się do pojęciowej ich interpretacji. W świetnej analizie filozoficznych poszukiwań autora *Traktatu logiczno-filozoficznego*, stanowiącego wszak przedmiot zainteresowania Różewicza, Peter M.S. Hacker podkreśla: „Filozof stawia pytania, które wyglądają jak pytania naukowe, choć nimi nie są, a wprowadzony w błąd formą owych pytań próbuje podawać odpowiedzi, które wydają się stwierdzać fakty dotyczące świata. Właśnie to, twierdził Wittgenstein, «prowadzi filozofa w całkowitą ciemność». Rzekome pytania metafizyczne zacierają bowiem różnicę między dociekaniem przedmiotowymi i pojęciowymi” (w: *Metafizyka jako cień gramatyki*). Podobnie dzieje się w poszukiwaniach poetyckich. Powtórzmy: „dlatego poeci szukając/wpadają w pułapkę (...) /wietrzeje sól ziemi/słowa/stają się bezdomne”.

Owa „sól ziemi”, wietrzejąca w językowej spekulacji, wypchnięta poza nieruchome centrum poezji, jest rzeczywistą materią liryki Różewicza. Ma-

teria doświadczenia bezpośredniego, zmysłowego, naocznego stanowi podstawę wszelkiej narracji, która może być jedynie narracją o życiu. Lub o jego zagładzie, także tej, którą powoduje „posługiwanie się słowem” jako narzędziem zbrodni. Dawno już minął „wiek złoty” – nawiązanie do Owidiusza w *Złocie* jest nawiązaniem także do „złotego wieku” liryki, której późniejsze, szczególnie XX-wieczne m e t a m o r f o z y (odmianą ich jest wszak recycling) doprowadziły, w spekulacjach pojęciowych, do spustoszenia „wnętrza poezji”. Stąd ironiczne zakończenie wiersza *zawsze fragment*: „tu zauważyłem/ że z nadmiaru gorliwości/niszczę delikatną tkankę poezji/i konstrukcję wiersza/więc kończę i stawiam kropkę” (*Quandoque bonus...*).

Poeta nie stawia kropki. Poeta odsyła nas do innego poety, do Horacego mianowicie, który powiada w *Sztuce*: *Quandoque bonus dormitat Homerus*, co wyłożyć należy jako „Czasami i świetny Homer przysypia”. We śnie wena go opuszcza. Ale od jutra się zmieni. Albo nie: „zdaje mi się/ że już się nie zmienię/do końca życia/bo mamy już pierwsze dni/lata 1993 roku/a ja... (ale to już moja tajemnica)”.

Leszek Szaruga

Tekst wygłoszony 31.3.2006 roku na Uniwersytecie Wiedeńskim na konferencji na temat: Tadeusz Różewicz – oblicza twórczości.

Piotr Szewc

Z powodu i bez powodu (5)

Z lustrem na kładce

Żeby opisać Miasteczko – jego ulice, budowle, mieszkańców, słowem to wszystko, co było dla Miasteczka typowe i co je wyróżniało – najlepiej zapatrzeć się w pomocne lustro: skromne i małe, popękane i porysowane, a nawet, jak czytamy w *Kładce nad czasem*, rozbite. Nie szkodzi, że obraz Miasteczka odbity w tym lustrze nie będzie kompletny, nie obejmie panoramy miejsca i czasu. Rozbite lustro, z którym Michał Głowiński wyruszył do Miasteczka, „jest w stanie rejestrować jedynie wycinki i epizody, większe i mniejsze ułamki rzeczywistości”, która ma być opowiedziana. Wycinki, gdyż autor „nie myśli o pisaniu powieści”. Narracyjną kładkę nad czasem – „pro-

stą, solidną, choć nie zawsze bezpieczną" – rzuca nie po raz pierwszy (przypomina się jego *Historia jednej topoli*, 2003) i, można przypuszczać, nie ostatni. Uduje się w przeszłość, całkiem niedawną i tę, której nie może pamiętać, a o której ma wiedzę lub to i owo słyszał. Wydarzenia i rzeczy rozproszyły się i nierzadko zatarły. Narrator odczuwa potrzebę, żeby je zebrać i odczytać zapisaną w nich prawdę. Z lustrem na kładce nie jest sam – towarzyszy mu Asmodeusz, „diabeł sympatyczny i ludziom życzliwy”. Narrator ma do niego zaufanie, chętnie go przywołuje, licząc na jego pomoc.

Miasteczko – wyznaje narrator, i nie ma powodu, by mu nie wierzyć – „stało się reprezentacją świata, jego ucieleśnieniem i symbolem”. Inaczej mówiąc, urosło do rangi uniwersum i jest kosmosem. Ta konstatacja zamyka *Kładkę nad czasem*, wcześniej bowiem podzielona na rozdziały opowieść, tak dokładnie, na ile to po latach możliwe, opisuje podstołeczne Miasteczko-kosmos. Opowieść nie jest, bo nie może być linearna, aczkolwiek nie jest też, choćby z punktu widzenia kompozycji, przypadkowa. Nie miejsce tu, by *Kładkę nad czasem* streszczać, poprzestanę więc na odnotowaniu kilku jej charakterystycznych punktów. Wąska i płytka, przepływająca przez Miasteczko rzeka Utrata, trzy pałace, umiejscowiona w czynszowej kamienicy miejska biblioteka, słynny, pisany dużą literą Szpital, domy, sklepy, Czarna Droga... No i, zapewne najważniejsi w narracji „obrazków”, mieszkańcy Miasteczka: Pani Hrabina, Andzia Przysmak, staroświeckie mieszczańskie małżeństwo, miejscowi pisarze, Głupi Zdzisio, Gazeciarz, ubowiec Siwek, hochsztapler Józef Jelitko... Oczywiście to tylko niektórzy z bohaterów *Kładki nad czasem* – na wyróżnienie zasługuje także sam narrator-autor, piszący o sobie w pierwszym imieniu. Narrator – „mały kronikarz”, jak sam się określa – „przyznał sobie pełną swobodę”, pozwalającą mu łączyć rzeczywiste z nierzeczywistym.

Ta wychylona, z upodobaniem wychylająca się w bliższą i dalszą przeszłość proza pełna jest wyrazów i zwrotów określanych przez słowniki jako przestarzałe – bądź tak właśnie, z silnym walorem językowej patyny, brzmiące w spisanej w latach 2003–2005 narracji Głowińskiego. Garść w alfabetycznej kolejności podanych przykładów: „czas jej się nie miał”, „dziewka”, „ekskursje”, „gościniec”, „jeno”, „kontenci”, „niecnota”, „niewiasty”, „panna posażna”, „pierwej”, „prostracja”, „przeto”, „trapić się”, „tremo”, „utensylia”, „wystawić sobie”, „zacny”... Mimo że nie całkiem „dzisiejsze”, wyrazy te i zwroty brzmią w prozie Głowińskiego naturalnie, współtworząc materialną tkankę osadzonego w przeszłości Miasteczka. Tu rze-

czy i zdarzenia przyglądają się i odnajdują w słowach: zasadniczo nieważne, czy dzisiejszych, czy wczorajskich, bo – celnych. Język *Kładki nad czasem* i konsekwentna kreacja narratora „obrazków” – podtytuł książki oznajmia, że są to *Obrazki z Miasteczka* – da wiele do myślenia czytelnikom i literaturoznawcom. Michał Głowiński znalazł sposób, by opowiedzieć chyba głównie sobie samemu o rodzinnym mieście, o ludziach, którzy w nim żyli, o wojnie, Holokauście, na zawsze odciskającym się na psychice ocalałych cierpieniu.

„Przeszłość nieustannie nas przygniata, żyje w nas i wokół nas krąży...” – czytamy w rozdziale *Promenada IV: Warsztaty. À propos „pełnej swobody”* narratora: w *Epilogu Kładki nad czasem* powołuje się on na autorytet Tocqueville’a. W liście do swojej przyszłej żony Tocqueville napisał m.in., że „jeśli istota fikcyjna jest bardziej interesująca od istoty rzeczywistej, dlaczego miałyby mniej zajmować nasze myśli?”. Właśnie. Trzy ostatnie zdania książki Głowińskiego brzmią następująco: „Zmieniałem, podbarwiałem, wprowadzałem wątki i osoby związane z innymi rejonami, niekiedy fantazjowałem. Moje Miasteczko miało stać się mikrokosmosem. Jednego wszakże przestrzegalem konsekwentnie, wierny pozostałem klasycystycznej zasadzie jedności miejsca”. Pełno tu tajemnic, spraw nie do końca poznanych, urwanych, zawieszonych, czekających na wyjaśnienie... Bywa, że to, co dla nas najciekawsze, przeszłość skrywa najskrzętniej, jak potrafi. Taki jej przywilej. A zadaniem pisarza jest uczynić ją zrozumiałą i na swój sposób logiczną.

14–15 lutego 2006

Łagodny i mocny

Nie przyszedłem pana nawracać – tak ks. Jan Twardowski zatytułował jeden ze swoich wyborów wierszy. Ilu jednak nawrócił? Bo przecież nawracał. Wiedział, że nawrócić można. Nawracał więc jako kapłan i jako poeta. Ci, którzy zetknęli się z jego kapłaństwem, którzy czytali jego poezję, potwierdzają, że nawracał i rozdawał dobro w sposób jedyny w swoim rodzaju. Skromnie i z delikatnością, prosto, bo chciał, żeby go rozumiano. Garnęły się do niego dzieci i ludzie dojrzały. Był autentyczny w każdym wypowiedzianym i napisanym słowie. W czasach deficytu autentyczności postawa ks. Twardowskiego promieniowała i przyciągała. Ks. Twardowski był z naszego, ale i z lepszego – powiedzmy to wprost: z Bożego – świata. Co do tego nie mam wątpliwości. Kapłaństwo i poezja ks. Twardowskiego daje poczucie bezpieczeństwa, jest schronieniem, azylem, przystanią. Którego ze współczesnych

poetów wydawano tak chętnie? Którego tak kochano? Jednak to kapłaństwo, a nie powołanie poety, stawał na pierwszym miejscu – „wiersze są przeżyciem osobistym, a nie uzupełnieniem kapłaństwa”.

Ze wzruszeniem biorę list od ks. Jana Twardowskiego, jedyny, jaki od niego dostałem. Datowany jest na 12 sierpnia 1987 roku, a adresowany na moje nazwisko do redakcji „Tygodnika Powszechnego”. List jest bardzo krótki, kilkudzaniowy, napisany odręcznie trudnym do odczytania pismem jego autora. Pominę powody, którymi kierował się ks. Twardowski, pisząc do mnie. Parę razy odwiedziłem go w jego mieszkaniu na pierwszym piętrze, w sąsiedztwie kościoła sióstr wizytek na Krakowskim Przedmieściu. Ks. Twardowskiego zadziwiła wielka i wciąż rosnąca popularność jego poezji – pytał mnie, co o tym myślę i czym dla mnie jest lektura jego wierszy (zdarzało mi się o nich pisać). Odpowiadałem, jak potrafiłem. Chciał znać moje zdanie w pewnych kwestiach tzw. życia literackiego w schyłkowym okresie PRL-u, trybu i częstotliwości publikowania. Ciekawiło go, których pisarzy czytam. Lubił – tak się wyraził – poezję Zbigniewa Herberta i Anny Kamieńskiej. Kamieńskiej dedykował wiersz *Śpieszmy się*, ze znaną wszystkim frazą „Śpieszmy się kochać ludzi tak szybko odchodzą”.

Mniej pamięta się inne słowa z tego samego utworu – dobrze by było, gdyby i one nam towarzyszyły: „Nie pisz o tym zbyt często lecz pisz raz na zawsze/a będziesz tak jak delfin łagodny i mocny”. Czy ks. Twardowski nie napisał tego również o sobie? Cechowała go najszlachetniejsza łagodność i moc człowieka głębokiej wiary. To tak bardzo wiele, że zdaje się jakimś niewyobrażalnym nadmiarem – nieomal cudem – a w przypadku ks. Twardowskiego łagodność i moc były naturalne, jak „wróble co rozgłaszają dowcipy po świecie” i „koza co odchodzi śmieszna byle jaka”... Mówił niezbyt wiele ścisłym głosem. Może mówił „raz na zawsze”? Tak mi się teraz wydaje. Słuchałem księdza z uwagą i z przyjemnością. O ile uwaga nie wymaga uzasadnienia, o tyle przyjemność – chyba tak. Chodzi o celność: spostrzeżenia ks. Twardowskiego trafiały w sedno. Był bowiem mądry – mądrością nie tyle nabytą, pokrewną zdobytej wiedzy, ile własną, przyrodzoną, naturalną... Był harmonijny. Tym, którzy z ks. Twardowskim obcowali, ta jego cecha dawała siłę.

O świecie i ludziach pisał pogodnie. Nie był to jednak świat wyłącznie radosny i pogodny. Przeciwnie. Pod jego zewnętrzną powłoką krył się łatwo zauważalny dramat istnienia. Brak miłości, niedostatek dobra, cierpienie, smutek odchodzenia... Pogodnie traktował swoją własną starość. Jesie-

nią 1996 powiedział mi: „Starość jest pewną radością. Odchodzą niepotrzebne pragnienia, namiętności. Moja starość jest spokojna. Młodość jest okresem walki, trudności. W starości ogarnia mnie spokój wewnętrzny. Nieodległe jest poznanie Boga z bliska” („Nowe Książki” 1996, nr 12). Ks. Twardowski ogarniał świat taki, jaki jest, co nie znaczy, że go bez zastrzeżeń akceptował. Ale nie buntował się i nie gniewał. Miał swój własny sposób opowiadania o ptakach, o roślinach, o ludziach, o Bogu wreszcie. Żeby się o tym przekonać, wystarczy otworzyć którykolwiek zbiór jego wierszy na dowolnej stronie. „Jako autor piszący wiersze mieszkam w czytelniku, stąd czwarte, piąte wydania moich tomików” – powiedział jesienią 1996 roku. Śmierć ks. Jan Twardowski porównał do podróży samolotem: „człowiek boi się i cieszy jednocześnie”. 18 stycznia 2006 roku udał się w ostatnią podróż na spotkanie z Bogiem. Gdyby nie śmierć, życie byłoby, jego zdaniem, strasznie banalne...

5 lutego 2006

Kredens i szuflada

Kredens był niewysoki, laminowany, kremowego koloru, gomułkowskiej mody, co wystarczy za najbardziej dokładny opis. Jego górna, oszklona część była trochę płytsza, dzieliła ją półka. Na obu poziomach – czyli na półce i pod nią – stały talerze, filiżanki, szklanki, święty obrazek, jakaś pocztówka. Szyby kredensu przesuwaly się ciężko, jakby broniły dostępu do wnętrza, wydając zawsze ten sam odgłos niechęci, że nie zostawia się ich w spokoju. Może to ja tylko ten dźwięk słyszałem, już z nim spoufalony, bo lewą szybę przesuwalem na tyle często, by ten dźwięk szkła ocierającego się o wyżłobione drewno zapisał się w mojej pamięci.

Za szybą stała porcelanowa waza, a ja sięgałem do niej. Waza jak waza, zdobiły ją wymyślne amarantowe kwiaty, niepodobne do tych, które znałem. Pokrywa wazy unosiła się z cichym brzękiem. Gdy byłem mały, wspinałem się na palcach, aby zjrzeć do środka. Waza pełna była najprzedniejszych za późnego Gomułki i wczesnego Gierka czekoladowych łakoci. Niejadek, kapryszący niemilosiernie, wciąż miałem na nie apetyt. Z podnoszoną pokrywą unosił się ich zapach. Owinięte były w sreberka lub, jak śliwki w czekoladzie, w przyjemną dotykowi folię ze znajomym nadrukiem. Wszystko, co najbardziej lubiłem, rozpoznawałem nieomylnym dziecięco-zwierzęcym instynktem. Palce, grzebiąc w słodkiej zawartości wazy, bez omyłki natrafiały na to, na co natrafić chciały, bo wśród łakoci były i takie, którymi gardzi-

łem. Jak wtedy ulubioną śliwkę w czekoladzie wyjmowałem spośród innych cukierków, tak teraz wyluskuję z przeszłości porcelanową wazę. Cichnie brzęk jej pokrywy, bo minęło trzydzieści lat. Ukradkiem, żeby mama nie zauważyła, zasuwam w kredensie szybę po lewej stronie.

Albo szuflada. Też w kredensie, tyle że w innym. Był jeszcze starszy: przedwojenne – chyba jednak tużpowojenne – rękodzieło rzemieślników stolarskich. Pomalowany białą olejną farbą. Stał w kuchni u babci, na wprost drzwi. Najpierw ledwo do szuflady mogłem zajrzeć, potem ją przerosłem. Oddzielała dolną część kredensu, w której stały talerze, słoiki i gliniana misa do ucierania maku, od górnej, oszklonej, z parą niedomkniętych zwykle drzwiczek; za nimi stały szklanki, cukiernica (mama, gdy była młodą dziewczyną, wygrała ją na loterii) i obok bocznej ściany gospodarskie dokumenty, wśród nich miesięczne zestawienie, wyrażone w litrach i oznaczone procentami tłuszczu, oddanego do zlewni mleka (niewielki, złożony wpół, kremowej barwy kartonik). Pojemna i ciężka, szuflada wysuwała się z trudem. Było w niej wszystko. Walek do rozgniatacia ciasta i walek do ucierania maku, gumki od słoików, kawałki konopnego sznurka, młotek, otwieracz do puszek, noże z ułamanym ostrzem (mogły się jeszcze przydać), nie używane łyżki (praktyczny zmysł babci nie pozwalał, by je wyrzuciła), kłódka bez jednego choćby klucza, drewniany centymetr, kartki ze ściennych kalendarzy z przepisami, przez cały rok kurze jajka (nie pamiętam, by się któreś zbiło) i wiosną gęsie, parę orzechów.

Zawartość szuflady tworzyła mikrokosmos – myślę o nim, że był doskonały. Panowała w nim zgodność najróżniejszych elementów. Zgodność, czyli równoprawność. Nic – ani walek do ciasta, ani ten czy drugi nóż, ani jajko czy orzech – nie ubiegało się o przywilej większej wartości. Szuflada nie zmieniała się (tak samo trzeszczała, gdy ją było wysuwać), mimo że przedmioty – każdy z nich to meteoryt – składające się na ten mikrokosmos, co pewien czas, niezauważenie, w sposób całkowicie naturalny, zmieniały swoje położenie, wchodząc na nową orbitę (może nudziło je przebywanie w tym samym miejscu, a może ich ruch był skutkiem innego procesu). Bywało, że któryś ubywał. Jego miejsce zajmował inny. Wtedy nie przyszłoby mi to do głowy, ale teraz nie zawahałbym się, abym przemieniony na przykład w kawałek pakowego sznurka, w sąsiedztwie wałka do ucierania maku czy drewnianego centymetra, z małą szparą dla dopływu powietrza – jedynym widokiem na kuchnię, czyli świat – pomieszkał w tej szufladzie. Nawet kilka lat i kilka zim.

Listopadowa 45

Od strony ulicy niskie, metalowe ogrodzenie pomalowane było ciemno-brązową farbą. W nim – naprzeciwko mojego domu – furтка: wystarczyło lekko ją popchnąć... Do ganku prowadził betonowy chodnik, dziurawy, nierówny i popękany. Po deszczu pelzły po nim dżdżownice. Okna parterowego domu (ściśle biorąc, oficyny) wychodziły na wschodnią stronę, może dlatego kuchnia i pokój jasne były tylko do południa. Pod kuchnią mieściła się piwnica: po ziemniaki i słoiki z przetworami można było się do niej dostać albo przez zewnętrzne okienko, albo przez trudno dostępne – jakby broniły wejścia – schody z kuchni. W podłogę wmontowana była niemiłosiernie ciężka kłapa, którą należało podnieść i oprzeć o ścianę. Znad kłapy do piwnicy prowadziły schody na strych – niezmiennie, jak półki na wyciągnięcie ręki, czymś zastawione. Prostokątny stół, taborety, pod oknem jednoosobowy, szalenie niewygodny, bo z uszkodzonymi sprężynami, tapczan, dwa kredensy, opalany węglem piec (pod piecem wiadro z węglem)... Nad drzwiami klatki, w których hodowałem kanarki: strasznie śmieciły... Można by mnożyć inne detale, na przykład metalowy stojak z miednicą, pralka frania, nieużywana maszyna do szycia, doniczki z kwiatami na parapecie, tranzystorowe radio na kredensie, maszynka elektryczna ze spiralą...

Do pokoju, tak jak do kuchni, wchodziło się z ganku: drzwi otwierały się na ganek. Pokój był nieduży, musiały się w nim zmieścić najpotrzebniejsze meble. Tak więc zaraz za kotarą stała szafa, w głębi, pośrodku pokoju, okrągły, rozsuwany stół, wokół niego krzesła, dwa duże tapczany, pod oknem telewizor ametyst, z imitującą kolory barwną szybą (bo telewizor, kupiony w końcu lat 60., był oczywiście, czarno-biały), między telewizorem a drzwiami nieduże akwarium, w głębi, pod przeciwległą ścianą, wysoki kafłowy piec. Nad tapczanami kilimy, a nad kilimami duże rodzinne fotografie. Wiele by można dopowiadać, mnożyć szczegóły. Na przykład to, że w pokoju (i w kuchni, i w ganku) podłoga była z ciemno pomalowanych desek. Że leżał na niej ręczną techniką wyrabiany kolorowy chodnik. Że parapet zastawiony był przechwytyjącymi światło kwiatami. Że na stole piętrzył się stos tygodniowej prasy: pamiętam „Przekrój”, „Twoje Dziecko”, „Motor”, „Przyjaciółkę”, „Nową Wieś”, „Kobietę i Życie”... Na telewizorze i obok niego liczna rodzina rozproszonych bibelotów: figurek, dzbanków, ozdobnych pudełek. Zabawki młodszej siostry Małgosi. W biblioteczkę przed telewizorem książki. Gorący zimą piec. Do mnie należało przynoszenie z komórki węgla, wynoszenie popiołu i rozpalanie z pomocą nafty (miałem podówczas pewną w tym wprawę).

A ganek? Niski, z jednospadowym blaszanym dachem. Za oknami firanki i kuse zasłony. Obok rosła słabo owocująca czereśnia. Po czereśni na dachu ganku wdrapywały się koty. Na drzwiach ganku skrzynka na listy: gdy pod koniec siódmej dekady redakcje odsyłały proponowane przeze mnie do druku wiersze, nie mieściły się w niej koperty. Mój lub ojca rower oparty kierownicą o ścianę. Po lewej stronie, tuż za czereśnią, stały drewniane komórki. Widok z kuchennego okna otwierał się właśnie na nie (a na ścianie komórek wisiały obok siebie balia i wanna). Klucz do mieszkania zostawiało się na gwoździu w komórce. Domy w tym rejonie nie miały bieżącej wody, chodziło się po nią do żelaznej pompy na ulicy Polnej. Pod oknem pokoju maleńki ogródek. A pośrodku podwórka długi drewniany trzepak: częściej niż trzepaniu dywanów i chodników służył wietrzeniu pościeli. I dziecięcym zabawom. W głębi podwórka mieściła się olejarnia: od początku grudnia rolnicy zjeżdżali się z rzepakiem, aby wytłoczyć olej na wigilię. Tłoczenie trwało bez przerwy, dniem i nocą. Unosił się zapach oleju i wkładanych do worków makuchów (makuchy były paszą dla zwierząt gospodarskich).

Ślad po tym wszystkim nie został. Ani po piętrowym domu z sąsiedztwa, w którym mieszkało pięć rodzin: na parterze Niderlowie, Burdowie i Łopuszyńscy, a na piętrze Barasiowie i Ćwikowie. Od strony ulicy porastała go bujna winorośl. Wspomniałem o niej w mojej pierwszej powieści.

20–22 marca 2006

„Rozumiemy się bez słów...”

„Mało do siebie piszemy – cytuję list Józefa Gielniaka do Jerzego Panka z 7 kwietnia 1967, opublikowany w tomie *Panek – Gielniak. Życie. Przyjaźń. Sztuka. Korespondencja 1962–1972* – ale czy to ma znaczenie? Dzielą nas tylko kilometry! Rozumiemy się bez słów, robimy w istocie to samo, a więc znaczenie ma tylko to mocne, między Tobą i mną powiązanie i porozumienie...” Jako artyści byli swoimi przeciwieństwami. Czy przyciągało ich do siebie to, co ich różniło? W inicjującym korespondencję liście z 14 kwietnia 1962 czytamy, że w 1959 roku Panek nosił się z zamiarem napisania do Gielniaka, po pierwszym zetknięciu z jego grafikami. Wywarły na nim wielkie wrażenie, zwłaszcza *Sanatorium V* z 1958 roku. Panek deklaruje zamiar odwiedzenia Gielniaka w najbliższym czasie w sanatorium w Bukowcu. „Nie mogę wprost uwierzyć – odpowiada dwa dni później Gielniak – że ujrzę tutaj, u siebie, w moim Bukowcu, *«en chair et en os»*, Jerzego PANKA, wokół którego urasta tak piękna legenda, człowieka bliskiego i kochanego, którego «znam» tak

dawno!" Gielniak wyznaje, że kocha prace Panka, niezwykle i ciągle zaskakujące, wzruszające i tragiczne, z warstwą autoironii i swoistego humoru. Obaj, aż do śmierci Gielniaka, obdarowywali się swoimi pracami. Dedykowali je sobie wzajemnie. Razem wystawiali.

Po niespełna roku od pierwszej wizyty Jerzego Panka u Józefa Gielniaka w sanatorium w Bukowcu (8–10 maja 1962), Panek przystąpił do pracy nad drzeworytniczym portretem Gielniaka. Miarą artystycznej wagi, jaką przykładał do tego portretu, jest praca przygotowawcza: blisko sto rysunków. One są załącznikiem właściwego, drzeworytniczego dzieła. Powstał cykl portretów, charakteryzujących się kontynuowaną w późniejszym okresie – chodzi przede wszystkim o słynny cykl „Dante”, ilustrujący *Piećko* Dantego – łatwo rozpoznawalną, zredukowaną do tego, co konieczne, kreską. Jest więc zarys głowy, nos, usta, oczy, uszy – w zasadzie niewiele więcej. Są to drzeworyty „surowe” i bardzo zdyscyplinowane, wręcz rygorystyczne, a jednocześnie swobodne, dynamiczne, niejako rozwichrzone i zdeformowane wedle wciąż innej reguły (czy też zdeformowane bez związku z jakąkolwiek regułą). „Szybkie”, „błyskawiczne”, chwytające grymas. Jedynym kryterium Panka zdaje się dotarcie najkrótszą drogą do duchowej prawdy przedstawianej postaci. Na wystawie w Bibliotece Narodowej znalazła się – obok kilkunastu *Prób portretu Józefa Gielniaka* – m.in. *Brama Piećka, Brama Piećka z kluczem, Copernicus VII, kilka Główn mężczyzny, dwa Portrety kobiety* (z cyklu „dantejskiego”), *Pastuch I* opatrzony dedykacją Wielkiemu Mistrzowi Józefowi Gielniakowi oraz szkicowniki z autoportretami. W części ekspozycji przeznaczonej Pankowi znajduje się dużego formatu *Karykatura Panka* (tus), autorstwa Gielniaka.

Panek niechętnie o swojej twórczości opowiadał – nawet autoryzacja krótkiej rozmowy okazała się, jak wspomina Wiesława Wierchowśka, problematyczna. Zapytany przez nią, jak dochodzi do cnoty najrzadszej – prostoty, odpowiedział: „Próbuję osiągnąć ją przez odejmowanie. Przez eliminowanie efektów. Szukanie najkrótszego i możliwie jasnego określenia tego, co przedstawiam. Staram się być rzetelny”. Kazimierz Zastawnik, przyjaciel i opiekun Panka, wspomina, że był krytyczny wobec siebie: „codziennie rysował i darł rysunki, bywało, że z dwudziestu pozostawiał jeden”. Liczył się dla niego proces twórczy: robił odbitkę, ale „miał ją tylko przez chwilę”. Jako artysta był stale w ruchu, bardziej od tego, co zrobił, liczyło się to, co robi. Uważał, że należy pracować całym sobą, niesłychanie intensywnie. Jako osobowość artystyczna miał w Krakowie swoich czasów

miejsce odrębne. Jan Fejkiel, właściciel galerii, w której odbyło się sześć wystaw Panka, pisze, że chodził swoimi drogami: „Nie mieścił się w tej tradycji, którą wyznaczały prace Mieczysława Wejmana, Andrzeja Pietscha, Jacka Gaja i innych, a którą określiłbym mianem egzystencjalnego pesymizmu”. Humor, rubasznosc, słynne kozy, konie, bezpańskie psy, ludyczna kultura i obyczaj – oto Jerzy Panek.

Po przeciwnej stronie sali – jak w krzywym artystycznym zwierciadle – linoryty Gielniaka delikatne, jak przędza. Z realności i z wyobraźni dłutkiem linorytniczym wywodził twory, które kłębią się, poruszają, żyją... Pączkują, jak drożdże, przemieszczają się, odbite na bibule, jak bakterie pod silnie powiększającym szkłem mikroskopowym. To na przykład *Bukowiec naoczny – dla syna*, jeden z najbardziej niepokojących linorytów. *Twory żywe, twory pół-martwe*, przypomniała mi się, gdy oglądałem Gielniaka, tak zatytułowana proza poetki Julii Hartwig. Jej fragment: „Czuję nocami waszą pustoszącą pracę. Słyszę głosy. Za swoje uwolnienie obiecuję mi spokój i wypoczynek. Chcecie rozpełznąć się na świat, chcecie go zatruć. Ileż poświęcenia, że go przed wami chronię!”. Czytelatorstwo Gielniaka miało intymne, silnie związane z postępującą gruźlicą, źródła. *Podróż dookoła karty gorączkowej* – taki tytuł nosi dedykowany Pankowi linoryt barwny. *Przeciw chorobom* – to tytuł innego linorytu. W liście do Stanisława Dawskiego, jednego z najbliższych przyjaciół, Gielniak wspomina o dawnym zwyczaju wykonywania drzeworytniczych znaków magicznych, „które miały służyć do odpędzania zarazy, demonów, itp. wrogów”. Żywe i jednocześnie jak gdyby w stanie rozkładu drzewo przedstawił w linorycie *Stanisławowi K. Dawskiemu (Drzewo)*. O *Drzewie* Panek napisał do Gielniaka, że to „bardzo intymna, muzyczna, bardzo przedziwna, wielkiej klasy grafika”. Gielniak obserwował bujną wegetację roślin w Bukowcu: wzrost, kwitnienie, owocowanie, wreszcie zamieranie i rozkład, piękno i ruinę.

Dłutko linorytnika wydobywało ten ledwo widzialny ruch materii i łączyło go z pulsującymi znakami wyobraźni. Na niewielkiej powierzchni grafiki Gielniaka mieści się kosmos skończony i doskonały. Gielniak rozdzielał włókna tego świata-kosmosu, jak źdźbła trawy i liście, najwrażliwszym narzędziem: talentem. To, co podzielone, rozproszone, składał w nową, niepodległą śmierci całość. Czyż „dziwna” forma tej nowej całości nie jest prawdziwsza od tej, z której się poczęła? Jerzy Zarawski, kustosz w Muzeum Historycznym we Wrocławiu, zetknął się z Gielniakiem, mając 14 lat. Wspomina, że Gielniak „fascynował się nieprawdopodobnie Lutosławskim”. Sam Giel-

niak powiedział, że najchętniej słucha jazzu i „najczęściej nastawia Coltrane’a”. Swoje dzieło linorytnika wypełnia życiem, improwizując: „Pracuję jak muzyk jazzowy, który ma przed sobą wiele dróg, niezliczone możliwości i musi w trakcie gry zdecydować się na jedną. To wymaga ciągłego napięcia, wielkiej dyscypliny, odwagi i nieustannego dokonywania wyboru. W wyłaniającym się spod rylca kształcie, w jego ekspresji, szukam intuicyjnie wewnętrznego pokrewieństwa z moją wizją”. W liście do Panka napisał: „dłubię powolutku, siedzę jak mnich iluminator!”.

29–30 marca 2006

Piotr Szewc

Zbigniew Żakiewicz

Ujrzane, w czasie zatrzymane (27)

I ZNÓW WCZESNA MARCOWA WIOSNA oglądana przez okno mojego pokoiku, w domu, na pierwszym piętrze. Budynek zewnątrz brzydki, cegła licówka wypalana gdzieś pod Malborkiem, więc nieotynkowany, czerwony, czy może kremowy, ale mieszkanie obszerne, przytulne. Mury grube, ponoć na cztery cegły kładzione, stropy i podłogi drewniane. Samo zdrowie! – gdy pomyślę o moich znajomych mieszkających w betonowych blokach, gdzie zimą duszne przegrzanie, a latem – piwniczny chłód. I to strzelanie w dłoń, gdy ujmiesz za klamkę: bloki te są swoistą „puszką Faradaya”, nie odprowadzają ładunków elektrycznych do gruntu, inaczej niż w domach budowanych z drzewa czy cegły. Podłogi też betonowe, wykładane szczytowym osiągnięciem chemii PRL-u. Każdy kto ma parę groszy kładzie drewniane parkiety lub deski.

A u nas podłogi skrzypią jak za czasów dzieciństwa, w tych starych tyszkiewiczowskich dworach czy dziadkowych dworach. Ale powróćmy do okna. Siedząc przy biurku patrzę przez duże, w osiem szyb okno, siedzę tak już prawie czterdzieści lat! (licząc od 1968 roku).

Spoglądał więc trzydziestoparoletni młodzian; świat do niego należał, chociaż „smuga cienia” już kładła się na jego czole. Rozjeżdżał się po kraju, wędrował po górach, objechał część Sowieckiego Imperium, prawie wszystkie KDL-e (poza Rumunią), a nawet przez miesiąc, z okazji nagrody Kościelskich, liznął nieco Zachodu – Szwajcarii i Włoch. Potem, już w innych

czasach, Francję i Szwecję. Ale zawsze wracał do tego pokoiku, patrzył przez to samo okno. – Był zmienny, jak świat jest zmienny, ale też niezmienny w swej „podstawie duszy”, jak mówili mistycy reńscy, w tej „prawdziwiej prawdziwej duszy”, która trwa ponad czasem, przestrzenią i materią – powtórzmy za Thomasem Mertonem, lub mówiąc słowami mistyków Wschodu, których cytował Merton, wciąż mając „swoją prawdziwą twarz sprzed narodzenia”.

On – Ja: wciąż, od najgłębszego dzieciństwa, zafrapowany tajemnicą wpływającego czasu i tajemnicą samoświadomości, która jest trwała i niezmienna. Mądrze i głęboko na temat samoświadomości, jej istoty i pochodzenia, mówił na początku ubiegłego stulecia Henri Bergson, filozof, badający też pracę mózgu. I doszedł, inną drogą, do tego samego wniosku, co mistycy Zachodu i Wschodu.

Wciąż więc pisałem i piszę o tym paradoksie: trwania i nietrwania, zmienności i stałości. I właśnie to moje okno jest widzialnym i dotykającym znakiem paradoksu.

Powróćmy do wiosny oglądanej przy ulicy niegdyś Magdeburger Strasse, dziś Kościuszki. Byłem, jak rzekłem, młody, chciwy życia, gotów przyjmować laury, w czym walnie pomagał mi „Czytelnik”, wydając i wznawiając moje pisanie. I jak się po latach dowiedziałem, przychylna temu była Pani Szamańska, żona Matuszewskiego, osoba z kręgów „Konwy” – Konwickiego, który osobę moją zaaprobował i nazywał Białorusinem, co u niego brzmiało wręcz jak komplement. I jak rzekł mi nie tak dawno tenże Ryszard Matuszewski – uznaje mnie dalej za duszę przyjacielską.

Dziś moja sytuacja się zmieniła. Mówiąc słowami poety Dzierżawina: „pryszli nowyjé wremiená, przyszli nowyjé imiená”. Nasze pokolenie się zestarzało i uległo częściowemu zapomnieniu. Nawet prozaicy tej miary, jak mój przyjaciel Władysław Lech Terlecki: ich dzieła leżą odłogiem. Trwamy w tym przedwczesnym czyścu. (Mówiąc nawiasem – jest to zjawisko typowo polskie, gdy pomyśle o miłości do swojej literatury i pamięci o niej u Rosjan.)

Za moim oknem też się dużo zmieniło. Mała śliwka, jak ją nazywają „sralka”, obficie rodząca małe, żółte owoce – świetne na kompot i konfitury – dziś jest rozłożystą ogromną śliwą, o spleątanych konarach. Już różowieje na końcach gałęzi, aby wybuchnąć oszałamiającym białym kwitnieniem. O tej śliwie, starej, ale wiosną jakże młodej, niby w ślubnym stroju, już parokrotnie pisałem. Jej cienistość upodobałi sobie piwosze, gdyż pod nami jest sklep z piwem. Sąsiedzi chcieli tę moją śliwę ściąć, żeby wypłoszyć pijących, ale

przytomnie im wytłumaczyliśmy, że piwosze dopiero będą widziani jak na dłoni. Nie pomoże nawet straż miejska, ani opieszali dzielnicowy. Oczywiście, nie mogłem im zdradzić, jakim uczuciem obdarzyłem ten boski dar natury.

– Tuż obok, po zachodniej części nieboskłonu, gdy śliwa zakrywa północną, wyrósł piękny dwukonarowy klon – samosiejka. Ogródek sąsiedzi zapuścili i dzięki temu klon sięga coraz wyżej. Jego gałęzie, wiotkie i sprężyste, mówią mi, jakie wiatry wieją od Bałtyku i Zatoki Gdańskiej, i jaka pora roku się zbliża. Kiwiają się one i odbijają ruchomymi cieniami na ścianach (daleko, za sąsiednimi domkami, świeci lampa), zupełnie jak w moim dziecięcym pokoju w Mołodecznie...

– Czegóż mi więcej trzeba, gdy nogi już nie pozwalają odkrywać bliższych i dalszych horyzontów i krajobrazów?

Zbigniew Żakiewicz

RECENZJE

Leszek Szaruga

Poezja, która (nie) przegrywa

W zamykającym drugi tom *Poezji* cyklu obecnie wydawanych dzieł zebranych, wierszu „programowym” pisze Tadeusz Różewicz o własnej poezji, że:

jest posłuszna własnej konieczności
własnym możliwościom
i ograniczeniom
przegrywa sama ze sobą

Wiersz datowany jest na rok 1965, powstał więc w chwili, gdy poeta osiągnął niekwestionowaną pozycję jednego z czołowych liryków polskich. Przy czym powracające w jego twórczości przekonanie o „śmierci poezji”, budzące tak wiele sporów i polemik, wydaje się mieć właśnie w kontekście przytoczonych słów ogromne znaczenie. Trafnie też zauważa Andrzej Skrendo w niedawno wydanym tomie szkiców *Poezja modernizmu*, w którym Różewicz staje się głównym bohaterem współczesnej liryki: „Złe wiersze nie są powodem «śmierci poezji», lecz jej wynikiem! W wielu tekstach, na przykład w *Zielonej róży*, w szkicu *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, w wywiadach, Różewicz wciąż powtarza: tworzymy w pustce, w nicości; usunął się grunt, na którym mogliśmy wznieść nasze budowle; wyschły źródła, z których biła «poezja żywa»”.

Ta przenikliwa uwaga młodego badacza nie tylko trafnie definiuje problemy, z jakimi boryka się – mimo wszystko dążąc do ocalenia wartości poezji – twórczość Różewicza, ale też precyzyjnie wyznacza dla niej centralne miejsce w powojennej literaturze polskiej. Przy czym nie chodzi tu o budowanie hierarchii – choć, oczywiście i z tym mamy tu do czynienia – lecz przede wszystkim o dostrzeżenie siły promieniowania poezji autora *Poematu otwartego*. I gdyby – wzorem Błońskiego – można się było pokusić o wskazanie jakichś nowych biegunów (bieguny są wszak ruchome) poezji współczesnej, to należałoby chyba punktem odniesienia uczynić jej stosunek do muzyki (na drugim biegunie zapewne należałoby usytuować poezję Ficowskiego).

Wiadomo, iż Różewicz ogłosił zdecydowane, radykalne zerwanie związków poezji z muzycznością. Zgromadzone w tym tomie wiersze – głównie z dziesięciolecia 1955–1965 – są tego stanowiska potwierdzeniem – przynajmniej do pewnego stopnia. Nie tylko przez konsekwentne „sprozaizowanie”, ale przede wszystkim przez atonalność: jeśliby przyjąć, że „język Muz”, w którym przemawia poezja Staffa, jednego z najważniejszych mistrzów autora *Nic w płaszczu Prospera*, wybrzmiewa w tradycyjnych dominantach tonicznych, to „język ludzki” Różewicza owych dominant jest już pozbawiony. Tu również odnajdujemy owo „usunięcie się gruntu”, za sprawą którego wolność poezji zagrożona zostaje przez dowolność i samowolę. Stąd też podkreślenie Różewicza, iż jego poezja „jest posłuszna w ł a s n e j konieczności”.

Owa konieczność to radykalne zdyscyplinowanie wiersza, świadomość ograniczeń. Zwłaszcza po czyścicu „sorealizmu”, przez który ta poezja przeszła, a który stał się lekcją pokory. Stąd – w odpowiedzi na *Poemat dla dorosłych* Ważyka, poemat na swój sposób belferski i nie wolny od pychy – „karykatu-ra”, jaką jest utwór *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* z dramatycznym wyznaniem jednego z mentorów socrealistycznego dyskursu:

zarzynałem niewinnych
lecz mój nóż
był czysty jak lza
podajcie mi rączki
chodźcie za mną
zejdziemy głębiej

Sarkazm Różewicza jest zrozumiały: nie można po tym wszystkim zachowywać się tak, jak gdyby nic się nie stało. Ten krótki moralitet można by właściwie przenieść do *Uśmiechów*, choć z drugiej strony umieszczenie go w „poważnej” linii tej poezji też jest ważne: ukazuje bowiem okoliczności ewolucji własnej poezji Różewicza, jest jednym z najważniejszych utworów tego czasu – zbyt rzadko przywoływany (choćby w powracających od czasu do czasu dyskusjach o roli poematu Ważyka czy w szkicach poświęconych literaturze „rozliczeniowej” połowy lat pięćdziesiątych), domaga się wciąż nowej, pogłębionej analizy. Może wówczas uda nam się – za „bohaterem” tego utworu „zejść głębiej”.

Leszek Szaruga

Grzegorz Kalinowski

Słowa i obrazy

Całkiem prywatnie to kolejny tom, „książka poetycka” – jak mówi sam Piotr Szewc, autor m.in. powieści *Bociany nad powiatem* (2005), *Zmierzchy i poranki* (2000), *Zagłada* (1987), a także rozmów z Julianem Strykowskiem *Ocalony na Wschodzie* (1991). Szczególna wydaje się umieszczona na ostatniej stronie okładki wypowiedź autora, który stwierdza: „(...) chętnie bym nią zadebiutował, ale przecież...”. Poczynił tu intrygujące wyznanie, które tak naprawdę odnosi się do czegoś, co nie jest możliwe. Poetycki tom ma więc dla jego autora szczególne znaczenie. Gdyby było możliwe, on miałby być debiutem, inicjacją, wejściem w przestrzeń literatury, ale tak się już nigdy nie stanie. *Całkiem prywatnie* to przecież kolejny tom Piotra Szewca. Wyartykułowane niespełnione pragnienie jest jednak świadectwem, może jakiegoś przelomu, ewolucji, narodzin nowej jakości, czegoś ważnego, co dokonało się w jego pisarstwie, a ostatni tom te właśnie zjawiska materializuje. Dotyczą one z jednej strony ewolucji twórczej, formowania językowego tworzywa, jak również inspiracji, która dokonała się dzięki dziełom plastycznym, w przeważającej mierze grafikom Leszka Rózgi.

Piotr Szewc buduje mikrokosmosy epicko-liryczne może liryczno-epickie, (to dla autora, jak mówi w *Całkiem inaczej*, jest zupełnie obojętne: „(...) nie rozmyślałam nad tym w jakimś sensie nic/niech będzie że niewiele mnie ta sprawa obchodzi piszę jak chcę/i umiem (...)), których materia są przestrzenie świata realnego, jego świata, z drugiej strony świata konstytuowanego przez sny, wspomnienia, tęsknoty za czasem utraconym przywoływanym przez najrozmaitsze rekwizyty. Znaki tego utraconego świata to „dymiący piec”, „przeciekający dach”, „studnia z ręczną korbą”, „drewniany krzyż”, „szkolne ławki” z utworów otwierających tom (*Stare piece*, *Ławki szkolne*), „kartoflisko”, „szczekające psy”, „kocie łby na Listopadowej” (*Kościół w Horyszowie polskim*, *Gawron na kartoflisku*, *Splacam długi*). To świat, którego nigdy się nie opuszcza, „babciu ja przecież nigdy nie wyjechałem” – wyznaje podmiot *Starych pieców*. Wszystkie znaki przeszłości, wspomnienia, niszczące przedmioty albo te, które żywot swój zakończyły, trwają. Jak mówi podmiot: „(...) zaledwie kilka napomknień/żyją we mnie nabrzmiewają czegoś ode mnie chcą ale czego czego/wysyłają sygnały staram się je odczytać i po swojemu odpowiedzieć sygnałem/sygnałem no bo czymże innym się

porozumiewamy i chyba się rozumiemy (...)” (*Splacam dług*). Stanowią świadectwo zakorzenienia, ciągłości, nieustannie ponawianego dialogu, w którym symbole-znaki ciągle jeszcze znaczą.

Świat równoległy, w którym bytuje bohater a zarazem podmiot-narrator to świat Warszawy, miasta, wielkiej metropolii. Równoległość zaznaczona jest z jednej strony światem dzieciństwa, przestrzenią nieustannych powrotów, trwaniem w czasie, ale równocześnie byciem poza czasem, trwaniem w świecie utraconym, i z drugiej w realnej może obcej, ale nieustannie oswojonej przestrzeni, pełnej ruchu i niepokojącej.

Fenomenem jest, że to wszystko w ogóle istnieje, niespójna wydawałoby się konfiguracja rzeczywistości realnej i ukrytej, w którą wpisane są wielopiętrowe znaczenia zawieszane w egzystencjalnej, nierozpoznawalnej do końca czasoprzestrzeni – istnieje w sposób niejasny i zagadkowy, czasem objawiając jakieś prześwity sensów. I tu wkraczamy w obszary metafizyki Piotra Szewca. W tym świecie „kwadrans odkleja się od kwadransa” (*Odkleja się*), a jego ostatecznym i nieodwołalnym znakiem staje się klepsydra (*Rozklejam klepsydry*) czy wciąż podnoszący się „jasnoseledynowy ręcznik” z *Wszystko osobno*. Świat naznaczony jest nietrwałością i odchodzeniem, śmiercią i znikaniem. Exodus trwa. „Zgasło słońce i znieruchomiło nad miastem na czerwonym niebie/naznaczona żółtą gwiazdą ulica dom za domem ucieka za horyzont/trwa exodus i zza drzwi okien podwórek rozlega się lament.” Świat zapada się. To skutki Zagłady, której ślady obecne są w świecie. Ona się ciągle dokonuje. Trwa gdzieś w jakiejś przestrzeni, przekraczającej wszelkie realne przestrzenie, trwa i już nigdy się nie skończy. A towarzyszy jej lament umierających i tych, co pozostają, wreszcie mowa duchów, umarłych, których szepty rozlegają się w różnych miejscach – zapadających się uliczkach, strychach i piwnicach.

Jak się wydaje dwie są inspiracje tomiku. Pierwsza głęboko ukryta, zdaje się umykać. Autor umieścił ją w tytułowym wierszu. W tytułowym utworze *Całkiem prywatnie* znalazł się cytat z ostatniego utworu Becketta – *no właśnie co*. Dlatego, jak się wydaje, tytułowy utwór ma szczególne znaczenie w całej kompozycji tomu. Może być głównym ośrodkiem znaczeń, który objaśnia, jeśli cokolwiek jest do objaśnienia, ontologiczne fundamenty poetyckiego świata Piotra Szewca. Może także określać istotę dokonującej się percepcji świata w ogóle.

Po drugie, w takim stopniu co Beckett, grafiki Leszka Rózgi. Po ich obejrzeniu wspominał Piotr Szewc: „Przeżyłem estetyczne olśnienie i odczułem bliskość. Coś się we mnie odmieniło: zobaczyłem to, czego bardzo potrzebowa-

łem, a do czego nie potrafiłem wcześniej trafić. Zasypiałem, a tymczasem pod powiekami przesuwaly się jedna za drugą akwaforty Różgi. Nie śniłem, choć wizerunki mogły być jak ze snu". Na czym to urzeczenie polegało? Świat grafik Leszka Różgi stał się przetworzonym obrazem rzeczywistości, jawiąc się równocześnie jako oniryczna wizja, był snem i zarazem nim nie był. Doznanie, o którym mówił Piotr Szewc, było doświadczaniem rzeczywistości snu na jawie. To doznanie warunkuje świat utworów Szewca. Istnieć on może na pograniczu, pomiędzy, tak że równocześnie jest w nim bogactwo szczegółów, niepokojący realizm i oniryczna fantastyka. Istota relacji, związków między ludźmi, zjawiskami, zdarzeniami, całym dzianiem się i tak pozostaje niejasna: „zdarzenia wchodzą w najróżniejsze związki / logika której nie pojmuję do końca przypomina wróżby ze snów lub przepowiednie" (*Różne związki*).

Świat utrwalony na akwafortach Leszka Różgi i świat słów. Ten ostatni rodzi się pod wpływem wzrokowej percepcji, a oba przenikają się, nakładają na siebie i dopełniają, budując wyrazistą i spójną czasoprzestrzeń, jednocześnie senną i w słowie rozedrganą. Tu ujawnia się podstawowa dwoistość świata tomiku *Całkiem prywatnie*, na której wspiera się cała słowna konstrukcja. Monologi liryczne albo poetyckie mikronarracje snują się w epicko-lirycznych partiach, płyną wyrazistym nurtem, miejscami zbaczają, by znów wrócić i podążać ku przestrzeni znaczeń zasugerowanej w sposób subtelny i wyrafinowany, dzięki spotkaniu i przenikaniu obrazu i słowa. Właśnie to, ten splot będący istotą percepcji, splot obrazu i słowa istnieją w poetyckim świecie, którego znakami są chaos i bałagan, a one w głównej mierze oddają istotę rzeczywistości. Tym znakom przeciwstawiony został świat, który odchodzi, świat dzieciństwa, ładu i harmonii. Świat ów odchodzi, przemijając w czasie i w przestrzeni, ale trwa właśnie na przekór niszczyielskiej rzeczywistości i jej prawom w snach i pamięci. Utwór Becketta *no właśnie co*, w angielskim oryginale *what is the word*, (angielska wersja tytułu wskazuje na prymat słowa nad obrazem, bo to właśnie słowo próbuje nazwać coś, co do nazwania nie jest, znaleźć to słowo – oto próba, którą podejmuje Beckett) to wiersz, czy jak go nazywa tłumacz Antoni Libera „monolog filozoficzny o obłędzie widzenia”, „odtworzący – lub rejestrujący? – wysiłek myśli próbującej daremnie określić i nazwać istotę ludzkiej percepcji”, obłędzie:

że się w ogóle chce ludzić że ledwo się widzi gdzieś tam daleko w dali
jakby we mgle co –

co –
no właśnie co –
(...)

Ten kluczowy dla tomiku wiersz ma kształt rozmowy z autorem grafik. Pytanie „no właśnie co” dotyczy piekła albo burdelu, z którym mówiący je utożsamia. Narrator, podmiot mówiący, stawia pytanie o metafizyczny porządek świata. Zawiera je właśnie pytanie o piekło i skojarzenie z erotyką, nadmiarem, bujnością, perwersyjnym wyrafinowaniem, tęskną pokusą. To równocześnie świat, który można odnieść do świata Schulza, i tak jak świat autora *Sanatorium pod klepsydrą* pełen bujności, zmysłowości, sensualizmu i wpisanej weń peryferyjności, istnienia obok cywilizacyjnego zgiełku, chaosu i bałaganu, informacyjnego szumu. Grafiki Leszka Róźgi to przetworzony świat grafik Schulza, może uwspółcześniony, wszak zmieniają się rekwizyty, postaci i tło, na którym się one pojawiają. Zmienia się też forma, kształt na bardziej zgeometryzowany, kamienny, jakby świat Schulza zastygł w posągowych gestach, posągowych postaciach, kamiennych miasteczkach, jakby wystawiono pomniki tamtemu światu unicestwionemu przez Zagładę, czasem zaś dzięki niezwykle wyczuć koloru w grafikach Róźgi ten jego świat nagle ożywa, pulsuje bogactwem, różnorodnością, bujnością, o ile taka jest możliwa, a przecież jest, w peryferyjnych miasteczkach. Te światy – Schulza i Róźgi są duchowo najbliższe autorowi *Zagłady*. Stąd zapatrzenie i fascynacja nieustannie obecne w najnowszym tomie Piotra Szewca. Czasoprzestrzeń *Całkiem prywatnie* tutaj ma swą genezę. Słowo jest zakotwiczone jednocześnie w obrazie, grafice wielkich mistrzów – Schulza i Róźgi, z drugiej w słowie Schulza. Odrębny świat inspiracji stanowią, co oczywiste, wcześniejsze utwory autora *Bocianów nad powiatem*.

Cielesność, seksualność, perwersyjność, *Ulica krokodyli* – według Schulzowskiej topografii peryferyjnego miasteczka są znakami strony nowoczesnego świata, ale zarazem grzesznej strony ludzkiego bycia, przeciwstawiającej się hieratycznej, wspartej na szacownych fundamentach tradycji. Prymatu ducha nad materią, pierwiastka twórczego nad martwością i stagnacją.

W tym świecie, gdzie „Czas się rozsypał pogubiły się drogi (...)” podmiot mówiący szuka tej jednej, do miasta dzieciństwa. To również motyw Schulzowski.

Dramat bycia rozgrywa się we wszystkich dziedzinach i na wszystkich poziomach. Analogią życia staje się teatr, ale pojęty nie wyłącznie jako tworzenie iluzji rzeczywistości, artystycznego kłamstwa jak również kreacji: „gram a więc także marzę realność i fikcja jak dobre znajome spotykają się w teatrze” (*Zabawa w teatrze*).

Piotr Szewc w swym najnowszym tomie *Całkiem prywatnie* (najlepiej jego wartość można określić, posługując się uwagami Czesława Miłosza zamieszczonymi w *Przedmowie do Wypisów z ksiąg użytecznych*) pokazał bogactwo i złożoność świata, „barwność rzeczy tej ziemi” i „nie sprowadził życia, z całym jego bólem, grozą, cierpieniem i ekstazą do jednolitej tonacji nudy albo skargi”, pozostał „lojalny wobec rzeczywistości”, precyzyjnie ją rozpoznając i opisując.

Grzegorz Kalinowski

Piotr Szewc, *Całkiem prywatnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

Bogusław Żyłko

Trylogia kresowa Zbigniewa Żakiewicza

Pisarstwo Zbigniewa Żakiewicza jest wewnątrznie zróżnicowane i gatunkowo oraz tematycznie bogate. Ma ono swoje centrum, swoje jądro, a jest nim grupa utworów wielorako nawiązująca do nieistniejącego już świata północno-wschodnich kresów II Rzeczypospolitej.

Tryptyk wileński Zbigniewa Żakiewicza zawiera trzy utwory z różnych okresów twórczości: *Ród Abaczów* (1968), *Wilcze łąki* (1982) i *Wilio w głębokościach morza* (1992). W tomie nie znalazła się kresowa *Ciotuleńka* z 1988 roku, gdyż jej poetyka znacznie odbiega od wymienionych tytułów. Decyzja autora (i wydawcy) połączenia ich w jednej książce w kolejności uwzględniającej czas fabularny („czas akcji”, a nie chronologię ich powstawania) była bardzo trafna. Mechaniczne na pozór przestawienie samodzielnych dotąd całości, połączenie ich jedną oprawą i obwolutą (z dodaniem nowego tytułu) stworzyło nową sytuację odbioru.

Rozmiar dzieła nie jest czysto zewnętrznym momentem, liczonemu jedynie w arkuszach autorskich i drukarskich. Inaczej rozkłada się jego energia, kiedy mamy do czynienia ze zwartymi, wyraziście skomponowanymi nowelami, a inaczej w przypadku wielotomowej powieści. Scalenie w jednej książce trzech opowieści, rozmiarami przypominającymi opowieści Turgieniewa, ma swoje konsekwencje gatunkowe i lekturowe. Nabrały one większej epickości, przeistaczając się w formę pojemniejszą, która nastraja czytelnika do powolnej, niespiesznej lektury.

Gdy mówi się o kresach, chodzi zazwyczaj o jakieś miejsce, przestrzeń geograficzną, w szczególny sposób nacechowaną (współczesna geografia humanistyczna mówiłaby tu o swoistej „topofilii”, o nasycaniu wybranych miejsc uczuciami i znaczeniami), ulokowaną gdzieś na skraju, na granicy „swojego” i „obcego”, znanego i nieznanego. Dla większości piszących o nich, kresy jawią się jako utracona Arkadia, kraina miodem i mlekiem płynąca, która odeszła już w bezpowrotną przeszłość. Pragnienie zachowania tego świata w pamięci kultury, chęć oparcia się destrukcyjnemu działaniu czasu zazwyczaj stymuluje tego rodzaju pisarstwo.

Żakiewicz w sugestywnej wizji wyraźnie nawiązuje do mitu arkadyjskiego. Czyni to już na samym początku, opatrując swój *Tryptyk wileński* mottem – cytatem z *Epilogu do Pana Tadeusza*. Słowa Mickiewicza o utraconych „krajach dzieciństwa” od razu ustalają odpowiedni – zabarwiony nostalgią – ton całości, sugerują odpowiedni klucz odbioru. Żakiewicz ożywia archetyp kresowy (można mówić o kresach jako o jakimś lokalnym archetypie tkwiącym głęboko w podświadomości zbiorowej Polaków), przedstawiając własną formułę kresowości.

Obraz kresów, kreślony przez Żakiewicza, daleki jest od wszelkiej idylliczności i sielankowości: podlega rozmaitym dramatycznym załamaniom, komplikacjom i transformacjom. Świat ten jest ukazywany z perspektywy kilkulatniego dziecka, które stopniowo staje się nadzwyczaj wiele rozumiejącym i odczuwającym подростkiem. Dziecko-narrator, jest obdarzone dużą dozą samowiedzy, zdolnością do autorefleksji, ale przy tym też wielką wrażliwością sensualną: chłonie wrażenia, sygnały, znaki płynące z otaczającego świata wszystkimi zmysłami. Ten sensualizm jest najbardziej widoczny w części pierwszej i – co charakterystyczne – przeważają tu wrażenia zapachowe. Sfera zapachowa, która zazwyczaj ustępuje innym wrażeniom, przede wszystkim wzrokowym, jest tu niezwykle aktywna. Poznaje i nazywa nie tylko zapachy ziemi, gospodarstwa rolnego, domu, ale wiele innych rzeczy: nawet gazety rozpoznaje po zapachu farby drukarskiej.

Rekonstrukcja procesu dojrzewania małego Rysia jest bardzo przekonująca. Oswajanie rzeczywistości (bliższej i dalszej), poznawanie ciała, jego poszczególnych części i organów, pierwsze zetknięcia się z niepokojącym obszarem seksualności, uzyskiwanie własnej tożsamości (z którą – dodajmy – bohater ma nieustanne problemy) – wszystko to zostało opisane z niezwykłą świeżością i precyzją. Autorowi udało się bardzo prawdziwie ukazać świat widziany oczyma dziecka, w którym najważniejsza linia demarkacyjna prze-

biega właśnie pomiędzy nim a dorosłymi. Przez tych ostatnich jest traktowany jako „nieobecny”, jako ktoś, kogo się zbywa i nie bierze poważnie. A niesłusznie – gdyż dziecko cały czas uważnie nasłuchuje, obserwuje i podgląda. Nie wszystko, co do niego ze świata dorosłych dociera, jest zrozumiałe (bywa to często źródłem jego lęków i strachów), podlega zatem jego własnej interpretacji. Ważną rolę odgrywają tu także dziwactwa i sekrety członków najbliższej rodziny – rodu Abaczów.

Mały Rysio żyje i dojrzewa w wielojęzycznym gwarze. Matka (to postać dla niego centralna), ojciec, służąca, parobcy, towarzysze zabaw, goście przemawiają rozmaitymi narzeczeniami, które oddają wieloetniczność i wielojęzyczność pogranicza. Bo rzeczywiście była tam mała wieża Babel: w tym tyglu mieszała się mowa polska, białoruska (w jej lokalnym grodzieńsko-oszmiańskim dialekcie), odpryski rosyjskiego i niemieckiego, litewski (i nawet tatarski) utrwalony w toponimach i antroponomach (w nich odcisnęła się litewsko-tatarska historia tej ziemi). Według Michaiła Bachtina proza jest czułym rejestratorem wszystkich używanych w danej przestrzeni sposobów mówienia: nie jest obrazem świata, lecz obrazem etnicznych (i społecznych) języków. Trylogia Żakiewicza spełnia ten warunek. Wielogłosowość i wielojęzyczność (i nieodłączna od nich wielokulturowość) w dużej mierze stanowią o jej szczególnej aurze. Warstwa słowna Żakiewiczowej sagi (choć może pod względem gatunkowym byłoby tu bliższe inne określenie, a mianowicie – powieść rozwojowa) została dobrze wykorzystana w celu wskrzeszenia atmosfery, panującej w tej krainie. Temu też służy warstwa rzeczowa, przedmiotowa, ale podana również poprzez słowa, brzmiące nieco archaicznie i egzotycznie. Choćby kulinarna strona tamtego życia: wszystkie te kiszki, kindziuki, bliny z maczalką, „kasze z dziurką”, rozmaite nalewki i nieśmiertelna samogonka. Proza Żakiewicza jest mocno osadzona w tamtych realiach, ale nie w tym „realizmie etnograficznym” tkwi jej urok. Codziennosc, zwyczajne czynności gospodarskie zyskują tu swoje drugie metafizyczne dno, zostają w dziwny sposób sprzęgnięte z tajemnym misterium życia. Zwyczajna łaźnia nabiera cech miejsca infernalnego, scena świniobicia, obserwowana przez podrastającego Ryśka, przemienia się w swoisty rytuał. Naturalistyczny opis rozczłonkowania tuszy wieprza staje się jednocześnie wprowadzeniem w niepojętą anatomię życia.

Cała kraina, w której przyszło spędzić dzieciństwo i lata chłopięce Ryśkowi Wołczackiemu (nazwy własne domagają się w tej prozie osobnej analizy), przedstawiona z wielką miłością przez już dorosłego narratora, kryje pod swoją zmysłową, widzialną warstwą – inną, być może nawet bardziej realną

rzeczywistość, ku której odsyłają rozsiane po jej powierzchni znaki (dziwy natury i dzieła rąk ludzkich), ślady dawno minionej przeszłości i opowieści ludzi. Nic dziwnego, że część środkową *Tryptyku* otwiera inwokacja do niej, utrzymana zupełnie w Mickiewiczowskiej tonacji.

Ale kraina ta jest skazana na zagładę. Zbliżający się koniec przeczuwają jej mieszkańcy już od samego początku. Dzieje się to nie tylko z powodu jakiegoś fatum, ciężącego nad rodem Abaczów, ale również na skutek interwencji ludzkiej, a raczej – nieludzkiej Historii, brutalnie burzącej ustalone koleje życia, w którym panował odwieczny kalendarz roczny, wyznaczany przez cyrkulację pór roku i wielkich świąt kościelnych. Ten kalendarz stanowił ramę czasową dla najważniejszych wydarzeń – włącznie z narodzinami i śmiercią. Zwiastunami zagłady są przybysze z Zachodu, zadziwiający „tutejszych” swoją sprawnością techniczną i przewagą cywilizacyjną, i ze Wschodu – z kolei mający ich mirażem „światlanej przyszłości”. Dla wielu mieszkańców, zwłaszcza związanych genetycznie i uczuciowo z tradycjami Wielkiego Księstwa Litewskiego i Polski Jagiellonów jest to katastrofa. Nie ma dla nich dobrego rozwiązania. Trzyzęściowa opowieść Żakiewicza kończy się przejmującymi scenami na stacji kolejowej w słynnych Smorgoniach, gdzie „repatrianci” (jak ich nazwano w oficjalnej nowomowie) załadowują się ze skromnym dobytkiem do pociągów towarowych, by wyruszyć na tułaczkę do nieznanego im w większości nowej Polski.

Ojciec młodego Wołczackiego przed śmiercią, ogarnięty złudną nadzieją na pokonanie choroby (gruźlicy) i rozpoczęcie nowego życia wraz z nadchodzącą wiosną, recytuje po rosyjsku początkowe wersy z wiersza Fiodora Tiutczewa:

Lubię w początku maja burzę,
Kiedy wiosenny pierwszy grom...

Wydaje się, że bardziej adekwatnym dla przedstawienia złożonej sytuacji egzystencjalnej, w jakiej znalazła się opisywana przez Zbigniewa Żakiewicza wspólnota, byłby inny wiersz tego poety (oba wiersze w przekładzie Juliana Tuwima) zawierający słowa:

Szczęśliwy, kto oglądał świat
W chwilach przemiany i przełomu.

Bogusław Żyłko

Zbigniew Żakiewicz, *Tryptyk wileński*, Biblioteka Gdańska. Literatura, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005

Wacław Lewandowski

Z diabłem po Miasteczku

Diabeł, choć nosi imię Asmodeusz, nie jest tu najwyższym ze złych duchów znanych Żydom po wygnaniu, nie jest tym demonem, o którym mowa w *Księdze Tobiasza*. Co ważniejsze – w ogóle nie wydaje się być wcielonym Złem, jest raczej dobrotliwy, nieco pocieszny i życzliwy, ba, wykazuje nawet jakieś skrupuły i opory moralne. Wszystko dlatego, że pochodzi z literatury, jest współczesnym wcieleniem kulawca z powieści Lessage'a, i jak jego pierwowzór potrafi uchylać dachy domostw, tak by narrator miał możliwość dojrzeć, co dzieje się wewnątrz. Nie chodzi już jednak o dachy Madrytu, ani o socjetę Paryża, Asmodeusz dzisiejszy jest skromnym pomocnikiem bardzo skromnego narratora, który powziął zamiar przedstawienia zapamiętanych i w większości minionych osobliwości miściny nad Utratą, nazywanej tu „Miasteczkiem”.

Ten, kto opowiada, nie jest tu anonimowy i nie jest tylko wytworem literackiej konwencji. Podczas wędrówki po kirkucie odnajduje napis „Tauba Głowińska” i powiada: „na jednym z nagrobków wypisane jest moje nazwisko”. Narrator nie skrywa więc, że jest tożsamy z autorem, Michałem Głowińskim, chętnie też mówi o zainteresowaniach i pracach naukowych autora oraz odwołuje się do innych jego tekstów literackich. Nie ma więc żadnej wątpliwości, że Miasteczko jest rodzinnym Pruszkowem Głowińskiego, zresztą, dość tu szczegółów topograficznych i historiograficznych, by je rozpoznać, nawet gdyby się nie zidentyfikowało opowiadającego.

Także i sąsiednie (z wyłączeniem stolicy) miejscowości nie są tu wymieniane z nazwy, przecież jednak łatwo je czytelnik zidentyfikuje, znajdując pomoc w sugestywnych, bogatych informacyjnie i syntetycznych opisach. Za przykład niech posłuży fragment narracji o Żyrardowie.

Niestety, nie ma tutaj niczego takiego, co wyróżnia inne miasteczko, leżące na południowy zachód, również przy Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, a mianowicie utrzymanej w jednolitym stylu dzielnicy mieszkaniowej, przeznaczonej dla najemnych pracowników. W miejscowości owej stworzono ją w XIX wieku, kiedy ona cała uzależniła się od jednej tylko świetnie prosperującej fabryki, w jej rozbudowywaniu zatem wyeliminowano chaos. Poprzednio dzielnica owa wydawała się domeną bezstylowości, przykładem budownictwa użytkowego, pozbawionego wszelkich wartości estetycznych. Dzisiaj patrzy się na to inaczej, te familoki (jakby powiedziano na Śląsku), zbudowane z czerwonej cegły, wraz ze stojącym pośrodku ogromnym, nader oryginalnym kościołem, w którym użyto podobnego materiału, tworzą całość

stylową niezwykle ciekawą i przemieniają się w zabytek, jakiego w kraju naszym raczej nie uświadczysz. Nie mogę nie wyrazić żalu, że w Miasteczku, w którym tyle było różnego rodzaju przemysłu, podobna dzielnica się nie ukształtowała.

Od razu widać zasadę tej opowieści. Głowiński mówi o tym, co należy do przeszłości, ale mówi z perspektywy dzisiejszej, podkreślając jakąś niedosiężność minionego, nawet jeśli „minione” zostało zapamiętane, świadom zmian jakie dokonały się w świecie (także w „świecie pojęć”) wraz z upływem czasu i zmian, które przeobraziły jego własną świadomość. Chłopiec spoglądający przez okno na życie pruszkowskiej ulicy był oczywiście Michałem Głowińskim, jednak Głowiński-narrator nie kryje istnienia jakiejś przepaści, która rozdziela te dwa wcielenia jego własnej osoby. Jest to przepaść czasu, którą pokonać można jedynie intensywną pracą pamięci, której efektem jest opowiadanie, będące w istocie trudem budowania pomostu nad rzeką czy przepaścią czasu. Pięknie pomyślany tytuł zbioru: *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka* doskonale charakteryzuje istotę narratorskich usiłowań oraz postawę opowiadającego. Właśnie – nie „most” a skromna „kładka”, nie „opowieść” lecz równie skromne, sugerujące wyrwykową migawkowość „obrazki”. Głowiński jest bowiem świadom, że opowiadając nie zrekonstruuje tamtego siebie, ani tamtej rzeczywistości. Wie, że sztuka opowiadania, niechby i „wspomnieniowego”, to rzecz oddana we władanie konwencji, zatem taka, która niczego rzeczywistego przywrócić istnieniu nie może, a potrafi jedynie powołać do istnienia „świat przedstawiony”, który poza literaturą, w żadnej realności, jakiej można by bez pośrednictwa opowiadania doświadczyć, istnieć nie będzie. Z tą siłą (i słabością) literatury narrator godzi się bez udawania jakoby było inaczej, toteż podkreśla „literackość” tego, co zostaje wypowiedziane, nawet wtedy, gdy tworzywem „wypowiadanego” jest „zapamiętane”, rzeczywiste, realnie kiedyś poznane i doświadczone. Ukazując historie prawdziwych ludzi, których widywał, bądź o których słyszał, raz po raz nadmienia, jak to „życie naśladuje literaturę”, gdyż autentyczne losy autentycznych osób układają się w schematy fabularne znane literaturze i od dawna zasiedziały w literackiej tradycji.

Ze stanu narratorskiej świadomości bierze się też język przekazu. Ostentacyjnie „nieprzezroczysty”, nie siłujący się na „oryginalność” i „nowoczesność”, bo świadom, iż nie sposób wykroczyć poza zestaw wzorów mówienia utrwalony w literackiej tradycji. Ten język tworzy styl, który „gra” owymi wzorami, podkreślając wiedzę o własnej konwencjonalności. Czasem „zagra” zdaniem Norwidowym („Zakładamy zatem, że w międzynarodowych środowi-

skach, niechętnie widzianych przez policje jawne i tajne (...)"), to znów zabrzmiał Mickiewiczem („...nie zdaję sobie sprawy, co grało, bo przecież nie było to echo...”), czasem popisie się ostentacyjnie literacką składnią („Po stokroć chwałę okna wynalazek”), innym razem zabawi się rymem („[Pawie] Dumnie rozwachlarzały swe ogony i piór swych obręcze szeroko rozprzestrzeniały w różnobarwną tęczę”). Co równie interesujące, a dla piszącego te słowa szczególnie atrakcyjne, Głowiński odnosi swą narrację do tradycji pisarstwa dojrzałego realizmu, nie interesują go „nowoczesne” (od ilu już lat?) elipsy, krótkie zdania czy raczej chrząknięcia, nadal – niestety – przez niektórych naszych prozaików uważane za artystyczny nakaz współczesności; zdania są tu długie, rozbudowane, „bezwstydnie” wielokrotnie złożone, pyszniące się swą przemyślaną i finezyjną składnią. Przypominają wypowiedzenia Prusa czy Maupassanta, bliżej im do epoki największego rozkwitu powieści niż do dzisiejszych „zdekonstruowanych” literackich pochrząkiwań. I choć narrator, niezmienny w swej skromności, powołując się na owo powieściowe zwierciadło, które kiedyś przechadzało się po gościach, zapowiada że w jego ręku zostało już tylko małe lustro, a i to zarysowane i nadtluczone, jako czytelnik jestem uradowany ze spotkania z kimś, kto potrafi opowiadać, więc z okazji wcale dzisiaj rzadkiej.

Kto poczyta, przekona się, iż ta umiejętność nie łączy się tu z naiwnością opowiadania, przeciwnie – ten pozornie „wspomnieniowy” tom prozy to finezyjna, doskonała literatura, łącząca wspomnienie z refleksją na temat egzystencji ludzkiej i kondycji człowieka, z rozważaniami o istocie literatury i artystycznego działania, z zadumą nad najistotniejszymi doświadczeniami i problemami wieku dwudziestego, nie rozstrzygniętymi i nie unieważnionym nadal, mimo rozpoczęcia się nowego stulecia.

Jest to opowiadanie realistyczne, nawiązujące do najlepszych wzorów realistycznego pisarstwa, a równocześnie świadome tej granicy, jaka dzieli nasz świat od świata owych najwspanialszych powieściopisarzy minionego czasu. Nigdy więc nie popadające w anachronizm, w nietwórcze naśladownictwo wzorów wyczerpanych i zużytych.

Jest to opowieść autentyczna, ale i – równocześnie – fikcja literacka, harmonijnie zespolona z tym, co wydobyte z głębi pamięci opowiadającego. Gwarantem harmonijności owego zespolenia jest Asmodeusz, diabeł-demokrata, specjalista od „szarych ludzi” i ich losów, wędrujący z narratorem po Miasteczku, pomocny w dziele budowania „kładek nad czasem”. Asmodeusz jest tu, jak się wydaje, figurą wyobraźni, która musi dopowiedzieć to wszystko, co zapamiętane być

nie mogło, bo albo zbyt ukryte w minionym czasie, albo – zbyt wewnętrzne, schowane w głębi psychiki osób, o których się opowiada.

Zadaniem wyobraźni tak wykorzystywanej było też pilnowanie, by opowiadanie o świecie minionym nie zamieniło się w „tworzenie uwznioślających mitów”. Nie ma przecie takiej potrzeby, skoro Miasteczko istnieje, pozostaje „niemal w zasięgu ręki”, nie należy do grona miejsc utraconych bezpowrotnie, nie „plasowało się gdzieś nad Niewiażą bądź Wilejką, albo nad brzegami Prypeci, Prutu, Czeremoszu lub potoków zapomnianych, bezimiennych niemal, co w dalekość płyną”. Tak, w odróżnieniu od owych miejsc kresowych Miasteczko Głowińskiego istnieje i autor może w każdej chwili powrócić do niego, nasycić się nim ponownie. Dlatego wzór nostalgicznych, przepelnionych nieukojoną tęsknotą opowieści o kraju lat dziecińczych, snuty przez pisarzy kresowych nie był tym razem przydatny. Tego dowiadujemy się z *Epilogu*. Zastanawiam się jednak, ile w tym oświadczeniu autorskiej przewrotności? W końcu: cóż z tego, że istnieje Pruszków, skoro nie ma już tamtego świata, tamtego chłopca, który wtedy świat ów obserwował, nie ma ludzi, którzy chłopcu mogli wtedy opowiedzieć coś nieoświadczenia? Przecież ten Pruszków, po trosze dziś wydobyty z pamięci, po trosze wyobrażony, jest – właśnie – „Miasteczkiem bez imienia”, kreowanym fragment po fragmencie, w narracyjnych obrazkach. Wydaje się zatem, że przeciwstawienie własnej sytuacji położeniu pisarzy-wygnańców przynosi tu dwie istotne informacje: po pierwsze – autor *Kładki* nie chce nawiązywać do literackiego „mitotwórstwa”, bo swój literacki rodowód chciałby widzieć w innych przejawach tradycji piśmiennictwa, po drugie – w przewrotny sposób pisarz przypomina nam o tym, o czym literatura przypominała częściej w wiekach dawnych, niż czyni to obecnie: w świecie, w czasie nam danym, w rzeczywistości nam przeznaczonej jesteśmy bezpowrotnymi wygnańcami, niezależnie od tego czy zmienialiśmy miejsce osiedlenia, czy osadzeni jesteśmy na tym samym miejscu, na którym po raz pierwszy oglądaliśmy dany nam świat. Mądra i wysokiej klasy literatura zawsze potrafiła przypominać nam o tym niebezpośrednio, a przecież bardzo sugestywnie i przejmująco. A z taką właśnie literaturą mamy w tym wypadku do czynienia.

Wacław Lewandowski

Michał Głowiński, *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

NOTY O KSIĄŻKACH

*

Dwa tomy Francesco Petrarcki, którego siedemsetną rocznicę urodzin obchodziliśmy dwa lata temu, dają pojęcie o rzeczywistej roli i randze literatury w Europie, wystawiając na pośmiewisko cały ten śmietnik literacki, który tak nachalnie i prostacko promują różnorakie media. Podziw budzi zakres dzieła Petrarcki obejmujący literaturę, filologię, kwestie moralne, religijne i filozoficzne, problemy historyczne i polityczne, rozmyślenia nad sensem ludzkiego życia, nad czasem i przemijaniem, nad ideałami i wartościami, nad rzeczywistością wewnętrzną i spuścizną duchową. To wszystko wyrażone w poezji, w traktatach erudycyjnych i moralnych, w zbiorach listów, w pismach polemicznych i w autobiografii. Te dwa tomy tak starannie wydane, opatrzone wnikliwymi przypisami i komentarzami, otwierają polskim czytelnikom drogę do poznania tej wielkiej twórczości.

Traktat *O niewiedzy własnej i innych* jest jednym z najbardziej znanych łacińskich dzieł Petrarcki. Jest to odpowiedź na atak czterech młodych ludzi, zwolenników arystotelizmu, którzy po licznych dyskusjach z Petrarcką na tematy filozoficzne ogłosili go ignorantem, gdyż śmiał zakwestionować ich najwyższy autorytet, jakim dla nich był Arystoteles, przedkładając nad jego nauki doktrynę chrześcijańską. W inwektywie, bo tak klasyfikowany jest ten utwór, Petrarcka w najlepszym stylu rozprawia się z poglądami filozoficznymi swoich adwersarzy. Swada, ironia, humor i patos harmonijnie istnieją w tym dziele jednocześnie wyrafinowanym i prostym. Wspaniałe fragmenty o Jezusie są świadectwem głębokiej wiary poety, chociaż i to jest nie w smak adwersarzom: „Na pewno będą się śmiać, kiedy to usłyszą, i powiedzą, że wygłaszam pobożne przemowy jak jakaś niepiśmienna staruszka. Bo dla tych ludzi, chępiących się swoim wizerunkiem uczonych, nie ma niczego bardziej godnego pogardy od pobożności, podczas gdy dla prawdziwych mędrców i ludzi łączących wiedzę ze skromnością nie ma niczego droższego”. Bez wiary i nieśmiertelności szczęście nie może istnieć, mówi Petrarcka i na potwierdzenie tych słów cytuje fragmenty z Augustyna, Hieronima, Ambrożego, Koheleta i z innych Ksiąg Biblii. Bez wiary i pokory nie ma prawdziwej mądrości: „mając dostęp ledwie do małej części poznawalnych rzeczy, zarozumiale rozprawiamy, zawzięcie się kłócimy i chęlimy pozorami wielkiej mądrości. Nawet najwięksi znajdują się w tym ślepym

zaułku: mało wiedzą, wielu rzeczy nie wiedzą, i mają tego świadomość, o ile nie są szaleńcami", mówi Petrarca i dodaje: „Przy tak dotkliwym niedostatku wiedzy, kiedy pycha ludzka rozpościera na wietrze swoje beżpióre skrzydła, jak wiele przeszkód jest do pokonania! Jakże liczne i śmieszne są kłamstwa filozofów, jak wielka sprzeczność poglądów, jaka upartość i zuchwałość! Ile jest doktryn, kłótni i wojen, ile niejasności, ile zawilości słownych! Jak głębokie i niedostępne są kryjówki prawdy!". Biedni adwersarze nie doczekali się sądów potomności: istnieją jedynie w przypisach i w rozsypce, bo tyle z nich zostało po tej sławnej inwektywie, której moim zdaniem na tym poziomie nie byłby w stanie napisać żaden pisarz współczesny i to coś znaczy.

W drugiej części mamy wybór listów poety poprzedzony zadziwiająco mętnym wstępem współczesnego naukowca, który razi tym bardziej, bo istnieje w bezpośredniej bliskości i w ostrym kontraście do jasności, swobody i potoczności fraz Petrarcki („średni, domowy rodzaj wymowy", chociaż jest tu i jego druga strona). Kto dziś pisze listy?! A listy starych pisarzy budzą podziw: poucniają, nastrajają, podsuwają tematy i wątki do przemyślenia. Tu podziw budzi skala stylu, dbałość o formę, ostrość i wyrazistość sądów, przejrzystość wywodu, mistrzowskie posługiwanie się cytatai i odniesieniami do tekstów m.in. Boecjusza, Seneki czy Pliniusza Młodszego; wzorem epistolografa był dla Petrarcki Seneka, jego *Listy moralne do Lucyliusza*. Fascynujący jest rysujący się w tych tekstach obraz samego poety, jego proteuszowa zmienność i jednocześnie niezmienna siła jego artystycznego i retorycznego wyrazu. Mamy tu listy do przyjaciół i znajomych: kardynałów, biskupów, księży, polityków, prawników, uczonych, do brata, a także do Cyncerona, Kwintyliana, Boccaccia (list z komentarzem i tłumaczeniem *Historii o Gryzeldzie, margrabinie Saluzzo* i list ostatni) i list do samego siebie (*ad se ipsum*). Teksty listów uzupełniają komentarze objaśniające fakty historyczne i kulturowe, odwołania i aluzje do innych tekstów, cytatów i kryptocytaty. Na zakończenie ostatniego listu z 8 czerwca 1374 roku, którego adresatem był Boccaccio, Petrarca napisał: „Żegnajcie, przyjaciele. Żegnajcie, słowa" (w filologicznym przekładzie: listy przyp. mój – K.M.). Są to prawdopodobnie ostatnie słowa, jakie napisał. Zmarł 18 lub 19 lipca 1374 roku.

Słynny zbiór włoskich poezji lirycznych Petrarcki znany w tradycji jako *Canzoniere* (*Zbiór wierszy*), lecz przez samego autora określony po łacinie jako *Rerum vulgarium fragmenta* (*Drobne wiersze włoskie*), jedno z najsłynniejszych arcydzieł literatury europejskiej, ukazuje się w całości w języku polskim po raz pierwszy! Tom, liczący prawie dziewięćset stron, składa się z dwóch objętościowo równych części. W części pierwszej znajduje się przekład wszystkich trzystu sześć-

dziesięciu sześciu utworów – sonetów, kancon, ballad, sekstyn, madrygałów, które składają się na *Canzoniere*, w różnych przekładach, m.in. Felicjana Felińskiego, Jalu Kurka, Agnieszki Kuciak, Jarosława Mikołajewskiego, a także pojedyncze (ale za to jakie!) Adama Mickiewicza i Adama Asnyka. Część druga zawiera *Noty i komentarze*, w których mieszczą się przekłady filologiczne i zapisy będące adaptacją komentarza Marca Santagaty z podstawowej edycji włoskiej; znajdują się tu: m.in. wyjaśnienia interpretacyjne, informacje o charakterze źródłowym i historycznym; całość wieńczy *Kalendarium*. Imponująca edycja!

Ten tom, będący *canzoniere-romanzo* czyli zbiorem poetyckim o charakterze narracyjnym, liryczną, pełną napięć i sprzeczności opowieścią o wielkiej miłości do Laury, wyznacza koniec starego porządku w poezji lirycznej – koniec trzynastowiecznej liryki pojmowanej jako rodzaj literacki „wysoki”. „Ja” poety ukazane jest jako niezawodny punkt odniesienia; a całość jest próbą „zebrania rozproszonych cząstek własnej duszy” (redakcja zbioru trwała kilka dziesiątek lat i nigdy nie doprowadziła do formy uznanej przez poetę za ostateczną! – jego główny zarys objawił się poecie po śmierci Laury). „Ja” jest tu przestrzenią sumienia, w której rozgrywają się pełne napięć i sprzeczności gry uczuć i intelektu, świadomości i pożądania, namiętności i wiary, nadziei, beznadziei i miłości. Opowieść o miłości jest często pretekstem do podejmowania kwestii moralnych i filozoficznych. Całość jest w przemyślny sposób precyzyjnie skomponowana, a dążąca przecież do jeszcze większej zwartości, poddana układowi i formie, chociaż nie ukształtowana w sposób ostateczny, znakomicie pisarsko zrealizowana, zakorzeniona w tradycji, a jednocześnie w sposób rewolucyjny przekraczająca obowiązujące kanony i konwencje, osiągająca wymiar uniwersalny i nowoczesny.

Po pierwszym przekładzie radzę czytać przekład filologiczny, który nie raz jest czytelniejszy, a więc lepszy od tego pierwszego „literackiego” przekładu, a także uważnie czytać komentarze: taka lektura Petrarce stanie się wielką przygodą, a nie raz olśnieniem i zachwyceniem, a więc współuczestnictwem w tym wspaniałym świecie. Tacy pisarze jak Petrarca i takie księgi jak *Drobne wiersze włoskie* umacniają (a niekiedy przywracają) wiarę w siłę, moc i sens literatury.

K.M.

Francesco Petrarca, *O niewiedzy własnej i innych. Listy wybrane*, przygotowali do druku Włodzimierz Olszaniec i Albert Gorzkowski przy współpracy Piotra Salwy, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004

Francesco Petrarca, *Drobne wiersze włoskie (Rerum vulgarium fragmenta)*, wstęp Piotra Salwy, wybór przekładów Jarosława Mikołajewskiego, komentarz Marca Santagaty w adaptacji i opracowaniu zespołu pod redakcją Piotra Salwy, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005

*

Piękne reprintowe wydanie tekstu i partytur *Pastorałki* z 1931 roku – znanego misterium w układzie Leona Schillera. Dziewięć *Spraw* od *Upadku pierwszych rodziców* do *Każni Heroda z Epilogiem*: kantyczki, kolędy, pastorałki, śpiewki, pieśni, chorały, fragmenty scen misteryjnych, kołysanki, śpiewy liturgiczne, melodramy, dialogi; kompilacje, stylizacje, adaptacje, transkrypcje sceniczne, zapożyczenia, obróbki tekstów, parafrazy utworzone z dziesiątków najprzeróżniejszych źródeł. W *Słowie od wydawcy* Schiller pisze o genezie *Pastorałki* oraz różnych próbach jej wykonania, mówi o teatrze monumentalnym w Polsce: „Trójpiętrowość szopki, jej dramat, obejmujący w zarysie całokształt poezji ludowej, a kończący się «wielkim prorocstwem» – czyż nie o takim teatrze marzył Mickiewicz w Kolegium Francuskim? Czyż nie pod taki właśnie teatr podwaliny kłaść począł Wyspiański? (...) myśl przeciwstawienia teatru monumentalnego rozpanoszonej na ziemiach polskich tandecie pseudo-literackiej, pseudo-polskiej i pseudo-realistycznej, dziś jeszcze, najspokojniej w świecie, zatruwającej widownię naszych teatrów «eklektycznych» – myśl ta pogłębiła się we mnie i wzmocniła moją postawę estetyczną wobec przestarzałego, bezmyślnego i szablonowego niby-realizmu techniki dramatopisarskiej, gry aktorskiej i formy inscenizacyjnej”. Jakże to jest – w kolejnych odsłonach – aktualne, ale oczywiście za trudne do pojęcia przez różnych gazetowych recenzentów, wyznawców „jedynie słusznej ideologii”.

Pastorałka wystawiana raz jako szopka krakowska, raz jako ludowe misterium, stanowi syntezę polskich tradycji kolędniczych, a jako misterium jest esencją teatru. W tym aspekcie pisał o *Pastorałce* Czesław Miłosz, nazywając ją dziełem „równie sięgającym w rdzeń polszczyzny jak *Pan Tadeusz*”.

Ten niezwykle starannie wydany tom uzupełnia *Suplement* zawierający posłowie Jerzego Cimoszewicza oraz opracowanie Marii Dworakowskiej – „*Pastorałka*” w teatrze, radiu i telewizji 1922–2004.

M.W.

Leon Schiller, *Pastorałka*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk – Warszawa 2005

*

Nową serię Wydawnictwa Literackiego „Poeta odkrywa świat” rozpoczyna wybór wierszy Wisławy Szymborskiej pt. *Zmysł udziału* (tytuł jest wzięty

z *Rozmowy z kamieniem* z tomiku pt. *Sól*): dwadzieścia jeden wierszy w autoryzowanym przez poetkę wyborze z grafikami Barbary Gawdzik-Brzozowskiej. Czym jest ów „zmysł udziału”, którego zawiazkiem jest wyobraźnia? – od *Soli* (1962) do *Chwili* (2002) w przejrzystej, pełnej ciszy i światła edycji. Wierszy jest mało, są osobne, nie pretendują do tomikowej całości, można rozmawiać z nimi w dowolnej kolejności, skupić się w danej chwili tylko na jednym z nich i tylko na nim, a potem przechodzić do następnego. I wszystko istnieje tu w jasności prawie niczym nie zmaćconej, kaligraficznej, czarno na białym wyświetlonej, w poetyckim porządku, „gdzie każde słowo się waży, nic już zwyczajne i normalne nie jest”; istnieje od nigdy do nigdy, za wszelkim horyzontem, w trzech słowach i w iskrach na wietrze, w lirycznym toku, z radości z pisania i z miłości do ludzi i świata.

K.M.

Wisława Szymborska, *Zmysł udziału*, wybór wierszy, grafiki Barbara Gawdzik-Brzozowska, seria „Poeta odkrywa świat”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

*

W dziesiątą rocznicę śmierci Josifa Brodskiego (1940–1996) raz jeszcze wracamy do jego esejów i wierszy. Wybór esejów napisanych i wydanych po raz pierwszy po angielsku ukazał się już wcześniej w podobnym kształcie nakładem „Zeszytów Literackich”. Większość z nich poświęcona jest literackim mistrzom Brodskiego: muzie żałoby – Achmatowej („Dźwięk jest siedzibą czasu w poezji, tłem, na którym treść wiersza nabywa cech trójwymiarowości.”), aleksandryczykowi Kawafisowi („Poezja wydaje się jedynym orężem zdolnym do pokonania języka przy użyciu jego własnych środków.”), dantejczykowi Montalemu („W poezji, jak w każdej innej formie dialogu, ten, do kogo się mówi, jest nie mniej ważny niż mówiący.”), Mandelsztamowi („Tematy i pojęcia, bez względu na ich ważność, są tylko materialem, jak słowa, i są zawsze dostępne. Język ma nazwy dla nich wszystkich, poeta zaś jest tym, który panuje nad językiem.”), Dostojewskiemu („Każda działalność pisarska rozpoczyna się jako osobiste oszukiwanie świętości, jako chęć stania się lepszym.”), Cwietajewej („Poezja to nie «najlepsze słowa w najlepszym porządku», to najwyższa forma istnienia języka.”), Płatonowowi („Wielki pisarz to ktoś, kto wydłuża perspektywę ludzkiej wrażliwości, kto pokazuje człowiekowi nie widzącemu wyj-

ścia jakieś otwarte drzwi, jakiś wzór do naśladowania.") oraz „głównemu cieniowi” – W.H. Audenowi („Dla tego, kto jest lepszy od nas, możemy uczynić co najwyżej tyle: kontynuować w jego duchu; na tym zapewne polega istota cywilizacji.”). Są to hołdy, które pisarz składa swoim mistrzom i nauczycielom, świadectwo jego stylu, artyzmu i człowieczeństwa („styl to człowiek w swojej istocie”). Tom otwierają i zamykają szkice autobiograficzne („Biografia pisarza zawiera się w łamańcach jego języka.”) oraz eseje o Petersburgu – „najbardziej wymyślonym mieście świata” (miasto i życie, miasto i literatura, miasto i tożsamość).

Brodski nie mówi prawie nic nowego, powtarza cudze ważne myśli, wskrzesza je w swoim pisarskim kontekście i w kontekście swoich czasów; buduje „wielką kopułę dla swoich poprzedników”, tworzy dobrą akustykę, uobecnia echo. Lekcję, jaką daje, można opisać w trzech punktach:

- rozmowa z wielkimi Duchami („Klasycy wywierają tak potężną presję, że rezultatem jest niekiedy istny paraliż języka”, mówi Brodski),
- miłość do literatury (a nie do siebie samego), refleksja nad naturą i praktyką poezji i prozy (poezja a proza, rodzaje i kierunki prozy, cele poezji),
- refleksja nad historią.

Notuję kilka takich ważnych dla mnie myśli: „Komunały to zawór bezpieczeństwa, pozwalający sztuce uniknąć niebezpieczeństwa degeneracji”; „Metoda eliminacji koniec końców obraca się przeciwko temu, kto jej nadużywa”; „Idea życia przyszłego jest ukryta nie tylko w naszych związkach, lecz także w naszych rozstaniach”; „Gdy nie jest się w stanie zwrócić całego długu, próbuje się odplacić przynajmniej w tej samej monecie”; „prawda, której wynikiem jest liryzm, albo – raczej – liryzm, który staje się prawdą”; „Jeśli poemat ma przetrwać, musi być zbudowany z solidnej cegły”; „Autor tego wiersza jest krytykiem swojej epoki; ale jest także częścią tej epoki. Tak więc krytyka jest tu zawsze samokrytyką – i to właśnie nadaje jego głosowi liryczną wagę. Jeśli myślicie, że są inne recepty na skuteczne działanie poetyckie, czeka was zapomnienie”; „Każdy autor rozwija – choćby przez negację – postulaty, idiomatykę, estetykę swoich poprzedników”; „metafizyka tematu i metafizyka języka”; „Złe tłumaczenia, właśnie dlatego, że są złe, pobudzają wyobraźnię czytelnika i wywołują w nim pragnienie przedarcia się przez tekst lub oderwania się od niego: są podnietą dla intuicji”.

Wiersze Brodskiego prezentowane są w wyborze i z posłowiem Jerzego Ilga. Tom otwiera *Wielka elegia dla Johna Donne'a*, po której następuje ponad

siedemdziesiąt różnego rodzaju wierszy będących świadectwem losu Josifa Brodskiego, który według Achmatowej był największym poetyckim talentem od czasów Osipa Mandelsztama. Hold poecie oddają w wierszach poezjalnych m.in. Julia Hartwig, Seamus Heaney i Adam Zagajewski.

K.M.

Josif Brodski, *Mniej niż ktoś. Eseje*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

Josif Brodski, *Tam tylko byłem. Wiersze*, wybór i posłowie Jerzy Ilg, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

*

Wiersze zebrane z lat 1956–2006 Marka Skwarnickiego z pięknymi fotografiami Adama Bujaka i ze wstępem Jacka Łukasiewicza to liryczna rejestracja ważnych chwil z własnej biografii, poczynając od czasów wojny i okupacji (powstanie, obóz koncentracyjny), przez meandry PRL-u (stalinizm, Kraków, tamten „Tygodnik Powszechny”), szczęśliwe pasmo obecności w orbicie Jana Pawła II, potem wolna Polska, radości i wielkie rozczarowania, choroby i tak aż po lata dzisiejsze. Miłosz, który poświęcił wierszom Skwarnickiego esej, stanowi osobny i wysoki punkt odniesienia dla tych wierszy (patrz także tom pt.: *Mój Miłosz*), ale ich głównym punktem odniesienia jest wiara i religijność ich autora. Skwarnicki widział z bliska, jak te wszystkie głośne awangardy i ateizmy, uwikłane w najgorsze ideologie, rozsypywały się w popiół i pył, a jedyną prawdą i skałą oparcia była i jest wiara w Boga jedyne i dawanie jej świadectwa. Trzeba pamiętać, że Skwarnicki jest tłumaczem Księgi Psalmów w edycji tynieckiej. Nie ma w tej poezji wyrazistych linii, które wiodą na szczyty albo spychają w głębiny, ale jest pogodna aura, pogoda ducha i dobroć. Skwarnicki w wierszach ukazuje swoje życie wewnętrzne, uparcie dąży do prostoty i zwięzłości, do których zbliża się najbliżej w *Intensywnej terapii*. Znajdujemy wiersze poświęcone Janowi Pawłowi II, a także bliskim mu pisarzom: Malewskiej, Miłoszowi, Herbertowi, Kubiakowi. Ten pięknie wydany tom czyta się niespiesznie i na pewno ku wewnętrznemu pożytkowi.

M.W.

Marek Skwarnicki, *Wygności z rajów. Poezje zebrane 1956–2006*, fotografie Adam Bujak, dobór zdjęć, grafika i redakcja Leszek Sosnowski, Biały Kruk, Kraków 2006

*

W przepięknie wydawanej Bibliotece Mnemosyne pod redakcją Piotra Kłoczowskiego tym razem przedruk paryskiego z 1961 roku wydania w Bibliotece „Kultury” *Esejów dla Kasandry* Jerzego Stempowskiego: szesnaście tekstów powojennych i pięć ogłoszonych w dwudziestoleciu międzywojennym – krzepiąca, chociaż niekiedy nieco nużąca lektura zapisów „niespiesznego przechodnia”, dziś już klasyka i mistrza polskiej eseistyki.

Pisanie to dla Stempowskiego „czernienie papieru”, zajęcie *minorum gentium*, ale jednocześnie praca, której poświęcił większość swojego długiego życia. Przenikliwy analityk i diagnosta rozpoczyna od rozpoznania stanu współczesnej formacji humanistycznej i jak się okazuje jest to bardzo aktualny tekst. W tytułowym *Eseju dla Kasandry* mówi o tych, którzy widzieli jasno rzeczy przyszłe, m.in. o swoim mistrzu Szymonie Askenazym. W *Klimacie życia i klimacie literatury* stwierdza, że każde dzieło sztuki musi być uporządkowane według wartości i że właśnie formuły porządkowe i wartościujące świat fikcji stanowią o klimacie literatury w danym czasie (w związku z tym: jaki jest dzisiaj klimat literatury? Kto odpowie na to pytanie?!) Stempowski zatrzymuje się na Célinie, Camusie i Beckettie (ponury pesymizm i jego rafinacje), ale co jest dalej? O historii starożytnej i nowej pisze w *Czytając Tukidydesa* i w *Monsieur Chlewaski*, w kilku esejach barwnie wspomina dawną Warszawę, domy i aurę tego wtedy tak bardzo wyjątkowego miasta.

Co znaczyła dla niego literatura, mówi w eseju pt. *Rubis d'Orient*, wspominając czasy wojny i okupacji: „Stało się wówczas dla mnie jasne, że w nich (oszlifowanych słowach i wierszach – przyp. mój – K.M.) leży moja jedyna szansa życia i odnowienia się z popiołu przeszłości”. A Stempowski był maksymalistą – z aprobatą cytuje słowa Horacego, że to, co nie jest najlepsze, nie ma żadnej wartości („Co nie dąży do szczytu, spada w nicość.”). Zastanawia się nad obiektywnymi kryteriami i nad krytyką literacką, nad jej celami i zadaniami.

Wśród esejów przedwojennych są: głośny *Pan Jowialski i jego spadkobiercy* (mój ulubiony esej Stempowskiego), pamiętny – *Polacy w powieściach Dostojewskiego* (tu: *katharsis* Raskolnikowa i koncepcja odrodzenia z niczego), *Graniczne punkty sztuki u naturalistów* – o Flaubercie i jemu podobnych wyznawcach religii piękna (religii literackiej), *Chimera jako zwierzę pociągowe* – o krótkotrwałości i płyciźnie różnego rodzaju gromad awangardo-

wych („A każdemu bywa dane objawienie Ducha ku pożytkowi“): „Lautrémont, Rimbaud, Dostojewski, Nietzsche pisali samotni, przeciwstawiając się całemu światu“. (A jak się mają dzisiejsi koniunkturaliści-awangardziści? Zdaje się, że ta dzisiejsza gazetowa bohema literacka to same „zdrowe chłopy“!) Tom zamykają *Pełnomocnictwa recenzenta*. Pożyteczna, krzepiąca ducha lektura.

K.M.

Jerzy Stempowski, *Eseje dla Kasandry*, Biblioteka Mnemosyne pod redakcją Piotra Kłoczowskiego, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005

*

Wybrańcy losu – jedenaście wspomnień Julii Hartwig o bliskich jej osobach, delikatne portrety wyrazistych postaci. Co znaczy tytuł, autorka wyjaśnia na początku: „wybrańcy losu” to ludzie, „którym ofiarowany został dar ukazania człowieka i świata w sztuce, i którzy ten dar wykorzystali”. Dar przyjaźni, łaska uwagi, współodczuwanie i dopełnianie, radość i powaga, wzajemne nasycanie, wspólny krąg, wdzięczność. Tomik otwiera osiem tekstów o Miłoszu i jego wierszach i od razu wiadomo, że z nich wszystkich Miłosz jest dla Julii Hartwig najważniejszy. Ona dobrze wie, kim jest Miłosz w poezji, dobrze, bo z praktyki, jako poetka i tłumaczka, zna jego rangę, rolę i wysokie znaczenie nie tylko przecież w literaturze polskiej. „Inteligencja, wiedza i pamięć – pozostające w tajemniczym stosunku do wielokrotnie wspomnianego dajmoniona – to trzy najsolidniejsze elementy, na których wznosi się szeroko otwarty na świat dom jego poezji”, tak mówi o jego poezji. Składa Miłoszowi poetycki hołd, dając jednocześnie świadectwo własnej klasy i pisarskiej rangi. To jest uważny, czuły i bardzo rzeczowy dialog toczony jakby w swobodnej, przyjacielskiej rozmowie w Krakowie, w Paryżu czy w Warszawie. To rzadkie i dlatego tak cenne świadectwo. Julia Hartwig jest zafascynowana Miłoszem, jego wierszami, meandrami, skalą i wyrazistością; są tu refleksje nad wierszami i poematami, podziw, wierność, współtowarzystwo, skupienie, błyski pięknych wspomnień, a nawet obrona Miłosza przed atakami różnych frustratów, są życzenia na urodziny i piękne wspomnienie pośmiertne.

We wspomnieniach o Zbigniewie Herbercie znajdujemy fragmenty jego przyjacielskich listów (adresatem jest także Artur Międzyrzecki, mąż poetki); szczególnie ciekawy jest szkic poświęcony korespondencji Herberta

i Elzenberga wydanej przez „Zeszyty Literackie”, najciekawszemu tomowi listów autora *Struny światła*.

Poeci dominują w *Wybrańcach losu*. Obok Miłosza i Herberta mamy tu jeszcze wspomnienia-portrety Wisławy Szymborskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Waława Iwaniuka i Wiktora Woroszyńskiego. I znowu w tych tekstach zwraca uwagę jasność myśli, pietyzm, skupienie, wrażliwość i kultura autorki. Hartwig pisze o dyscyplinie myślenia, „bez której nie ma dobrej, a co dopiero świetnej poezji”.

Pełne ciepła, a jednocześnie celnych diagnoz są portrety Witolda Lutosławskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Anny i Jerzego Turowiczów, Moniki Żeromskiej i Ryszarda Przybylskiego. Julia Hartwig nikogo tu do niczego nie przekonuje, niczego nie udowadnia: daje świadectwo pięknym ludziom i pięknym z nimi związkom i jest to bardzo przekonujące świadectwo.

K.M.

Julia Hartwig, *Wybrańcy losu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006

*

W komunikacie tuż po przyznaniu Nagrody Nobla Haroldowi Pinterowi Polska Agencja Prasowa napisała, że ta decyzja Szwedzkiej Akademii „kompletnie zaskoczyła obserwatorów i zwykłych czytelników”. My jednak nie byliśmy zaskoczeni: znając rangę i renomę Pintera, poświęciliśmy mu pół roku wcześniej prawie cały numer „Kwartalnika” – patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2005 nr 1 (45).

Harold Pinter (ur. 1930) to jeden z najwybitniejszych dramaturgów XX wieku, autor dwudziestu dziewięciu sztuk i czternastu skeczy dramatycznych, licznych scenariuszy, adaptacji i słuchowisk. W Polsce już prawie zapomniany, przypomniany został właśnie przez „Kwartalnik Artystyczny”, a teraz ukazuje się zbiór jego dramatów w edycji Agencji Dramatu i Teatru „ADiT” z Sulejówka.

W tomie pierwszym pt. *Komedie zagrożeń*, który otwiera esej wprowadzający Bolesława Taborskiego, mamy sześć wczesnych sztuk Pintera: debiutancki *Pokój* z 1957 roku i powstałe w następnych latach jednoaktówki: *Samooobstuga* i *Lekki ból* oraz trzy sztuki pełnospektaklowe: bardzo źle przyjęte przez londyńskich recenzentów *Urodziny Stanleya*, najdłuższa *Cieplarnia* i *Dozorca*, o której napisano, że jest to naśladownictwo *Czekając na Godota*. Jak napisał Taborski: „Twórc

czość Pintera wykazywała pokrewieństwa z kontynentalnym teatrem absurdu (od Ionesco i Becketta po Mrożka), ale stosowany przez niego idiom był jego własny i wyraźnie angielski. (...) punktem wyjścia dla jego sztuk jest zwykle jakiś konkretny obraz, sytuacja, która następcza możliwość szeregu rozwiązań; a tak właśnie często bywa w życiu". Znana jest wypowiedź Pintera, która równie dobrze mogłaby być wypowiedzią Becketta, którego Pinter był admiratorem: „Chcę przedstawić publiczności żywych ludzi, godnych jej zainteresowania głównie dlatego, że są, że istnieją, a nie ze względu na moral, jaki autor może z ich sytuacji wyprowadzić". Pinter to specyficzny egzystencjalista i wytrawny psycholog; w jego sztukach, które w większości należą do gatunku *comedy of menace*, obecne są i dużą rolę odgrywają pauzy i milczenie, którymi posługiwanie się świadczy o klasie dramaturga.

Tom drugi pt. *Uwikłania rodzinne* zawiera dziesięć sztuk, które przedstawiają psychologiczne konfrontacje mężczyzny i kobiety w różnych odniesieniach i konfiguracjach, rozmaite sceny małżeńskie. Tom otwiera łączący ostry realizm i symbolizm *Powrót do domu* – pierwsza po sześciu latach przerwy pełnospektaklowa sztuka teatralna Pintera, napisana po jego doświadczeniach z filmem, radiem i telewizją: „To nie teatr realistyczny; to teatr realnego absurdu. Paradoks zaś polega na tym, że absurd realny jest tylko pozornie absurdem", stwierdza we wstępie Taborski. Następnie są dwa wcześniejsze dramaty psychologiczne z lat sześćdziesiątych: *Kursy wieczorowe* i *Wieczór poza domem*, a po nich dwie lekkie, podszyte satyrą sztuki: *Kolekcja* i *Kochanek* (erotyczne gry w trójkącie i czworokącie). Następne trzy to bliźniacze: *Milczenie*, *Krajobraz* i *Noc* – krótkie, ale bardzo naładowane treścią sztuki z końca lat sześćdziesiątych, niemal prozy poetyckie, zbudowane na kanwie wspomnienia zdarzeń z przeszłości (*Krajobraz* uznawany jest za miniaturowe arcydzieło). Tom zamykają dwie sztuki pełnospektaklowe z lat siedemdziesiątych – *Dawne czasy* i *Zdrada*, które rozpoczęły nowy okres w twórczości Pintera charakteryzujący się tym, że motorem akcji nie jest terażniejszość, ale wspomnienia z przeszłości (znowu rozgrywane w trójkącie i w czworokącie erotycznym) i względność tych wspomnień, niepewność i błędzenie w meandrach pamięci.

Tak więc mamy już dostępną w polszczyźnie znaczną część Pinterlandii – tej dziwnej ziemi niczyjej, krainy cieni i napięć, której głównym hasłem zdaje się być: „Tak nie jest, jak się państwu wydaje". Niech zachęci nas do wędrówki w te rejony opinia Martina Esslina z jego głośnej książki pt. *Teatr absurdu*, w której podkreśla pinterowską „celność obserwacji", „zdolność

przekształcania spraw zwykłych ludzi z niższych klas społecznych i prostych wydarzeń w głęboko poetycką wizję o uniwersalnym znaczeniu", „mistrzostwo języka, które otworzyło nowy wymiar dla angielskiego dialogu scenicznego”.

Tomy zamykają spisy publikacji i realizacji sztuk Pintera w Polsce oraz spisy realizacji tych sztuk na świecie. Przed nami tom trzeci.

M.W.

Harold Pinter, *Dramaty*, tom 1 *Komedie zagrożenia*, przełożyli Adam Tarn, Bolesław Taborski, Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński, Marek Kędziński; tom 2 *Uwikłania rodzinne*, przełożyli Adam Tarn, Bolesław Taborski, Piotr Sobolczyk, wstęp Bolesław Taborski, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówek 2006

*

Piękny beckettowski album z fotografiami irlandzkiego fotografa Johna Minihana. We wstępie opowiada o tym, jak po długich usiłowaniach poznał Becketta w londyńskim hotelu Hyde Park w 1980 roku, jak się z nim zaprzyjaźnił i jak wielkim przeżyciem było potem dla niego każde spotkanie z autorem *Nienazywalnego*. Z tej prostej i sugestywnej relacji wyłania się wyrazisty portret Becketta takiego, jakiego znamy i w prześwitach jakiego nie znamy, jasny, fascynujący, sugestywny.

Album otwierają cztery rzadkie kolorowe fotografie Becketta z lat 1984–1985 z Londynu i z Paryża oraz reprodukcja jego portretu autorstwa Maggi Hambling wykonanego na podstawie fotografii Minihana.

W pierwszej części zatytułowanej *Beckett w Dublinie* oglądamy między innymi dom rodzinny w Foxrock, front Trinity College, grób ojca i dublińskie bary, w których pisarz bywał.

Wstęp do drugiej części pt. *Teatr* napisała Billie Whitelaw, wspominając piętnastoletnią pracę i przyjaźń z pisarzem, którego bardzo ceniła i podziwiała. Oglądamy serie teatralnych fotografii reżyserującego Becketta z prób m.in. z Rickiem Cluchy w Londynie w roku 1980 nad *Końcówką* i w roku 1984 nad *Czekając na Godota*, Becketta w czasie przerw, Becketta na spacerze, a także fotografie sławnych aktorów beckettowskich, m.in. Billie Whitelaw, Barry'ego McGovern, Maxa Walla, Davida Warrilowa, sir Johna Gielguda, a wśród nich także Harolda Pintera.

Część trzecia to *Beckett w Paryżu*: fotografie z 1985 roku z ulicy Boulevard St. Jacques, gdzie mieszkał, unikalna fotografia pokoju-studia, w którym pra-

cował, skrzynka na listy, bary, kawiarnie i restauracje, w których bywał (Falstaff, Le Petit Café, Les Papillons, Le Dôme), fotografie jego przyjaciół i znajomych (m.in. Ionesco, Sarraute i Bray), fotografia alei Becketta, która jest nieopodal jego domu, gdzie często spacerował i niedaleko stąd znajduje się dom starców, w którym umarł oraz fotografia jego i jego żony grobu na cmentarzu Montparnasse.

W części czwartej, która ułożona jest w rodzaju działu Varia, mamy różne ciekawe fotografie, m.in. kopię świadectwa ślubu z 1949 roku, fotografię Citroena 2CV, którym Beckett jeździł i dowodu rejestracyjnego tego auta, Becketta w hotelu Hyde Park w Londynie w 1980 roku w pokoju nr 604, fotografie, które podczas pierwszego spotkania pokazywał mu tam Minihan i które tak bardzo mu się spodobały.

Piękny album, w którym obecny jest widzialny Beckett i fragmenty jego tak wspaniałego i tak zwykłego świata.

K.M.

Samuel Beckett. Centenary Shadows, photographs and preface John Minihan, Robert Hale, London 2006

*

Na fotografiach Bohdana Paczkowskiego (architekta żyjącego od 1960 roku na emigracji) obecny jest krąg paryskiej „Kultury” oraz sceny z życia emigracji londyńskiej. Duże, wyraziste i jasne fotografie domu w Maisons-Laffitte, portrety Jerzego Giedroycia (1989), Zofii Hertz, Czapskiego i kolejne, na których są: Herling-Grudziński, Gombrowicz w Vence (1965), Jeleński, Jakub Karpiński, Herbert w Paryżu (1988). I fotografie londyńskie: m.in. Edward Raczyński, Lidia Ciolkoszowa – twarze, tła, wnętrza gabinetów, czerni, biel i kolorowy pejzaż Mittelbergheim podpisany wersami Miłosza. W drugiej części znajdują się biogramy, a w części trzeciej – dokumentacja i tu m.in. fotografie Michała Hellera, Stefanii Kossowskiej, Wacława Lednickiego, Auberona Herberta, seria fotografii Gombrowicza (na każdej ma inną „taką samą” minę), seria fotografii Herberta i raz jeszcze, na koniec, kolorowy, jakby za mgłą pejzaż Mittelbergheim. Już nikt z nich nie żyje, ale przecież są obecni.

K.M.

Bliskość daleka. Fotografie Bohdana Paczkowskiego, opracowanie edytorskie Piotr Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz, 2005; galeria „Na piętrze” ZPAP, Toruń, ul. Ducha Świętego 8/12, styczeń/luty 2006

*

Czas niezrównany Jaya Pariniego to pasjonująca, ciekawie udokumentowana biografia Williama Faulknera – jednego z największych XX-wiecznych prozaików. Proza Faulknera nie jest łatwa w odbiorze, przebijanie się przez jego meandryczne zdania, rozwibrowane monologi wewnętrzne potrafi zahipnotyzować czytającego, ale potrafi też zniechęcić do czytelniczey przygody czy pisarskiej nauki. *Absalomie, Absalomie, Wściekłość i wrzask, Dzikie palmy, Kiedy umieram, Azyl* – to tylko niektóre jego wielkie powieści, które przysporzyły pisarzowi noblowskiego lauru w 1950 roku; „Uważam, że to nie ja otrzymuję tę nagrodę, ale moja praca, dzieło całego życia, zrodzone w cierpieniu i trudzie ludzkiego ducha, i nie dla sławy, a tym bardziej zysku, ale by za pomocą tego ducha stworzyć materiał, jakiego nie było do tej pory”.

Życie Faulknera nie było proste, choć w zasadzie cały czas przebywał w jednym miejscu. Missisipi to był jego matecznik życiowy i pisarski, choć zdarzyła się kilkuletnia „emigracja” do Hollywood, ale to było przymusowe zarabianie pieniędzy. Nie był też dobrze przyjmowany przez krytyków, traktujących jego pisarstwo jako ekscentryczne, lubieżne, wyolbrzymiające agresję drzemiącą w człowieku, a Faulkner odpierając te ataki użył znakomitego sformułowania, mianowicie powiedział, że opisuje tylko „ludzkie serce skonfliktowane same ze sobą”.

„Napisał te książki i umarł” – takie epitafium zaproponował Faulkner na swój nagrobek. Sława go męczyła, marzył o anonimowości; „nie jestem prawdziwym «literatem», prosty wieśniak ze mnie, który po prostu lubi książki, nie autorów, nie pisarzy i krytyków z establishmentu” – powtarzał wielokrotnie. Jay Parini w swojej książce ten rys osobowości pisarza, jako człowieka oddanego tylko pisaniu, farmie i pilnowaniu konta bankowego, bardzo mocno akcentuje. Nie pomija romansów pisarza, skomplikowanego życia osobistego i alkoholizmu, który w przypadku Faulknera stał się wręcz legendarny, ale teraz dopiero dzięki tej biografii można zobaczyć „dokumentację” jego alkoholowego uzależnienia, wobec którego (całkiem słusznie) biograf jest wielkodusznie wyrozumiały. „Pijaństwo było w pewnym sensie metodą wymuszania urlopu – od presji życia, od naporu wyobraźni. (...) Upijanie się, podobnie jak ucieczka od pisania, świadczy o kryzysowym okresie twórczego umysłu. Nie ma wątpliwości, że w przypadku Faulknera owe pijaństwa były na swój szczególnie sposób pożyteczne. Odświeżały mu umysł,

regulowały od nowa wewnętrzny zegar, pozwalały na luksus niemyślenia i ponownego wypełniania się niczym studnia. Kiedy się «budził» po pijackim ciągu, można było pomyśleć, że miał długi i przyjemny sen. Ponownie wychodził w światło poranka, wesoły i odświeżony, gotów dać się wciągnąć od nowa w życiowe interesy lub pisarstwo.”

Jay Parini jest typem biografą, co też uwidoczniło się w jego biografii Steinbecka, który umiejętnie ukrywa się w cieniu swojego bohatera. Czytelnika mogą drażnić akademickie streszczenia i interpretacje utworów Faulknera czynione przez Pariniego, co jest na pewno typową profesorską przypadłością, ale w wypadku tak gęstej i trudnej prozy są one pomocne i pożyteczne, choćby dla przypomnienia sobie poszczególnych powieści lub zobaczenia ich z innej perspektywy. Z ciekawej serii biografii Wydawnictwa Książkowego „Twój Styl” *Czas niezrównany* chciałbym sklasyfikować na jednym z pierwszych miejsc w moim prywatnym rankingu.

A.J.

Jay Parini, *Czas niezrównany. Życie Williama Faulknera*, przełożyli Magdalena Słysz i Krzysztof Oblucki, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 2006

*

Słownik Cirlota to osadzona na szerokiej podstawie *summa* symboliczna ułożona z wielu różnych tomów dotyczących m.in. wiedzy mitologicznej, emblematycznej, okultystycznej, psychologicznej, psychoanalitycznej, antropologicznej, religioznawczej czy orientalistycznej, mocno zakorzeniona w świecie sztuki, który jest naturalnym środowiskiem dla różnego rodzaju symboli. Kto chce dobrze poznawać symbole, powinien czytać ten słownik i przeglądać umieszczone w nim ryciny i ilustracje, które wzbogacają ekspresję wizualną. Cirlot – krytyk sztuki, a także autor tomików wierszy jest wybitnym badaczem i specjalistą w tej zdawałoby się enigmatycznej dziedzinie: porządkuje symbole, pokazuje ich bogactwo, zapoznaje z ich genezą oraz trwaniem w różnych czasach i kulturach, podejmuje próby ich interpretacji. Według niego „symbolologia jest wiedzą ścisłą, nie zaś swobodną grą marzeń, w której upust daje sobie indywidualna fantazja”. Cirlot stawia sobie wysokie cele i dąży do ich realizacji: do ścisłości, do uwydatnienia wartości autorytetu i tradycji, do kulturowej identyfikacji symbolu, jego zrozumienia jako takiego, a nie interpretacji w świetle jakiejś konkretnej sytuacji.

Bogată zawartość tomu uzupełniają takie hasła jak: alegoria, atrybut, emblemat, ideogram czy znak umowny, ale nie ma na przykład takich wyda-
wałoby się pewnych haseł jak: jaszczurka, schody czy wahadło.

M.W.

Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przekład Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

*

Dwa białe tomy mieszczą wszystkie adhortacje apostolskie Jana Pawła II, które obok encyklik należą do najważniejszych tekstów tego wielkiego pontyfikatu. Jest to pierwsze kompletne polskie wydanie tych dokumentów. W większości te adhortacje ogłaszane były po kolejnych synodach biskupich. Są one przesłaniem Jana Pawła II do swojego Kościoła, grun-
towaniem w wyznawanych wartościach, umacnianiem w chrześcijańskiej nadziei, zakorzenianiem w tym, co najistotniejsze. Dotyczą m.in. katechizacji w nowych czasach, zadań rodziny chrześcijańskiej, powołań zakonnych, pojednania i pokuty, powołań i misji świeckich, świętego Józefa i jego posłannictwa, formacji kapłanów, służby biskupów, a także życia Kościoła w Libanie, Afryce, Ameryce, Azji, Oceanii i Europie. Wspaniała i cenna *summa* przemyśleń, rad, wskazań i wskazówek.

K.M.

Adhortacje apostolskie Ojca Świętego Jana Pawła II, tom I i II, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

*

To będzie 27. tomów z fotografiami Adama Bujaka i Arturo Mari oraz fragmentami tekstów homilii, orędzi, listów, rozważań, konferencji i przemówień Jana Pawła II z lat 1978–2005, które pokażą rok po roku dzieje tego wielkiego pontyfikatu.

Rok 1. (od 16 października do 16 października i to są ramy każdego z tych tomów) otwiera fotografia Krakowa (Wisła, Wawel i świt), a potem następują: kalendarium życia i twórczości do wyboru na Stolicę Piotrową i dalej piękne fotografie z różnych okresów życia Karola Wojtyły, a potem Karola

Wojtyły kapłana, aż do październikowego konklawe 1978 roku, wyboru i inauguracji pontyfikatu (tu jest m.in. fotografia, jak arcybiskup Joseph Ratzinger składa homagium nowemu papieżowi). I dalej: Rzym, Asyż, Dominikana, Meksyk, pierwsze papieskie święta Bożego Narodzenia i Wielkanoc, Monte Cassino, Polska (2–10.6.1979), Irlandia, USA. Tom zamyka fotografia Rzymu – rój ptaków w świetle zorzy porannej nad Bazyliką świętego Piotra (staranna kompozycja tomu). Razem około dwieście zdjęć, większość publikowanych po raz pierwszy i świetnie korespondujące z nimi teksty.

Rok 2 otwierają fotografie wnętrza Bazyliki świętego Piotra (na początku jest XIII-wieczny posąg błogosławiącego Piotra). I dalej, w większości, fotografie i teksty z podróży apostolskich: Turcja, Włochy, Afryka, Francja, Brazylia („Jezus podróżował nieustannie”, mówi Papież). Rytm roku liturgicznego i w rytm papieskich pielgrzymek. Ten tom zamyka piękny zachód słońca nad Bazyliką świętego Piotra. Jak powiedział kardynał Stanisław Dziwisz: „Te publikacje są owocem wielkich starań o utrwalenie dziedzictwa Jana Pawła II”.

Dwadzieścia pięć lat od tamtych wydarzeń ukazał się *Rok 3. Fotokroniki*, który otwiera fotografia bruku na Placu świętego Piotra z czerwoną kostką oznaczającą miejsce zamachu na Jana Pawła II. Na fotografiach widzimy papieża m.in. z Matką Teresą z Kalkuty i z kardynałem Wyszyńskim, w czasie pielgrzymek apostolskich do RFN (tu m.in. w sanktuarium maryjnym w Altötting), Pakistanu, Filipin, Japonii i USA, podczas audiencji dla Czesława Miłosza w kilka dni po odebraniu przez poetę Nagrody Nobla i dla delegacji NSZZ „Solidarność”, w czasie liturgii Wielkiego Tygodnia i podczas śródowych audiencji generalnych sprzed zamachu. Sześćdziesięcioletni papież jest silny, pogodny, często uśmiechnięty, promienny. I dochodzimy do kulminacji tego roku, do audiencji generalnej 13 maja 1981: tekst nie wygłoszonego przemówienia i seria wstrząsających fotografii: kilka minut i sekund przed zamachem, zamach, rozpacz i nadzieja, czuwania i modlitwy na Placu świętego Piotra, Biały Marsz i modlitwy w Krakowie i dalej: wizyta Matki Teresy, Jan Paweł II w poliklinice Gemellego, modlitwy po śmierci kardynała Wyszyńskiego, kolejna choroba papieża i pobyt w poliklinice Gemellego, rekonwalescencja, modlitwa papieża przy grobie św. Piotra („Mogło być o jeden grób więcej”). 16 sierpnia już jest dobrze: zmęczony, wychudzony, ale uśmiechnięty papież z prawnym kciukiem podniesionym do góry. Dalsza rekonwalescencja w Castel

Gandolfo i znowu Watykan – Jan Paweł II błogosławi z zewnętrznej łoży Bazyliki świętego Piotra.

M.W.

Rok 1. Fotokronika. *Habemus Papam*; Rok 2. Fotokronika. *Ewangelizacja świata*; Rok 3. Fotokronika. *W cieniu zamachu*, słowo Jan Paweł II, fotografie Adam Bujak, Arturo Mari, redakcja serii, wybór i grafika Leszek Sosnowski, Biały Kruk, Kraków 2006

*

Kontynuacja albumu pt. *Pielgrzymki polskie – Pielgrzymki światowe*, kronika stu czterech pielgrzymek papieża Jana Pawła II: od pierwszej do Dominikany i Meksyku do ostatniej do Lourdes i tej finalnej – do domu Ojca. Na około czterystu stronach prawie pięćset fotografii Adama Bujaka i Arturo Mari z fragmentami homilii i przemówień Jana Pawła II, szczególnie dokument dwudziestu siedmiu lat tego wielkiego pontyfikatu. Widzimy papieża w samochodzie, w samolocie, na statku, na rowerze, w słońcu i w deszczu, z ludźmi sławnymi i zwykłymi, samego i wśród tłumu, oficjalnie i prywatnie, o ile o prywatności w ogóle może być tutaj mowa. Jan Paweł II był bardzo fotogeniczny – na fotografiach zarejestrowany jest jego żywy kontakt z ludźmi: jego wyrazista twarz, oczy i cała postać to personifikacja wiary, objawienie świętości, świadectwo miłości. Najwięcej jest fotografii papieża z chorymi i z dziećmi i modlącego się (np. pamiętny obraz: w Jerozolimie papież przed Ścianą Płaczu).

Godna pochwały jest wierność wydawnictwa Biały Kruk w publikacji pięknych albumów poświęconych Janowi Pawłowi II. Jakże inaczej jest z Miłoszem: po jego śmierci rozsypał się rytm wydawniczy *Dzieł*, a 1. rocznicę śmierci poety uczcił tylko „Kwartalnik Artystyczny”, czego „Tygodnik Powszechny” przez długi czas nie był w stanie nawet odnotować.

K.M.

Pielgrzymki światowe. Kronika papieskich podróży zagranicznych 1979–2004, słowo Jan Paweł II, fotografie Adam Bujak, Arturo Mari, wybór, redakcja i grafika Leszek Sosnowski, Biały Kruk, Kraków 2006

*

Reprodukcja mapy Królestwa Bawarii z 1808 roku otwiera, a mapa Górnej Bawarii z 2006 roku ze szlakiem Benedykta XVI zamyka ten piękny album.

Szlak Benedykta XVI rozpoczyna się i kończy w Altöttingu u bawarskiej Czarnej Madonny. Bawaria – *terra benedictina* to mała ojczyzna obecnego papieża. Urodził się i został ochrzczony w Marktl am Inn w Wielką Sobotę 1927 roku (czyli w „dzień przejścia z ciemności do światła”) nieopodal tego słynnego maryjnego sanktuarium, które jest sercem Bawarii. Od 1929 mieszkał w Tittmoning – „wymarzonej krainie dzieciństwa”, potem w Aschau, a od 1937 w Hufschlag koło Traunstein, gdzie ukończył seminarium i zaczął nową wspólną drogę życia. Na dużych, kolorowych fotografiach oglądamy krajobrazy Bawarii, miejskie zaułki, wnętrza kościołów i etapy dorastania Josepha Ratzingera: rodzinne, archiwalne fotografie z lat dzieciństwa i młodości, a potem między innymi z powrotu do tych miejsc z Janem Pawłem II; na końcu fotografie z wyboru 19 kwietnia i intronizacji z 24 kwietnia 2005 roku oraz wieńcząca tom fotografia bawarskiej Czarnej Madonny. Mnóstwo szczegółów, które przybliżają nas do Benedykta XVI i pozwalają lepiej rozumieć jego życie i jego pisma.

Dobrym dodatkiem do albumu jest film pt. *Papież rodem z Bawarii* – opowieść o rodzinnej krainie Benedykta XVI i o jego tam życiu (w latach dzieciństwa i młodości), a także jego wypowiedzi na temat Bawarii oraz spotkania z rodakami w Watykanie.

M.W.

Leszek Sosnowski, *Kraina Benedykta XVI*, Biały Kruk, Kraków 2006

Papież rodem z Bawarii – płyta DVD video, scenariusz i komentarz Jolanta Sosnowska, Biały Kruk, Kraków 2006

KOMUNIKAT

XIX Ogólnopolski Konkurs Poetycki

O liść konwalii

im. Zbigniewa Herberta

Regulamin

1. Organizatorem konkursu jest Urząd Miasta Torunia oraz Centrum Kultury *Dwór Artusa* w Toruniu.
2. Konkurs ma charakter otwarty, mogą w nim uczestniczyć autorzy nie zrzeszeni oraz członkowie związków twórczych.
3. Warunkiem uczestnictwa w Konkursie jest nadesłanie **maksimum pięciu utworów poetyckich w trzech egzemplarzach maszynopisu** na adres: Centrum Kultury *Dwór Artusa*, Rynek Staromiejski 6, 87-100 Toruń (tel./fax (0-56) 655-49-29, 655-49-39) z dopiskiem na kopercie *Konkurs Poetycki*.
4. Tematyka i forma prac jest dowolna.
5. Prace konkursowe należy opatrzyć godłem powtórzonym na zaklejonej kopercie zawierającej imię, nazwisko oraz adres i numer telefonu autora.
6. Utwory zgłoszone do Konkursu nie mogą być wcześniej publikowane.
7. Powołane przez organizatorów jury dokona oceny nadesłanych prac oraz przyzna nagrody i wyróżnienia.
8. Pula nagród wynosi 6 000 zł.
9. Organizatorzy zastrzegają prawo do prezentacji i publikacji nagrodzonych i wyróżnionych utworów.
10. Termin nadsyłania prac mija z dniem **15 września 2006 roku**.
11. Konkurs rozstrzygnięty zostanie w listopadzie 2006 roku, podczas XII Toruńskiego Festiwalu Książki.

Laureaci zaproszeni zostaną na koszt organizatorów.

Uwaga: Organizatorzy nie zwracają nadesłanych prac.

Odra miesięcznik wydawany przez Bibliotekę Narodową i Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu

– ukazuje się od 1961 roku. W latach 70. pismo zaskarbiło sobie uznanie odkrywaniem „białych plam” najnowszej historii (przez m.in. K. Moczarskiego, H. Krall, A. Szczypiorskiego), tocząc często boje z cenzurą; obecnie kontynuuje zainteresowanie różnymi meandrami historii XX wieku

– jest cenionym forum dyskusji dotyczących aktualnych tematów i problemów polskich i międzynarodowych; w dyskusjach tych w formie esejów, wywiadów, artykułów prezentują swe poglądy najwybitniejsi polscy i zagraniczni badacze, pisarze, artyści.

W katalogach „Odry” znajdują się wypowiedzi programowe, felietony autorów tej miary co niegdyś J. Grotowski, Cz. Miłosz, Z. Herbert, G. Herling-Grudziński, M. Białoszewski, a ostatnio publikują tu m.in. T. Różewicz, S. Lem, R. Kapuściński, W. Szymborska, J. Koziński, J.M. Rymkiewicz i uczeni wielu dziedzin o międzynarodowej sławie

– wprowadza w arkana nowej myśli filozoficznej (ostatnio: S. Žižek, R. Shusterman, R. Rorty, E. Morin, R. Scruton, P. Sloterdijk)

– prezentuje, omawia i interpretuje w działach krytycznych najnowszą literacką twórczość krajową i zagraniczną

– promuje utwory młodych pisarzy i artystów (od pewnego czasu w dodatku „8 Arkusz Odry”) kraju; comiesięcznie piszącym rad udziela K. Maliszewski w „Pocztówkach literackich”

– posiada dział informacji kulturalnej, dostarczający wiedzy o wydarzeniach artystycznych, festiwalach, konkursach literackich itp. w różnych ośrodkach kraju i za granicą.

odra

miesięcznik

Tel./fax: (071) 34 355 16
(071) 344 77 37

<http://odra.art.pl>

e-mail: odra@odra.art.pl

Prenumerata na 2006 rok wynosi:

- I kwartał – 21 zł,
- I półrocze – 42 zł
- II półrocze – 35 zł
- cały 2006 rok – 77 zł.

Prenumerata redakcyjna
z wysyłką za granicę
na 2006 rok
wynosi: 200 zł
(pocztą zwykłą)
i 275 zł
(pocztą lotniczą).





ISSN 1232-2105

02



9 771232 210604

ISSN 1232-2105
nr indeksu 36294

cena 12 zł (VAT 0%)