

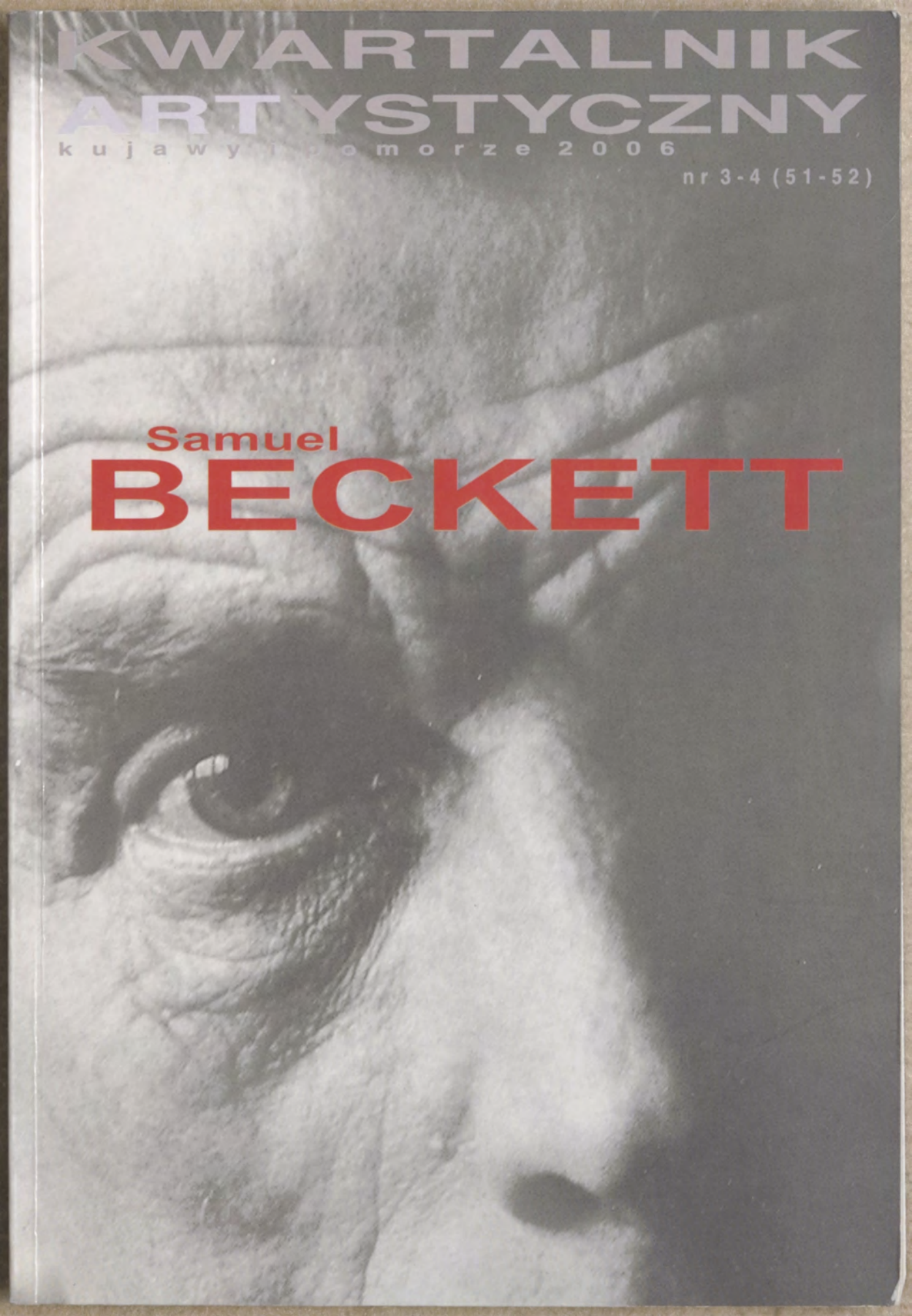
KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

kujaawy i pomorze 2006

nr 3-4 (51-52)

Samuel

BECKETT



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

Zespół:

ADAM BEDNAREK, 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

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

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

Projekt okładki: Ewa Bathelier

*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. 3-4/2006.*

Nakład: 600 egz.

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

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE
Nr 3-4/2006 (51-52)

Rok XIV

Spis rzeczy

- MAREK KĘDZIERSKI Obecność Becketta / 5
SAMUEL BECKETT Nienazywalne (fragment powieści) / 11
SAMUEL BECKETT List do Axela Kauna / 16
TOM F. DRIVER Beckett przy Madeleine / 19
LITERACKA NAGRODA NOBLA 1969 Prezentacja – mowa Karla Ragnara
Gierowa z Akademii Szwedzkiej / 25
LÜTFI ÖZKÖK Obrazy pamięci / 29
LÜTFI ÖZKÖK Samuel Beckett: Portrety 1961–1966 / 33
- Rozmowa*
„...słyszał wszystko lepiej niż inni...” – Barbara Bray i Marek Kędzierski
w rozmowie o SAMUELU BECKETCIE / 45
BARNEY ROSSET „...moje postaci to cienie...” / 72
RICK CLUCHEY „...czy zawsze nosi pan ten melonik?” / 86
JOHN FLETCHER ...teatr czekał na Samuela Becketta... / 103
NORMAND BERLIN Po Becketcie = Przed Beckettem / 117
ANNA MCMULLAN Sztuka doskonalenia porażki:
Samuel Beckett jako reżyser / 125
TOMASZ WIŚNIEWSKI Ciemności i światła na scenie Samuela Becketta / 139
ANTONI LIBERA *Końcówka* w teatrze studenckim... i w wykonaniu Blina / 150
JEAN-PIERRE FERRINI Dante i Beckett / 167
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Miłosz i Beckett / 177
JULIAN KORNHAUSER Różewicz i Beckett / 189
- Rozmowa*
Pułapka Becketta – Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski
w rozmowie o SAMUELU BECKETCIE / 194
Samuel Beckett w „Kwartalniku Artystycznym” / 210
Teksty o Samuele Becketcie w „Kwartalniku Artystycznym” / 211
- CZESŁAW MIŁOZŻ Żywotnik / 214 W garnizonowym mieście / 216
Głosy i glosy o „Wierszach ostatnich” Czesława Miłosza
JULIA HARTWIG Okruchy z sutego stołu – O *Wierszach ostatnich* Czesława
Miłosza / 217
AGNIESZKA KOSIŃSKA Głos do *Wierszy ostatnich* Czesława Miłosza / 223
MIROSLAW DZIENŃ Zanim ustało krążenie słowa. Czesława Miłosza *Wiersze
ostatnie* / 239
ALEKSANDER JUREWICZ Tajemnica ostatnia / 248

- JULIAN KORHAUSER Muzyka sfer / 250
 KRZYSZTOF MYŚKOWSKI Dwanaście ostatnich wierszy Miłosa / 254
 MAREK SKWARŃICKI Pośmiertny los poezji Miłosa / 257
 PIOTR SZEWC „wiórek nad otchłaniami” / 259
 JANUSZ SZUBER Sarmacki Orfeusz / 260
Rozmowa
 Prywatność poezji – z CZESŁAWEM MIŁOSZEM rozmawia Henryk Grynberg / 261
Współcześni poeci amerykańscy w przekładach Andrzeja Szuby / 272
 FLEUR ADCOCK Głosy / 271 4 maja 1974 / 272 Zbocze / 272
 Plomienie / 273 Ta nieprzyjemna muzyka / 273
 MARGARET ATWOOD Listopad / 274 Zaczynasz / 275
 Wariacja na temat słowa *spać* / 276
 MICHÈLE ROBERTS Dla Jackie / 278 Dla Pauli, w żałobie / 279
 Poranna dostawa / 280
 PAUL AUSTER Matryca i sny / 282 Nekrolog w czasie teraźniejszym / 283
 Opowiadanie / 284 Symbole / 284

Varia

- MICHAŁ GŁOWIŃSKI Małe szkice / 286
 KRZYSZTOF MYŚKOWSKI Addenda (4) / 289
 LESZEK SZARUGA Jazda (1) / 297
 PIOTR SZEWC Bez tytułu i daty / 303
 ZBIGNIEW ŻAKIEWICZ Ujrzane, w czasie zatrzymane (28) / 309

Recenzje

- LESZEK SZARUGA „Poezja ma zdrowe rumieńce” / 314
 LESZEK SZARUGA W piaskownicy z dadaistami / 316
 KRZYSZTOF MYŚKOWSKI Ulice Wilna i inne punkty widzenia / 318
 KRZYSZTOF MYŚKOWSKI Głos Miłosa / 324

Noty o książkach / 329

- HENRYK GRYNBERG Wyjaśnienie / 376

TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE
 „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna:

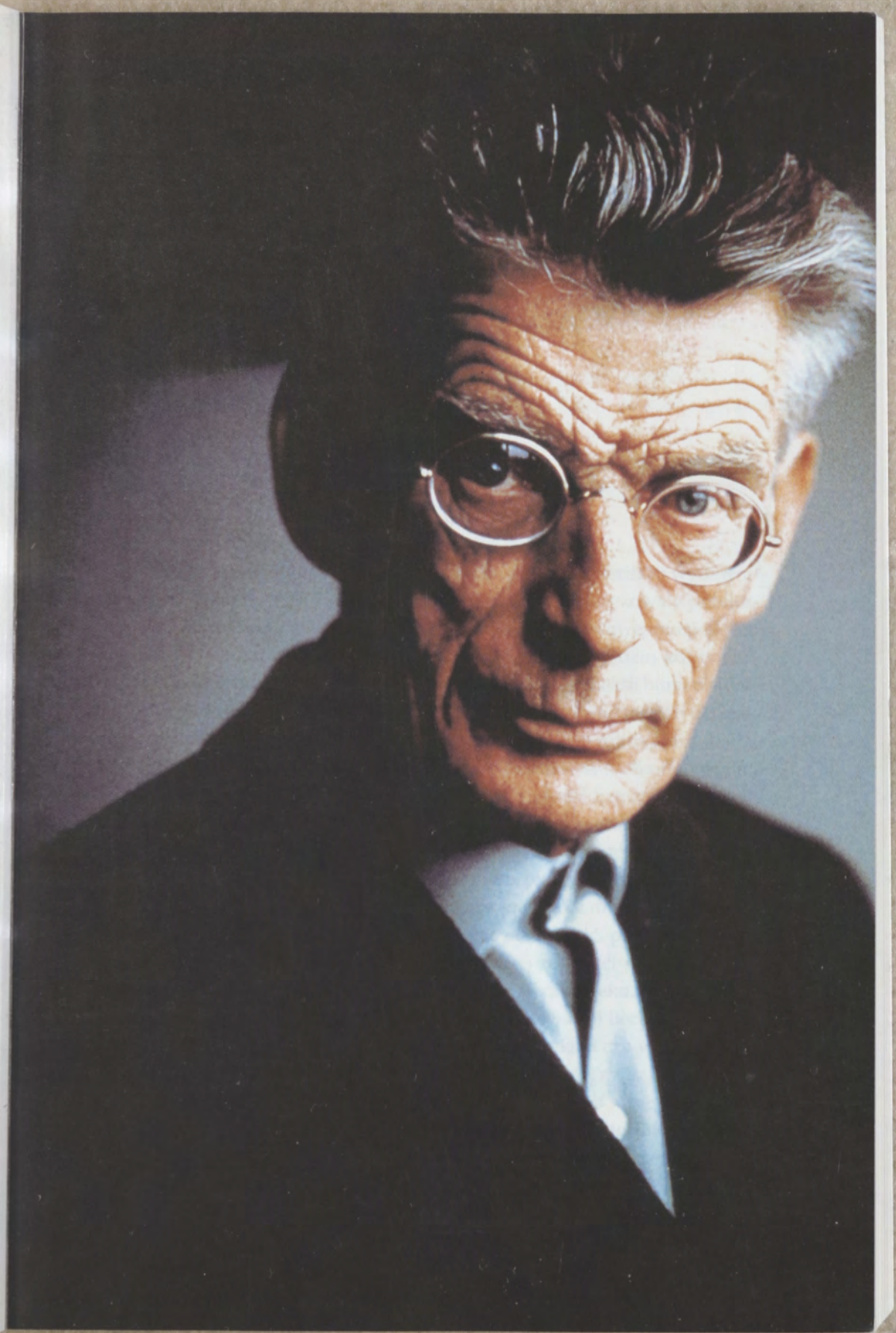
- krajowa 35 zł – zagraniczna 30 USD

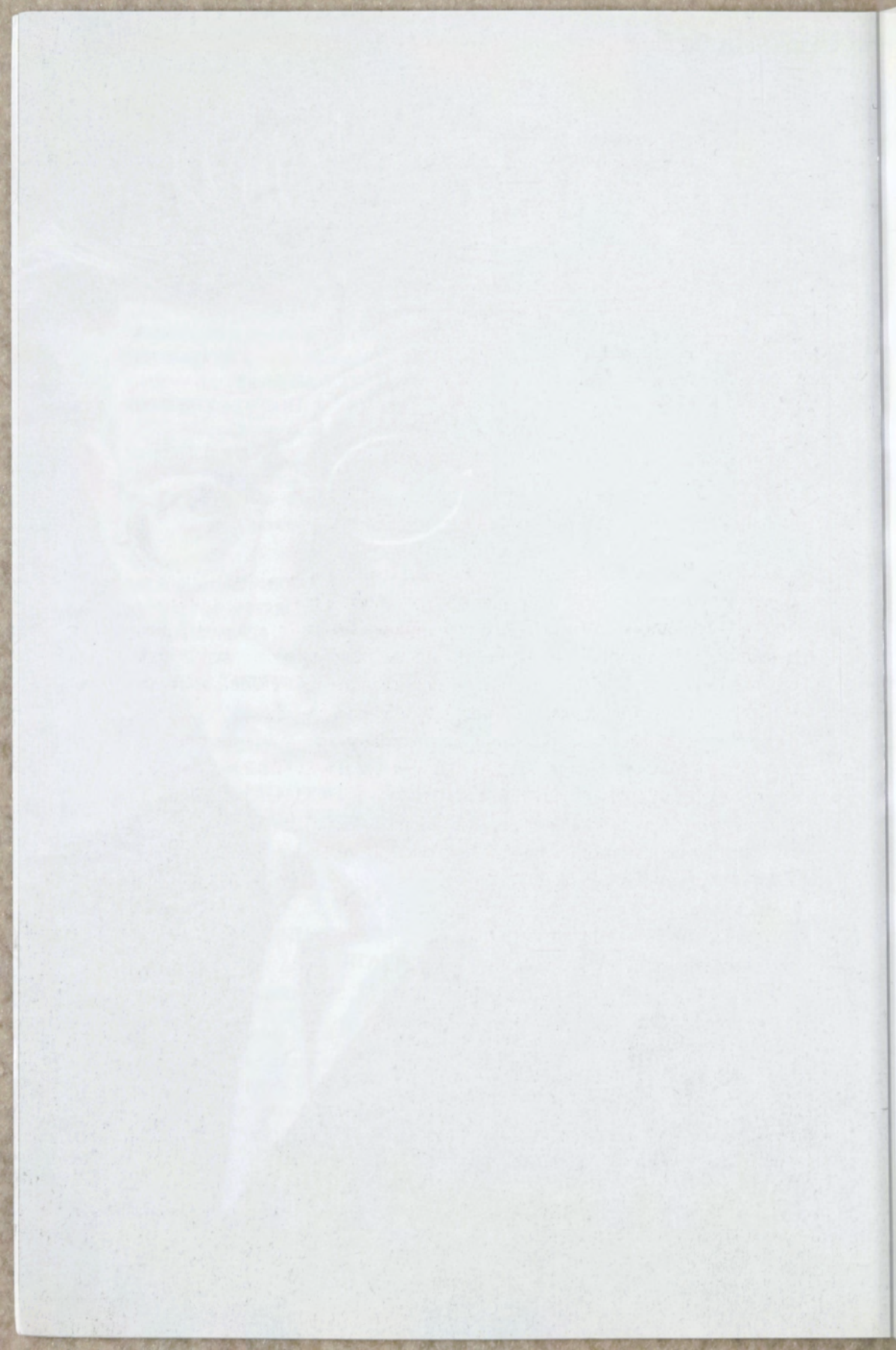
Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką)

- 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”





Marek Kędzierski

Obecność Becketta

Rok 2006 nie przyniósł wprawdzie wielkiego przełomu, sensacji wydawniczych czy teatralnych, spektakli na miarę tych, które elektryzowały publiczność za życia autora i stanowiły kamienie milowe w światowej recepcji jego dzieła, niemniej dowiódł, że Samuel Beckett w stulecie urodzin jest twórcą uniwersalnym i pozostaje stałym źródłem odniesienia w refleksji humanistycznej. Jak żaden inny pisarz drugiej połowy dwudziestego wieku autor *Czekając na Godota* przez całe życie absolutnie nie pretendując do roli reprezentanta, czy choćby świadka własnych czasów, odzwierciedlił w swoich utworach to, czym żyła jego epoka – naznaczona wstrząsami i kataklizmami, uwikłana w sprzeczności, arogancka i pełna złudzeń, ale i ekscytująca. Uczynił to nie tyle opisując wydarzenia, o których donosiły gazety i o których będzie się mówiło w podręcznikach historii, ile dając wyraz temu, czym żyli ludzie, ich osamotnieniu, niepewności, cierpieniu, niepokojom – lecz również nadziejom. Portretując równie uwikłaną w sprzeczności świadomość, przeciwstawiając hałaśliwy jarmark „wielkiego świata” wyciszonej rzeczywistości umysłu, skupił uwagę nie na człowieku w ruchu, lecz na ruchu w człowieku. Jednocześnie, w charakterystyczny dla swego pokolenia sposób nawiązał Beckett do wielowiekowej tradycji kultury, często w jednym zdaniu tekstu czy w jednym geście teatralnym odrzucając ją i potwierdzając zarazem.

Jak James Joyce i paru innych dwudziestowiecznych autorów, z których dziełem mierzyć się będą kolejne pokolenia, Beckett przeżyje mody tak lite-

rackie (odczytania według „aktualnie ważnego” klucza), jak i inscenizacyjne i zapewne wyjdzie z nich zwycięską ręką, nie osłabiony, lecz wzmocniony. Dla kilku pokoleń, które już zmierzyły się z tym dziełem, Beckett pozostaje autorem nie utemperowanym. „My, artyści teatru, wydajemy się dzisiaj, w obliczu radykalności tego poety, wciąż zbyt młodzi. Zbyt mieszczańscy. Zbyt uważający na honory, etykietę i honoraria. I ten dystans pozostaje. Zbliżamy się do niego jedynie czasami, jak do Shakespeare’a i Kleista” – napisał w stulecie urodzin wielkiego Irlandczyka na łamach „Neue Zürcher Zeitung” czterdziestolatek Thomas Oberender, dramaturg teatru w Zurychu i dyrektor festiwalu salzburskiego – i te zdania, w moim mniemaniu, dobrze oddają postawę jego rówieśników.

Oglądając w tym sezonie spektakle beckettowskie w różnych miejscach na świecie miałem wrażenie, że na widowni przeważały raczej bardzo młode i starsze twarze. Dla starszych Beckett był przede wszystkim grabarzem tradycji, utożsamiał ducha protestu, negacji dotychczasowego teatru, a obcowanie z jego utworami było dla nich często gestem odcięcia się, implikującym sprzeciw: „byle dalej od zwietrzałego świata naszych rodziców!”. Tym młodszym widzom Beckett pomaga dziś raczej dotrzeć do tradycji – znaleźć kreatywny sposób jej odczytywania – a jeśli jego twórczość jest dla nich wyrazem sprzeciwu, to na pierwszy plan wysuwa się sprzeciw wobec tego, z czym konfrontowana jest w dzisiejszej dobie sztuka „poważna”, która o rację bytu musi walczyć nie z przyjętymi konwencjami, tylko z podmywającymi ją nurtami komercji i rozrywki, neutralizującymi kreatywność i spychającymi ją na margines. Beckett symbolizuje otwartość i świeżość myślenia, opór wobec artystycznego skorumpowania, niepodatność na wszelkiego typu manipulację. W jego dziele można znaleźć wskazówki, jak zachować niezależność myślenia i nie dać sobą manipulować.

Samo to, że rok beckettowski odbywał się bez wielkiej pompy – świętowanie miało bowiem najczęściej charakter roboczy – w tylu miejscach na świecie, że jego słowa padały na tylu jakże różnych scenach, że dyskutowano o nim w tylu gremiach (włącznie z forami internetowymi, tak, tak!) uzmysławia skalę oddziaływania jego twórczości. Beckett jest wciąż z nami, trwale wpisany w praktykę i teorię teatru, obecny jest pod wieloma postaciami i stanowi nie tylko literacki punkt odniesienia. Jego nazwisko kojarzy się z predyspozycją do pewnego typu niezależnego i otwartego myślenia. To chyba

najlepszy objaw życia. Obecność młodej widowni pozwala z ufnością patrzeć w przyszłość – uświadamia, że w tej twórczości jest wciąż bardzo wiele do odkrycia.

Oswajanie Becketta nie przynosi *à la longue* rezultatu, nawet formuły i recepty, które, jak się zdaje, chwyciły, po krótkim czasie wykazują swoją ograniczoność. Optymizmem napawa fakt, że wymyka się on podejmowanym naturalną koleją rzeczy próbom zaszufadkowania. Mimo licznych inscenizacji i wielkiej ilości artykułów i spotkań, jakie mu poświęcono w 2006 roku, choć obecnie wnikamy w jego dzieło nieporównanie lepiej przygotowani niż przed półwieczem, daleko jeszcze do rozwiązania zagadki jego twórczości. To, że dzieło Becketta wciąż nie zostało rozgryzione i że aktywnie szukamy do niego klucza – mimo że wręcz banalny stał się pogląd, iż takiego nie ma – jest dowodem życia. Beckett nie należy do muzeum...

Wciąż obecny jest Beckett również w „Kwartalniku Artystycznym”. Obok Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza i Wisławy Szymborskiej – trojga polskich poetów – to zapewne autor, o którym najwięcej pisano na łamach pisma i na którego najwięcej się powoływano. Wystarczy przypomnieć o dwóch poświęconych mu numerach 4 (12) z 1995 i 4 (24) z 1999 roku. Obecnie poświęcamy mu kolejny, tym razem podwójny, który jest zresztą tylko pierwszym z dwóch, materiały beckettowskie wejdą bowiem też do następnego numeru i pewnie do następnych. W niniejszym nie pomieściły się wszystkie artykuły, za wcześniej też było na dokonanie bilansu roku beckettowskiego.

Staralem się dobierać materiały tak, aby najlepiej pokazać wielokierunkowość i różnorodność dzieła Samuela Becketta, mnogość perspektyw w patrzeniu na nie, zakres jego oddziaływania, i żeby – miast zamykać tę twórczość definitywnymi stwierdzeniami – zademonstrować, co o t w i e r a ona przed czytelnikiem.

Barbara Bray mówi, że „nie tylko dziełu, ale i osobie Becketta nie można pozwolić odejść w zapomnienie”. Poprosiłem ją oraz kilka ważnych w biografii irlandzkiego twórcy osób, aby na łamach tego pisma podzieliły się swymi wspomnieniami i refleksjami. Ich świadectwa, niepublikowane dotąd materiały oraz zapisy rozmów wypełniają pierwszą część niniejszego numeru.

Bray (uprzednio gość „Kwartalnika Artystycznego” 2005 nr 1 (45) poświęconego Haroldowi Pinterowi), wielka indywidualność brytyjskiego życia literackiego, płodna tłumaczka, w której dorobku znajdują się m.in. przekłady najważniejszych dzieł Marguerite Duras, wielokrotnie wyróżniona prestiżową nagrodą Scott-Moncrieffa, członkini Royal Literary Society, towarzyszyła pisarzowi przez trzy dziesięciolecia – od czasu rozmów przy realizacji jego utworów w rozgłośni BBC do rozmów na temat ostatniego napisanego przez niego na krótko przed śmiercią poematu, który sama przepisywała dla niego na maszynie. W rozmowie ze mną, przeprowadzonej przed kilkoma miesiącami, Bray, w duchu iście beckettowskim, skromnie umniejsza swą rolę, jednakże jest ona z pewnością najważniejszym obecnie świadkiem pracy i życia Becketta. Z jej wypowiedzi dowiadujemy się między innymi o tym, że to dzięki niej czytał on Wittgensteina, wprowadził do *Katastrofy* gest sprzeciwu manipulowanej ofiary oraz... bywał autorem szkolnych wypracowań jej córek.

Jeden z trzech wydawców Becketta, założyciel amerykańskiego wydawnictwa Grove Press, Barney Rosset, dzięki którego odwadze i uporowi w lansowaniu twórczości Henry’ego Millera, zniesiono w Stanach Zjednoczonych cenzurę, opowiada o swoich pierwszych kontaktach z Beckettem, kilku paryskich spotkaniach, realizacji filmu na podstawie jedyne go scenariusza w dorobku tego autora oraz o niezrealizowanej ekranizacji *Czekając na Godota* i o sesji fotograficznej Becketta z Richardem Avedonem.

Inny artysta-fotografik, mieszkający od lat w Szwecji turecki poeta Lütfi Özkök wspomina spotkania z autorem *Końcówki*, którym zawdzięczamy znane z publikacji w całym świecie portrety Becketta – Czytelnik „Kwartalnika” znajdzie je w oddzielnym bloku niniejszego numeru. Claude Simon, również laureat Nagrody Nobla i jeden z autorów paryskiego wydawnictwa Editions de Minuit, mówił o Özköku: „Naciskając spust migawki Lütfi izoluje coś ulotnego, zatrzymuje w ruchu. Jego fotografie nie są pozowane – to bardzo ważne. To przydaje im specjalnej jakości, daje im szczególne oblicze. Mówimy po francusku: *l’instant est né*, to gra słów: «chwila się rodzi». Całkowicie ulotna, zostanie już na zawsze. Tak jest z fotografiami Lütfięgo”.

Z dłuższego tekstu-wspomnienia przysłanego mi przez Ricka Clucheya, który twórczość Becketta odkrył w słynnym kalifornijskim więzieniu San Quentin, wybrałem fragmenty o napadzie, za który skazano go na śmierć

i o spotkaniach z Beckettem, które zaowocowały ich wspólną inscenizacją *Ostatniej taśmy Krappa* w Berlinie. Aktor osiągnął niedawno wiek bohatera sztuki, w 2006 roku grał spektakl m.in. w Zurychu i Krakowie.

Tę część biograficzną otwierają i uzupełniają wypowiedzi samego Autora, bardzo ważne choćby z tego powodu, że mówił on o swoim dziele i komentował świat wokół siebie tak rzadko i oszczędnie. Adresatem listu wysłanego latem 1937 roku z Dublinu był Axel Kaun (1912–1983), młody księgarz z Poczdamu, a wkrótce potem redaktor wydawnictwa Rohwolt, którego poznał Beckett w styczniu 1937 roku w Berlinie w czasie długiej, wielomiesięcznej podróży po hitlerowskich Niemczech i z którym rozmawiał otwarcie nie tylko o literaturze, ale i o sytuacji politycznej. W rosyjskiej knajpie nieopodal Kurfürstendamm prowadzili rozmowę o właśnie pozbawionym niemieckiego obywatelstwa Tomaszu Mannie, którego książki po opublikowanym przez niego artykule w „Baseler Zeitung” zostały umieszczone na indeksie. List, napisany bardzo poprawną, ale i nieco ekscentryczną niemiecką, wielu krytyków uważa za deklarację tego, co stawał przed sobą Beckett jako pisarz na długo przed ukazaniem się jego najgłośniejszych dzieł. Čwierć wieku później podobnie istotne rzeczy usłyszał od Becketta młody profesor teologii z Nowego Jorku (obecnie emerytowany profesor Union Theological Seminary), Tom Driver, przechadzając się z autorem święcącego sceniczne triumfy *Czekając na Godota* po paryskich ulicach w pobliżu kościoła Madeleine i Place de la Concorde.

Innym znajomym Becketta był John Fletcher, obecnie emerytowany profesor University of East Anglia, autor jednego z pierwszych kompendiów o prozie Becketta (*The Novels of Samuel Beckett*, 1964), komparatysta, który zestawiał ją później z nurtem eksperymentalnym w literaturze francuskiej (ale i z Gombrowiczem), a także autor znanych w krajach anglosaskich przewodników po dramatach. We włączonym do niniejszego numeru tekście Fletcher kreśli profil tej twórczości, sytuując ją w kontekście dwudziestowiecznej kultury (tym razem jest to fragment już opublikowanej, ostatniej jego książki o Beckettzie).

Syntetyczny esej Fletchera otwiera „akademicką” część niniejszego numeru, do której teksty doбираłem kierując się również pragnieniem pokazania Becketta możliwie z różnych perspektyw – a także wypełnienia luki infor-

macyjnej, wciąż istniejącej w Polsce, gdzie Beckett, także na uniwersytetach, traktowany jest praktycznie biorąc jako domena jednego szerzej znanego krytyka. Ta część przynosi serię artykułów „bipolarnych” – o twórcach inspirowanych samego Becketta oraz o inspiracjach beckettowskich u innych twórców współczesnych: w tym numerze są to tematy: Dante, Shakespeare, Racine i Beckett oraz Beckett i Miłosz, Różewicz (tu prosi się aż o włączenie innych nazwisk, takich jak Proust, Joyce, Pinter, Gombrowicz czy Mrożek, co być może jeszcze nastąpi). Wspomnienia Libery dopełniają perspektywę polskiej recepcji, zaś artykuł Tomasza Wiśniewskiego jest bieżącym uniwersyteckim przykładem tej recepcji.

W obliczu, najpowszechniejszego doświadczenia egzystencjalnego, tego, co stanowi porządek życia, a więc w obliczu cierpienia, straty, rozpadu i śmierci – zdaje się mówić Beckett – trzeba przejść do porządku dziennego, spojrzeć na to, co nas otacza i nie udawać, że jest to coś innego, niż widzimy. Nie oznacza to jednak, że – w geście sprzeciwu – nie mamy prawa odmówić... przejścia do porządku dziennego. Jedno nie jest prawdziwsze od drugiego. Antynomia jakby rodem z Ludwiga Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. Zgoda, wszakże pod warunkiem, że – idąc logicznym szlakiem Becketta – powie się jednocześnie: „O czym nie można mówić, o tym nie można milczeć”, lub: „O czym nie można mówić, o tym trzeba mówić”. I tak, docierając do Antynomii Nienazywalnego, wkraczamy w samo centrum problematyki beckettowskiej. Niniejszy numer rozpoczyna fragment powieści *Nienazywalne*.

Marek Kędzierski

Samuel Beckett

Nienazywalne*

(fragment powieści)

Proszę, jak wszystko w końcu jakoś się układa, to za sprawą cierpliwości, to za sprawą czasu, który mija, to za sprawą ziemi, która się obraca, że ziemia już się nie obraca, że czas już nie mija, że cierpienie ustaje, wystarczy poczekać, niczego nie robiąc, to niczemu nie służę, niczego nie rozumiejąc, to niczego nie załatwia, i wszystko się układa, nic się nie układa, nic, nic, to się nigdy nie skończy, ten głos nigdy nie ustanie, jestem tutaj sam, pierwszy i ostatni, nie dałem nikomu cierpieć, nie położyłem kresu niczym cierpieniom, nikt nie przyjdzie, by położyć kres moim, oni nigdy nie odejdą, ja nigdy się nie ruszę, nie będę miał nigdy spokoju, oni też nie, oni się nie upierają, mówią, że się nie upierają, mówią, że ja też się nie upieram, nie chcę pokoju, może i to możliwe, jakbym miał się przy tym upierać, co to takiego, i ta historia o cierpieniu, co to takiego, mówią, że cierpię, możliwe, że lepiej byłoby, gdybym zrobił to, gdybym powiedział tamto, gdybym się poruszył, gdybym zrozumiał, gdyby oni zamilkli, gdyby odeszli, możliwe, skąd niby mam wiedzieć, o takich rzeczach, skąd niby miałbym rozumieć, co takiego mówią, ja nigdy się nie poruszę,

* Samuel Beckett, *L'Innommable* © Les Editions de Minuit 1953, ss. 156–162.

nigdy nie zrozumieć, nigdy nie przemówię, oni nigdy nie zamilkną, nigdy nie odejdą, nigdy mnie nie schwytają, nigdy z tego nie zrezygnują, koniec kropka, ja tylko słucham. Wolę to, muszę powiedzieć, że to wolę, jakie to, sami wiecie, wy, jacy wy, no, pewnie publiczność, proszę, jest i publiczność, to przedstawienie, kupujemy bilet i czekamy, a może za darmo, pewnie za darmo, darmowe przedstawienie, czekamy, aż się ono zacznie, jakie ono, no przedstawienie, czekamy, aż zacznie się przedstawienie, darmowe przedstawienie, a może obowiązkowe, obowiązkowe przedstawienie, czekamy, aż się zacznie, obowiązkowe przedstawienie, przydługie, słyszymy głos, może to recytacja, ktoś recytuje, wybrane fragmenty, już wypróbowane, na pewniaka, poranek poetycki, albo improwizuje, ledwie słyhać, to jest przedstawienie, nie można wyjść, strach wychodzić, gdzie indziej może jeszcze gorzej, jakoś się ułoży, jakoś rozum wytłumaczy, za wcześnie przyszliśmy, tu trzeba być obeznanym, znać Łacinę, to dopiero się zaczyna, jeszcze się nie zaczęło, to dopiero preludium, on musi odchrząknąć, sam w garderobie, zaraz się pokaże, zaraz rozpocznie, a może to inspicjent, daje instrukcje, ostatnie wskazówki, zaraz pójdzie do góry kurtyna, to jest przedstawienie, zaczekać na przedstawienie, przy odgłosie pomruku, tłumaczymy, czy to w ogóle głos, może tylko powietrze, wznosi się, opada, wyciąga, wiruje, szuka wyjścia, między przeszkodami, a gdzie inni widzowie, nie zauważyliśmy, czekając w napięciu, że czekamy w pojedynkę, to jest przedstawienie, czekać w pojedynkę, w niespokojnym powietrzu, aż się rozpocznie, coś się rozpocznie, aż będzie coś innego niż ja, aż będzie można odejść, już bez strachu, tłumaczymy, może na ślepo, pewno na głucho, już po przedstawieniu, wszystko skończone, a gdzie w takim razie ta dłoń, pomocna dłoń, choćby litościwa, albo opłacana, każe na siebie czekać, ująć twoją i wyprowadzić ze środka, to jest przedstawienie, nic nie kosztuje, czekać w pojedynkę, ślepy, głuchy, nie wiadomo gdzie, nie wiadomo, na co, aż zjawi się ręka, i stąd was wyciągnie, zaprowadzi gdzie indziej, gdzie być może jeszcze gorzej. Proszę, teraz wy, znowu jesteśmy na wy. A teraz

to, już wolę to, muszę powiedzieć, że to już wolę, co za pamięć, jak bibuła, nie wiem, już nie wolę, to tylko wiem, więc nie warto tym się zajmować, rzeczą, której już się nie woli, no widzicie, zajmować się tym, a nigdy życiem, trzeba czekać, odkryć swoje preferencje, będzie jeszcze czas, by wszcząć formalne śledztwo. Ponadto, no właśnie, wiążmy jedno z drugim, nigdy nie wiadomo, zresztą ich postawa wobec mnie nie uległa zmianie, pomyliłem się, oni się pomylili, oni mnie zmylili, chcieli mnie zmylić, mówiąc, że uległa zmianie, ich postawa wobec mnie, ale mnie nie zmylili, nie zrozumiałem, co chcieli zrobić, co chcieli mi zrobić, ja mówię to, co mi się mówi, żebym mówił, koniec kropka, jeszcze jak, no ale, nie wiem, nie czuję, bym miał usta, nie czuję, by słowa przepychały się przez moje usta, a kiedy recytuje się ulubiony poemat, jeśli lubi się poezję, w metrze, bądź we własnym łóżku, dla siebie, słowa już tam są, w pobliżu, nie robiąc najmniejszego hałasu, tego też nie czuję, słów, które padają, nie wiadomo gdzie, nie wiadomo skąd, kropli milczenia pośród milczenia, nie czuję ich, nie czuję, żebym miał usta, nie czuję, żebym miał głowę, a czy czuję, żebym miał ucho, tylko szczerze proszę, odpowiedzieć, czy czuję, żebym miał ucho, no nie, tym gorzej, nie czuję, żebym miał ucho, oj kiepsko, trzeba to sprawdzić, powinienem coś czuć, tak, ja coś czuję, mówią, że coś czuję, nie wiem, co to jest, nie wiem, co czuję, powiedzcie mi, co czuję, a ja powiem wam, kim jestem, oni powiedzą mi, kim jestem, ja nie zrozumiem, ale zostanie to powiedziane, powiedzą mi, kim jestem, a ja to usłyszę, bez ucha usłyszę, i powiem to, bez ust to powiem, i usłyszę to poza mną, a zaraz potem we mnie, może to właśnie czuję, że jest to, co na zewnątrz i to, co wewnątrz, a ja w środku, pomiędzy, właśnie tym może jestem, rzeczą dzielącą świat na dwoje, z jednej strony to, co na zewnątrz, z drugiej wewnątrz, może to coś cienkiego jak blaszka, ja nie jestem ani jedną, ani drugą stroną, ja jestem pośrodku, ja jestem przegrodą, mam dwie powierzchnie, ale nie mam grubości, może to właśnie czuję, to, jak wibruję, jestem tympanum, z jednej strony czaszka, z drugiej strony świat, ja nie jestem ani z tego, ani

z tamtego, to nie do mnie mówią, nie o mnie myślą, nie, nic z tych rzeczy, nic takiego nie czuję, spróbujcie innych rzeczy, co za zgraja bydlaków, powiedzcie coś innego, żebym to usłyszał, nie wiem jak, żebym powtórzył, nie wiem jak, co za gbury, mimo wszystko, żeby wciąż mówić to samo, chcieć, żebym ja to samo mówił, a przecież wiedzą, że to nie to, nie, oni też nic nie wiedzą, zapominalscy, myślą, że ulegają zmianom, a nie ulegają, do śmierci będą mówić to samo, a potem może chwila milczenia, dopóki kolejna ekipa nie stawi się na miejscu, kolejna banda nie zabierze się do dzieła, tylko ja jestem nieśmiertelny, a jak byście chcieli, ja nie mogę się urodzić, może tak to sobie wykalkulowali, wciąż to samo mówić, jedno pokolenie po drugim, obrzucać mnie tym samym, aż wyjdę z siebie i zacząć krzyczeć z wściekłości, a wtedy powiedzą, o! zakwilił!, zaraz zacznie charczeć, to już zaprogramowane, wynośmy się stąd, do diabła, nic tu po nas być przy tym, inni na nas czekają, z tym nieszczęsnikiem już koniec, skończone już jego niedole, zaraz się złączą jego niedole, zaraz się skończą jego niedole, uratował się, my go uratowaliśmy, wszyscy są jednacy, wszyscy dają się uratować, wszyscy dają się urodzić, ten to był twardziel, jeszcze robi świetną karierę, co za gniew, co za wyrzuty sumienia, nigdy sobie nie wybaczy, i, tak rozprawiając, wyniosą się, gęsiego jak Indianie, albo idąc parami, wzdłuż brzegu, proszę, to brzeg, po nadmorskich kamykach, po piasku, w wieczornej aurze, to jest wieczór, to wszystko, co wiadomo, wieczór, i cienie, nie ważne gdzie, gdzieś na ziemi. Tak, ale wyjść z siebie, obejdzie się bez wściekłości, ani bez wieczora, to nie takie pewne, to nie konieczne, i o świcie są też długie cienie, tych, którzy trzymają się jeszcze na nogach, to tylko się liczy, tylko cień się liczy, bez własnego życia, bez kształtu, bez wytchnienia, to może świt, wieczór nocy, nie o to chodzi, więc się wynoszą, odchodzą, do moich braci, tylko nie to, żadnych braci, otóż to, cofnij to słowo, oni nie wiedzą, odchodzą, nie wiedząc dokąd, do swego pana, to możliwe, żeby ich wyzwolił, z nimi już koniec, dla mnie się zaczyna, koniec się zaczyna, oni się zatrzymują, posłuchać moich krzyków, już się nie za-

trzymają, owszem, zatrzymają się, moje krzyki się zatrzymają, na jakąś chwilę, przestanę krzyczeć, żeby posłuchać, czy nikt mi nie odpowie, żeby popatrzeć, czy nikt nie przychodzi, a potem pójdę, zamknę oczy i pójdę, krzycząc, krzyczeć gdzie indziej. Tak, no ale moje usta, nie otworzę ich, nie będę w stanie, przecież ich nie mam, dobre sobie, no to mi wyrosną, najpierw mała dziura, coraz szersza, coraz głębsza, powietrze wleje się we mnie, ożywcze powietrze, i natychmiast ze mnie wyleci, pełne krzyku. Ale czy nie żądam trochę za wiele, czy to nie za wiele, żądać aż tyle, od takiej odrobiny, na co to się przyda? Czy nie wystarczyłoby – nie naruszając tej rzeczy jako takiej, takiej jak zawsze, nie wydrążając tam ust, gdzie ból nawet nie wyłobiłby zmarszczki, czy nie wystarczyłoby, co, czego, straciłem wątek, szkoda, wybierzmy więc inny, czy nie wystarczyłoby mały ruch, że coś się ugięło, albo podniosło, lekki prztyczek który wprowadziłby w ruch całą resztę, jak lawina od kulki śniegu, natychmiast zrobiłoby się z tego ogólne poruszenie, powszechna lokomocja, podróże we właściwym rozumieniu, służbowe, naukowe, prywatne, spontanicznie nieskrępowane, przechadzki parami i w pojedynkę, mówię w ogólnym zarysie, uprawianie sportu, bezsenne noce, ćwiczenia rozluźniające, ataksja, spazmy, pośmierne zastyganie, wyłanianie się struktury kostnej, to powinno wystarczyć. To tylko kwestia słów, głosów, nie należy o tym zapominać, należy próbować nie zapomnieć tego całkowicie, że to jest coś, co trzeba powiedzieć, żeby oni powiedzieli, żebym ja powiedział, to nie jest całkiem jasne, należałoby zastanowić się, czy cały ten mętlik o życiu i śmierci nie jest im doskonale obcy, tak jak i mnie.

Samuel Beckett

przełożył Marek Kędzierski

Samuel Beckett

List do Axela Kauna*

9/7/37

6 Clare Street
Dublin
IFS

Drogi Axelu Kaunie!

(...)

Cieszę się, ilekroć otrzymuję od Pana list, proszę zatem pisać jak najczęściej i najobszerniej. Chce Pan koniecznie, żebym pisał do Pana po angielsku? Czy lektura mojego niemieckiego listu napawa Pana takim samym znużeniem jak mnie pisanie do Pana po angielsku? Byłoby mi przykro, gdyby miał Pan odczucie, że idzie tu o jakiś kontrakt, którego ja nie wypełniam. Uprasza się o odpowiedź.

Faktycznie, coraz trudniej mi pisać oficjalną angielszczyzną, to wręcz nie-dorzeczne. A mój język coraz bardziej jawi mi się jako zasłona, którą trzeba porwać, aby dotrzeć do rzeczy znajdujących się za nią (albo do znajdującego

* Fragment listu przetłumaczony według oryginalnego tekstu niemieckiego w: *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, edited with a foreword by Ruby Cohn, John Calder, London 1983.

się za nią Niczego). Gramatyka i styl. Wydaje mi się, że stały się one równie muzealne jak kostium kąpielowy w stylu Biedermeiera albo niezłomność prawdziwego gentlemana. Maski. Miejmy nadzieję, że nadejdzie czas – Bogu dzięki, w niektórych kręgach już tak się stało – kiedy języka najlepiej będzie się używać, z największą skwapliwością go nadużywając. Skoro nie można go tak od razu wyłączyć, chcemy przynajmniej niczego nie zaniedbać, co mogłoby przyczynić się do popsucia jego reputacji. Wiercić w nim dziurę za dziurą, dopóki nie zacznie się przez nie przesączać to, co przykucnęło z tyłu – wyższego celu dla pisarza nie potrafię sobie dziś wyobrazić.

Czy też literatura powinna zostać sama w tyle na tej gnuśnej drodze dawno już opuszczonej przez muzykę i malarstwo? Czy w nie-naturalności słowa tkwi coś paraliżującego świętego, co nie należy do innych sztuk? Czy jest jakiś powód, dla którego nie powinna rozpaść się owa straszliwie arbitralna materialność powierzchni słowa, jak [dzieje się] np. z powierzchnią dźwięku Siódmej Symfonii Beethovena, pożeraną przez wielkie czarne pauzy, tak że na całych stronach nie możemy zauważyć nic prócz zawrotnej ścieżki dźwięków, łączącej niezgłębione przepaści milczenia? Uprasza się o odpowiedź.

Wiem, że istnieją ludzie, wrażliwi i inteligentni, którym wcale nie brakuje milczenia. Mogę jedynie przyjąć, że niedosłyszą. Ponieważ w lesie symboli, które nimi nie są, nigdy nie milkną ptaszki interpretacji, która nią nie jest.

Oczywiście na razie powinno nas zadowolić choćby niewiele. Na obecnym etapie byłaby to choćby kwestia wynalezienia metody pozwalającej tę sztywną postawę względem słowa przedstawić w słowach. W tym dysonansie środków i poczynionego z nich użytku wyczuwamy już może szmer owej końcowej muzyki lub podszywanego Wszystko milczenia.

Z takim programem ostatnie dzieło Joyce'a nie ma, moim zdaniem, [sic! *meiner Absicht nach*] nic wspólnego. Tam, jak się wydaje, idzie raczej o apoteozę słowa. Chyba że tym samym będzie dla nas wniebowzięcie i strącenie do piekieł. Jak ładnie byłoby wierzyć, że tak jest faktycznie. Na obecnym etapie chcemy wszakże ograniczyć się do zamiaru.

Być może bliższymi temu, co mam na myśli, są logografy Gertrudy Stein. Tkanka mowy stała się przynajmniej porowata, nawet jeśli niestety tylko

przypadkowo, a to za sprawą procedury podobnej technice Feiningera. Nie-
szczęsna dama (czy ona jeszcze żywa?) jest przecież niewątpliwie wciąż roz-
kochana w swoim wehikule, choć – zgoda – tak tylko, jak w cyfrach swoich
matematyk, którego rozwiązanie zadania interesuje tylko pobocznie, a na-
wet musi wydawać się mu czymś wprost straszliwym – jako zabójstwo cyfr.
Zestawianie tej metody z metodą Joyce'a, jak to jest teraz w modzie, wydaje
mi się równie besensowne jak nieznaną mi jeszcze próba porównania nomi-
nalizmu (w sensie scholastyków) z realizmem. A jednak na szlaku do owej
jakże dla mnie pożądanej Literatury Bez-Słowa pewna forma nominalistycz-
nej ironii stanowić może niezbędne stadium [przejściowe]. Nie wystarczy
jednak, żeby ta gra straciła tylko coś ze swej świętej Powagi. Powinna się
skończyć. Czyńmy zatem tak, jak ten zwariowany (?) matematyk, który lubił
stosować inną zasadę mierzenia w kolejnych fazach rachunku. Szturm na
słowa w imieniu Piękną.

Na razie jednak nic nie robię. Tylko od czasu do czasu, jak właśnie teraz,
mam pociechę z tego, że wolno mi mimowolnie uchybić prawu obcego języ-
ka, co chciałbym uczynić z pełną świadomością i wolą w stosunku do moje-
go własnego, i co – *Deo juvante* – jeszcze uczynię.

Serdeczne pozdrowienia.

Samuel Beckett

przełożył Marek Kędziński

Tom F. Driver

Beckett przy Madeleine*

Nic w nim nie było z Godota – zjawił się przed umówioną godziną. W liście zaproponował, żebyśmy spotkali się w moim hotelu w niedzielę w południe. Zjawiłem się w holu kiedy zegar wybił dwunastą. On już czekał.

Do spotkania z Samuelem Beckettem skłoniły mnie: prosta ciekawość oraz zainteresowanie jego dziełem. W amerykańskiej prasie recenzenci lubią nazywać jego sztuki nihilistycznymi. Znajdują w nich głęboki pesymizm. Nawet tak przenikliwy krytyk jak Harold Clurman napisał na łamach „The Nation”, że *Czekając na Godota* to „koncentrat... współczesnego europejskiego... nastroju rozpaczy”. Mnie jednak utwory Becketta wydawały się zawsze pełne miłości do człowieka i tego rodzaju humoru, którego nie mogłem pogodzić ani z rozpaczą, ani z nihilizmem. A może zwodziły mnie oczy i uszy? Czy jest to dzieło defetyzmu, bez związku z nękającym nas kryzysem społecznym? Czy też wykazuje taki związek, ponieważ uczy nas czegoś pożytecznego o nas samych?

Wiedziałem, że rozmowa z autorem nie przyniesie odpowiedzi na to pytanie, ponieważ nie można stawiać równania między nim a jego twórczością – ostatecznie przecież kwestie te powinno rozstrzygnąć samo dzieło. Ale mimo wszystko byłem ciekawy.

* Przekład pierwszej części wywiadu według pierwodruku w: „Columbia University Forum IV” nr 3, New York, Summer 1961.

Moja ciekawość wzrosła dzień czy dwa przed wywiadem, w czasie rozmowy z dobrze obeznanym w temacie wykładowcą literatury, ojcem-jezuitą, na odbywającym się pod Paryżem sympozjum o dramacie religijnym. Kiedy w dyskusji padło nazwisko Becketta, ksiądz głośno mnie zgromił, powiadając, że Beckett „nienawidzi życia”. Pomyślałem, że przynajmniej to potwierdzi mi moje spotkanie.

Beckett ma aparycję grubo ciosanego Irlandczyka. Rysy twarzy raczej wydatne niż delikatne. Jakby wryte niezbyt ostrym dłutem. Niesforne włosy wyrastają prosto nad samym czołem tak wysoko, że na górze łagodnie kładą się, jakby chciały udowodnić, że to naprawdę włosy, a nie szczecina. Można by pomyśleć, że równie wiele mówią o dumie jak i pokorze. Ponieważ jest w nim duma z akceptacji siebie i pokora – może z tego samego wynikająca – żeby nie narzucać się drugiemu człowiekowi. Jego głęboko osadzone jasnoniebieskie oczy są nieustannie w ruchu. Wydaje się, że jakimś nieświadomym prawem podziału pracy wyznaczył im tylko tę funkcję, reszcie twarzy pozostawiając zadanie komunikowania. Usta często przerywają rozbajającym uśmiechem. Głos ma jasny *timbre*, jest w nim coś surowego, tak jak w twarzy. Irlandzki akcent, jak można było się spodziewać, jest nieco modulowany francuską wymową. Luźny garnitur z tweedu ma kolor szarozielony. Do tego brązowa, sportowa koszula bez krawata.

Ruszyliśmy rue de l'Arcade, stamtąd, mijając Madeleine, doszliśmy do kawiarni z tarasem *vis à vis* kościoła. Rozmowa, która się zawiązała, pochłaniała mnie wprawdzie bez reszty, lecz trudno byłoby ją nazwać wstrząsającą światem. Zresztą świat, widziany przez Becketta, i tak już jest po wstrząsie. Jego wywód kieruje się ku temu, co on nazywa „bałaganem” (*mess*), czasami zaś „brzęczącym zamieszaniem” (*buzzing confusion*). Rekonstruuje jego słowa z notatek, zrobionych zaraz po naszej rozmowie. Niniejsza relacja jest w stosunku do tego, co powiedział, nieco skrócona, ale trzymam się dokładnie tego, co powiedział.

„Zamieszanie nie jest moim wynalazkiem. Wystarczy choćby przez pięć minut przysłuchiwać się jakiejś rozmowie, by dobitnie zdać sobie sprawę z całego zamieszania. Jest ono wszędzie wokół nas i mamy teraz tylko jedną szansę – dopuścić je do siebie. Jedyną szansą odnowy jest

otworzyć oczy i ujrzeć cały bałagan. To nie jest bałagan, w którym można znaleźć jakiś sens."

Podsunałem, że trzeba je dopuścić, ponieważ jest prawdą, ale Beckettowi nie podobało się słowo „prawda”.

„Co to znaczy prawda? Pływać jest prawdą i tonąć jest prawdą. Jedno nie jest prawdziwsze od drugiego. Nie możemy już mówić o «bycie» – można mówić jedynie o bałaganie. Gdy Heidegger i Sartre mówią o przeciwieństwie między bytem a istnieniem, może i mają rację, nie wiem, lecz dla mnie ich język jest zbyt filozoficzny. Ja nie jestem filozofem. Mogę mówić tylko o tym, co widzę tu, wokół nas, a to jest po prostu bałagan.”

Potem zaczął mówić o napięciu w sztuce między bałaganem a formą. Do niedawna sztuka wytrzymywała napór rzeczy chaotycznych. Broniła się przed nimi. Zdawała sobie sprawę, że dopuścić je oznaczałoby narażać formę na niebezpieczeństwo. „Jak można było dopuścić bałagan, skoro wydawał się on całkowitym przeciwieństwem formy, a więc godził w serce tego, za co uważa się sztuka?” Ale teraz nie możemy już utrzymać bałaganu na zewnątrz, wkroczyliśmy bowiem w okres, kiedy chaos „w każdej chwili wdziera się w nasze doświadczenie. Jest tutaj i trzeba mu otworzyć drzwi”.

Przyznałem, że może tak jest, ale według mnie rezultatem jest jeszcze większe skupienie na formie niż poprzednio. Nic dziwnego. Jak można, zapytałem, dopuścić chaos do chaosu? Czy nie będzie to końcem myślenia i końcem sztuki? Patrząc na sztukę ostatnich czasów, widzimy jak bardzo absorbuje ją forma. Utwory Becketta są tego przykładem. Trudno o sztuki bardziej sformalizowane niż *Czekając na Godota*, *Końcówka* czy *Ostatnia taśma Krappa*.

„To, co mówię, nie znaczy, że odtąd nie będzie formy w sztuce. Znaczy to jedynie, że będzie nowa forma, i że ta nowa forma będzie tego typu, że dopuści chaos i nie będzie próbowała mówić, że chaos jest naprawdę czymś innym. Forma i chaos to dwie oddzielne rzeczy. Chaos nie sprowadza się do formy. Stąd właśnie bierze się owo skupienie na formie: ponieważ istnieje ona jako oddzielne zagadnienie wobec materiału, który ma pomieścić. Znaleźć formę, która pomieści bałagan – oto zadanie artysty dzisiaj.”

Tak, odparłem, ale czy podobnie nie można by powiedzieć o sztuce przeszłości? Czyż cechą największej sztuki nie jest, że stawia nas ona wobec czegoś, czego nie jesteśmy w stanie wyjaśnić, i żąda od odbiorcy, by zareagował na swój własny, nieprzewidywalny sposób? A historia krytyki, czy nie jest historią ludzi próbujących odnaleźć sens w jakże wielu elementach sztuki, które wzbraniają się przed sprowadzeniem ich do jakiejś jednej filozofii czy jednej teorii estetycznej? Czy każda sztuka nie jest wieloznaczna?

„Nie ta”, powiedział, wskazując Madeleine. Klasyczne rysy kościoła, który dla Napoleona był Przybytkiem Chwały, dominowały nad wszystkim wokół nas. Boulevard de la Madeleine, Boulevard Malesherbes i rue Royale zbiegają się tu z wdzięcznym pochlebstwem, zwiastując już Wiek Rozumu. „Nie ta sztuka. Ta jest jasna. Ta nie zezwala, by wdarła się w nas tajemnica. W sztuce klasycznej wszystko jest z góry roztrzygnięte. Ale inaczej jest w Chartres. Tam jest niewyjaśnialne, tam sztuka stawia pytania, na które sama nie usiłuje odpowiedzieć.”

Zapytałem o walkę między życiem a śmiercią w jego sztukach. Didi i Gogo unoszą się w niepewności na skraju samobójstwa. Światem Hamma jest śmierć, a Clov nie wiadomo czy wydostanie się na zewnątrz i przyłączy się do żywego dziecka. Czy ta kwestia życia i śmierci jest częścią chaosu?

„Tak. Gdyby życie i śmierć nie ukazywały się nam jednocześnie, nie byłoby niezbadanego. Gdyby była tylko ciemność, wszystko byłoby jasne. Ale ponieważ jest nie tylko ciemność, ale i światło, naszej sytuacji nie sposób jest wyjaśnić. Weźmy teorię Augustyna o łasce udzielonej i wycofanej, czy zastanawiał się pan nad dramatyczną wartością tej teologii? Razem z Chrystusem ukrzyżowano dwóch zbrojnych, jeden został zbawiony, drugi potępiony. Jak można znaleźć sens w tym podziale? Dramat klasyczny nie zna takiego problemu. Los Fedry jest u Racine'a przesądzony z góry: zmierza ku ciemności. Ale idąc, sama dozna oświecenia. Na początku sztuki doznaje częściowego oświecenia, a na końcu całkowitego, choć nie ulega kwestii, że idzie ku ciemności. Taka jest ta sztuka. W jej koncepcji, możliwa jest jasność, ale my nie jesteśmy ani Grekami ani jansenistami, dla nas nie ma takiej jasności. Nie byłoby również tej kwestii, gdyby wierzyć w coś

przeciwnego – całkowite zbawienie. Tam jednak, gdzie mamy tak ciemność, jak i światło, mamy też niewyjaśnialne. W moich sztukach słowem-kluczem jest «być może».”

Pozostając przy teologii, zapytałem co sądzi o tych, którzy znajdują w jego sztukach religijne znaczenie:

„One naprawdę nie mają takiego znaczenia. Ja nie posiadam uczuć religijnych. Raz miałem emocje religijne. Przy pierwszej komunii. Nic poza tym. Moja matka była bardzo religijna. Podobnie i brat – klęczał przy łożku tak długo, jak wytrzymywały kolana. Ojciec nie był. Pochodzę z protestanckiej rodziny, ale ja nie miałem do tego cierpliwości, więc dałem sobie spokój. Bratu i matce nic nie przyniosła religia, kiedy umierali. W chwilach kryzysu nie miała większej głębi, nie bardziej się przydała niż krawat gentlemana. Katolicyzm irlandzki nie ma wielkiego powabu, ale jest głębszy. W Irlandii, kiedy autobus przejeżdża obok kościoła, ręce wszystkich pasażerów pośpiesznie wykonują znak krzyża. Niedługo pewnie nawet psy w Irlandii będą to robić, a może i świnię”.

Ale czy sztuki nie zajmują się tymi samymi aspektami ludzkiego doświadczenia, których musi dotyczyć religia?

„Tak, ponieważ zajmują się nędzą i niedostatkiem. Niektórym nie podoba się to w mojej twórczości. Raz na jakimś przyjęciu pewien angielski intelektualista – tak zwany intelektualista – spytał mnie, dlaczego piszę wciąż o ludzkich utrapieniach. Jakby było w tym coś zdrożnego. Chciał się dowiedzieć, czy ojciec mnie bił, albo czy może matka porzuciła dom i dlatego miałem nieszczęśliwe dzieciństwo. Powiedziałem, że nie, że miałem szczęśliwe dzieciństwo. Wtedy wydałem mu się jeszcze bardziej perwersyjny. Wszedłem szybko z przyjęcia i wsiałem do taksówki. Na szybie, dzielącej mnie od kierowcy, wisiały trzy ulotki – jedna apelowała o pomoc dla niewidomych, druga dla sierot, trzecia dla uchodźców wojennych. Nędzy nie trzeba szukać. Sama skacze nam do oczu, nawet w londyńskich taksówkach.”

Skończyliśmy posiłek, w drodze do hotelu dopadały nas światła i ciemności Paryża.

Cechy charakteru Samuela Becketta są podobne do tego, co znalazłem w jego sztukach. Nie mówi niczego, co mogłoby zawrzeć doświadczenie ludzkie w jakimś zamkniętym schemacie. W miejscu zaangażowania jest u niego słowo „być może”. A poza tym jest po prostu sympatyczny i bardzo przyjazny. Gdyby było tylko zamieszanie, wszystko byłoby jasne, ale jest również współczucie.

Wiem, że nie podzielałam sytuacji Becketta jako chrześcijanin, ale postrzegam wiele z tego, co on postrzega.

Tom F. Driver

przełożył Marek Kędzierski



NOBELSTIFTELSEN
The Nobel Foundation

Literacka Nagroda Nobla 1969

Prezentacja – Mowa Karla Ragnara Gierowa z Akademii Szwedzkiej*

Wasza Wysokość, Wasza Królewska Wysokość, Panie i Panowie,

Zmieszajmy bujną wyobraźnię z logiką *ad absurdum*, a otrzymamy albo paradoks albo Irlandczyka. Jeśli to będzie Irlandczyk, dostaniemy jeszcze dodatkowo paradoks. Nawet literacką Nagrodę Nobla czasami trzeba dzielić. Paradoksalnie, tak się stało w roku 1969, pojedynczą nagrodę przyznano jednemu człowiekowi, dwóm językom i jeszcze trzeciemu narodowi, który na dodatek jest podzielony.

Samuel Beckett urodził się niedaleko Dublina w 1906 roku. Jako znany autor przyszedł na świat niemal pół wieku później w Paryżu, po opublikowaniu w ciągu trzech lat pięciu utworów, które natchmiast umieściły go w samym centrum zainteresowania: powieści *Molloy* w 1951 roku, jej dalszego ciągu *Malone umiera* w tym samym roku, sztuki *Czekając na Godota* w 1952 roku a rok później dwóch powieści, *Nienazywalne*, która zamknęła cykl *Molloya* i *Malone'a* oraz *Watta*.

* Copyright © The Nobel Foundation 1969

Te daty oznaczają po prostu nagłe pojawienie się autora. Wymienione dzieła nie były nowe w chwili opublikowania i nie zostały napisane w tej kolejności. I wyrastały tak z ówczesnej sytuacji Becketta, jak i z jego wcześniejszej twórczości. Prawdziwy charakter powieści *Murphy* z 1938 roku oraz studiów na temat Joyce'a (1929) i Prousta (1931), które demonstrują jego punkt wyjścia, chyba najlepiej widać w świetle późniejszego dorobku Becketta. Będąc pionierem nowych sposobów powieściowego i scenicznego wyrażania, Beckett sprzymierzył się bowiem również z tradycją, nie tylko związany był blisko z Joyce'm i Proustem, ale i z Kafką, zaś dramaty którymi zadebiutował, sięgają do tradycji literatury francuskiej z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku oraz *Ubu Roi* Alfreda Jarry'ego.



Powieść *Watt* z wielu względów znaczy punkt zwrotny w tej wybitnej twórczości. Napisana w 1942–1944 na południu Francji, dokąd Beckett dotarł, uciekając przed nazistami z Paryża, gdzie wcześniej mieszkał, na długie lata miała być ostatnim utworem po angielsku. Autor zdobył sławę pisząc po francusku i do rodzimego języka powrócił dopiero po upływie około piętnastu lat. A i świat wokół Becketta też nie był już taki sam, kiedy ten podjął pracę pisarską po *Wacicie*. Reszta dzieł, które przyniosły mu sławę pochodzi z okresu 1945–1949. Ich fundamentem jest II wojna światowa. To po jej zakończeniu jego dzieło osiągnęło dojrzałość i objawiło swoje przesłanie. Same utwory nie traktują o wojnie, życiu na froncie, czy we francuskim ruchu oporu (w którym Beckett aktywnie brał udział), lecz o tym, co wydarzyło się później, kiedy nastał pokój i uchylono kurtynę najniegodziwszych spośród niegodziwych, odsłaniając zastraszający spektakl, który demonstrował, do czego człowiek może się posunąć w nie-

ludzkiej degradacji – czy to na czyjś rozkaz czy z własnej inicjatywy – i ile takiej degradacji potrafi człowiek przeżyć. W tym sensie degradacja ludzkości jest wciąż powracającym tematem twórczości Becketta i w tej mierze jego filozofię, którą podkreślają jedynie elementy groteski i tragicznej farsy, można określić jako negatywizm, który nie może powstrzymać się od zejścia do głębi. Musi iść w dół, ponieważ dopiero tam pesymistyczna myśl i poezja mogą zdziałać cuda. Co otrzymujemy po wydrukowaniu negatywu? Pozytyw, rozjaśnienie, w którym czerni okazuje się światłem dziennym, zaś najbardziej mroczne fragmenty to te, które w największym stopniu odbijają źródło światła. Które nazywa się poczuciem wspólnoty i miłosierdziem. Nagromadzenie okropieństw w tragedii greckiej, które doprowadziło Arystotelesa do doktryny *katharsis*, oczyszczenia przez zgrozę, nie jest tu jedynym precedensem. Ludzkość więcej czerpała siły z gorzkich źródeł Schopenhauera niż z błęgiego źródła Schellinga, więcej błogosławieństwa z wątpliwości dręczących Pascala niż ze ślepego racjonalnego zaufania do najlepszego z możliwych światów u Leibniza, zaś na polu literatury irlandzkiej – na której wychował się Beckett – dużo chudsze plony dała wybielana klerykalna pastoralka Olivera Goldsmitha niż dziekan Swift w gwałtownych atakach, poniżających całą ludzkość.

To tu należy szukać istotnych źródeł Beckettowskiego spojrzenia na świat – w różnicy między łatwo nabytym pesymizmem, który rozkoszuje się niczym nie zmąconym sceptycyzmem, a drogo okupionym pesymizmem, który przedziera się do krańca ludzkiego niedostatku. Ten pierwszy zamyka się w przekonaniu, że tak naprawdę wszystko jest bezwartościowe, ten drugi zasadza się na jego dokładnym przeciwieństwie. Tego bowiem, co nie ma wartości, nie sposób zdegradować. Ludzkiej degradacji – której my byliśmy świadkami może w większym stopniu niż jakiegokolwiek inne pokolenie – nie można spostrzec, jeśli zaprzeczy się ludzkim wartościom. I to doświadczenie staje się tym boleśniej-sze, im bardziej wierzy się w ludzką godność. Takie jest źródło wewnętrznego oczyszczenia w pesymizmie Becketta, źródło – mimo wszystko – jego witalności. Zawarta jest w nim miłość do człowieka, która staje się coraz bardziej rozumiejąca w miarę pograżania się w głębie odrazy, rozpacz, która musi dotrzeć do samej granicy cierpienia po to, by odkryć bezgraniczne współczucie. Z tej pozycji, w obszarach unicestwienia, dzieło Becketta wznosi się jak *miserere* od całej ludzkości, a jego przytłu-

miona tonacja minorowa zwiastuje wyzwolenie uciskanym, a pocieszenie dla tych, co są w potrzebie.

(...)

Akademia Szwedzka żałuje, że nie ma tu dzisiaj z nami Samuela Becketta. Postanowił jednak, że będzie go reprezentował ktoś, kto jako pierwszy odkrył ważność nagradzanego przez nas dzieła, jego paryski wydawca, pan Jérôme Lindon. Uprzejmie proszę, Szanowny Panie Lindon, odebrać z rąk Jego Królewskiej Wysokości literacką Nagrodę Nobla przyznaną przez Akademię Samuelowi Beckettowi.

[w jęz. francuskim:] *L'Académie Suédoise regrette que Samuel Beckett ne soit pas parmi nous aujourd'hui. Cependant il a choisi pour le représenter l'homme qui le premier a découvert l'importance de l'oeuvre maintenant récompensée, son éditeur a Paris, M. Jérôme Lindon, et je vous prie, cher Monsieur, de vouloir bien recevoir de la main de Sa Majesté le Roi le Prix Nobel de littérature, décerné par l'Académie à Samuel Beckett.*

Karl Ragnar Gierow
przełożył Marek Kędzierski

Lütfi Özkök

Obrazy pamięci*

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

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

Mieszka przy 38, Boulevard Saint-Jacques, w nowoczesnym domu czynszowym o jasnej fasadzie. Wjeżdżam windą na szóste piętro. Podchodzę do drzwi z prawej strony. Beckett otwiera sam. Wysoki i szczupły, oczy intensywnie niebieskie, spojrzenie łagodne i bystre. Wita mnie z kurtuazją i prowadzi do jasne-

* Fragment z tekstu *Minnesbilder*, w: „Alt om Böcker” 1998 nr 4/5; przedruk z „Kwartalnika Artystycznego” 1999 nr 4(24).

go pokoju, który jest jednocześnie salonem i gabinetem. Spartańskie umeblowanie, przeszklona ściana wychodzi na otwarte niebo. W jednym rogu niewielki stół-biurko, nad nim rodzaj kosza na korespondencję, a powyżej półki na książki do samego sufitu. Siadam na narożnej kanapie naprzeciw biurka, ze zdenerwowania zaczynam się pocić. Trochę opowiadam o Szwecji, o tłumaczach Göranie i Lill-Inger Erikssonach, mówię, że podziwia go Artur Lundkvist. Mówię, że jestem tureckim poetą i tłumaczem, piszącym w cieniu wygnania. Uśmiecha się łagodnie.



Lütfi Özkök, Sztokholm, czerwiec 2006.

Fot. Marek Kędzierski

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

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

„Ale przecież – mówię – wszędzie są pana fotografie. Trzeba się z tym pogodzić, nic pan na to nie poradzi. Nie jestem fotografem prasowym, jestem poetą, który robi zdjęcia poetom. Nie interesują mnie sensacje. Przrzekam, że pokażę panu moje fotografie i żadnej nie opublikuję bez pańskiej akceptacji.” Czuję, jak krople potu spływają mi po karku. Może Beckettowi zrobiło się mnie żal, poprosił, żebym został i zaproponował wspólną herbatę. Wchodzimy do spartańskiej malutkiej kuchni, pijemy herbatę, rozmawiamy. Opowiadam, że *Czekając na Godota* zostało zabronione po trzech przedstawieniach w Istambule, turecka policja obawiała się, że Godot symbolizuje

38 Boulevard St. Jacques
Paris 14^{me}
14. 2. 61

Je serai chez moi à
l'adresse ci-dessus
samedi prochain à
17 heures. Si vous pouvez
passer à ce moment-là
je serais heureux de
vous voir.
Cordialement
Jean Nebett

PARIS 1900
211 - Les pompiers 8. 10. 88

Cher Liïtt
merci de ta carte du 28. ix.
et pour le bel album.

J'ai des provisions de
santé depuis pas mal
de temps. Ça s'échange
lentement et j'espère retrouver
la maison d'ici la fin du mois.
J'appellerai ton amie Lou
Lam pour qu'elle te dise
où j'en suis et si une ren-
contre est possible.

Bien amicalement

Sam

komunizm. Słuchał z uwagą. Po jakimś czasie zapytał, czy nie chciałbym zrobić paru fotografii, zanim zrobi się ciemno. Idziemy do jego pokoju, robię dwie rolki. Słucha mnie jak grzeczny model. Przez przeszkloną ścianę rozpościera się widok na jakiś szary, ponury budynek i dachy Montparnasse. Beckett wskazuje na szarą fasadę z pełnym współczucia uśmiechem i wyjaśnia:

– To więzienie La Santé.

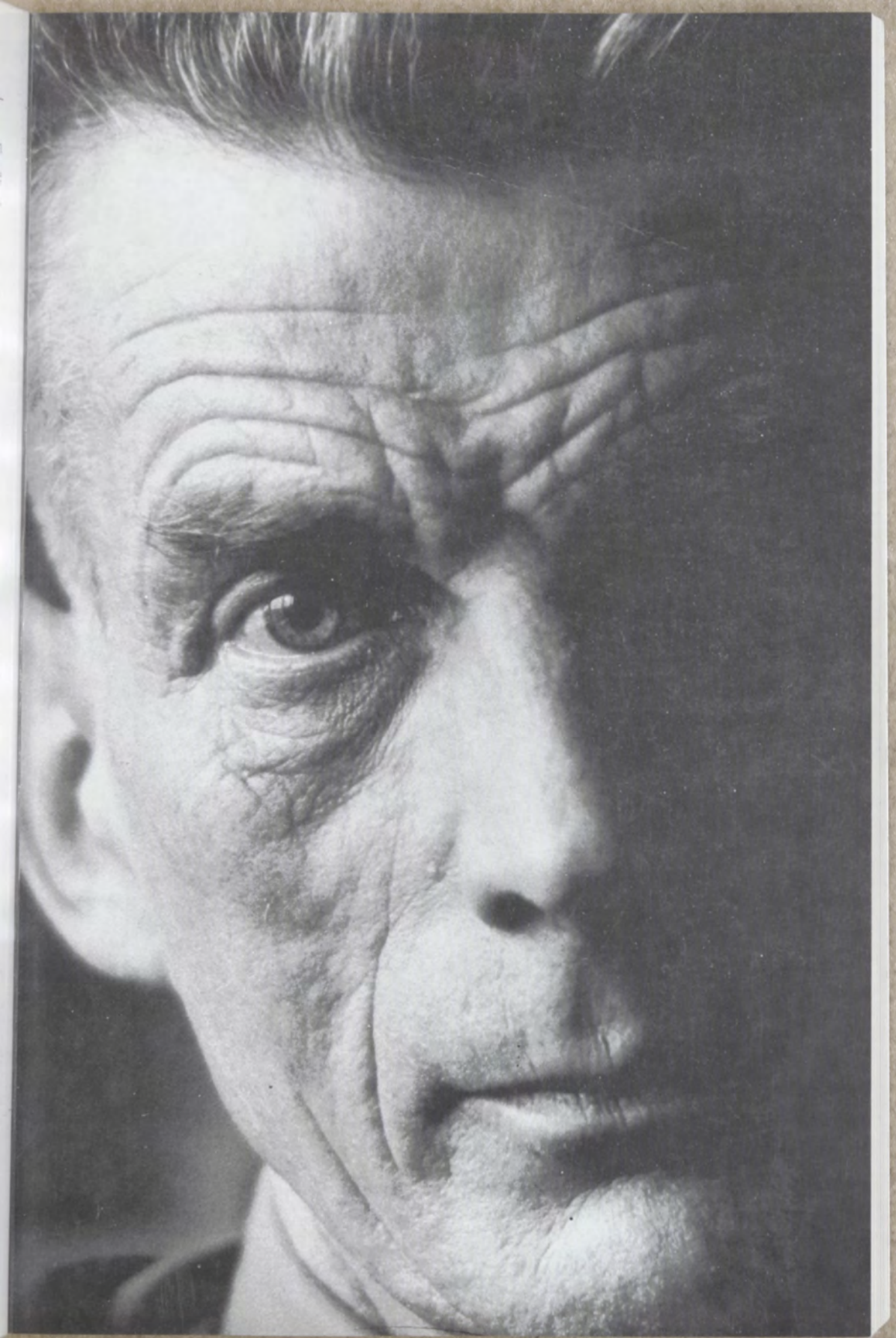
Bez komentarza.

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

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

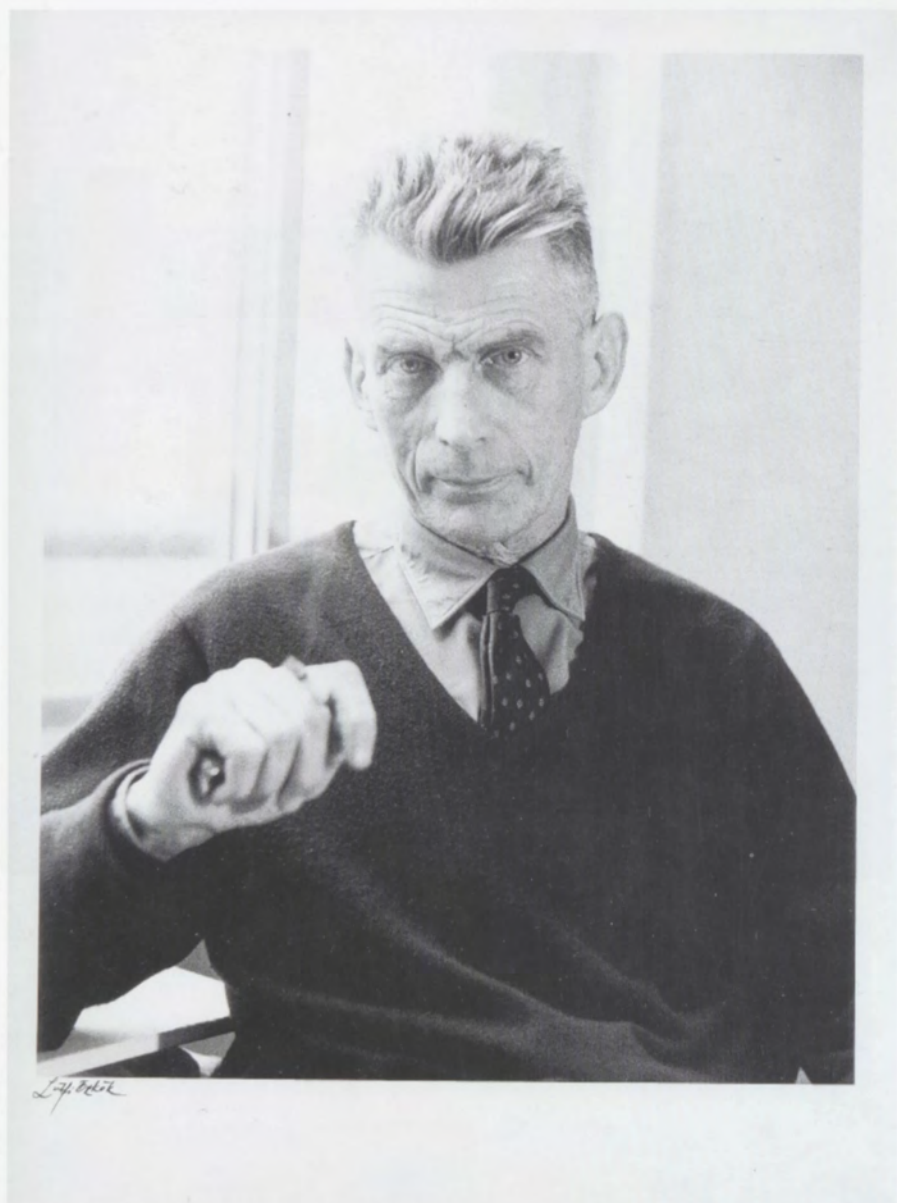
Lütfi Özkök

przełożył z języka szwedzkiego Marek Kędzierski



Lütfi Özkök

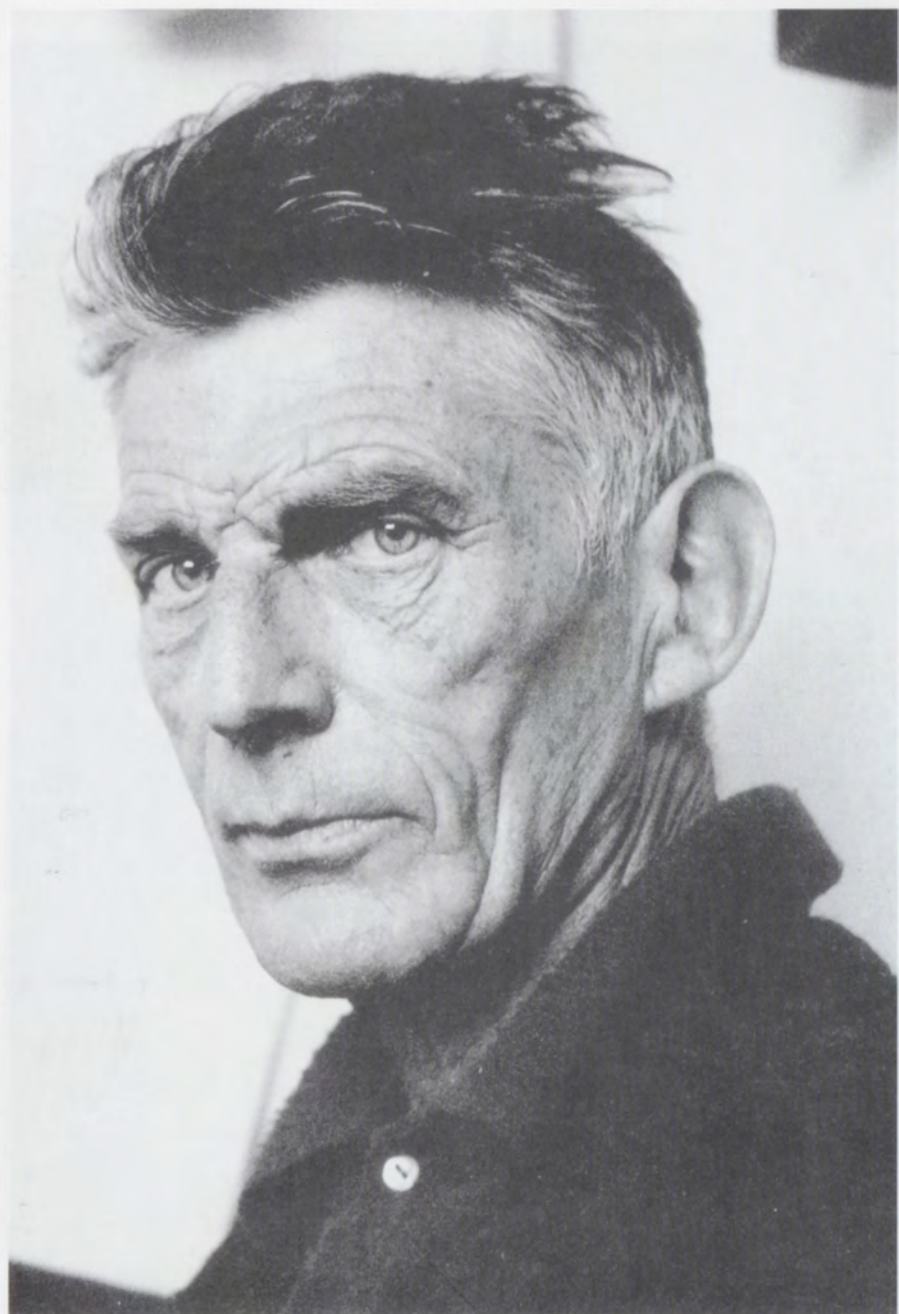
Samuel Beckett: Portrety 1961–1966

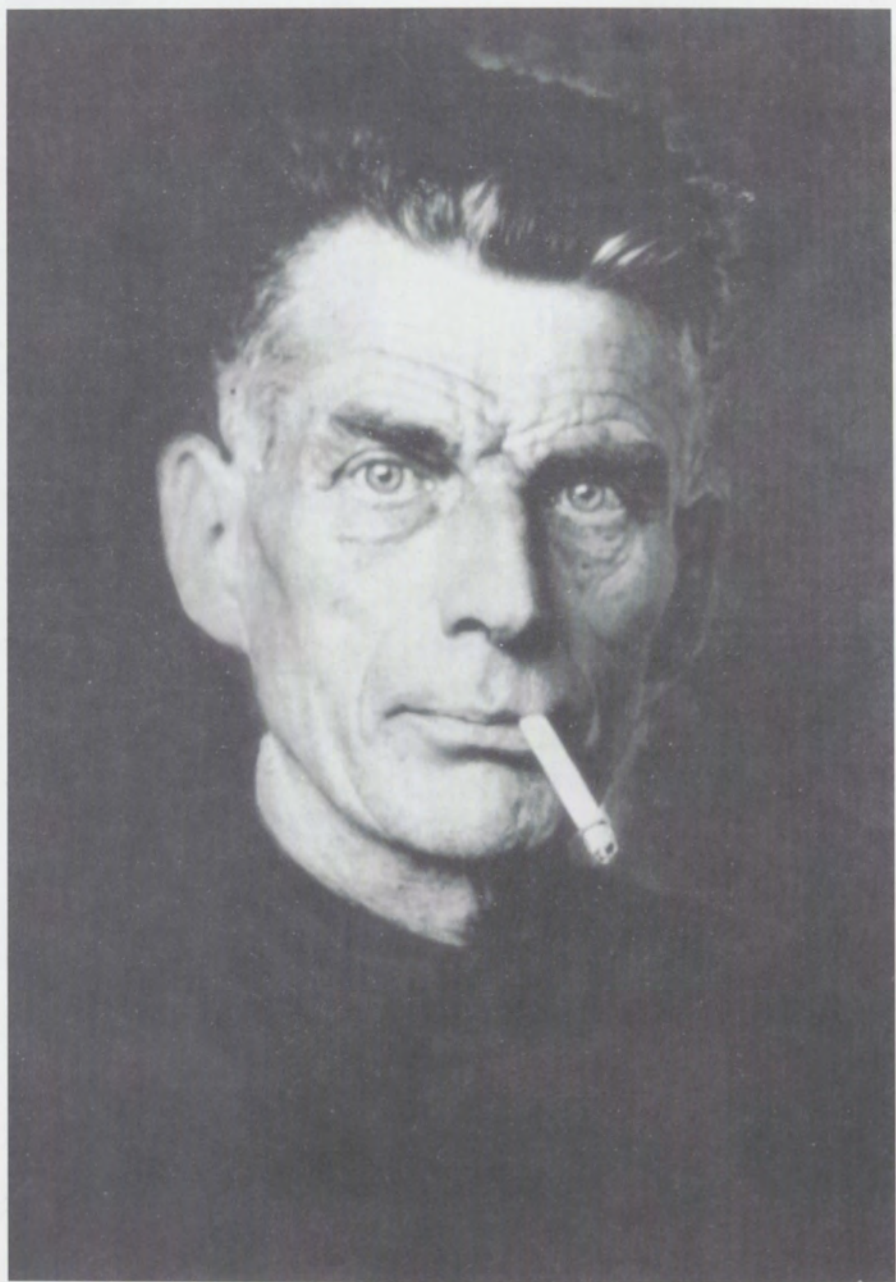


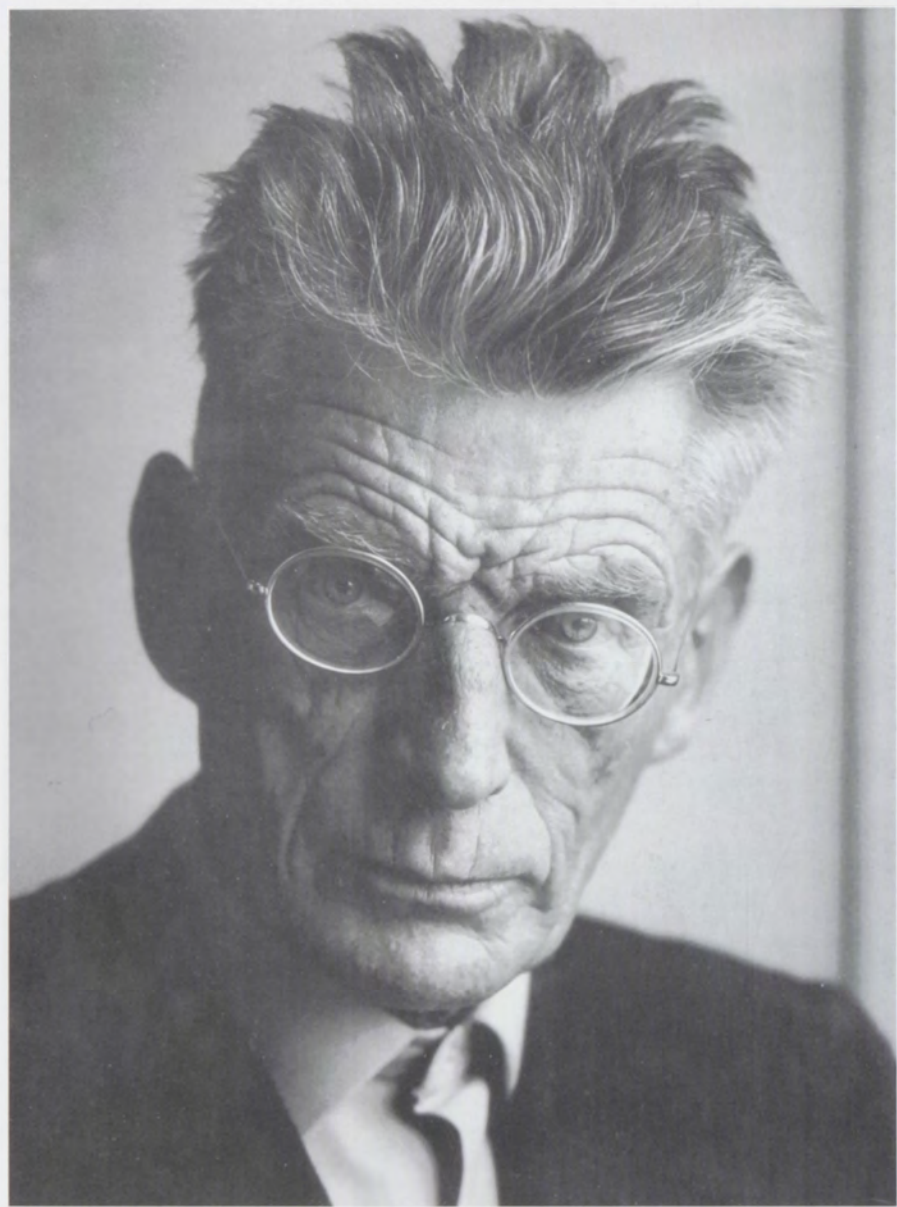
















© Copyright Lütfi Özkök 1961-2006



Fot. Marek Kędzierski

Barbara Bray, Paryż, czerwiec 2006.

„...słyszał wszystko lepiej niż inni...”

Barbara Bray i Marek Kędzierski
w rozmowie o **Samuelu Beckettie**

Z rozmowy pierwszej
październik 2006 (Paryż), czerwiec 2006 (La Pize, Ardèche)

Barbara Bray: Co do ostatniego utworu, *Comment dire*, myślę, że trzeba najpierw usytuować ten tekst poetycki w czasie, w którym powstał. Beckett mocno się posunął, coraz częściej chorował. Mieszkał w domu opieki, który nie spełniał jego oczekiwań, w którym owa opieka pozostawiała wiele do życzenia, często tracił równowagę i upadał. Myślę, że zastanawiał się poważnie, czy nie pójdzie w ślady matki, która cierpiała na chorobę Parkinsona. Badania wprawdzie niczego nie wykazały, ale ja martwiłam się, wiedziałam bowiem, że jego wujkowi dotkniętemu schorzeniem układu krążenia, które występowało często w rodzinie Beckettów, amputowano przed śmiercią kończyny. Nie mogłam się tym nie martwić. Nie było powodów, by oczekiwać w najbliższej przyszłości poprawy. Na szczęście Samowi nic takiego się nie przydarzyło. Niemniej w zaistniałej sytuacji wiele wskazuje na to, że pisał *Comment dire* ze świadomością, iż może to być jego ostatni tekst.

A co do mojej roli w jego twórczości w owym czasie, to porównałabym się do naprzykrzającej się muchy, która wrywała go z odrętwienia. Na miarę swoich możliwości dawałam mu bodźce do tego, żeby przerwał impas twórczy, w jaki coraz to popadał, dopraszałam się, dopytywałam. Zwykle wy-

miany między nami dokonywały się w ten sposób, że on przynosił lub przysyłał mi tekst, nad którym starał się pracować. Jeśli otrzymałam fragment (bo były to raczej fragmenty) odpowiednio wcześniej, to przy najbliższym spotkaniu, mówiłam, co o nim myślę, a często po prostu pomagałam Samowi przepisywać tekst na maszynie.

Marek Kędzierski: *Jim Knowlson pisze, że Beckett zaczął pisać „Comment dire” gdy tylko odzyskał pełną świadomość w Hôpital Pasteur, do którego przewieziono go po nagłym upadku. I że wersję angielską wprowadziłaś do swego komputera, a potem wydrukowałaś dla niego tekst. Cieniukie i niepewne literki francuskiego rękopisu poruszają nas, gdy pomyślimy, że są one świadectwem „powrotu Becketta do słowa”. Ciekawe, że właśnie ten tekst zadedykował Josephowi Chaikinowi, który doznał udaru mózgu, w następstwie czego do końca życia nie odzyskał w pełni zdolności werbalnego formułowania myśli. Geneza ostatniego utworu Samuela Becketta ma więc wiele wspólnego z konkretną sytuacją człowieka na nowo uczącego się mówić. Z drugiej strony, w absolutnie mistrzowski i całkiem typowy dla Becketta sposób, ten tekst poetycki wypowiada się o zadaniach mowy w ogóle, o poezji i literaturze, osiągając niemal antropologiczną uniwersalność. Epifania. W ślad za wersją oryginalną „Comment dire” poszło angielskie tłumaczenie „What is the Word” – oba warianty tekstowe pięknie się dopełniają i oferują tłumaczom na języki „trzecie” interesującą grę możliwości, od „jak to powiedzieć” lub „co na to powiedzieć” z francuskiego do „co to za słowo” a nawet „«co» jest tym słowem”. Utwór napisany został po francusku, przełożony na angielski, ale niewykluczone, że autor „słyszał” go najpierw po angielsku. A ponieważ irlandzkie akcenty, irlandzki akcent słyszano się u Becketta zarówno wtedy, kiedy mówił po angielsku, jak i wtedy, kiedy mówił po francusku, można się zastanawiać, do jakiego języka należało słowo, którego tak wytrwale szukało tylu beckettowskich bohaterów?*

B.B.: Nie wiem. Ale całe dni upływały mi czasem na szukaniu jednego słowa. Upływały nam.

M.K.: Szukaliście wspólnie?

B.B.: Ja oczywiście nie mam twórczej wyobraźni, niełatwo było mi czasami zrozumieć, co nim kierowało i w jakim zmierza kierunku, ale jego dzieło jest tak silne i tak bezpośrednie – pod warunkiem, że się na nie otworzymy – że jeśli ktoś obdarzony jest pewną inteligencją i posiada jakieś doświadczenie, może je zrozumieć, że tak powiem na własny użytek, i mówić o nim, tak jak autor.

Sugerować, podsuwać – to było moją rolą. Nie miałam wpływu na to, co pisał, ja tylko pomagałam mu, dodając podniety, podnosząc na duchu. Mogłam go tylko popychać, całkiem dosłownie – kiedy nie miał chęci do pracy, popychałam go, zachęcałam, kręciłam się wokół niego, samą swoją obecnością zadając mu pytanie: „no i co z tym tekstem?”.

Tylko tyle. I aż tyle – bo to był wielki przywilej. Ale nic ponadto, ponieważ Sam był człowiekiem jedynym w swoim rodzaju, unikalnym. Był pewny siebie – pewny swego, pewny tego, co chce powiedzieć. Nie należał do gatunku pisarzy, którzy pozwolą na siebie komukolwiek wpłynąć wbrew ich woli. Mógłby mieć wokół siebie plejadę geniuszy, którzy udzielaliby mu świetlej rady, a i tak nic by nie zmienił, jeśli by nie czuł wewnętrznej potrzeby i nie był przekonany.

M.K.: *Zdawał sobie sprawę, jakiego ma w tobie wielkiego sprzymierzeńca. Najbardziej oczywiste było to w pracy nad przekładami.*

B.B.: Moja znajomość języka, mój zasób słów, moje doświadczenie lingwistyczne w pewnych dziedzinach bywało większe niż jego, choć oczywiście do Sama należała zawsze końcowa decyzja i tylko wyjątkowo nie przyznawałam mu racji, zresztą w samych drobiazgach. Dostrzegam mój skromny wkład na przykład wtedy, kiedy patrząc na to, co tłumaczył wcześniej, znajduję rzeczy, co do których sugerowałabym inne rozwiązania.

M.K.: *Wcześniej?*

B.B.: Myślę o takich utworach jak *Czekając na Godota*, *Końcówka*, jak proza francuska. Napisanych i przetłumaczonych, zanim się poznaliśmy.

M.K.: *Przykładowo...*

B.B.: Na przykład, przy tłumaczeniu *Godota* wysuwałabym obiekcje co do pewnych rozwiązań, choćby wtedy, kiedy tłumaczy *bon* jako *good*, gdy tymczasem lepiej pasowałoby *right* albo *correct*. W różnych miejscach sugerowałabym jakieś inne słowo, inny idiom, zwrot lub inną składnię zdania. Wiele, oczywiście, zależało od jego osądu w kontekście tego, co miał na myśli pisząc, ja nie miałam tu nic do powiedzenia, ja tylko nastawiałam ucha.

M.K.: *Ponownie wracam do tej kwestii. Jakie było jego ucho – francuskie, angielskie? A może irlandzkie. Niektórzy mówią, że słyszał swoje utwory po irlandzku.*

B.B.: Ja w jego utworach słyszę głos poety. Jego własny.

M.K.: *Ale są badacze, którzy wykazują, że tylko wtedy, kiedy weźmie się pod uwagę irlandzkość, zrozumie się jego dzieło. Bez tego ponoć jest to niemożliwe.*

B.B.: Francuski dystansował go przecież od irlandzkości. Beckett nie miał zbyt wiele kontaktu ze współczesnym idiomem irlandzkim. Dla mnie pisał własnym językiem, ani irlandzkim, ani brytyjskim. Owszem, świat jego wyobraźni to była na pewno głównie Irlandia.



Samuel Beckett, lata siedemdziesiąte.

Fot. Barbara Bray

M.K.: *Wróćmy do samego początku. Znałaś Samuela Becketta ponad trzydzieści lat. W jakich okolicznościach go poznałaś?*

B.B.: Pracowałam jako redaktor naczelny w dziale dramatu radiowego Trzeciego Programu BBC. Mój szef John Morris był pod wielkim wrażeniem *Czekając na Godota*, którego angielska premiera odbyła się w 1956 roku. Nie emitowaliśmy tej sztuki jako słuchowiska, ponieważ kilku reżyserów, którym zaproponowaliśmy realizację uznało, że nie sposób oddać jej charakteru jedynie w warstwie dźwiękowej. John Morris pojechał więc do Paryża i zapytał Sama, czy nie napisałby sztuki radiowej. Sam nie miał rzecz jasna zwy-

czaju pisać na zamówienie, ale powiedział, że to interesująca propozycja i że jeśli przyjdzie mu do głowy jakiś pomysł, to coś nam przyśle. Nie pamiętam już dokładnie, ile to trwało, ale chyba po kilku miesiącach od tego spotkania nadszedł do nas gotowy tekst *All That Fall* [Wszyscy którzy upadają] w całości. Więc nie dyskutowaliśmy o tym słuchowisku, to znaczy w tym wypadku nie robiłam redakcji tekstu. Później zawsze tak się działo, ale *All That Fall* zostało przyjęte *tel quel*. Pojechaliśmy do Paryża, aby porozmawiać o naszej koncepcji zrealizowania tekstu na falach radiowych i wtedy, jeśli mnie pamięć nie myli, poznałam Sama.

M.K.: *To znaczy, że wasza znajomość zaczęła się po napisaniu „Wszystkich którzy upadają”.*

B.B.: W czasie produkcji tej sztuki.

M.K.: *A następnie...*

B.B.: Po wielkim sukcesie *Wszystkich, którzy upadają*, John Morris zapytał Sama, czy nie napisałby jeszcze jednej sztuki radiowej, a ten ponownie odpowiedział, że nie może wytrząsać czegoś z rękawa, a nie pisze przecież na zamówienie, pobawi się jednak trochę tą myślą i jeśli przyjdzie mu coś do głowy, to nam przyśle. I przyszło mu coś do głowy, coś z czego zrodziły się *Popioły* [Embers]. Korespondowaliśmy z sobą, kiedy pracował nad tym słuchowiskiem, przysyłał mi materiał porcjami i dyskutowaliśmy o różnych aspektach tekstu.

Wkrótce po naszym pierwszym spotkaniu, przyjechał do Londynu chyba coś inscenizować. Pamiętam, byłam akurat w studio, nagrywałam jakieś słuchowisko, nagle wezwano mnie do telefonu. Był to Sam, i ku memu zdumieniu – zaprosił mnie na kolację. Odebrało mi mowę. Ze zdumienia niemal upuściłam słuchawkę. Miałam dla Becketta tyle podziwu, że przez myśl by mi nie przeszło, że coś takiego może się zdarzyć. To było coś niezwykłego. Z tego zdumienia nie wyszłam już później nigdy.

Co do korespondencji w sprawie inscenizacji – wszystko jest w archiwach BBC. W dziale scenariuszy powinny być listy i notatki jego, moje i producenta. Można zobaczyć kto był za, kto przeciw, kto wysuwał użyteczne sugestie, a kto nie, albo w pełnej wersji, albo w streszczeniu. Choć całe archiwa zostały zreorganizowane, katalog uległ znacznym przeobrażeniom, kiedy pojawiła się telewizja komercyjna i radio i zmienił się cały etos BBC, dostosowany obecnie do wymagań konkurencji, zmieniły się diametralnie

priorytety. Na przykład sprzedano archiwum muzyczne, a były to wspaniałe zbiory.

M.K.: *Ale prowadziłaś dziennik i masz notatki z tego czasu.*

B.B.: Mam w domu dziennik i notatki. Mogłabym prawdopodobnie znaleźć, sprawdzić podług dat emisji.

M.K.: *Niekoniecznie potrzebujesz to do pisanych „Wspomnień”.*

B.B.: Mogę się bez tych materiałów obejść, ale na pewno się przydadzą. Moje *Wspomnienia o Beckettzie* nie zawierają wielu szczegółów faktograficznych. Będą miały inny charakter.

M.K.: *Proponowano ci napisanie biografii Becketta?*

B.B.: Owszem, ale to z góry było wykluczone. Kiedy Jim Knowlson prosił Sama o zgodę na napisanie autoryzowanej biografii, Sam zapytał mnie o zdanie. Jakie mogłam wysuwać obiekcje? Nie wyobrażał sobie chyba, że ja kiedykolwiek napiszę jego biografię, biografii nigdy bym, oczywiście, nie napisała. Zapytał mnie, czy zgadzam się, aby zrobił to Jim. Nie miałam żadnego powodu, aby się temu sprzeciwić.

M.K.: *Jaka przyświeca ci idea?*

B.B.: Umyślnie nie chciałam być w stosunku do Sama tym, czym Boswell był dla Johnsona, ponieważ nasz związek miał zanadto charakter prywatny. Przesłanki, którymi kieruję się teraz, pisząc *Wspomnienia* są identyczne z tym, co przyświecało Normanowi Malcolmowi w pisaniu *Wspomnień o Wittgensteinie*.

À propos Wittgensteina, to ja wysłałam Samowi *Tractatus logico-philosophicus*, a później chyba też *Wspomnienia* Normana Malcolma. Wówczas mieszkałam w Londy-



Barbara Bray, Paryż 1997

Fot. John Minihan

nie, on w Paryżu, często wysyłałam mu książki, które, jak sądziłam, go zainteresują. Część krytyków twierdzi, że Wittgenstein miał wpływ na wczesne dzieło Becketta, choć on dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przeczytał pierwszą książkę tego filozofa. Interesował się bardzo wieloma rzeczami, na przykład interesował się Freudem. Kiedy wyszła biografia Ernesta Jonesa też mu ją wysyłałam.

Wówczas nie mówiło się tyle o etosie biografii. Zdawałam sobie sprawę ze złożonej i delikatnej sytuacji biografów, z jego odpowiedzialności za to, co pisze o życiu opisywanej postaci. Bardzo mi się podobała postawa Malcolma we *Wspomnieniach* o Wittgensteinie – można ją niemal sytuować na granicy hagiografii. Niewykluczone, że i tak się przyjmie moje wspomnienia o Beckettie. Jest to dla mnie model, ponieważ Malcolm był kimś bardzo bliskim Wittgensteinowi, z przedmiotem biografii łączyły go specjalne więzi, więzi profesjonalne, ale i osobiste, prywatne, zasadzające się na wielkim szacunku, podziwie i poczuciu odpowiedzialności, żeby z zażyłości i bliskości tych więzi nie robić sensacji, tylko przedstawić portret człowieka, którego charakteru i istoty nie można wywieść z jego dzieła, ale ten charakter i istnienie powinno być zapamiętane tak samo jak dzieło.

M.K.: *Jest to więc szczególny rodzaj „Wspomnień”, znacznie odbiegający od tego, co dotąd opublikowano. Syntetyczny opis sylwetki moralnej i twórczej Becketta. Zaś badacze szukający szczegółowych informacji mogą je znaleźć w archiwach, między innymi w Trinity College, gdzie znajduje się korespondencja Samuel Beckett – Barbara Bray.*

B.B.: Tak, jednakże listy, które Sam wysłał na adres BBC, powinny tam jeszcze być [w dziale Dramatu Radiowego], jeśli nie znikły gdzieś w Archiwach BBC, ale i te można wytropić, jeżeli przeszły urzędową drogą. Ostatnio Trinity College udostępniła je Emory University w Atlancie, gdzie pod redakcją Marthy Fehsenfeld i Lois Overbeck powstaje kilka tomów korespondencji Samuela Becketta. Lois wciąż pisze do mnie, prosząc o informacje, wyjaśnienie różnych szczegółów, bądź rozszyfrowanie jakiejś aluzji.

M.K.: *Na czym polega zadanie biografów? Oprócz książki Malcolma, jakie były twoje inne wzory?*

B.B.: Jak wspominałam, ważnym dla mnie źródłem inspiracji jest *Opowieść o Genji* Murasaki Shikibu, klasyczne dzieło japońskiej literatury z okresu dynastii Heian, bardzo wyrafinowana psychologicznie seria miłosnych opo-

wieści, a faktycznie pomnik tego wyimaginowanego księcia. Autorka, na pytanie księcia Genji'ego „Dlaczego właściwie zapisuje pani o mnie tyle, aż tyle stron?” odpowiada, „nie chcę, żeby kiedykolwiek nastął czas, kiedy ludzie nie będą wiedzieli, że ktoś taki, jak Książę, istniał”. Czytałam *Genji Monogatari* na długo przed podjęciem decyzji o napisaniu *Wspomnień*. O to mi właśnie idzie, dokładnie o to. Sam i ja mieliśmy niezwykle związek, całkowicie odmienny od czegokolwiek. Sam był istotą wyjątkową i powinno się uhonorować jego postać tak samo jak honoruje się jego dzieło, a ja po prostu nie chcę, żeby o tym zapomniano.

M.K.: *Mówi się często, że kontakt z Beckettem był bardzo trudny, że nie komunikował zbyt łatwo swoich myśli i emocji. Jakimi drogami odbywała się twoja komunikacja z nim?*

B.B.: Kiedy mieszkałam w Anglii, a on był we Francji, często przyjeżdżał do Londynu, ja zaś odwiedzałam Paryż. A między podróżami pisaliśmy do siebie listy, on pisał do mnie, ja do niego. Oczywiście jego listy tyle mi dają, nawet dzisiaj. Obawiam się, że moje są znacznie mniej ciekawe. Utrzymywaliśmy też kontakt telefoniczny, przynajmniej raz w ciągu dnia do mnie dzwonił. Ale nie był to związek oparty na jakichś [wahanie] ... zewnętrznych regulach, wszystko działo się spontanicznie i w poczuciu wolności.

M.K.: *Mówiłem raczej o egzystencjalnym wymiarze kontaktu. W szerszym sensie słowa „komunikować”. No dobrze, nawet jeżeli sensem byłoby „komunikowanie słowami”, to trzeba byłoby zapytać: komunikowanie czego? ... stanów ducha, duszy. Czegoś, czego na ogół nie komunikował innym.*

B.B.: Nie, nie sądzę, że nie chciał mi czegoś mówić, nie bardzo rozumiem, zresztą nie było potrzeby wyrażania wszystkiego słowami. Nasz związek był związkiem równych, wolnym i niewymuszonym. Jeżeli ktoś chciał mówić – mówił, jeżeli chciał milczeć – milczał. Pasowaliśmy do siebie tak umysłem, jak temperamentem, było w nas wiele takich samych rzeczy, nie mówię w sensie kalibru, tylko w sensie rodzaju, rzeczy tego samego rodzaju, choć nie tej samej wielkości. Byliśmy całkowicie zgodni.

M.K.: *A jak komunikował swoje intencje literackie gdy pracował nad jakimś tekstem?*

B.B.: Kiedy miał jakiś nowy pomysł, w jakiś czas po tym, jak mi to zakomunikował, pytałam: „No i co? Co z tym twoim nowym pomysłem?”. Trochę mu dokuczałam, przypierałam do muru, aby to rozwinął, kontynu-

ował. Ale kiedy było oczywiste, że nie chciał kontynuować, już go nie popychałam.

M.K.: *A jeśli kontynuował?*

B.B.: Posyłał mi coś w kopercie, mogła to być oczywiście, jedna strona albo parę stron, i prosił, bym rzuciła na to okiem, a potem, kiedy się spotkamy, żebym powiedziała, co o tym sądzę. Kiedy pracował nad przekładami, siedziałam obok i od czasu do czasu podsuwałam jakieś użyteczne, przydatne sugestie – niewątpliwie też wiele nieużytecznych sugestii.

M.K.: *Dużo było takich pomysłów, których nie kontynuował? Które zaniechał? Bo tekst pt. „Z zarzuconego dzieła” ukazał się jednak drukiem.*

B.B.: Były takie, których wprawdzie nie porzucił, ale przestał je rozwijać. A wiele pomysłów ewoluowało w zupełnie innym kierunku niż sądziliśmy, kiedy po raz pierwszy o nich wspomniał. Na przykład *Komedia* zaczęła się całkowicie na poziomie farsy, w której jedna z postaci wyobrażona została jako były oficer RAF-u z dużą rudą głową i całkowicie poziomym wąsem. Ta wstępna koncepcja stopniowo ewoluowała ku czemuś zupełnie odmiennemu, czemuś, co wprawdzie nie było obce jego dziełu, ale całkowicie różniło się od pierwotnego zamiaru.

M.K.: *Tak, studiując rękopisy zauważamy, że przerabiał swe teksty dosyć radykalnie. Ale czy były takie, które po prostu zdyskwalifikował?*

B.B.: Nie, nie sądzę, ale pozostało sporo pierwszych szkiców. Kiedy ludzie pisali do niego z prośbą, żeby dał coś nowego do druku, wertował niepublikowane rękopisy, te, które miał i te, które ja miałam, próbując wyłowić coś dla kogoś, kto potrzebował tego rodzaju pomocy. Był bardzo uczynny.

M.K.: *Nie niszczył swoich dzieł, tak jak Bacon i Giacometti?*

B.B.: Porzucił sztukę o Johnsonie.

M.K.: *Bardzo dawno, jeszcze w latach trzydziestych. A później, w czasie waszej znajomości?*

B.B.: Niemало było pauz, przestojów i nowych początków, ale były one zapewne pomocne w czymś, co później kontynuował – badał teren. Nie wydaje mi się, żeby porzucił coś w tym sensie, że uznał je za zupełnie nie nadające się do dalszego opracowania.

M.K.: *Czy w decyzji, jakim językiem pisać, była jakaś metoda?*

B.B.: Były wypadki oczywiście. Na przykład, kiedy zgodził się napisać *Words and Music* [Słowa i muzyka], ponieważ miało to być dla BBC, w takich wypadkach wybór języka był z góry podyktowany przeznaczeniem tekstu.

M.K.: *Słyszeliśmy już kilka wersji odpowiedzi Becketta na pytanie, dlaczego zaczął pisać po francusku. Jaka jest twoja?*

B.B.: Odkrył, pisząc *Nowele i Teksty na nic* i oczywiście *Pierwszą miłość* oraz trylogię powieściową, że francuski był – jak to powiedzieć? – narzucał większą dyscyplinę, ponieważ po angielsku Sam miał tendencję do łatwiejszego uzewnętrzniania swego bardzo ascetycznego i czystego widzenia rzeczy.

M.K.: *Tendencję do ulegania pokusie stylu bogatego...*

B.B.: ...i bardziej ozdobnego stylu. Ale potem wiele późnych utworów powstało po angielsku, bo już umiał się oprzeć pokusie ozdobności po angielsku. A zresztą trudno mu w ogóle było pisać, tak po angielsku, jak po francusku.

M.K.: *Czy można powiedzieć, że niektóre teksty słyszał w głowie od samego początku po angielsku, a nie po francusku?*

B.B.: Nie pamiętam, abyśmy kiedykolwiek na ten temat rozmawiali, ale kiedy zaczynał mówić o jakimś nowym pomysle, wiedział już, czy napisze to po francusku, czy angielsku.

M.K.: *Ale były przykłady takie jak „Towarzystwo”. Najpierw napisał po angielsku większość tekstu, potem przystąpił do tłumaczenia, a gdy dotarł do ostatniego angielskiego zdania, kontynuował pracę po francusku i w tym języku zakończył tekst. Następnie uzupełnił wersję angielską, praktycznie rzecz biorąc tłumacząc z francuskiego, a nawet korygując nieco pierwotny tekst w świetle wersji francuskiej.*

B.B.: Wiele zależało od okoliczności. Kiedy ktoś prosił go o tekst do publikacji, Sam dawał coś, nad czym akurat pracował, albo szukał wśród tego, co kiedyś napisał. Wtedy, oczywiście, musiało to być albo po angielsku, albo po francusku, zależnie od tego, kto go prosił. Czasem jednak pisząc wiedział, że proszono go o tekst w jakimś konkretnym celu, na przykład do wydania

w opracowaniu graficznym albo do wykonania muzycznego i rzeczywiście pisał go, niemal bez różnicy, w jednym lub drugim języku, pod warunkiem wszakże, iż przedtem usłyszał go w głowie. Do tego czasu, jak mi się wydaje, argument narzucania sobie dyscypliny, o którym mówiliśmy, przestał być już tak ważny jak wcześniej.

M.K.: *A czy, ogólnie biorąc, nie związane to było w jakimś stopniu z rodzajem literackim? Większość późnych dramatów powstała po angielsku. Może ten rodzaj zmysłowości, artykulacji na scenie, do której dążył Beckett, angielski wyrażał jednak w bardziej „krwisty” sposób.*

B.B.: Nie wydaje mi się, że tu można uogólniać. Przecież wiele późnych tekstów prozą zostało napisanych po angielsku.

M.K.: *Myszę tu o tym na przykład, że inne mogą być rytmy tego, co przeznaczone jest do wystawienia na scenie (idzie mi o rytm spektaklu), inne, bardziej mentalne – rytmy prozy, której tematem jest powstawanie wizji.*

B.B.: Nie pretenduję do tego, że wniknęłam w najskrytsze tajniki jego umysłu twórczego, ale kiedy Beckett pisał na scenę, od początku procesu w znacznie większym stopniu interesował się strukturą jako składnikiem. Tu znowu przykładem może być *Komedia*. Nosił w sobie ten pomysł przez długi czas, aż wpadł na pomysł urn, w których tkwią trzy postaci.

M.K.: *Które we wcześniejszej wersji rękopisu były białymi pudłami.*

B.B.: Pudła były prototypami urn, ale kierunek był już wyznaczony, Sam odniósł je do sytuacji postaci. Naprawdę zaczął komponować tekst dopiero wtedy, kiedy ujrzał ten utwór jako sztukę do zagrania na scenie. Ale wtedy miał już dokładny plan. Urny były logicznym następstwem pudeł. Ja nie pytałam dlaczego, ani po co.

M.K.: *Beckett powiedział raz pytającemu „dlaczego?” aktorowi: „A dlaczego płaszcz Wertera był zielony?”.*

B.B.: Nie mieliśmy nieograniczonej ilości czasu. Kiedy się spotykaliśmy, zawsze chociaż trochę pracowaliśmy razem. Sam miał, zwłaszcza w późniejszych latach, trudności w uzewnętrznianiu pewnych rzeczy. Ja nie byłam od tego, żeby mu utrudniać. Moim zadaniem było funkcjonować jak płyta rezonansowa, dodawać mu impetu, zachęcać mówiąc: „No dalej”.

M.K.: *Czy w ostatnich latach zaszła jakaś zasadnicza zmiana w jego wyobraźni twórczej?*

B.B.: Nie sędzę, że jego wyobraźnia się wyjaławiała. Myślę po prostu, że to, co chciał powiedzieć, stawało się coraz trudniejsze do wyrażenia. Droga do właściwego zrealizowania tego w słowie jeżyła się od przeszkód. A ponieważ prawem ewolucji jego utworów było ograniczenie, możliwości nie przybywało, tylko ubywało. Stąd wynika na przykład niemal schematyczny charakter ostatnich sztuk telewizyjnych. To były wielkie zmagania – żeby przenieść owo minimum na papier, bardzo się tym męczył.

M.K.: *Ewolucja przebiegała jak sinusoida. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych napisał trzy wspaniałe teksty: „Company”/„Compagnie” [„Towarzystwo”], „Mal vu mal dit” oraz „Worstward Ho”.*

B.B.: Ale generalnie coraz trudniej było mu praktycznie wyrazić... to, co próbował powiedzieć. Zbliżał się coraz bardziej do tego, co zawsze było niemożliwe do powiedzenia. Nie była to jednak kwestia tego, jak to powiedzieć. Na szczęście, nie był w sytuacji malarza, który za pół roku ma wystawę, na którą musi przygotować tyle czy tyle obrazów. Mówi się, że Sam zawsze uskarżał się na trudy pisania, to prawda, ale kiedy pierwszy raz – jeszcze dojeżdżałam wówczas do Paryża z Londynu – pokazał mi tekst *Jak jest*, wykrzyknęłam: „Wiesz, wyobrażam sobie, że musisz teraz czuć wielką radość z pisania”. A on na to: „Bardzo przenikliwie to pochwycałaś”. Nie sędzę, żeby potrzeba było tu przenikliwości, to wydawało mi się całkiem oczywiste.

M.K.: *Ale nie przyznałby się do... jakby to powiedzieć? – do radości tworzenia, przeżywania twórczych uniesień. Podobnie jak w czasie spaceru w Hyde Park w wiosennej aurze na naiwne pytanie bodajże Caldera, czy w taki piękny dzień nie mówi sobie czasem, że życie jest wspaniałe, Beckett odparł: „Nie posunąłbym się aż tak daleko”.*

B.B.: Ani nie przyznawał się do radości tworzenia, ani się jej nie wyrzekał. Wszyscy widzieli w nim przede wszystkim wielkiego pesymistę, głębokiego pisarza, ukazującego egzystencję jako cierpienie i trud. On zaś miał przecież bardzo błyskotliwą osobowość, cenil życie i miał do tylu rzeczy pozytywne nastawienie. Tylko że był hiperwrażliwy, obdarzony hiperestezją. Czuł wszystko, widział wszystko, słyszał wszystko, przenikliwiej niż inni i mówił o malar-

stwie, muzyce, naturze, o wszystkim, był trochę jak... harfa eolska, dużo więcej brał z rzeczywistości niż zazwyczaj potrafi zwykle ucho czy oko. Samo to jest już wielką radością, zaś radość z poczucia, że naprawdę zbliżamy się do możliwości powiedzenia tego, co chcemy powiedzieć, jest wprost niewyrażalna.

M.K.: *Z drugiej strony może to być źródłem cierpienia, kiedy również widzimy i słyszymy rzeczy przyprawiające o traumy.*

B.B.: Taką miał widocznie misję.

M.K.: *„Jak jest” to tekst raczej ponury.*

B.B.: Tak, ale i bardzo zabawny. Myślę, że wszystko, co napisał, było [wahanie] wpisywało się w jego własny słownik...

M.K.: *...własną konwencję, własny kod...*

B.B.: ...jego osobistą mitologię, w której istniały bardzo ponure fantazje, bardzo mroczne sytuacje, ale zazwyczaj zawierała ona również nuty komiczne, burleskowe, czy tragicomiczne. Przypuszczam, że do pewnego stopnia właśnie dlatego rozumieliśmy się tak dobrze i tak szybko się porozumieliśmy – ponieważ nawet jeśli chodziliśmy innymi szlakami, mieliśmy inne doświadczenia, ja też wyznawałam jego filozofię, której dewiza mogłaby brzmieć następująco: „Skoro na świecie jest tak, jak jest i nic na to nie można porządzić, trzeba stawić temu czoło i dojrzeć też zabawną stronę całej tej sytuacji – jeśli jesteśmy do tego zdolni”.

M.K.: *Tak jak w „Końcówce”, kiedy Clov mówi: „Ach tyle jest strasznych rzeczy na świecie”, a Hamm z pewną satysfakcją dodaje jednak: „Nie aż tyle, już nie!”. Albo w wierszu „En face le pire”. To bardzo proste prawdy, ale dopiero wtedy, kiedy je usłyszymy, kiedy ktoś je już wypowie. Nie każdy by na to wpadł. Beckett wpadał na wspaniałe rzeczy, tym genialniejsze, że zdawałoby się tak oczywiste. Tak oczywiste, że konwencjonalny umysł tego nie wymyśli. Przypomina mi się to, co mówiłaś o twoich córkach, którym Sam od czasu do czasu pisał wypracowania do szkoły.*

B.B.: No właśnie, bardzo rzetelnie do tego podchodził, starał się, jak potrafił. Ale to za wypracowania przez niego pisane Julia i Francesca dostawały zazwyczaj najgorsze oceny.



Fot. Barbara Bray

Samuel Beckett, Ussy, lata siedemdziesiąte.

Z rozmowy drugiej. Paryż, lipiec 2006

Marek Kędzierski: *Dla wczesnej krytyki Beckett stał się uosobieniem nowego w teatrze i w literaturze, autorem radykalnie nowatorskiego podejścia do dramatu, które pogrzebało dawne kanony i pewniki, grabarzem tradycji.*

Barbara Bray: Absolutnie nie! To było wielkie nieporozumienie. Beckett nigdy nie był rozmyślnym ikonoklastą, do tradycji podchodził z pietyzmem...

M.K.: *W jakim sensie?*

B.B.: W tym sensie, że szanował dawne, tradycyjne i dobre bez względu na okres, w jakim powstało. Doskonale też znał poezję, jak sam wiesz, znał wiele języków, darzył poezję prawdziwą admiracją i znał tyle na pamięć, zachował na zawsze w pamięci. Nie sądzę, że ktokolwiek ma szansę zmienić tradycję jeśli sam nie jest organiczną jej częścią. Pisarze nie pojawiają się znikąd. Geniusz nie przychodzi po prostu znikąd. Jest organicznym elementem tego, co było przed nim. Oczywiście, Beckett dokonał przełomu, ponieważ był tym, kim był, ponieważ był Beckettem, ponieważ miał nowe idee i nową postawę. Ale wszystko to wyrastało z jego wiedzy o przeszłości, o historii, o Ziemi, w ogóle o wszechświecie. Według mnie absolutnie nie miał w sobie nic wspólnego z tym, co w tamtych czasach wymyślił Colin Wilson, nie był kimś, kto chciał wszystko zmienić, wszystko wyśmiać, uznać za nieważne

to, co było wcześniej. Przeciwnie, zaabsorbował tradycję i kontynuował ją, oczywiście na swój sposób.

M.K.: *Zastanawiając się nad tym, jak odnosił się do tradycji i ją wykorzystał, wydaje mi się, że jego oryginalność polegała na tym, że czerpał z tradycji w szczególny sposób, wybierał bardzo specyficzne źródła odniesienia – na przykład z Dantego akurat wziął Belacque, którego pamiętają chyba tylko zatwardziali czytelnicy „Boskiej Komedii”. Nawet na największych patrzył z bardzo szczególnej perspektywy, niektórzy widzieli w tym wręcz pewną idiosynkrazję. To nie były wiedza książkowa, standardowe wyobrażenia. Weźmy choćby Shakespeare’a czy Milтона. Zanalizujmy cytaty w np. „Radosnych dniach”.*

B.B.: Zgoda, jego podejście nie było wcale akademickie, nie lubił akademii, uniwersytetu, w żadnym momencie swej kariery zbytnio go nie interesowało to, co akademickie, tradycyjne, ortodoksyjne, jako takie, jak pamiętasz w opowiadaniu *Z zarzuconego dzieła*, narrator powiada: „słowa były moją jedyną miłością, niewiele” ...kochał te słowa, były częścią jego myśli. Cytował Shakespeare’a czy Mereditha, czy irlandzkich poetów początku XIX wieku częściej niż innych, bo kochał ich, znał ich i przez całe życie do nich wracał.

M.K.: *Co zatem charakteryzowałoby podejście akademickie, żeby móc lepiej określić podejście nieakademickie?*

B.B.: Kochał ich, tak jak kochał muzykę. Zawsze myślałam o nim jako o artyście, który ma w sobie coś z pszczoły – zbierał nektar ze wszystkich kwiatów, na jakie się natknął, a potem zamieniał go we własny rodzaj miodu.

M.K.: *Ale akademicy też może kochają...*

B.B.: Kochał ich tak, jak kocha się osobę żywą, tak jak kocha się rodzinę, była w nim, wewnątrz, zinterioryzowana. Sięgał do tradycji nie dlatego, że było mu to przydatne w karierze pisarza, nie dlatego, że ktoś mu coś wskazał i powiedział, że to jest klasyczne, czy dobre, piękne, użyteczne. Sięgał do niej, jak powiedziałam, tak jak pszczoła zbierająca nektar, lecąca tam, gdzie tylko może go znaleźć. On znajdował go wszędzie. To zupełnie inna postawa niż w wypadku badacza, krytyka, autora referatów.

M.K.: *A mianowicie?*

B.B.: Nie używał tradycji jako jakiejś domieszki. Stanowiła jego część. W młodości znał bardzo wiele poezji na pamięć, później przynosiłam mu

klasykę, aby sobie przypominał poetów, np. *Penguin Book of Modern Verse* [antologia powieści wydawnictwa Penguin], czytał na nowo drogie mu wiersze i przypominał je sobie, tak by je recytować, bo to było dla niego piękno i tyle dla niego znaczyło. Kiedy był już chory pod koniec życia, bardzo często cytował *Odę do słowika* Keatsa.

M.K.: *Chyba jednak jego postawa wobec tradycji ulegała zmianom w kolejnych fazach życia. Czy nie sądzisz, że pod koniec życia mniej miał porachunków z tradycją, nawet z tą jej częścią, której nie aprobował, że do jakże częściej we wczesnych utworach satyry i parodii, dodawał coś zdecydowanie bardziej pozytywnego?*

B.B.: Jak powiedziałam, każdy, kto dodaje coś do tradycji, dodaje siebie, nie tylko zgodnie ją przyswaja, ale i reaguje przeciwko niej, jakiejś jej części. Bo tradycja jest oczywiście złożona, jest wiele tradycji, jest tradycja literacka i tradycja społeczna, jest ortodoksja w łonie tradycji, ortodoksyjna moralność, moralizowanie, są ortodoksyjne postawy, zachowania. Co do irlandzkiej tradycji, to miał problemy zwłaszcza z tradycją społeczną, choć był nią tak nasycony – dobrą stroną tej tradycji. Ale chciał zmiany, chciał większej swobody, otwartej dyskusji. Co do tradycji literackiej, postępował trochę jak rzemieślnik. A rzemieślnik podejmuje pracę w miejscu, w którym pozostawił ją mistrz, kontynuuje pracę nauczyciela i mistrza. Beckett był oczywiście również uczonym, miał umysł badacza, doskonale orientował się w tym, co go poprzedzało – literacko. Znał dzieło Joyce'a w całości, wiedział, czego dokonał Joyce, jakie miał cele, on chciał dokonać czegoś innego, miał inne cele, co nie znaczy, że odrzucał Joyce'a.

To, co stało przed nim, należało już do niego, to była część jego, bez względu na tradycje. Ponieważ jednak wyrósł z tej tradycji, wliczył w swoje dzieło to, co je poprzedzało, podsumował, po swojemu oczywiście. Nadał temu własny profil, skrzywił na własny sposób, w moim mniemaniu.

M.K.: *Ale w latach trzydziestych miał wyraźne antypatie, z którymi się nie krył – wystarczy przeczytać recenzję o Rilke'cie chociażby – a jego ton bywał wojowniczy.*

B.B.: Tak, miał swoje sympatie i ostre antypatie, ale był otwarty na nową literaturę, często na twórców zaskakująco od niego odmiennych. Pomagał czasami bardzo szczerze pisarzom, którzy uprawiali zupełnie inną literaturę niż on.

M.K.: *Czy pamiętasz rozmowy na tematy konkretnych pisarzy, już później, w latach siedemdziesiątych?*

B.B.: Nie w tym sensie, że tego lubię, a tego nie. I z jakiego powodu. Nie. Niemniej oczywiście, wiedziałam kogo lubił, a kogo nie. Każdy ma jakieś pokrewieństwa z jednymi twórcami, z pewnymi utworami literackimi raczej tego typu, nie innego. W *Radosnych dniach Winnie* powraca wciąż do motywu „niezapomnianych słów”. Narrator opowiadania *Z zarzuconego dzieła* mówi: „Słowa były moją jedyną miłością, nieliczne”. Słowa nie były jedyną miłością Becketta – również muzyka, malarstwo, w kulturze wszystko, co miało znaczenie, obdarzone było emocją, albo wizją, co miało w sobie wizję, choć najbardziej kochał słowa, wypowiedane słowa. Patrzył na to z nieortodoksyjnego punktu widzenia, lepiej powiedzieć: bardzo osobistego, bo nie starał się umyślnie być nieortodoksyjny.

M.K.: *Wiedziałaś, że wielbił Keatsa, a niezbyt lubił Rilkego.*

B.B.: Nie jestem pewna, czy do tej kategorii pasuje Rilke, ale ogólnie mówiąc, niezbyt cenil sztywny, uroczysty, podniosły ton, pisarzy świadomych, wyrachowanych i zawsze się kontrolujących. Nie lubił krochmalu w literaturze. Jak powiadał Keats, jeśli poezja ma nam się objawić, niech lepiej spływa jak liście z drzewa. Niektórzy łatwo takie przymioty w poezji rozpoznają, zwłaszcza jeżeli sami mają je w sobie.

A co do współczesnych, zawsze interesował się utworami innych, tylko nie miał czasu na czytanie, nie miał czasu, aby być czytany. Ale kiedy młodszy pisarze wysyłali mu swoje teksty, na ogół je czytał i reagował. Kiedy uważał, że mają talent i trzeba im pomóc, angażował się w konkretny sposób.

M.K.: *A muzyka?*

B.B.: W muzyce miał upodobania klasyczne. Jego ulubionym kompozytorem był Haydn. Grał dużo Beethovena, Mozarta...

M.K.: *...i Schuberta, widzę tu nuty.*

B.B.: Tak, grał na tym pianinie, kiedy tu przychodził, uwielbiał grać zwłaszcza Haydna.

M.K.: *To wyzwalalo go od napięć?*

B.B.: Do jakiegoś stopnia na pewno. Na moją sugestię grywał czasami inne rzeczy, np. współczesnych kompozytorów amerykańskich, zawsze jednak wracał do dawnych mistrzów, znał ich na pamięć i grał z wielkim wyczućciem.

M.K.: *A ludzie tacy jak Morton Feldman, Marcel Mihalovici, John Beckett, Heinz Holliger, Philip Glass i inni kompozytorzy, których inspirowało dzieło Becketta?*

B.B.: Był gentlemanem starej daty, dla przyjaciół miał zawsze dobre słowa. Nie wiem, czy zbytnio podobało mu się to, co Mihalovici zrobił na przykład z *Krappem*, ale był to przyjaciel, tak samo jak żona Mihalovici'ego, Monique Haas. Sam zawsze był bardzo wyrozumiały. Feldman i pozostali wymienieni – na pewno go to interesowało. Powiedział mi kiedyś, że w muzyce współczesnej preferuje lirykę i matematykę. Wszystko, co pisał ma muzyczno-matematyczną strukturę.

M.K.: *Ale czy możliwe, że poruszała go muzyka tych kompozytorów?*

B.B.: Naprawdę trudno mi powiedzieć, bo nie komentowałam jego sympatii czy antypatii. Wiem, że był gotowy wiele zrobić, by nie zranić uczuć osób, które znał. W stosunku do niektórych ludzi był bardziej przyjacielski niż powinien.

M.K.: *Po jego śmierci wciąż czytamy świadectwa twórców i przyjaciół, których rzekomo bardzo wysoko cenili.*

B.B.: Był niezwykle uprzejmym człowiekiem, nie chciał nikogo urazić. Ale jeśli ktoś prosił o jakieś konkretne uwagi krytyczne, zawsze je od niego otrzymywał. Problem w tym, że większość ludzi nie pragnie w gruncie rzeczy krytyki, tylko pochwały. Sam był w jakimś sensie apostołem. Na to, żeby być guru, nie miał czasu.

M.K.: *Wspominałaś, że – wbrew temu, co twierdzili jednogłośnie krytycy francuscy – nie był aż tak przekonany o wielkości kreacji Madeleine Renaud w „Oh les beaux jours”.*

B.B.: Nigdy nie zdobyłby się na to, by powiedzieć: „Pozwólcie mi przetrwać ten strumień pochwał. Ja ich nie podzielam”. Czegoś takiego nigdy by nie uczynił. Dlatego, że był bardzo wyrozumiały i miał tyle współczucia. Kiedy wyczuwał, że może zranić czyjeś uczucia, wszystko robił, by do tego nie dopuścić.

Jeden z artystów na przykład, który mieszkał tu niedaleko, człowiek bardzo nerwowy, pełen napięcia, wciąż dopominał się o spotkania. Sam nie stawał się młodszy, miał zmartwienia, miał kłopoty ze zdrowiem, mówił mi,

że naprawdę już nie jest w stanie widywać tego artysty, który zresztą przeszedł przez piekło w czasie wojny, w młodości. Powiedziałam Samowi, że jednak powinien, bo ten człowiek widzi w nim ojca: „jeśli nagle przestaniesz go widywać, będzie to wielkim ciosem dla niego i jego rodziny. Ile dla niego znaczysz, można wyczytać z portretów, które ci robił”. Więc chodził do nich, choć każda wizyta wymagała od niego niemal heroicznego wysiłku, spędzał u nich wieczory, zarzucany pytaniami, wtedy kiedy mógłby siedzieć w spokoju, patrzeć w okno i niczego nie mówić.

M.K.: Ale co do aktorów, miał bardzo „ukierunkowane” sympatie. Mogłem się o tym przekonać, rozmawiając z nim o różnych inscenizacjach. I nietrudno sobie wyobrazić, że miał penchant, skromnie mówiąc, do takich ludzi jak Jack McGowan, Patrick Magee, David Warrilow.

B.B.: Bardzo cenił takich ludzi jak David Warrilow, którzy nie uprawiali tradycyjnego, konwencjonalnego aktorstwa. Czuł wartość jego aktorstwa, choć niemal o tym nie dyskutował. Znacznie bardziej cenił niż rodzaj tradycyjnego spektaklu, no wiesz, takiego, w którym wszystko jest ustalone, skodyfikowane, spreparowane.

M.K.: Pewna liczba krytyków i ludzi teatru twierdzi, że Beckett niesłychanie ograniczał aktorów, że, na przykład, na próbach nie było spontaniczności, wszystko było skalkulowane, uprzednio raz na zawsze ustalone.

B.B.: W czasie próby do *Krappa* z Rickiem Clucheyem, aktor w końcowej scenie przypadkiem wprawił w ruch zawieszoną nad stołem lampę. Kołysanie się lampy było świetnym efektem, doskonale pasującym do obrazów ciemności i światła w sztuce. Sam powiedział: „zachowajmy to” i od tego czasu każdy spektakl tak się kończy. Można podać mnóstwo przykładów rzeczy, które nasunęły się w trakcie prób, o których nigdy wcześniej nie mogło być mowy.

M.K.: Być może do tego stereotypu przyczyniało się to, że tak sumiennie przygotowywał się do pracy nad swymi sztukami jako reżyser. Zawsze miał mnóstwo notatek, wyliczeń, znał tekst na pamięć.

B.B.: Miał bardzo słaby wzrok i krępowałoby go, gdyby musiał szukać czegoś w tekście w warunkach próby. Więc uczył się na pamięć, aby ten aspekt przygotowań przysparzał wszystkim jak najmniej zahamowań. Nie zapominajmy, że Sam inscenizował w różnych językach i praca po niemiec-

ku wymagała przecież dodatkowej koncentracji. Ale tu dochodzi jeszcze kwestia osobistych kontaktów. Niesamowite, jak bardzo wpływały na niego wibracje od osób, z którymi pracował, rozmawiał.

M.K.: *Rozumiem to doskonale w przypadku Ricka. A propos poruszonej lampy, Rick w dalszym ciągu to robi, widziałem go przed paroma tygodniami w dwóch spektaklach „Krappa”, w Zurychu i w Krakowie. I muszę powiedzieć, że w Krakowie, w którym z techniką nie wszystko poszło gładko, Rick znacznie więcej wydobył niż w Zurychu. Powodem tego była publiczność. W sterylnej przestrzeni Schauspielhaus nie czuł żadnego ciepła od widzów, bardzo skupionych, znających dobrze angielski, na pewno bardzo kompetentnych, tak to określimy, ale nie zdradzających emocji. Natomiast w Krakowie, gdzie ze znajomością angielskiego było zapewne gorzej i gdzie nawet w pewnym momencie zaciął się komputer z tłumaczeniem, w industrialnej przestrzeni Łaźni Nowej Rick wyczuł emocje widzów i łatwiej pokazał własne aktorskie. Ale w teatrze tyle dzieje się za sprawą przypadku. Szczęśliwe przypadki – tak to się nazywa...*

B.B.: Mam inny, chyba dobry przykład na to, że Sam ani nie wiedział z góry, co powstanie z jego pomysłu, ani nie był zamknięty na sugestie innych. Kiedy pisał *Katastrofe*, podsunęłam mu pomysł, że może ofiara, która nic nie mówi i poddana jest upokarzającej manipulacji, powinna wykonać jakiś gest obronny, na przykład wolno podnieść głowę, w ten sposób przydając tej sztuce, również konstrukcyjnie, wewnętrznej równowagi. I Sam to zaakceptował.

M.K.: *To bardzo dobry przykład, bowiem ten mały gest jest największym gestem „Katastrofy”.*

B.B.: Beckett wyczuwał doskonale wibracje od ludzi. Gdy coś się nie zgadzało, nie było tak, zamykał się w sobie, gdy wyczuwał, że się zgadza, miało się w nim na zawsze przyjaciela.

M.K.: *George Tabori na przykład, którego Beckett bardzo polubił, otrzymał od niego „carte blanche” co do inscenizacji, choć potem, niestety, potrafił masakrować jego sztuki w niemilosierny sposób.*

B.B.: Beckett miał swoje sympatie. Podobnie było z Jacky McGowran i Pat'em Magee, u których cenił zwłaszcza jakość ich głosu. Bo był niesłychanie wrażliwy na fizyczne jakości głosu ludzkiego. No ale z drugiej strony, to była zawsze lojalność, zawsze postępował w stosunku do nich tak, jak to się

robi w stosunku do przyjaciela, któremu za to, że jest przyjacielem, jesteśmy coś dłużni. Jego lojalność nigdy nie słabła.

M.K.: *Paradoksalnie, nie ułatwiało to sprawy, kiedy ktoś chciał poznać jego głęboką prawdziwą opinię.*

B.B.: Kierowała nim wierność jakiejś esencjalnej cesze swego istnienia, tego nie można przekazać. Ponieważ było to tak bardzo w nim zakorzenione i od dzieciństwa zostało mu to wpojone, wydaje mi się, że nie czuł, że ma prawo cokolwiek komuś narzucać, uważał bowiem, że każdy ma prawo do wierności sobie w zrealizowaniu własnej osobowości i do własnych impulsów. Sam tak bardzo był wierny swoim własnym impulsom, że nie uważał za właściwe próbować zmieniać coś u innych ludzi.

M.K.: *Ale miał chyba świadomość tego, że wielu go wykorzystywało. Był wobec takich ludzi bezbronny.*

B.B.: Tak, oczywiście, ale nie chciał walczyć z ludźmi na tym polu, a takich ludzi było wielu, takich, którzy go wykorzystywali albo umniejszali. A ja bardzo rzadko, choć różne rzeczy widziałam, mówiłam mu: „Uważaj na tę osobę, powinieneś wystrzegać się tego pana lub tej pani, bo oni chcą cię wykorzystać” – chyba nigdy. Jeśli bowiem ktoś ma anielskie usposobienie, trzeba to przyjąć, jeśli ktoś ma anielskie usposobienie, to nie powinniśmy działać tak, żeby stało się ono mniej anielskie, żeby ten ktoś stał się małostkowy, jak większość normalnych ludzi. Dlatego tak rzadko zaprzętałam takimi sprawami jego uwagę. Ktoś kto jest silny, jest zawsze do pewnego stopnia bezbronny, odsłania się, staje się podatny na atak.

M.K.: *Czy był pisarzem religijnym?*

B.B.: Nie, w żadnym wypadku.

M.K.: *Ale religia jest przecież wciąż obecna w jego utworach.*

B.B.: Jak powiedziałam, uwielbiał tradycje, uwielbiał rzeczy przeszłe, wychowany został w tradycji protestanckiej, znał też oczywiście filozofię i historię religii, podobnie jak ja. Ja jestem osobą niewierzącą, całkowicie sceptyczną wobec wszelkich religii, choć oczywiście pokładam głęboką wiarę w wartości duchowe i szanuję wszystkie religie. Znam historię religii, liturgię, sztukę i literaturę religijną lepiej niż wielu wierzących. Sam wiedział o tym, rzecz jasna, i nigdy nie rozmawialiśmy o religii w tej perspektywie, jasne było bowiem, że taka dyskusja nic by nie przyniosła.

M.K.: *Ale był przywiązany do religii?*

B.B.: Jego przywiązanie wynikało z jego lojalności, miłości do dawnych rzeczy, podziwu dla przeszłości oraz przywiązania do tego, czemu hołdował w młodości.

M.K.: *Podjmował tematy, którymi zajmuje się religia.*

B.B.: Których nie jest w stanie rozwiązać religia. Mam podobne obiekcje do religii i do społeczeństwa. W obu wypadkach jakże często wylewa się dziecko z kąpielą. Dla dobra czegoś robi się złe rzeczy. Religia jest odpowiedzialna za przerażające okropieństwa w historii ludzkości. To nie jest jej wina, oczywiście, jest to wina ludzi.

Ale z drugiej strony wiem, że religia wyzwoliła też w ludziach najszlachetniejsze odruchy i wydała najwspanialsze dzieła, do których ludzie byli zdolni w sztuce, w działaniu, w myśli i w społeczeństwie.

Jest przecież częścią wielkiej tradycji ludzkości. Sam dotykał bardzo osobistej struny kiedy na przykład mówił o *Krappie*, idącym na nieszpory. W angielskiej liturgii nieszpory w wiejskim kościele to coś absolutnie wspaniałego, nawet dla kogoś, kto jest niewierzącym. Muzyka jest wspaniała, architektura, atmosfera i nastrój, to jak skamielina, coś co przetrwało do dziś i zacho-



Dom rodziny Beckettów w Foxrock pod Dublinem, lata dwudzieste.

wało największą wartość. Tak to trzeba przyjmować, tym bardziej, że Sam miał bardzo mocny związek emocjonalny z rodzicami, którzy byli pobożni, musiał chodzić do kościoła jako chłopiec i bardzo przywiązany był do bliższej i dalszej rodziny.

M.K.: *Ale był też buntownikiem.*

B.B.: Tak, ale można przecież kochać rodziców, a jednak się przeciw nim buntować.

M.K.: *Czy twórczość Becketta wyklucza absolut, który jest treścią religii?*

B.B.: Nie, nie wyklucza.

M.K.: *Zespół kwestii i pytań, postaw, problemów...*

B.B.: Nie, wydaje mi się, że jego poczucie tego, czym jest byt i ludzka egzystencja, jest zgodne z duchem czy literą religii. Może niektórzy czytelnicy odbierają to w tych kategoriach, ale ja nie jestem przekonana, że to prawda.

Kiedy mówimy, że w kimś jest wiara, że ktoś obdarzony jest wiarą religijną, przeważnie rozumie się to w ten sposób, że ten ktoś wierzy w pewne historyczne lub ahistoryczne przekonania o ludziach, społecznościach, wcieleniu Boga, zmartwychwstaniu itd. Nie sądzę, że Beckett w to wierzył. Fascynował go wizerunek Chrystusa, miał na punkcie Chrystusa dużą słabość. Niektóre religie w jakiś sposób wydestylowały pewne modele, modele ludzkie, które są urzekające i skłaniają wielu ludzi do podchwycenia ich, jeśli nie naśladowania, i tak jest też w chrześcijaństwie. Ponieważ adresuje ono swoje przesłanie prosto do duszy, do serca ludzi. Dla ludzi, którzy nie mają serca, Chrystus może być pretekstem do zabijania, tortur i prześladowań. Ale uczciwym wiernym może dać okazję do najwspanialszych dzieł i uczynków.

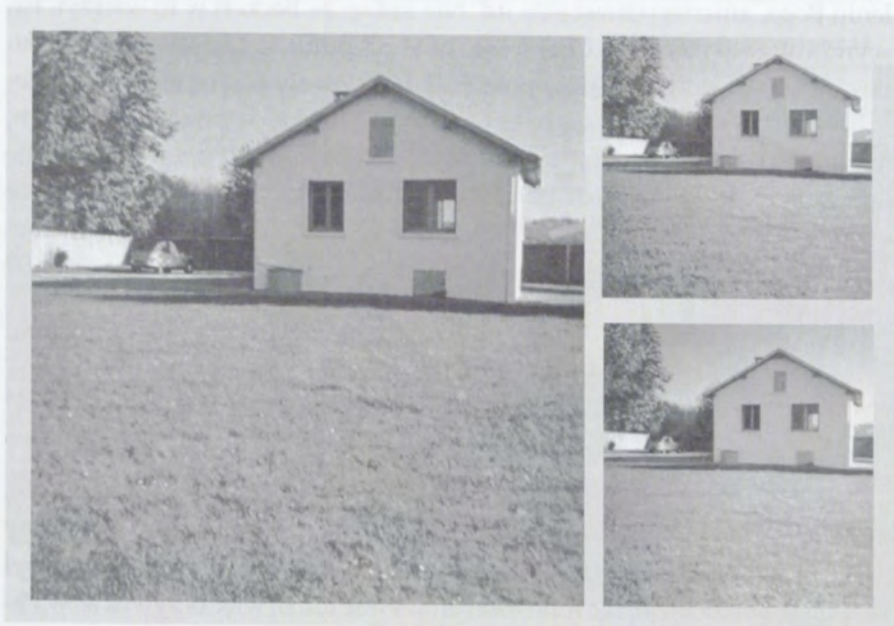
M.K.: *Zmieniając temat. Przyglądając się tym fotografiom, którymi tak wspaniałomyślnie zgodziłaś się podzielić z czytelnikami – jest cała grupa zdjęć z podparyskiej rezydencji w Ussy. Czym było Ussy dla Samuela Becketta?*

B.B.: Wspaniałym schronieniem. Ponieważ w Paryżu – nawet w Londynie, Berlinie czy Stuttgarcie, ale zwłaszcza w Paryżu – był dosłownie osaczony przez ludzi, którzy chcieli się z nim spotkać, a on był bardzo uprzejmy, był wielkim gentlemanem, nie lubił rozczarowywać ludzi, więc oczywiście, w Paryżu bardzo wiele jego czasu pożerały sprawy, przez które nie mógł pisać.

Dlatego wyjazdy z Paryża były tak cenne. Potrzebował spokoju i ciszy. Był tak uwrażliwiony, że stanowiło dla niego nie lada torturę siedzieć z ludźmi, słuchać ich i odpowiadać na ich pytania wtedy, kiedy mógł być gdzie indziej i spokojnie gdzieś się przechadzać. Był bardzo uprzejmy, bardzo miły, zawsze starał się być miły dla ludzi, nie chciał nikogo zrazić czy urazić, ale po jakimś czasie stawało się to dla niego bardzo trudne, wręcz nie do zniesienia i wtedy stawał się nerwowy, miał już tego dosyć i wyjeżdżał. A w Ussy nikt nie przychodził oprócz sąsiadki, która opiekowała się domem i sprzątała.

Ussy było wspaniałe, ponieważ miał czas na nieprzerwaną pracę, bez dystrakcji. A poza tym oczywiście to było też częścią tradycji rodzinnej, uwielbiał ogród, uwielbiał przebywać na zewnątrz, codziennie popołudniu zajmował się ogrodem, opiekował się drzewami w zalesionej części z tyłu posiadłości, kosił trawę, sadił rośliny i tak dalej... zawsze była jakaś praca fizyczna do wykonania. Miał dużą szopę na narzędzia, bardzo dbał o porządek, zawsze utrzymywał wszystko w czystości. Popołudniami widywano go też na długich spacerach w okolicy. Hayden z żoną mieszkał niedaleko, odwiedzał ich wieczorami, zapraszali go na kolacje.

M.K.: *Jak znalazł to miejsce?*



Dom Samuela Becketta w Ussy nad Marną, lata siedemdziesiąte.

B.B.: Odziedziczył po matce pewną sumę, a ponieważ zawsze chciał mieć coś własnego poza miastem, postanowił coś kupić niedaleko Paryża. Nie wiem dokładnie, jak trafił akurat na tę posiadłość, ale lokalizacja była wymarzona, dom usytuowany na szczycie łagodnego wzgórza, parcela wpisana w krajobraz, który tak chętnie malował Hayden, zwłaszcza po tym, jak Sam tam się wprowadził. Kiedy dowiedział się w merostwie, że nie było planów zbudowania domu na sąsiedniej parceli, kupił ją, aby się upewnić, że nic nie zakłóci widoku, potem wynajmował pole miejscowemu chłopu, który używał je na pastwisko.

M.K.: *Czy Susanne dzieliła jego miłość do Ussy?*

B.B.: Przez kilka lat jeździli tam razem i spędzali wiele czasu, ale potem ona przestała jeździć do Ussy, jeszcze na długo przed moimi pierwszymi odwiedzinami.

M.K.: *August Strindberg był osobowością raczej rozwichrzoną, ale w jego ostatnim sztokholmskim mieszkaniu przy Drottninggatan uderza pedantyczny porządek. Gabinet, w którym pisał, zostawiono w takim stanie, w jakim go zostawił parę godzin przed śmiercią. Kilkanaście zatemperowanych ołówków ułożonych jest według długości. W Ussy panował też wielki porządek. Miejsce...*

B.B.: ...bardzo ascetyczne, bardzo klasztorne. Sam był zawsze bardzo metodyczny. W Ussy wszystko było proste, żadnych zbędnych rzeczy, nawet przez długi czas nie było telewizora, przywiózł go, żeby oglądać mecze tenisa i rugby. Oglądanie meczy było formą relaksu.

M.K.: *W młodości sam uprawiał sport.*

B.B.: Był lekkoatletą, grał w rugby i w tenisa, nie tylko zresztą, pasjonował się tym. Pamiętam, zabrał mnie kiedyś na Mohammeda Alego. Beckett też był wcześniej bokserem. Innym razem oglądaliśmy rozgrywki snookera w Londynie. Sport bardzo go interesował. Tyle rzeczy go interesowało. Nie można strawić życia na pisaniu, nie można wciąż żyć na wysokich obrotach. Chodził też na spacer, jak wielu pisarzy. Najlepsze pomysły przychodzą im do głowy w czasie spacerów. Był wielkim piechurem.

M.K.: *Jeździł jeszcze na rowerze w Ussy?*

B.B.: Miał rower, ale później raczej jeździł swym [citroenem] 2 CV.

M.K.: *Z powodu pogarszającego się wzroku?*

B.B.: Tak, choć nie tylko. Tracił równowagę.

M.K.: *Na zdjęciach stoi obok 2 CV czerwony [fiat] cinquecento.*

B.B.: To moje auto. Czasami przyjeżdżałam z Paryża samochodem, ale zazwyczaj pociągiem.

M.K.: *Co oglądał w telewizji oprócz sportu?*

B.B.: Sport. Nie widziałam, żeby oglądał coś innego. Chyba wyjątkowo. Nie sądzę, że interesowały go wiadomości. Słuchał ich w radio.

M.K.: *Ale dobrze orientował się w tym, co się działo na świecie. Pamiętam, w kiosku hotelu PLM Pullman kupował zawsze „Libération”.*

B.B.: Pewnie na wypadek, gdyby osoba, z którą był umówiony, miała się spóźnić. On sam zawsze zjawiał się wcześniej. Jedną z jego cech była wielka punktualność. Wychodził na spotkanie dużo wcześniej i spacerował wokół, aż nadeszła pora. Nie chciał, żeby ktoś na niego czekał. Kie-



Samuel Beckett. Ussy, lata siedemdziesiąte.

dy miał się spóźnić pięć minut, dzwonił i uprzedzał mnie, że nie przyjdzie na czas.

M.K.: *Miał normalny telefon w Ussy?*

B.B.: Tak, ale nie wszyscy znali jego numer.

M.K.: *Lubiłaś przyjeżdżać do Ussy?*

B.B.: Tak, to było wspaniałe miejsce.

M.K.: *Pracowałaś z nim tam systematycznie.*

B.B.: Pomagałam w tym, co akurat miał na warsztacie. Najsystematyczniejsza była z oczywistych względów praca nad przekładami. Pracowaliśmy nad tekstem wspólnie. Jeśli było to coś jeszcze nie ukończonego, śledziłam kolejne wersje, widziałam, jak tekst ewoluował. Jak już wspomniałam, cieszyłam się, kiedy mogłam Samowi coś pożytecznego zasugerować. Nie miałam ambicji wpływania na to, co pisał. Czasami po prostu pomagałam mu tym, że byłam niedaleko. Pilnowałam, by miał trochę towarzystwa, ale nie za dużo.

Nie sądzę, że byłby w stanie pisać, kiedy ktoś się w niego wpatrywał, nie, nie, w miarę jak posuwał naprzód tekst, wysyłał mi aktualną wersję, tak żebym przyniosła ją na następne spotkanie i żebyśmy mogli dyskutować na ten temat.

M.K.: *O jakiej porze roku?*

B.B.: Każdej. Wiosną i latem. W zimie było też pięknie. Piękna sceneria. I pięknie było być z nim. Sam wiesz, kiedy Sam zjawiał się obok, fizycznie, to tak jakby coś na nas spływało, jakby coś nas przesywało, natychmiast czuło się tę niezwykłą obecność. Aż dreszcz przechodził.

redakcja i przekład Marek Kędziński

Barney Rosset

„...moje postaci to cienie...”*

Strony o Samuelu Beckettie

...Sylvia Beach pisała do mnie z Nowego Jorku z prośbą o spotkanie, na które się z nią umówiłem. Była przez wiele lat słynną właścicielką osnutej legendą angielskojęzycznej księgarni Shakespeare and Company w Paryżu. Bliska przyjaciółka i wydawca Jamesa Joyce'a, od dawna знаła też Becketta.

Byłem jeszcze studentem [nowojorskiego uniwersytetu] New School, kiedy natknąłem się na utwory Becketta publikowane na łamach wydawanego w Paryżu pisma „transition”. W jednym z numerów tekst Becketta figurował w kategorii „paramitów”, obok prac innych pisarzy, takich jak Kay Boyle, Ernest Hemingway, James Joyce, Franz Kafka, Katherine Anne Porter, Gertrude Stein i Dylan Thomas. Był też oczywiście Henry Miller z fragmentami *The Cosmological Eye* oraz *Tropic of Cancer* (*Zwrotnik Raka*) – o tych książkach pisałem pracę semestralną na pierwszym roku Swarthmore College jeszcze w 1940–1941 roku.

Kiedyś w końcu 1952 roku przeczytałem w „New York Times'ie” o paryskiej premierze sztuki Samuela Becketta pod tytułem *Waiting for Godot*. Udało mi się zdobyć egzemplarz sztuki po francusku, w języku oryginału, a następnie dotrzeć do nowojorskiej agencji Becketta, Marian Saunders.

Sylvia Beach chciała się ze mną spotkać z powodu Becketta. Wyrażała się o nim bardzo ciepło, uważała go za pisarza, który okaże się w przyszłości

* Fragment wspomnień przygotowywanych do druku.

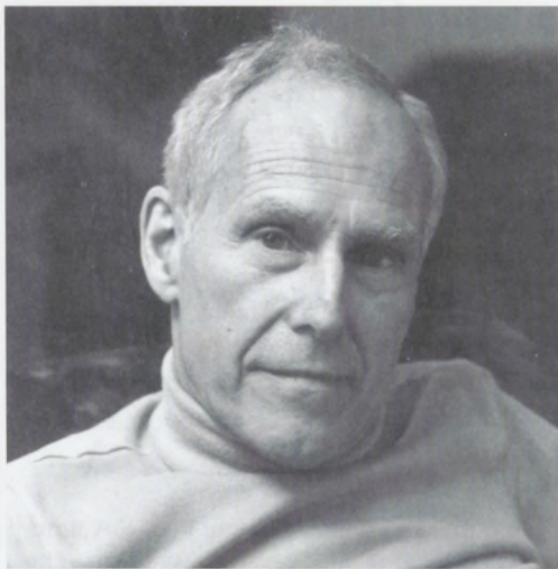
niezmiernie ważnym. Niedługo po przeczytaniu *Czekając na Godota* poprosiłem Wallace'a Fowle'go, jednego z moich profesorów w New School, o opinię na temat tej sztuki. Preczytał ją i potwierdził z entuzjazmem to, co powiedziała mi Sylvia. „Beckett stanie się jednym z największych pisarzy XX wieku” – zawyrokował. Miałem dokładnie takie same uczucie, choć nie potrafiłem tego tak dobrze sformułować jak Wallace.

Wkrótce wybrałem się z Loly do Paryża na pierwsze z wielu, jak się miało okazać, spotkań z Samuelem Beckettem. Loly to była Hannelore Eckert, którą poślubiłem w City Hall 15 września 1953 roku a już następnego dnia małym, lecz eleganckim francuskim liniowcem La Flandre ruszyliśmy do Europy. Jeszcze nim straciliśmy z oczu nabrzeże nowojorskiego portu, dostałem choroby morskiej.

Pierwsze spotkanie z Beckettem odbyło się w barze hotelu Pont Royal przy rue Montalembert, o dwa kroki od siedziby największego wydawnictwa literackiego we Francji, Gallimarda. Beckett, wysoki, w trenczu, małowówny, już przy powitaniu zaznaczył, że za chwilę ma następne spotkanie. Więc nasze nie może, niestety, być długie. „Spóźnił się”, zapamiętała Loly. „Wyglądał jakoś nieswojo, słowem się nie odzywał, oprócz tego, że powtarzał, iż musi już iść. Jego nieśmiałość wprawiała mnie w zakłopotanie, Barney też był oniesmielony, więc w desperackim ruchu po prostu mu powiedziałam, jaką radość sprawiła mi lektura *Godota*. I wtedy coś między nami zaskoczyło, Beckett odtajał i zaczął być zabawny.” Przestał mówić o swoim spotkaniu, więc poszliśmy we trójkę na kolację, a potem do różnych barów. Wieczór zakończył się w jednym z ulubionych lokali Sama – La Coupole, przy bulwarze Montparnasse. O trzeciej nad ranem Beckett stawiał nam szampana...

I był to ten sam wspaniały, uprzedzająco grzeczny Beckett, który rok później pisał w liście do mnie: „Trudno iść naprzód, kiedy nienawidzi się i odrzuca każde zdanie, już chwilę po jego sformułowaniu, w czasie formułowania, a nawet przed sformulowaniem... Potwornie jestem zmęczony i otypiały, ale to jeszcze nie wystarczy. Pisanie jest niemożliwe, ale jeszcze niewystarczająco niemożliwe”.

Stałem przed dylematem, kto przetłumaczy *Godota* na angielski. Być może kiedy Sam pisał po francusku, nikt nie stał mu nad głową i mógł osiągnąć



Barney Rosset.

Fot. Archiwum „K.A.”

bardziej beznamiętną czystość. Być może był zły na brytyjskich wydawców za niepowodzenie wydanych wcześniej powieści *Murphy* oraz zbioru opowiadań *More Pricks than Kicks* (*Więcej klucia niż wierzgania*), których wcale tam nie zauważono. Może Beckett czuł, że po angielsku jest zbyt liryczny. Zawsze walczył o to, by odebrać sobie możliwie najwięcej pisarskich narzędzi, zanim będzie musiał za-

przestać pisać – odbierał sobie narzędzia, tak jak kopiającemu odbiera się łopatę.

Nasza korespondencja, początkowo dosyć urzędowa, szybko się ociepliła. Tylko na moje obcesowe żądanie Beckett zgadzał się pisać na maszynie, najczęściej musiałem zmagać się z prawie niemożliwym do rozszyfrowania piśmem odręcznym. „Wiesz Barney, moje pisarskie dni chyba mam już za sobą”, napisał w 1954 roku. A później: „Niedobrze mi się robi od tych starych wymiotów i coraz bardziej mnie męczy, że jeszcze mogę tak rzygać i rzygać... Chyba czuję trochę, przez co ty musisz przechodzić”. W świecie, w którym pisarze potrafili zmienić wydawcę podczas cocktailu, już na sam dźwięk lodu w martini, nasze transatlantyckie wiadomości żeglowały po spokojnym morzu zaufania.

Suzanne Deschevaux-Dumesnil, którą Sam poślubił w 1961 roku, była przez wiele lat jego wielką ostoją – jego menadżerem i organizatorem praktycznego życia. Zaspokajała każdą jego potrzebę, osłaniała przed światem i z zapalem walczyła o jego sukcesy. Wysoka, postawna, raczej surowa, była jeszcze więk-



Dom w Roussillon niedaleko Awinionu, w którym spędził Beckett drugą część lat wojennych, lata osiemdziesiąte.

Fot. Marek Kędzierski

szym niż on odludkiem i trzymała się z daleka od jego przyjaciół. Kiedyś na początku, pamiętam, chodziła na kursy Berlitz, ale było to chyba sprzeczne z jej naturą, nie nauczyła się angielskiego, nigdy jej nie słyszałem mówiącej innym językiem niż francuski.

W czasie okupacji Sam i Suzanne działali w Paryżu w ruchu oporu, a kiedy groziło im aresztowanie przez Gestapo, uciekli na południe Francji i ukrywali się w izolowanym domu koło miasteczka Roussillon w departamencie Vaucluse. Beckett w *Godocie* robi do tego aluzje, nawet wymieniając nazwisko jednego z okolicznych wieśniaków.

Pustka i monotonia dnia codziennego nie miała końca, bardzo dała im się we znaki. Komuś takiemu jak Sam musiało się to wydawać wiecznością. W Vaucluse Beckett i Suzanne spędzili trzy lata w dzielonej przez obojga samotności we dwoje, mam wrażenie, że byli sobą bardzo znużeni, nie wiedzieli, jak zabić czas, wciąż się pytali, co tam w ogóle robią, kiedy do diabła stamtąd wyjadą i wreszcie zejść sobie z oczu. *Godot* musi chyba oddawać ten stan ducha. Vladimirowi, który jest czuły wobec pobitego wcześniej Estragona, ten odpowiada: „Nie dotykaj mnie”, „Przestań mnie wypytywać”, „Nie mów do mnie”, ale i „Bądź ze mną”.

Beckett zawsze podkreślał, że *Godot* jest sztuką o wyłącznie męskiej obsadzie i zabronił znanym amerykańskim aktorkom Estelle Parsons i Shelley Winters, grania w niej w 1969 roku, pisząc do Parsons, że „w teatrze nie zmienia się płci”. Wydaje mi się jednak, że w *Godocie* Sam wziął rzeczystwą

sytuację – siebie i Suzanne czekających na wsi – i obrócił ją w jakiś wieczny dylemat, nadając jej rangę powszechnego mitu. Ukrytą seksualność wyraźnie uwydatniła nowojorska inscenizacja w Lincoln Center w 1988 roku z Robinem Williamsem grającym Estragona i Stevem Martinem w roli Vladimira. Spolaryzowali oni kobiece i męskie cechy charakteru postaci.

Życie Sama i Suzanne miało w sobie coś z rozpaczny na myśl o dalszej kontynuacji ich związku, ale i upor, aby kontynuować, oddzielnie, ale i razem, co przewija się w wielu innych tekstach. Na przykład w *Końcówce*:

HAMM: Dlaczego jesteś ze mną?

CLOV: Dlaczego mnie trzymasz?

HAMM: Nie ma nikogo innego.

CLOV: Nie ma innego miejsca.

Beckett był bardzo dokładny w didaskalich, nawet jeśli idzie o przestrzeń sceniczną. Wydaje mi się, że układ dwóch połączonych paryskich mieszkań Sama i Suzanne odzwierciedlał impas, w jakim znalazł się ich związek, równie graficznie jak didaskalia jego sztuk.

Ich pierwsze mieszkanie przy 6, rue des Favorites, znajdowało się w dosyć ruchliwej i żywej części Paryża. Niewielkie, dwupokojowe i dwupoziomowe, było bardzo skąpo umeblowane. W pokoju na dole znajdowało się zaledwie kilka krzeseł i parę obrazów, miejsca nie wystarczało nawet dla małej grupki znajomych. Pokoju na górze nie widziałem, ale zakładam, że też nie był w sybaryckim stylu. Wchodząc do mieszkania, miałem uczucie klaustrofobii, ale przynajmniej, gdy stamtąd wychodziłem, bez trudu można było znaleźć w najbliższej okolicy sympatyczne restauracje i bary. Kiedy Sam i Suzanne uciekli z Paryża, naziści wyświadczyli im nieoczekiwaną przysługę – mieszkanie zostało zaplombowane, tak że po powrocie z Roussillon znaleźli je w nienaruszonym stanie.

Pamiętam, kiedy tam jeszcze mieszkali, poszedłem z Samem na kolację do centrum. Odwoziłem go samochodem i świtało, kiedy dotarliśmy do rue Frémicourt. Nagle zgasły wszystkie latarnie i światła wokół, ale nie z powodu świtu, tylko strajku elektrowni. W Paryżu wchodzi się do budynków po naciśnięciu guzika, który uwalnia zamek drzwi. Jeśli ten drobiazg nie funk-

cjonuje, nie można wejść na klatkę schodową, a nawet dać znać komuś wewnątrz. Więc zawiozłem Sama do mojego hotelu. Tam drzwi były otwarte, ale nie działała winda. Wdrapaliśmy się po schodach na siódme piętro, z mojego pokoju popatrzyliśmy krótko na dachy Paryża i poszliśmy spać, razem, w moim dużym małżeńskim łóżu. Mogę więc teraz opowiadać, że spałem z Samuelem Beckettem.

Kiedy Sam i Suzanne wyprowadzili się z rue des Favorites, znaleźli się w scenerii jeszcze bardziej pasującej do Becketta, vis à vis średniowiecznego jeszcze więzienia La Santé, z widokiem na odgradzony wysokim murem podwórzec, na którym więźniowie odbywali spacer i ćwiczenia gimnastyczne. Sam zawsze czuł powinowactwo z więźniami, nowa dzielnica była więc jak na zamówienie. Nowe mieszkanie znajdowało się niedaleko przedmieścia Paryża przy bulwarze St. Jacques, w miejscu, w którym metro wynurza się z podziemia i biegnie środkiem bulwaru (mieszkał pod numerem 38). Dzielnica była ponura i bez charakteru, równie szara jak sceneria utworów Becketta. Trudno było chyba w całym Paryżu znaleźć podobne miejsce, *banlieu*, gdzie nie było ani sklepów, ani restauracji czy barów i gdzie nawet przechodnie pojawiali się z rzadka. Obok był warsztat samochodowy, a z drugiej strony bezduszna nowa budowla – miejsce w sam raz na zesłanie.

Budynek miał około siedmiu pięter, wąskie wejście i – jak to we Francji – niemiłosiernie ciasną windę. Po zatrzymaniu się windy, do Sama skręcało się w prawo, do Suzanne w lewo. W części Sama były dwa pokoje, niewielki gabinet z mnóstwem książek i starannie ułożonych papierów oraz sypialnia z wąskim łóżkiem i prostą komodą. Wąska kuchnia wyglądała raczej jak korytarz łączący poprzecznie dwie połowy mieszkania od tyłu. Części Suzanne i Sama były połączone, ale można je było oddzielić zamykając drzwi prowadzące do kuchni z pokoiów po obu stronach. Znajomi i przyjaciele mogli do nich przychodzić oddzielnie, bez konieczności spotkania Sama czy Suzanne, jeżeli jedno z nich nie miało na to ochoty. Oryginalne to było rozwiązanie, ale nieco na zimno. Po przeprowadzce nigdy już nie natknąłem się na Suzanne.

* * *

W ciągu lat spędzonych z Suzanne, Becketta łączyła przynajmniej jedna bliska przyjaźń z kobietą. Barbara Bray, tłumaczka, która przedwcześnie owdowiała (matka dwóch córek), była najpierw redaktorem BBC w Londy-

nie, a potem przeniosła się do Paryża. Niemal dwadzieścia lat młodsza od Becketta, szczupła, ciemnowłosa, o sympatycznej, angielskiej urodzie, Barbara obdarzona była niezwykłą inteligencją i przypominała Sama swoją bezpretensjonalnością i niewymuszonym stylem bycia, a także dążeniem do jak największej precyzji w tłumaczeniu. Byli sobie bardzo bliscy, w ciągu całego tego okresu, kiedy znałem Becketta, Barbara była człowiekiem, do którego był on najbardziej przywiązany. Pamiętam, że kiedy po spędzonej przez nas nocy w różnych barach, robiło się już późno, ale nie późno dla nas – gdzieś koło trzeciej nad ranem – na moją propozycję odprowadzenia go do domu, odpowiadał często: „Muszę jeszcze wpaść na chwilę do Barbary”. Przez cały ten czas Beckett mieszkał z Suzanne. Kiedy w 1961 roku poślubił Suzanne (w Folkestone w Anglii), miał pięćdziesiąt cztery lata, a ona sześćdziesiąt jeden.

Nie przerwało to bliskiej przyjaźni Barbary z Beckettem. Zwłaszcza jedno zdarzenie utkwilo mi w pamięci. Było to w 1965 roku, kiedy na premierę swych sztuk *Kolekcja* i *Kochanek* przyjechał do Paryża Harold Pinter. Barbara, Harold, Sam, moja francuska przyjaciółka i ja poszliśmy do jednego z ulubionych barów Becketta w okolicach bulwaru Montparnasse, który nazywał się Falstaff i w którym podawano piwo.



Budynek przy 38, Boulevard Saint-Jacques, lata osiemdziesiąte.

Fot. Marek Kędziński



Rue Jean-Dolent i mur więzienia La Santé, które widział Beckett z okien mieszkania przy bulwarze Saint-Jacques, lata osiemdziesiąte.

Fot. Marek Kędziński

Z wyjątkiem nazwy wszystko w tym barze było bardzo francuskie. Zajęliśmy stół pod ścianą, Barbara i Harold siedzieli naprzeciw siebie, Sam i moja przyjaciółka obok, a ja *vis à vis* ściany. Po jakimś czasie zaczęło do mnie docierać, że Barbara i Harold zajęci byli rozmową o Samie. Mówili z wielką rewerencją, tak jakby był dla nich jakimś świętym przedmiotem akademickiej dyskusji, w której on absolutnie nie uczestniczył. Spostrzegłem, że zaczęło go to coraz bardziej irytować, aż w końcu trzasnął kuflem o stół, tak mocno, że rozlało się piwo. I jak pijany, tym chwiejnym krokiem, którym chodził w okresie przed operacją usunięcia katarakty, wąskimi schodami pomaszerował do toalety na górze. Przy naszym stole zapanowało milczenie. Znowu się pojawił i już myślałem, że do nas wróci, kiedy nagle, dobrych parę kroków od nas, usiadł przy innym stoliku, obok dwojga ludzi, których, jak do mnie powoli dotarło, w ogóle nie znał. Przez kilka minut wpatrywał się w nas, a potem wrócił bez słowa komentarza. Był to rzadki u niego napad złości. Beckett często siedział jakby obrócony w kamień i milczał godzinami. Tak też go zapamiętałem – „zatopionego w nie wiem jakich głębiach umysłu”.

Jego przyjaźń z Barbarą zapewne inspirowała go do napisania krótkiej, niezwykle gorzkiej sztuki z 1963 roku, zatytułowanej *Komedia*, w której mąż, żona i kochanka zamknięci po szyję w urnach, skazani są na powtarzanie bez końca, w świetle ostrego, inkwizytorskiego reflektora, tych samych szczegółów pozamałżeńskiego związku.

Niedługo po napisaniu *Komedii*, którą wystawił Cherry Lane Theater w nowojorskiej Greenwich Village, Beckett odbył swoją jedyną podróż do Ameryki. Latem 1964 roku przyjechał pomóc w realizacji własnego scenariusza pt. *Film*, napisanego na moje zamówienie.

W 1962 roku otworzyłem firmę produkcji filmowej, Evergreen Productions, formalnie nie związaną z prowadzonym przeze mnie wydawnictwem Grove Press, ale z udziałem ludzi z Grove, głównie Freda Jordana i Dicka Seavera. Jedynym outsiderem był mój bliski już wtedy przyjaciel Alan Schneider, którego poznałem, oczywiście, dzięki Samowi Beckettowi. Miałem ambitne plany, z pomocą moich współpracowników sporządziłem listę pisarzy, których poprosiliśmy o napisanie scenariuszy dla naszego studio.

Tymi pisarzami byli najpierw Samuel Beckett, Harold Pinter, Eugene Ionesco, Marguerite Duras i Alain Robbe-Grillet. Wszyscy zareagowali pozytywnie i przysłali nam scenariusze, Duras i Robbe-Grillet nawet pełnometrażowe. Chcieliśmy zrealizować scenariusze Becketta, Ionesco i Pintera jako kolejne części trylogii filmowej. Oprócz tych pięciu autorów wydawanych przez Grove Press, prosiłem jeszcze jednego, Jeana Geneta, który odmówił (ale później staliśmy się amerykańskim dystrybutorem jego cudownego, niemego i czarno-białego filmu *Un Chant d'amour*) oraz Ingeborg Bachman i Güntera Grassa, którzy mieli innego wydawcę amerykańskiego. Grass był niezwykle sympatyczny i przyjaźnie nastawiony, ale podobnie jak z Bachman, sprawa utknęła potem w martwym punkcie. A *Film* według scenariusza Becketta był pierwszym i jedynym spośród pięciu napisanych dla nas scenariuszy, który zdołaliśmy zrealizować.

Przystąpiłem do zorganizowania zespołu produkcyjnego do *Filmu* Becketta.

Najważniejszą rolę odegrał w nim sam autor. Pisał, kierował i sterował całym przedsięwzięciem, utrzymując nasz statek na powierzchni. Alan Schneider nie miał doświadczenia filmowego, ale reżyserował już całą listę cenionych inscenizacji sztuk Pintera, Albee'go i oczywiście Becketta. Do tej grupy dołączyli jeszcze Sidney Meyers i wspomniały operator Boris Kaufmann.



Samuel Beckett i Barney Rosset, Paryż 1986.

Moja nieoceniona asystentka, Judith Schmidt, przepisała na maszynie tekst scenariusza, adiustowany po wielu naradach, które przeprowadziliśmy i zarejestrowaliśmy na taśmie w East Hampton, gdzie miał mieszkać Beckett po przylocie z Paryża. Wreszcie autor wyruszył w podróż przez Atlantyk – po jego dramatycznym lądowaniu w East Hampton Airport, nieustępującemu scenom z filmu *Casablanca*, pojechaliśmy do Nowego Jorku kręcić *Film*.

Alan Schneider zaproponował do głównej roli Bustera Keatona, a Samowi podobał się ten pomysł. Więc Alan poleciał do Hollywood, aby zaangażować Bustera. Okazało się, że wielka gwiazda filmu niemego dokonywała żywota w bardzo skromnych warunkach. Po wejściu do mieszkania Keatona, Alan musiał poczekać w pokoju obok, aż Buster skończy wyimaginowaną partię pokera z duchami wielkich legend Hollywoodu, takimi jak Louis B. Mayer czy Irving Thalberg. Buster rolę przyjął, jak się okazało ostatnią w jego karierze. Zmarł półtora roku później.

Wkrótce po ukończeniu *Filmu* Kenneth Brownlow, znawca Keatona i Chaplina, przeprowadził wywiad z Beckettem. „Buster Keaton był nieprzystępny – powiedział mu Beckett – miał kamienną twarz gracza w pokera i kamienny umysł. Wątpię, czy w ogóle przeczytał tekst – nie wydaje mi się, że aprobował mój scenariusz i że mu się podobał. Ale zgodził się pracować i był bardzo kompetentny. Nie był naszym optymalnym kandydatem. To był pomysł Schneidera, żeby zaprosić Keatona, który nie miał akurat innego angażu... Był bardzo wytrzymały, bardzo mocny no i – tak – można było na nim polegać. A kiedy ujrzeliśmy tę twarz na samym końcu, no więc – Beckett uśmiechnął się – Nareszcie.” Kiedy Brownlow zapytał Becketta, czy wyjaśnił Keatonowi, o czym był jego film, Sam odpowiedział: „Nie, nie. Nie mieliśmy wiele kontaktu. Siedział w garderobie i grał w karty, stawiał pasjanse czy coś w tym rodzaju – aż się go zawołało. Ożywił się tylko raz, kiedy opowiadał, jak za jego czasów kręciło się filmy. To było ujmujące. Powiedział, pamiętam, że kręcili najpierw początek i koniec, a potem na miejscu improwizowali całą resztę. Próbował, oczywiście, podsuwać własne gagi. Świetne były jego ruchy – kiedy zasłaniał lustro, wyrzucał zwierzęta – wszystko to było naprawdę bardzo dobre. Kiedy zakrywał lustro, zdjął wielki płaszcz i zapytał mnie, co powinien pod nim nosić. Nie pomyślałem o tym wcześniej. Taki sam płaszcz, odpowiedziałem. Spodobało mu się to. Tylko jeden gag aprobował, w scenie, w której [bohater]

próbuję pozbyć się zwierząt – wyrzuca kota, a pies wraca do środka, wyrzuca psa, a kot wraca do środka – to była jedyna scena, którą polubił”.

Brownlow zapytał Sama, o czym mówi *Film*, co oznacza, i usłyszał odpowiedź: „o człowieku, który chce uciec od wszelkiego postrzegania, od wszystkich, którzy go postrzegają, włączając Boga (zdejmuje ze ściany obraz). Ale nie może uciec od postrzegania samego siebie. To jest idea biskupa Berkeleya, filozofa irlandzkiego i idealisty «Być to jest być postrzeganym» (*Esse est percipi*). Jeśli człowiek pragnie przestać istnieć, musi przestać być postrzegany”.

Beckett mówi następnie, że główną przeszkodą techniczną było rozróżnienie między sposobami percepcji, „dwa rodzaje percepcji, zewnętrzna oraz jego własna głęboka percepcja”. Oprócz kwestii, jak uchwycić na filmie dwa rodzaje percepcji, stanęliśmy wobec jeszcze jednego problemu technicznego. Było nim uzyskanie „głębokiej ostrości”.

Pierwotnie *Film* miał trwać prawie trzydzieści minut. Aż osiem minut miało trwać jedno ujęcie, w którym jedyny raz pojawiała się pewna liczba aktorów. To ujęcie zostało zaplanowane przy wykorzystaniu techniki wynalezionej przez Samuela Goldwyna i jego wielkiego operatora Grega Tolanda. To oni osiągnęli po raz pierwszy „głęboką ostrość”, zastosowaną z zaskakującym rezultatem przez Orsona Wellesa, z Tolandem jako operatorem, w *Obywatelu Kane*. „Głęboka ostrość” umożliwiała przedstawienie z jednakową ostrością przedmiotów oddalonych od kamery o kilka stóp, jak i kilkaset. Welles tak cenił pracę Tolanda, że wyznaczył mu honorarium równie wysokie jak własne. Niestety, nie udało się nam w filmie zastosować „głębokiej ostrości”. Mimo profesjonalnego poziomu naszych fachowców to bardzo trudne ujęcie zniszczył efekt stroboskopowy, powodujący „skakanie” obrazu. Beckett zapobiegł grożącemu *Filmowi* nieszczęściu, usuwając całą scenę ze scenariusza.

Kiedyś, chyba na początku lat siedemdziesiątych, spędzałem Nowy Rok w Paryżu. Beckett był z Suzanne na wakacjach w Maroko. W Noc Sylwestrową w pokoju hotelowym zadzwonił telefon. Matthew Josephson, słynny agent z Hollywood, oświadczył mi, że reprezentuje Steve’a McQueena, który niezwykle zapalił się do pomysłu sfilmowania *Czekając na Godota*. Znalazienie funduszy nie stanowiłoby problemu, Beckett miałby też całkowitą kontrolę oraz prawo wyboru pozostałych aktorów. Josephson wymienił Laurence’a Oliviera, Petera O’To-

ole i Marlona Brando, który miał akurat grać w *Apocalypse Now*, poprosił, żebym się zastanowił, a on niedługo ponownie do mnie zadzwoni. Po ustaleniu, że to był rzeczywiście wspomniany agent i że cena za prawa do filmu tej rangi powinna wynosić w granicach 500 tysięcy dolarów, co wówczas było bajeczną sumą, odpowiedziałem Josephsonowi, sugerując takie honorarium. Agent zaoferował ostatecznie 350 tysięcy. Cała sprawa upadła jednak podczas mojego spotkania z Beckettem w dniu świętego Patryka w [restauracji] *Ile des Marquises*. Zadowolony, że zabezpieczę dla Sama takie fundusze, opowiedziałem mu o propozycji sfilmowania *Godota*, chwając się obecnością Steve'a McQueena i, nie wiem już dlaczego, Brando. Beckett zapytał o wygląd McQueena, a mnie na poczekaniu przyszedł do głowy wizerunek Jamesa Garnera. „Wysoki, przystojny, bardzo męski facet” – wypaliłem bez zastanowienia. A Marlon Brando? „Jeszcze wyższy, olbrzymi, ciężka artyleria.” Sam zastanowił się przez moment i odparł „Nie. Nic z tego nie będzie. Moje postaci to cienie”.

Po wielu zabiegach, poznałem kiedyś Becketta z fotografem Richardem Avedonem w *Petit Café* – było to jedno z najbardziej niezręcznych i enigmatycznych spotkań w moim życiu. Słynny fotograf powiedział kiedyś, że jego technika używania białych płaszczyzn jako tła wywodzi się filozoficznie od Becketta. Powiedział mi też, że każdego na świecie potrafiłby zastrzelić z wyjątkiem Greta Garbo i Becketta. Przygotowałem spotkanie Avedona z Beckettem, sprzedając Avedona, że nie ma gwarancji, iż Beckett rzeczywiście zgodzi się mu pozować i że przekonanie go może być trudnym zadaniem.

Avedon przyjechał z Tokyo, a ja z Nowego Jorku z moją czwartą żoną Lisą, córką Tansey i moim dziesięcioletnim synem Beckettem, nazwanym na cześć Sama. Sam Beckett zachowywał się jak zwykle, milczał, ale słuchał. Lisa i moje dzieci tak samo, zaś Ave-





Fot. Marek Kędziński

Dom opieki przy rue Rémy-Dumoncel (stan obecny).

don, chyba ze zdenerwowania, nie przestawał mówić przez całą godzinę, nim wreszcie oświadczył: „Okay, róbmy te zdjęcia!”. Poprosił Becketta i mojego Becketta, aby z nim poszli, po czym we trzech przeszli przez ulicę i zniknęli w przejściu dla pieszych nad torami metra, na całe pół godziny. Po powrocie nikt nic nie powiedział, a ja przyjąłem, że zdjęcia zostały zrobione.

Parę miesięcy później doszły do mnie dwa świetne zdjęcia podpisane przez Avedona. Ukazały się one potem we francuskim piśmie *Egoïste*, a portret Sama wszedł do retrospektywy Avedona w Metropolitan Museum w 2005 roku.

Kiedy odwiedziłem go w domu opieki na rue Rémy-Dumoncel, powiedział mi, że potrzebne mu są jakieś papiery, które znajdują się w jego mieszkaniu. Było niedaleko, więc zaproponowałem, żebyśmy poszli razem na Boulevard Saint-Jacques i je przynieśli. Beckett poruszył rękami w bezradnym geście. Pierwsza przeszkoda: za duży ruch na bulwarze, kręci mu się w głowie. „No to jedźmy samochodem”, nalegałem. Beckett na to, że nie posiada już samochodu. „Nie martw się, ja coś skombinuję. Jedziemy?” Odpowiedział kamiennym milczeniem i na tym się skończyło. Być może główną przeszkodą było to, że Suzanne akurat wróciła do mieszkania, a na myśl zobaczenia jej w domu Beckett miał mieszane uczucia. Znowu archetypowa sytuacja Beckettowska. Znowu *Końcówka*. Teraz byli jak Nagg i Nell w swoich kubłach, niezdolni siebie dotknąć. Ona chora, umierająca – tego jeszcze nie wiedziałem – on też

chory. Dzielilo ich pięć przecznic, a mimo to nie mogli już się spotkać. Potrzebne mu były papiery z własnego mieszkania, a nie mógł tam pójść – zablokowane zostały wszystkie wejścia na scenę i zejścia ze sceny.

Na ostatnie spotkanie z Beckettem przytaszczyłem na rue Rémy-Dumoncel taśmę wideo z nagraniem *Czekając na Godota* w wykonaniu więźniów z San Quentin i przenośny telewizor odbierający w amerykańskim systemie, który zostawiłem wcześniej w Paryżu na wypadek, gdybym chciał Samowi pokazać coś, czego nie można było odbierać w systemie francuskim. Już wcześniej kilka razy dźwigałem w wielkiej torbie cały ten sprzęt (odbiornik, transformator i magnetowid) z urzędu celnego do hotelu Pullman St. Jacques, gdzie Beckett miał możliwość obejrzenia taśm w moim pokoju. Teraz taszczyłem to wszystko do domu opieki.

Sam był zdecydowanie pod wrażeniem nagrania – więźniowie zrozumieli jego sztukę. Pomyślałem więc, że wreszcie coś się ruszyło w tym pokoju bez życia – odtąd będę mu przysyłał nagrania wideo. Wychodząc, od niechcenia zapytałem, czy nie chciałby przechować sprzętu i obejrzyć inne nagrania, gdyby miał na to ochotę. „Ach nie, nie, nie, odpowiedział, Dziękuję, nie przyda mi się.” I zamknął ten temat.

Kiedy wychodziłem, widząc jak walczę z ciężką torbą, Beckett powiedział: „Barney, to jest za ciężkie. Nie powinienes dźwigać takich ciężarów”. A potem podszedł bliżej, uniósł torbę, obrócił się do mnie i powiedział: „Dobrze. W porządku. Jak chcesz”. I znowu usłyszałem: nie mogę kontynuować, będę kontynuować.

Było jasne, że perspektywa wprowadzenia w jego życie jakichś ułatwień bądź rozrywki rozpraszała Becketta i odrywała go od wielkiej końcówki, którą już zaczął w umyśle rozgrywać. Kilka miesięcy później był już *Nie ja*, zagrał wreszcie własny *Akt bez słów*.

Został pochowany obok Suzanne na Cmentarzu Montparnasse. Mówiono mi, że na trzymanej w tajemnicy ceremonii Barbara Bray była jedną z niewielu towarzyszących mu w ostatniej drodze. Napisała do mnie list, który zaczął się zdaniem: „Co można powiedzieć? Wszyscy tulimy się mali w obliczu tej straty”.

Barney Rosset
wybrał i przełożył Marek Kędziński

Rick Cluchey

„...czy zawsze nosi pan ten melonik?”*

*

Byłem zamaskowany: na głowie czapka bejsbolówka, ciemne okulary i czarna farba na twarzy i na rękach. Czulem pistolet bezpiecznie przymocowany do pasa, zakryty skórzaną kurtką, jaką noszą piloci. Zobaczyłem, jak mężczyzna zbierający czynsz wychodzi z hotelu i wskakuje do swojej furgonetki. To, co się stało potem, zburzyło cały mój plan. Facet wycofał się tylnym wjazdem na parking i zostawił mnie stojącego przed wjazdem z przodu! Nasunąłem czapkę na oczy i szybko przemknąłem przed głównymi drzwiami hotelu. Furgonetka zatrzymała się na światłach na niemal zupełnie pustej ulicy. Wskoczyłem do nasha¹ obok Reda.

„Jedź za tym sukinsynem” – wrzasnąłem. Red i tak nie wyłączył silnika, więc mogliśmy ruszyć od razu, nie tracąc czasu, aby zaplanować następny krok. Nie odzywaliśmy się do siebie, dopóki nie znaleźliśmy się w odległości dwóch samochodów za furgonetką.

„Pieprzmy to, OK?” – powiedział Red.

„Nie ma mowy” – odpowiedziałem.

„Słuchaj stary, nie wiem, gdzie on jedzie. Olejmy to” – powtórzył Red.

* Fragmenty *work in progress* – niepublikowanych wspomnień Ricka Clucheya pt. *From the Dead* w wyborze Marka Kędzierskiego.

¹ popularny w latach pięćdziesiątych samochód amerykański (przypisy tłumacza).

„Prowadź” – odparłem krótko. W ciągu następnych kilku minut przejechaliśmy przez Hill Street, potem Flower Street, gdzie na skrzyżowaniu kierował ruchem policjant drogowy. Red był coraz bardziej zdenerwowany. Furgonetka zatrzymała się przy następnym hotelu. Spojrzałem na Reda.

„Mówiłeś, że Bunker Hill był ostatnim punktem zbierania czynszu.”

Red teraz się już trząsał.

„Powiedziałem ci to, co wiedziałem, Rick” – odparł sucho.

Wysiadłem z nasha i kazałem Redowi zaparkować samochód. Przeszedłem koło małego hotelu i ku mojemu zaskoczeniu, zauważyłem, że w furgonetce nie było tylnych siedzeń. Kiedy się odwróciłem, zobaczyłem jak Red zatrzymuje samochód obok pustego płatnego parkingu. W tym momencie zdecydowałem się ukryć za przednim siedzeniem furgonetki. Miałem tylko tyle czasu, aby upewnić się, że Red widzi, co robię, zanim otworzyłem drzwi samochodu i wszedłem do środka, jakbym był jego właścicielem. Przykucnąłem za siedzeniem i czekałem. W ciągu następnych kilku minut panika, jaką czułem, niemal unicestwiła mój plan.

Wypociłem historyjkę, że jakby mnie złapał, będę udawał, że jestem pijany. Ponieważ nie było to zbyt dalekie od prawdy, mogłem zaryzykować. Z pozycji, w jakiej się znajdowałem, nic nie widziałem, zamknąłem więc oczy i zastanawiałem się, co do diabła stanie się za chwilę. Wtedy mój umysł zaczął wariować. Ludzie mówią, że w ciągu sekundy całe życie może przemknąć przed oczami! A co jak przemykają dwa?!

Grałem w koszykówkę w oślepiającym świetle. Znajdowałem się z Dziadkiem 60 stóp pod powierzchnią zimnego jak lód jeziora Michigan, w dawnych strojach płetwonurków. Brałem udział w pierwszych ćwiczeniach skoków spadochronowych w Fort Benning. Potem podnosiłem się z ringu na amatorskich zawodach bokserskich Młodzieżowej Organizacji Katolickiej, z Tonim Zale, wycierającym moje rękawice. Bette podcięła sobie żyły. Mój brat Russell leżał w trumnie. Mój brat Louis leżał nieprzytomny na szpitalnym łóżku z kroplówką z glukozy, wlewającą się do jego żył. Czułem na twarzy krew. Zobaczyłem Matkę i sześcioro swoich siostr i braci. Zobaczyłem Ojca biegnącego do jeziora Michigan i wyciągającego moją malutką siostrę z głębin jeziora.

Gene Spencer wrzucił swe długie ciało do furgonetki i przekręcił klucz. Czułem, jak całym ciężarem popychał siedzenie w stronę mojej twarzy. Zapalił papierosa i ruszył w drogę. Adrenalina szalała mi w żyłach, kiedy ostrożnie zmieniłem pozycję na klęczącą.

Minęliśmy tego samego policjanta kierującego ruchem. Upewniłem się, że jestem dokładnie za jego głową, kiedy się wolno podnosiłem. Wciąż mnie nie widział. Klęczałem teraz i powiedziałem: „To napad. Rób dokładnie to, co mówię”.

(...)

Spencer oddychał ciężko i wyczułem w jego głosie nagły strach i napięcie, kiedy błagał mnie, abym nie zrobił mu krzywdy. Powiedziałem, że nic mu się nie stanie. Poleciałem mu podnieść do góry przednie lusterko. Próbował, ale robił to w takiej panice, że w końcu je złamał. Widziałem teraz ulicę z przodu przed nami, a kiedy odwróciłem głowę, z tyłu. Zobaczyłem Reda w nashu i kazałem Spencerowi skrócić na najbliższym rogu. Ruch był bardzo mały. Jechaliśmy wolniutko z prawym progiem ulicą Bunker Hill. Red jechał za nami w odległości pięćdziesięciu jardów.

Powiedziałem Spencerowi, żeby dał mi pieniądze, nie przerywając jazdy. Wręczył mi dużą żółtą kopertę i kiedy to robił spostrzegłem na jego palcu okazały pierścionek z brylantem. W kopercie były mniejsze służbowe koperty. Było ich jedenaście. Zaczęłem rozrywać je po kolei, aż utworzyła się obok mnie kupka śmieci. W kopertach były głównie czekki i trochę gotówki. Podarłem wszystkie czekki, a pieniądze wsadziłem do kieszeni kurtki. Spencer trząsał się ze strachu, kiedy kazałem mu skrócić w prawo na najbliższym rogu. Pistolet ciągle był przyczepiony do pasa. Po ostatnim zakręcie wjechaliśmy w cichą mieszkalną część miasta i kazałem mu zatrzymać samochód. Wyglądał na nieco spokojniejszego. Powiedziałem, żeby dał mi kluczyki do samochodu i pierścionek. Zażądałem jego portfela i wyciągnąłem z niego dziewięćdziesiąt dolarów. Okna były zamknięte, więc wiedziałem, że nie zaczną nagle krzyczeć. Wyciągnąłem w końcu moją 44 i przystawiłem mu lufę do twarzy, tak, aby dokładnie ją widział. Kiedy wsadziłem mu pistolet do ucha, powiedziałem: „Żebyś wiedział, że to nie żarty”.

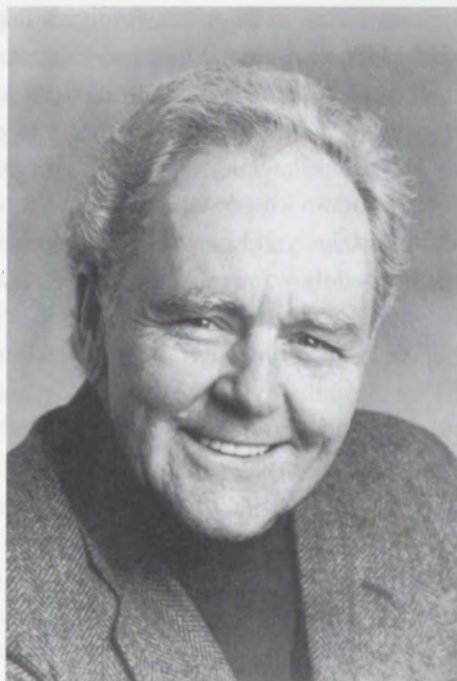
Odciągnąłem pistolet, odbezpieczyłem go i powiedziałem Spencerowi, że nic mu się nie stanie, jeśli położy się na siedzeniu. Nagle rozległ się huk jak wybuch z armaty.

Kiedy Spencer opadł na siedzenie, gwałtownie szarpnąłem za drzwi. W uszach dzwoniło mi, jakbym dostał w głowę lewym sierpowym. Trochę szedłem a trochę biegłem truchtem w stronę nasha, ale go tam nie było. Ogarnęła mnie panika. Gdzie jest Red?

Co kilka sekund oglądałem się przez ramię, jakbym oczekiwał, że Spencer wyczołga się z samochodu i zacznie wołać policję albo zrobi coś innego. Było jednak całkiem cicho. Nie byłem w stanie myśleć o niczym innym tylko o tym biedaku. Jezu, zastrzeliłem go! Serce waliło mi między żebrami jak młot pneumatyczny i czułem zawroty głowy. Czy pomyliłem drogę? Dzwoniło mi w uszach. Czułem w ustach smak prochu. Jezu! – powtarzałem bez końca, kiedy potykając się biegłem ulicą. Jezus, zastrzeliłem go!

Kiedy przyspieszyłem, magazynek pistoletu zakłuł mnie w udo i musiałem zatrzymać się, aby poprawić jego położenie.

Wtedy mój wzrok padł na znajomą blachę maski nasha. Red zjechał z ulicy i zaparkował na wjeździe obok jakiegoś domu. Czułem smród zatartego silnika, kiedy szarpnąłem za drzwi. Wyglądał okropnie, jakby zobaczył strażnika odpowiedzialnego za niego na warunkowym zwolnieniu. Jestem pewien, że go zobaczył, pośród wielu innych rzeczy. Białe jak prześcieradło przekręcał kluczyk w stacyjce pracującego już silnika. Red powiedział mi później, że wyglądałem, jakby ktoś umarł. O mało co nie wyskoczył z samochodu. Złapałem go za rękę i mocno ścisnąłem. Przycisnął twarz do mojej i syknął: „Ty pieprzony idioto – dlaczego go zastrzeliłeś!?”. Nie byłem w stanie ani wtedy, ani wiele, wiele razy później powiedzieć więcej niż: „To był wypadek. To stało się przypadkiem”.



Rick Cluchey.

Fot. Archiwum „K.A.”

**

Doświadczenie, jakim okazała się wyprawa do Paryża ku czci Becketta, było dla mnie bardzo inspirujące. Nikt z nas nie miał forsy, lecz jakaś wewnętrzna logika duszy podpowiadała mi, zgodnie z powiedzeniem, że jeśli mnie to nie

zniszczy, to w jakiś sposób wzmocni. Tak właśnie się czułem, czekając na Sama następnego poranka. Włożyłem marynarkę szkockiego oficera medycyny, spadochroniarskie buty, ciasno wetknięte do nich spodnie i melonik. Kręciłem się obok wejścia do Café de Deux Magots, gdzie wyznaczył spotkanie Sam.

Oczywiście czytałem już o tej kawiarni i wiedziałem, że była słynnym miejscem spotkań kręgów literackich i artystycznych w czasie kipiących życiem lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych. O dziesiątej rano kawiarnia sprawiała wrażenie pospolitej, w szary, męczący sposób. Spojrzałem na kieszonkowy zegarek i zatrzasnąłem wieczko. Beckett miał dwie minuty. Co będzie, jak się nie zjawi? Analizowałem w myślach, czy coś poszło nie tak? Może obraziliśmy go w jakiś sposób? Zobaczyłem mężczyznę zatrzymującego się przed drzwiami w pewnej odległości ode mnie, po lewej stronie. Spojrzałem w przeciwnym kierunku, udając, że nie jestem zakłopotany, choć moje serce szalało. Mając przed oczami jego wizerunek z tyłu zdjęć wiedziałem, że to Beckett. Kiedy spojrzałem w jego stronę, oparł się o drzwi, patrząc na mnie. Uśmiechnąłem się, potem on się uśmiechnął i kiedy do niego podszedłem, wymówił moje imię. Przytaknąłem.

„Niech mi pan powie – zwrócił się do mnie wykrzywiając twarz w półironicznym uśmiechu – czy zawsze nosi pan ten melonik?”

Kiedy wchodziliśmy do kawiarni wyjaśniłem mu, że włożyłem melonik specjalnie na jego cześć.

Martin Esslin wielokrotnie rozmawiał z Samem od czasu jego odwiedzin w San Quentin na początku lat sześćdziesiątych i Beckett znał wiele szczegółów, dotyczących naszych warsztatów teatralnych. Był zainteresowany moim wcześniejszym życiem i przez ponad cztery godziny siedział zafascynowany, słuchając moich opowieści. Na koniec poprosił, aby mógł zobaczyć chłopca, któremu daliśmy imię na jego cześć.

(...)

Powiedziałem mu o propozycji berlińskiej. Spojrzał na mnie ze zdziwieniem. „Podejmie pan takie ryzyko?” Wyjaśniłem mu, że jeśli praca w Berlinie nie dojdzie do skutku, będę musiał opuścić Europę. Zapalił jeszcze jedno małe cygaro i zamówiliśmy po następnej szklaneczce piwa. Patrzył na mnie zza swoich ciemnych okularów. „Poproszono mnie, abym reżyserował *Godota* w Schiller Theater.” Przyglądał się, jak opadała mi z wrażenia szczeka. Potem się uśmiechnął. „Zdecydowałem się na to i pojedę do Berlina zaraz po Świętach.” Siedziałem, gapiąc się na niego w prawdziwym szoku. Popijał piwo i znów się uśmiechnął. „Być może będziemy w Berli-

nie razem, Rick." Potem spojrział na zegarek i wiedziałem, że nasz wspólny czas dobiegł końca. Powiedziałem, że mam nadzieję, że szczęście będzie mi nadal sprzyjać i nawet jeśli będę musiał wrócić do Stanów samo to spotkanie warte było wszystkich trudności, jakie musiałem pokonać. Pożegnaliśmy się i patrzyłem jak odchodzi w górę ulicy i znika, zupełnie jak w moim śnie.

Następnego ranka, kiedy jedliśmy śniadanie, rozległ się dzwonek telefonu. Był to Samuel Beckett. Wyraził nadzieję, że spotkamy się w Berlinie. Poprosił, żebym zostawił w Schiller Theater informację, gdzie będzie mógł mnie znaleźć. To wszystko. Gdyby poprosił mnie, abym postawił wszystko na jedną kartę, zrobiłbym to bez namysłu.

(...)

Wracałem do Berlina nie po to, aby reżyserować sztukę po niemiecku w przyjaźnionym teatryku. Głęboko w sercu wiedziałem, że podejmuję to ryzyko, bo wreszcie, jak zechcieli bogowie, mam szansę zobaczyć jak pracuje Beckett. Jak wystawia własną sztukę, jak wygląda jego praca z aktorami. Scena po scenie, Godot do mnie powrócił.

Powiedziałem, że chciałbym zagrać w jego sztuce *Ostatnia taśma Krappa* jeśli to on ją wyreżyseruje. Zareagował błyskawicznie: „Co i kiedy?”. „Berliński Festiwal Jesienny we wrześniu” – powiedziałem. Podał mi jedno ze swych cienkich cygar. Czulem zbierający się na plecach pot. Przytrzymałem zapalniczkę, aby podpalić mu cygaro i Sam wypuścił kilka dymków tak, jak zawsze to robił. Powiedział, że to przemyśli i żebyśmy spotkali się rano na kawę. Kiedy przyglądałem się jak znika w ciemnościach, zacząłem kwestionować rozsądek tego, co właśnie zaproponowałem temu siedemdziesięcioletniemu człowiekowi. Wymusiłem na nim termin wrześniowych *Festwochen*, już za cztery i pół miesiąca. A on powiedział, że to przemyśli! Rany boskie, będę wiedzieć już rano! Z tak słabą kartą w rękę zdecydowanie przesadziłem, może nawet w głupi sposób. Spędziłem okropną noc na tylnym siedzeniu samochodu. W ogóle nie spałem, aż do świtu kolejnego zimnego, szarego dnia. Stałem na parkingu studia radiowego *Süddeutscher Rundfunk* byłem więc bezpieczny, lecz przez całą noc czułem się zupełnie pokonany „czekając na Becketta”. W głębi serca wiedziałem, że nie dałem

mu żadnego wyboru, jeśli chodzi o czas. Propozycja zakładała premierę pod koniec września!

Następnego ranka stałem przed samochodem, wpatrując się w długi chodnik naprzeciw wejścia do kawiarni Süddeutscher Rundfunk. Miałem mętlik w głowie – myśli chaotycznie biegały w kółko i w końcu byłem pewien, że Sam mi odmówi. Miałem zamiar natychmiast przeprosić mojego przyjaciela i mistrza, człowieka, który znaczył dla mnie wszystko. Nagle pojawił się, idąc wolno chodnikiem, ze spuszczoną głową, jakby głęboko zatopiony w myślach. Wszedłem za nim do środka, wziąłem jego płaszcz i usiadliśmy. Zapytałem, co chciałby zjeść na śniadanie. „Kawę”, odparł. Poszedłem, aby ją przynieść i wróciłem, gdy zapalał malutkie cygaro. Czekałem, podczas gdy on wpatrywał się w kawę. „Przemyślałem to, Rick. I zdecydowałem, że to zrobię.” Serce podskoczyło mi do gardła. Zabrakło mi tchu. Po dłuższej chwili oczy wypełniły się łzami radości. Kiedy wrócił mi głos, łzy wciąż spływały po policzkach. Nie pamiętam dokładnie, jakie słowa wdzięczności z siebie wydusiłem. Sam spojrzał na mnie przez stół, uśmiechnął się i dotknął mojej ręki, wyraźnie wzruszony tymi emocjami. „Nie martw się, Rick. Dasz sobie świetnie radę” – powiedział po prostu.

Pozostały czas, przed powrotem do Berlina, spędziłem z Samem i Walterem Asmusem przy produkcji sztuki telewizyjnej *Trio widm*. Załoga techniczna dokladała wszelkich starań, aby wyeksponować każdy niuans muzyczny ukochanego przez Becketta „tematu w d-mol” Schuberta, bez wątpienia zainspirowanego wierszem Matthiаса Claudiusa *Śmierć i dziewczyna*. Przyglądając się kamerze, skupionej na minaturowej podróży samotnego bohatera przez przypominające czaszkę ciemnopopielate wnętrze – niemal zupełnie pusty sześciokąt pomieszczenia – czułem, że ta muzyka to traf w dziesiątkę. Była to właściwa partytura dla utworu Becketta z tak precyzyjnie skonstruowanym napięciem między śmiercią a umieraniem, przy akompaniamencie, ilustrującym upiorną utratę. Śmierć, nasz ostatni gość, przychodzi, aby zapowiedzieć koniec. Widoczna była transformacja sztuki, której czarno-biała powierzchnia na telewizyjnym monitorze z wolna traciła kolor, zżarta w końcu przez szarość. Jeszcze jeden beckettowski portret odwiecznej walki życia ze śmiercią.

Instrukcje do realizacji *Krappa* przybyły pocztą kilka tygodni później. Suzanne i Sam pojechali na słoneczne wakacje do Maroka, gdzie Sam podobno

opracował w głowie koncepcję całego spektaklu. Wrócił do Paryża i przysłał mi ręcznie pisane wskazówki reżyserskie dotyczące *Hain* – gaju, gdzie śmierć oczekuje pana Krappa. W wydrukowanym tekście sztuki nie ma wzmianki o *Hain*, lecz opierając się na motywie Schuberta, Sam zdecydował dodać coś do akcji na scenie. Dowiedziałem się o *Hain* wszystkiego, kiedy Beckett przyjechał do Berlina w pierwszym tygodniu września.

Następnie Beckett chciał nagrać partie z trzydziestodwuletnim głosem Krappa w studiu berlińskim RIAS.

Podczas słuchania wcześniejszego nagrania, kazał mi pozostać zupełnie nieruchomym. Głos dominuje, podsycając rosnącą złość Krappa, aż w końcu poczucie straty przytłacza go zupełnie. Kiedy Krapp ponownie przeżywa każdą opisaną w nagraniu chwilę, musi być w pewnym sensie „sparaliżowany”. W całym przedstawieniu wymagane są trzy pozycje Krappa przy stole, z wyjątkiem samego początku, kiedy próbuje przypomnieć sobie taśmę, której chce wysłuchać i wpatruje się nieruchomo w stół. I znowu Beckett zmienił reguły gry. W wersji opublikowanej wiele rzeczy, których potrzebuje Krapp, miało być już na stole – pudełko z taśmami, magnetofon. Ten spektakl Sam rozpoczął z pustym stołem a wszystkie rekwizyty znajdowały się w schowku za sceną. Sam chciał, aby postawa „słuchania” kojarzyła się tak bardzo jak jest to możliwe z pieszczotą magnetofonu. Jedną ręką czule go obejmowałem, podczas gdy druga znajdowała się w pozycji gotowości nad wyłącznikiem. Wskazówki Sama dotyczące subtekstu nie pozostawiały dla mnie żadnych nieudomówień. Zawarte tam było wszystko. Pisarz Beckett informował Becketta reżysera: „Jest przegrany, wyczerpany alkoholem i porażką nieukończenia swojej wielkiej książki”.

We własnej analizie bohatera przetłumaczyłem to sobie jako „przegrany pisarz, toczący sam ze sobą poważny alkoholowy bój. Jest pełen wściekłości. Niech to będzie twoja złość, Rick”. Zapytałem, czy wyobrażenie człowieka zamkniętego w klatce jest odpowiednie. Beckett odpowiedział: „Tak, on jest zwierzęciem w klatce”. Sam wyjaśnił, że trzydzieści lat temu Krapp zdecydował wyrzec się miłości i rodziny. „Nie będzie małych Krappów”² – zaśmiał się. Młody i arogancki Krapp wcześniej opublikował książkę – ale sprzedało się tylko kilka egzemplarzy. Tego wieczoru, w sześćdziesiąte dziewiąte urodziny, chce dokonać podsumowania minionego roku. Jest to rytuał uro-

² Nazwisko Krapp brzmi po angielsku jak wyraz *crap* – odchód, wulg. – gówno. W języku potocznym używa się tego wyrazu, kiedy coś ma niską wartość, jest zlej jakości.

dzinowy, którego dokonuje co roku. „On cały czas sobie przeszkadza”, powiedział Sam. „Wchodzi samemu sobie w drogę.” Na te właśnie urodziny Beckett zezwala Krappowi na powrót do zbioru taśm, aby odnaleźć tę, którą nagrał w wieku trzydziestu dziewięciu lat. Jest to powrót do utraconej miłości, do dawnego romansu, który się nie udał – jak opisuje to piękny liryczny pasaż z młodym Krappem i jego ukochaną dryfującymi na łodzi. „Krapp jest kobieciarzem.” „Ma sześćdziesiąt dziewięć lat, kiedy znajdujemy go w jego kryjówce. Tygrys w klatce”, powiedział nam Sam.

W agresji tego wykreowanego przez Becketta zgorzkniałego, pustego w środku alkoholika-marzyciela jest też doza cichego naturalizmu. „Upadły pijak, który musi znosić konsekwencje utraconej miłości i walczyć z desperacją z powodu nieukończenia swojego *opus magnum*.”

W jednej chwili Krapp był w stanie wznieść się ponad żal nad przeszłością, by już w następnej z powrotem, zachłannie, z hukiem i trzaskiem, rzucić się w nią. Nieco później, podczas sesji nagraniowej w studiu RIAS, Beckett powiedział: „Jest samotnikiem, pożerającym samego siebie”.

Miałem zaledwie czterdzieści cztery lata – a więc odrobinę więcej niż młody Krapp – a grałem sześćdziesięciodziewięcioletniego starca. Beckett chciał, by moja gra pozbawiona była wszelkich sztucznych emocji. Powiedział, że do obecnego stanu doprowadziły bohatera zgorzkniałość, przegrane życie, alkoholizm i utrata miłości. Teraz człowiek ten, który nagrał swoje młodzieńcze porażki i fantazje na temat kobiet (w tekście wymienionych jest osiem z nich) ostatecznie musi stanąć twarzą w twarz z własną męką.

Sam pojawił się w Berlinie ze wszystkim ułożonym już w głowie – scenografią, kostiumem i oświetleniem. Cała scenografia to pusty czarny gabinet bez kurtyny. Wszystko bardzo proste: pusty stół, nieco po prawej stronie od środka sceny, wisząca lampa o kształcie stożka i taboret. Za stołem Krappa, nieco na prawo, jest jego schowek. Wymagało to od Krappa odwrócenia się na taborecie, wstania i powłóczenia się poza scenę. Nad malutkim wejściem do schowka na karniszu i pierścieniach zawieszona była zasłona. Sam wyreżyserował to tak, że odsłaniając zaslonę mam ją gwałtownie szarpnąć z głośnym zgrzytem pierścieni. Tym, co widziała publiczność był tylko cień Krappa na wewnętrznej ścianie malutkiego pokoju, kiedy podnosił magnetofon, metalowe pudełka wypełnione wcześniejszymi nagraniami, księga ze szczegółami na temat poszczególnych nagrań, a nieco później w przedstawieniu, stary słownik. Beckett nigdy nie zgadzał się na kurtyny teatralne i nie cierpiał ukłonów przed publicznością.

(...)

Makijaż może być pomocny dla uzyskania efektu starości, ale czy dam sobie radę z wokalnym wyrażaniem złości? Beckett reżyserował każdą sekundę. Chciał, aby głos był całkowicie pozbawiony emocji. Sesja nagrania taśmy w RIAS, zajęła trzy dni. Beckett z chirurgicznym talentem zeszkrobywał zgorzkniałość ze swojego bohatera i stopniowo rodził się portret przegranego człowieka, oglupionego alkoholowymi fantazjami, karmiącego się złością i poczuciem straty. Młodzieńcze marzenia nagrywał Krapp z wielkim optymizmem i wigorem. Teraz, ukryty w zmierzchu swego wieku, wnikliwie analizował te taśmy, niczym ludzka forma licznika Geigera, szukając żarłocznie choćby najmniejszych „piknięć” – zużytych już śladów utraconej miłości. Zrozumiał, że wcześniejsze nagranie przynosi jedynie bardzo krótkotrwałą ulgę w procesie upadku i godzenia się z ostateczną przegraną – stąd tytuł *Ostatnia taśma*. Sam zmienił „Z Connaught, jak przypuszczam” w odniesieniu do miejsca, z którego pochodziła jedna ze wspomnianych kobiet na „Z Kerry, jak przypuszczam”. Ucieszyłem się, bo moja babcia Trinwith-Bogue pochodziła właśnie z tamtej części Irlandii. Beckettowi podobało się brzmienie słowa Kerry i powiedział, że jako młody chłopak lubił chodzić na spacerze ze swoim psem Kerry Blue na Wicklow Hills.

Powróciłem na swoje miejsce przed mikrofonem. Poczucie porażki stawało się coraz głębsze, kiedy przyglądałem się ustom Sama formułującym słowa: „...dziś trzydzieści dziewięć... zdrowy jak rydz...”. Wypowiedziałem je tak podobnie do niego, jak tylko potrafiłem. Nigdy jeszcze nie spędziłem całej próby wymawiając, słuchając i rozmyślając o tak niewielu słowach sztuki, garstce linijek w książce, które miałem zapamiętać.

Pod koniec dnia i stu następnym „przerwaniach” próby, byłem w stanie powtarzać za Samem obserwując go jakby w zwierciadle, niejasno lecz nie byłem w stanie wypowiedzieć tekstu z pamięci.

(...)

Następnie Sam chciał popracować nad pozycjami i zachowaniem Krappa przy stole. Beckett uważnie reżyserował każdy moment w zdecydowany lecz nie autorytatywny czy dyktatorski sposób. We wszystkich kierowanych do mnie instrukcjach dominowała delikatność. Sam był też otwarty na te chwile, w których pojawiała się jakaś inspiracja. Podczas próby generalnej przed premierą niechcący uderzyłem wiszącą nad głową lampę, powodując, że zaczęła kołysać się tam i z powrotem, kiedy Krapp pod koniec sztuki wsłuchiwał się ponownie w swój ukochany liryczny fragment nagrania. Do tej



Fot. Archiwum „K.A.”

Rick Cluchey w *Ostatniej taśmie Krappa*, lata dziewięćdziesiąte.

pory stożkowaty abażur lampy wisiał po prostu nad głową pochylonego nad stołem Krappa. „Jak ośła czapka” – śmiał się Sam. Była to jeszcze jedna wskazówka dla publiczności, mówiąca o porażce bohatera. Kiedy tym razem usiadłem z powrotem, aby dalej słuchać, lampa huśtała się coraz wolniej i zataczała coraz mniejsze kręgi w czasie, kiedy pomału wyciemniało się światło na scenie. Na końcu, ta wolno umierająca lampa kołysała się delikatnie, podczas gdy Krapp słuchał swego nagranego przed laty głosu: „Może najlepsze lata mam już za sobą. Kiedy istniała jeszcze szansa na szczęście. Ale już ich nie chcę. Nie teraz, kiedy czuję w sobie ten ogień. Nie, teraz już nie chcę”.

„Zostawmy to tak jak teraz” – powiedział Sam. Chciał, żeby uderzał w lampę na każdym przedstawieniu!

Inne wspomnienie przedpremierowe związane jest z dźwiękiem, jaki Sam chciał, aby wydawały pantofle Krappa, kiedy ten porusza się po scenie. Odkryłem wtedy, że Sam słyszał też odłosy kroków! Teresita szukała pantofli dla Krappa w całym Berlinie, lecz nie znalazła niczego, co zadowoliłoby Becketta. Powiedział jej potem, żeby przyniosła różne materiały, które zostaną naszyte na podeszwy pantofli. Jednak i to go nie usatysfakcjonowało. Po kilku dniach bezowocnych poszukiwań Sam pojawił się na próbie z parą wynoszonych czarnych miękkich skórzanych pantofli. Włożyłem je i – eureka! – był to pożądaný dźwięk. „Dobrze, to właściwy dla nich koniec” – powiedział. „Miałem je przez dwadzieścia lat.” Więc teraz musiałem jeszcze godnie zastąpić go w jego własnych pantoflach!

Mniej więcej w czasie, kiedy dostaliśmy pozwolenie na odbywanie prób na scenie, odwiedził nas Martin Esslin. Były to szalone dni z mnóstwem rzeczy do zrobienia przed premierą. W każdej przerwie na scenę wkraczało

pełno ludzi – Thorpe, ciągnący swą wielką drabinę, Hauptle z większą ilością bananów, Teresita z fragmentami kostiumów i Jenkins, rozciągając się i planując kolejne ćwiczenia gimnastyczne. Sam poprosił Riddella, żeby zważył wiszącą lampę, tak byśmy mieli pewność, że pod koniec sztuki będzie się kołysać dłużej. Bailey i Beckett nie byli zadowoleni z głośności wydobywającego się z taśmy głosu. Głos potrzebował wzmocnienia, więc dokładnie za stołem Krappa ustawili ogromną kolumnę, zasłoniętą czarną zasłoną. Funkcjonowało wspaniale. Wewnętrzne światło Thorpe'a dochodzące z wiszącej „oślej lampy” było zbyt białe. Sam chciał szarego światła. Bud poszedł na zakupy, ale ponieważ taka rzecz nie istnieje, niczego podobnego nie znalazł, musiał wymyślić własną miksturę przezroczystych i bladoniebieskich filtrów, aby uzyskać efekt pożądanej szarości.

Esslina rozbawiła sytuacja z bananami, gdyż teraz Krapp miał już tylko dwie połówki. Przyglądaliśmy się Samowi, pokazującemu, jak chce, aby została rozegrana ta część. Najpierw przeciął dwa banany na pół, zostawiając koniuszek i pokazał nam, jak Krapp ma trzymać koniuszek, kiedy obiera banana. Sam naciął banany pionowo w czterech miejscach, tak że skórka z łatwością odpadła od owocu ale nie upadła na podłogę. Następnie wy dobył owoc ze skórki, podniósł go do ust, aby ugryźć i wtedy spostrzegł, że nadal trzyma skórkę w drugiej ręce. Beckett podniósł skórkę nad głowę i upuścił ją prosto w dół, tak aby upadła mu dokładnie pod nogi. Potem całkowicie skierował wzrok na banana. „Rozkoszuje się nim” – powiedział Beckett. „Jednocześnie stara się sobie przypomnieć, które pudełko zawiera jego ulubioną taśmę.” Sam zademonstrował, jak Krapp o mało co nie poślizgnął się na skórcie przy swych stopach. Pokazał mimicznie, jak miałem ugryźć pierwszy z trzech kęsów banana, nieświadomie posuwając się o kilka kroków. Zrobił krok do tyłu, odgryzając drugi kawałek, poślizgnął się na skórcie i zaklął. Schylił się, podniósł ją i rzucił przez ramię za siebie. Wsadził ostatni kawałek banana do ust i dalej powłóczył nogami, zatopiony w myślach.

Później, kiedy nad tym pracowaliśmy, odkryłem, że Beckett policzył w głowie dokładną liczbę kroków, jakie są potrzebne. Powiedział mi: „Rick, spróbuj trzy kroki w lewo, potem odwróć się wolno w kierunku widowni”. Krapp odwrócił się w stronę publiczności. „Ciągłe próbujesz przypomnieć sobie rok taśmy urodzinowej, którą wtedy nagrałeś.” Ten rok urodzin, którego Krapp poszukiwał musiał też mieć numer pudełka, w którym jest taśma. Stałem przodem do widowni z zakłopotanym wyrazem twarzy. „Chwyć klapę szlafroka. Przesadnie pociągnij siebie tak, abyś obrócił się w kółko i stanął

naprzeciwko szuflady” – reżyserował Sam. W szufladzie była ostatnia półówka banana, jedna nowa nieotwarta szpula i jedna szpula pusta.

Krapp był uzależniony od bananów. Zrobiłem kilka niezbędnych kroków, aby zbliżyć się do szuflady i bardzo delikatnie ją otworzyłem, zaglądnąwszy do środka, po czym wolno wyciągnąłem ucięty kawałek owocu. „Podnieś go do góry za ogonek, rozkoszując się tą ostatnią przyjemnością. Zatrzaśnij z hukiem szufladę, Rick.” Zrobiłem to i szuflada zamknęła się z trzaskiem. „Szuflada musi gładko się toczyć, tak, aby na końcu był «czysty dźwięk uderzenia»” – skomentował Sam do Riddella. Cała ta beckettowska mieszanina dźwięków, cisza zestawiona z całkowitym bezruchem, nadała prostej akcji na scenie wielkiej klarowności. Parę szurnięć stóp Krappa było jedynym kontrapunktem do „czystego dźwięku uderzenia” szuflady. Inspiracją dla tego niemego występu była wielka miłość Becketta do Chaplina i Keatona.

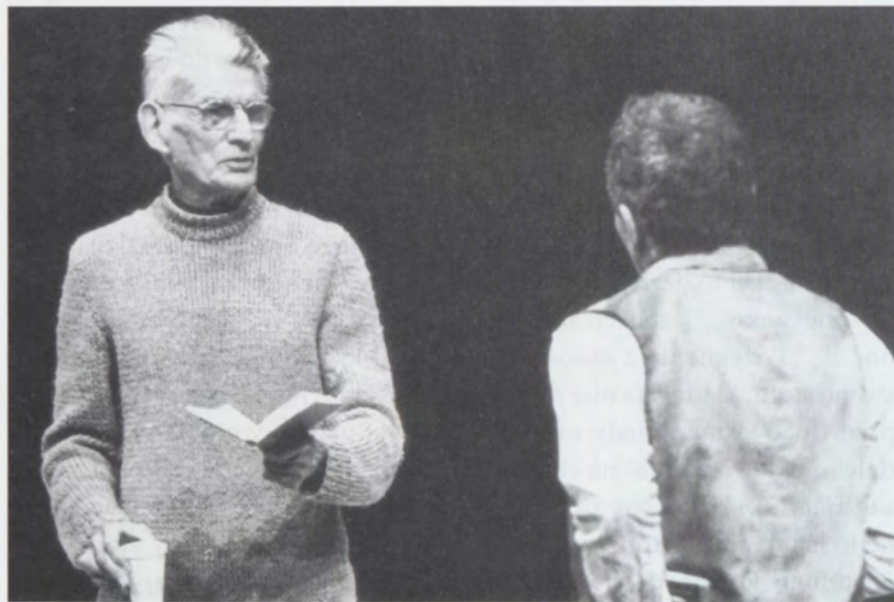
„Niech będzie zawsze tak samo, Rick” – poinstruował mnie, kiedy powtarzałem scenę obierania banana. Kiedy rozsunąłem skórkę banana, ukazał się jego penisowaty kształt i Krapp zaczął rozkoszować się swoją ucztą. I znów, kiedy tylko chciał ugryźć banana, przypomniał sobie, że ciągle trzyma skórkę w drugiej ręce. Beckett polecił mi podnieść skórkę tak, jak to zrobiłem z poprzednim bananem, lecz tym razem poprosił, żebym ją złapał kiedy upadała i rzucił na lewą stronę sceny, tak aby nie leżała na szlaku przechadzającego się po scenie Krappa. Dochodząc do końcowej pozycji, Krapp przygotował się do konsumpcji końcówki banana i kiedy podniósł ją do wysokości ust, nagle przypomniał sobie rok urodzin. Rzucił banana



Samuel Beckett i Rick Cluchey w czasie prób w londyńskim teatrze Riverside Studios, luty 1984 rok.

i pędem pobiegł do schowka, gwałtownie rozsunął zasłonę i wyciągnął wielką księgę, którą z hałasem rzucił na biurko. Szuranie pantofli, milczenie, „uderzenie szuflady”! To muzyka Becketta: dźwięk, po którym następuje milczenie, po którym następuje dźwięk.

Krapp wrócił do schowka, wyciągnął stos siedmiu metalowych pudełek związanych czarną wstążką i też rzucił je z hałasem na biurko. Poszurał znów do tyłu i wrócił z magnetofonem, którego tym razem nie rzucał na stół, ale delikatnie kładł – chwila kontrastująca ze wszystkim innym. Następnie Krapp podbiegł kilka kroków w lewo, zatrzymał się, aby się poprawić i ruszył w prawo, gdzie zniknął za sceną. Beckett nakazał mi pochwycić kabel elektryczny, jakby spadł z nieba i wrócić, ledwo dysząc, aby jak najszybciej włączyć go do kontaktu. Potwierdzeniem, że magnetofon ma prąd było maleńkie światełko, które się wówczas zapalało. Ten dodatek reżyserski (specjalne światełko wbudowane w magnetofon Krappa) nie jest uwzględniony w tekście sztuki. *Das Licht* – światło – miało spełniać u Becketta dwie funkcje. Jedna miała być dla mnie sygnałem, że magnetofon ma dopływ prądu. Przyglądałem się mu, kiedy pochyłony włączałem kabel do kontaktu. Gdyby światełko się nie zapaliło, oznaczałoby to, że magnetofon się nie włączy. „Jeśli nie byłoby dopływu prądu,



Fot. Z.P. Friedrich

Samuel Beckett i Rick Cluchey w czasie prób w londyńskim teatrze Riverside Studios, luty 1984.

zejdź ze sceny jako Krapp. Żadnych przeprosin." Znaczyło to, że ktoś inny martwiłby się zwracaniem pieniędzy za bilety. Po drugie i najważniejsze, niezależnie od celów praktycznych, Sam chciał, aby światło wiszącej lampy Thorpe'a pomalutku wygasalo. W zaciemnionym teatrze to pozostałe pojedyncze światełko magnetofonu stanowiło ostateczne posępne zakończenie – drobinka światła honorująca drobinę życia. Riddell zainstalował w magnetofonie miniaturową żarówkę i dokładnie zważył klosz „ośle lampy”, gdyż Beckettowi bardzo podobało się to umierające nad głową Krappa światło, delikatnie zataczające kręgi, przecinające szeroko otwarte oczy Krappa.

Po wątku z bananami Krapp ułożył wszystkie przedmioty na biurku, tak, aby były na swoim miejscu i usiadł, aby poszukać w księdze numeru pudełka, zawierającego nagranie jego trzydziestych dziewiątych urodzin. Znalazł w księdze, że jest to pudełko numer trzy, szpula piąta. „Wstań i zatrzyj ręce, Rick” – powiedział Beckett. Przyglądałem się stosowi pudełek, powtarzając słowo „szpula” i z upodobaniem eksponując dźwięk samogłoski, a potem pociągnąłem za wstążeczkę urodzinową. Krapp patrzył na każde pudełko, powtarzał głośno jego numer, szukając pudełka numer trzy. Numer dziewięć wywołał okrzyk „Dobry Boże!”. Zostały tylko dwa pudełka, kiedy znalazł wreszcie to z numerem trzy. Zachwycony odsunął metalową przykrywą, lecz zapomniał numeru szpuli (każde z pudełek zawierało pięć szpuli). Beckett nakazał mi wrócić raz jeszcze do książki i Krapp jednym szybkim rzutem oka stwierdził, że rzeczywiście szpula, której poszukuje, nosi numer pięć. Założył taśmę i usiadł ponownie, aby zajrzeć do książki.

Dość niepewnym głosem przeczytał stenograficzne streszczenie zawartości taśmy, tak jakby zapis jego wcześniejszego życia nie był dzisiaj dla niego już taki logiczny. Wyeksponowane fragmenty to: „Matka wreszcie w spoczynku...”, „Nieco mniejsze zatwardzenie...”, „Pamiętna równość...”, „Pożegnanie z miłością”. Zamknął księgę i odłożył ją na prawą stronę stołu, kładąc na niej pudełko numer trzy. Potem wstał, aby ręcznie przewinąć taśmę i kiedy to robił, przerwał nagle i wolno obrócił głowę daleko w lewo. Został na chwilę w tej pozycji, jak gdyby słuchał (pierwszy *Hain*). Usłyszał coś za sobą, w ciemnościach. W tym momencie Beckett chciał, aby Krapp wyciągnął lekko drżącą teraz rękę w stronę magnetofonu. Pomału dochodził do siebie, ponownie obracając szpulą. Usiadł i włączył magnetofon.

Tak na marginesie, w ciągu następných dwudziestu lat podczas jakichś pięciuset przedstawień na trzech kontynentach była to dla mnie chwila największego terroru. Magnetofon może mieć dopływ prądu, ale czy szpula zacznie się obracać? Jeśli wszystko było w porządku, przysuwałem się bliżej, aby wsłuchać się w głos i strącałem ze stołu księgę i pudełko.

Rick Cluchey

przełożyła Barbara Bernhardt

THÉÂTRE
BABYLONE

33, B^e Raspail VII^e. Bob. 0435

DIRECTION: JEAN-MARIE SERREAU

Métro: Sèvres-Babylone

30 REPRÉSENTATIONS
EXCEPTIONNELLES

**EN ATTENDANT
GODOT**

300^{ème}

2 Actes de

SAMUEL BECKETT

Mise en scène de

ROGER BLIN

avec

PIERRE LATOUR

JEAN MARTIN

ALBERT RÉMY

JEAN-MARIE SERREAU

TOUS LES SOIRS à 21^h (SAUF MARDI) · MATINÉE DIMANCHES et FÊTES à 15^h

John Fletcher

...teatr czekał na Samuela Becketta...*

W odróżnieniu od wielkich dramatopisarzy, którzy pozostawili po sobie pokaźny dorobek, utwory dramatyczne Becketta można pomieścić w jednym tomie, a mimo to jest on uznawany – na podstawie tego zaskakująco szczupłego zbioru – za jednego z czołowych światowych twórców piszących dla teatru. To pewna nowość w historii tego medium. Samuel Beckett pozostawił po sobie około czterdziestu sztuk, z których większość można zaliczyć do krótkich utworów, przez wcześniejsze pokolenie zwanych *curtain-raisers* – skeczami, które mogły przydać się dyrektorowi teatru pragnącemu uzupełnić krótkim tekstem wystawiany program. Pierwszą z jego pełnospektaklowych sztuk pod tytułem *Eleutheria*, najbardziej wypełnioną szczegółami, odrzucił sam autor. Zgodnie z życzeniem, które wyraził przed śmiercią, do dziś nie została wystawiona i najprawdopodobniej nie będzie. Spośród pozostałych dramatów tylko *Czekając na Godota* uznaje się za sztukę, którą można wypełnić cały wieczór w teatrze.

Choć u schyłku swego życia Beckett pisał krótkie utwory, zdradzają one niezwykle niespokojny i płodny talent, nawet jeśli zdolny funkcjonować jedynie w obrębie małej i ograniczonej przestrzeni. Nie tylko podeszły wiek Becketta uniemożliwiał mu pisanie pełnospektaklowych sztuk; z konwencjonalnej formy wycofał się świadomie i celowo. Pierwsza, trwająca zaledwie kilka minut, inscenizacja *Oddechu (Breath)* z 1969 roku wydawała się żartem lub parodią i w pewnym stopniu tak istotnie było (pomimo opinii

* John Fletcher, *About Beckett: The Playwright and the Work*, Faber and Faber, London 2003, rozdział pt. *The Literary and Cultural Context: Modernism and Postmodernism*.

ponurego pesymisty Beckettowi z pewnością nie brakowało poczucia humoru), lecz stanowiła ona też zapowiedź tego, co miało nadejść. Jego sztuki stawały się coraz krótsze. Pierwszą próbą pisania dla sceny był utwór *Human Wishes* (*Ludzkie życzenia*), planowany jako czteroaktowa sztuka oparta na życiu Doktora Johnsona. Beckett zaczął ją w 1937 roku, ale zrezygnował z niej po napisaniu zaledwie kilku stron. *Eleutheria* ma trzy akty, *Czekając na Godota* dwa, ponieważ, jak Beckett przyznał ze skruchą: „Jeden akt byłby niewystarczający, a trzy to byłoby za dużo”. Jakże wnikliwa i rozsądna wydaje się dziś ta uwaga. *Końcówka* miała być sztuką w dwóch aktach, ale Beckett świadomie zrezygnował z antraktu, gdy zrozumiał, że nie ma dla niego uzasadnienia w strukturze utworu. Od czasu *Ostatniej taśmy*, z wyjątkiem *Szczęśliwych dni* (1961), gdzie przerwa potrzebna jest ze względów czysto technicznych (by umieścić Winnie głębiej w ziemi), wszystkie jego dramaty składają się z jednego aktu, a czasem tylko z jednej sceny.

Jednak sztuki nie muszą trwać dwie bądź trzy godziny; dzieje się tak za sprawą uwarunkowań społecznych. Zanim nadeszły filmy kinowe, odtwarzane w ogromnych salach dla masowej publiczności, a potem w każdym mieszkaniu pojawił się telewizor, typowymi formami rozrywki były teatr, opera i wodevil. W odróżnieniu od telewizji i kina, te formy sztuki były stosunkowo drogie dla indywidualnego odbiorcy – teraz zaś wymagają zazwyczaj państwowych dotacji lub prywatnego sponsoringu, jeżeli mają przeżyć – i dlatego w zamian za dość wysoką cenę biletu publiczność oczekiwała rozrywki na cały wieczór. Szykowny strój i drogie kolacje po spektaklu podnosiły wytworność wydarzenia oraz jego koszty. Sztuki, opery i rewie tworzone zatem, by zaspokoić popyt na sposoby milego wypełnienia czasu między obiadem a kolacją. I tak zaczęły powstawać „sztuki dobrze skrojone” i „komedie salonowe” pisane przez twórców pokroju George’a Bernarda Shawa (1856–1950), J.B. Priestleya (1894–1984), Somerseta Maughama (1874–1965) czy Noëla Cowarda (1899–1973), którzy przyciągali uwagę publiczności i dostarczali jej rozrywki niczego niepotrzebnie nie gmatwając i zbytnio jej nie denerwując. Gatunki te przetrwały tak długo jak klasy niepracujące, które miały czas się nimi cieszyć i pieniądze, by za to płacić. Gdy na rynku rozrywki zmałyły wpływy i znaczenie tych klas, po niedługim czasie także same gatunki zaczęły wychodzić z mody. W chwili pojawienia się Becketta na scenie w latach pięćdziesiątych XX wieku proces ten był już w zaawansowanym stadium.

Beckett jest wielkim twórcą nie tylko dwudziestego wieku, lecz całych dziejów dramatu, nie dlatego że kierował upadkiem „sztuki dobrze skrojonej” –

to w dużym stopniu był zbieg okoliczności – ale dlatego, że zmienił dramat tak zasadniczo i oryginalnie jak zaledwie kilku jego poprzedników. Nie dorównuje oczywiście geniuszom teatru, Sofoklesowi i Shakespeare'owi, lecz z pewnością można go porównać z Molièrem czy Henrikiem Ibsenem. Jak Molière w siedemnastym wieku i Ibsen w dziewiętnastym, Beckett instynktownie wyczuł nowe tendencje i pomógł im się rozwinąć. Taka zdolność przewidywania ma wprawdzie związek z technicznymi innowacjami, ale na pewno się do nich nie ogranicza. Dlatego też Beckett przewyższa takich wpływowych dwudziestowiecznych dramaturgów jak Włoch Luigi Pirandello (1867–1936), czy Niemiec Bertolt Brecht (1898–1956), którzy pod pewnymi względami wykazywali więcej inwencji teatralnej. Znaczenie Becketta wypadłoby raczej porównać do znaczenia, jakie przypisuje się Molière'owi. W *Human Wishes* Beckett próbował stworzyć tradycyjny dramat historyczny, lecz odkrył, że charakterystyczny dla niego sposób pisania dialogów do tego stopnia oddziaływał niszcząco na ten gatunek, że porzucił pisanie po kilku strokach. Molière napisał kilka tradycyjnych sztuk – w jego wypadku były to ślapstickowe, wulgarne farsy – zanim ujawnił się jego szczególnie geniusz tworzenia odmiany komedii poważniejszej i bardziej świadomej społecznie (którą w dużym stopniu sam wynalazł). Elementy farsowe w *Mizantropie* (1666) służą jedynie stworzeniu portretu człowieka, który – upierając się, iż zupełna szczerłość jest nie tylko wskazana, ale i możliwa – popada w komiczny konflikt ze społeczeństwem, które doskonale wie, że to nieprawda: gdyby każdy mówił całkowicie szczerze to, co myśli, zapanowałyby anarchia, zbrodnia, a może jeszcze coś gorszego. Także w *Czekając na Godota* znajdują się elementy tradycyjne (zaczepnięte głównie z wodewilu i sztuki cyrkowej), ale uzyskują one szerszy wymiar. Pięćdziesiąt lat po pierwszym wystawieniu, sztuka ta jest jak dotąd najtrafniejszym dramatycznym obrazem naszej sytuacji w świecie bez Boga, gdzie brak transcendentnej pewności, którą daje wiara w jego istnienie.

Zerwawszy z tradycyjnym formatem dramatu w *Końcówce* – po ugrzęźnięciu w nim w *Human Wishes* i w mniejszym stopniu w *Eleutherii* – Beckett uwolnił się od przymusu pisania utworów pełnospektaklowych. Równie skutecznie – a nawet skuteczniej – mógł przekazać to, co chciał, za pomocą zwięźlejszych, krótszych i bardziej polifonicznych struktur dramatycznych. Przełom nastąpił w *Ostatniej taśmie*, prawdopodobnie jego najbardziej perfekcyjnym dramacie. W sztuce tej jedyna postać, stary człowiek, zostaje podwojona, a następnie potrojona, dzięki użyciu, na owe czasy nowego wyna-

lazu, magnetofonu szpulowego, który umożliwił dialog między bohaterem w starszym wieku, a tym w średnim – nagrany na taśmie – oraz wspólne żarty z młodego człowieka, którego obaj pamiętają. Wynalazek techniczny pozwolił na stworzenie ramy, w której na bolesne doświadczenie życiowe patrzy się z koniecznego emocjonalnego dystansu. Niewiele w teatrze współczesnym dorównuje przejmującemu obrazowi tego brudnego, przepitego rozbitka, starca z rezygnacją słuchającego, jak jego młodsze „ja” pyta retorycznie z taśmy: „I co zostaje z tej całej nędzy? Jakaś dziewczyna w starym zielonym płaszczu na peronie”, po to by ze skrywającą głęboki żal zuchwałością skomentować: „Całe szczęście, że z tego wyszedłem. Dzięki Bogu! Beznadziejna historia” oraz stwierdzić, że słusznie zerwał z kochanką, ponieważ „to beznadziejne i (...) nie ma sensu ciągnąć tego dalej”¹. Doskonała forma dramatyczna, pięknie wykonana i całkowicie przekonująca w swej niewymuszonej nowoczesności: to właśnie uderza nas dziś w *Ostatniej taśmie*.

Niewielu krytyków i znawców teatru będzie zatem zaskoczonych, jeśli potomność uzna Becketta za równego mistrzom, których wspomniałem powyżej, Molière’owi i Ibsenowi. Wydaje się oczywiste, iż Beckett, tak jak żaden inny dwudziestowieczny dramaturg, rozszerzył i zmodyfikował możliwości sceny oraz dostosował jej rozwijane przez tysiąclecia środki do wyrażenia obaw i niepokojów dzisiejszych czasów. Shakespeare zgłębiał polityczne i moralne dylematy Renesansu, Molière przystosował anarchiczny świat komedii do norm neoklasycyzmu i racjonalizmu, zaś Ibsen przekształcił naturalistyczne wzory i tworzył nowe, by z wielką perfekcją dać wyraz psychologicznym znikom, które nawiedzały europejską burżuazję w zbyt pewnej sobie epoce imperializmu i rozwiniętego kapitalizmu. Tak samo Beckett znalazł sposób na wyrażenie dręczących nas obecnie metafizycznych wątpliwości w formach, które – jak wszystkie fundamentalne zmiany – najpierw zaskakują, ale po niedługim czasie wydają się naturalne i nieuniknione. Jak zauważyłem powyżej, w XX wieku Brecht i Pirandello również doprowadzili do ważnych rewolucji teatralnych, lecz jest kwestią sporną, czy zmiany, które wprowadzili, są równie dalekosiężne i prawdopodobnie nie będą tak długotrwałe, jak te, które zainicjował Beckett. Trudno byłoby wymienić jednego ważnego dramaturga następnego pokolenia – od Edwarda Albee’go (ur. 1928) i Athola Fugarda (ur. 1932) do Toma Stopparda

¹ Samuel Beckett, *Ostatnia taśma*, w: *Dramaty*, przełożył Antoni Libera, Porozumienie Wydawców, Warszawa 2002 (przypisy tłumacza).

(ur. 1937) – czy to na Wyspach Brytyjskich, we Francji, Niemczech, w Stanach Zjednoczonych czy Południowej Afryce, który nie uległ silnemu wpływowi Becketta i jego praktyki. Jakikolwiek będzie werdykt potomności o jego prawdziwej wartości i renomie jako dramaturga, z pewnością – przynajmniej – zgodzi się ona, że jest to jeden z najważniejszych nowatorów w historii sceny nowożytnej. Stało się tak dlatego, że jego wkład do dramaturgii pojawił się w najwłaściwszym momencie – jak określił to inny dwudziestowieczny dramaturg John Spurling (ur. 1936): „Samuel Beckett czekał na teatr, tak jak teatr czekał na Samuela Becketta”.

Moment ten – około pięćdziesiąt lat temu – był czasem kryzysu modernizmu, wielkiego ruchu literackiego i artystycznego, który rozpoczął się pod koniec XIX wieku, osiągnął swój rozkwit w pierwszych dekadach XX wieku, dzięki takim artystom, jak Proust, Picasso i Strawiński, i zaczął zanikać w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Ekonomiczne i polityczne wrzenie, które trwało mniej więcej od dojścia Hitlera do władzy w 1933 roku do śmierci Stalina w 1953 roku pchnęło ten ruch w stan zawieszenia: ludzkość pogrążona była w walce na śmierć i życie z siłami okrucieństwa i irracjonalizmu, więc nie był to czas na uprawianie sztuki dla sztuki. Jednak koniec II wojny światowej w 1945 i stopniowe uwalnianie się ludzkości od koszmarów totalitarnego ucisku, masowej zagłady i ofiar sięgających dziesiątek milionów pozwoliło modernizmowi na ponowny, późny rozkwit od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych XX wieku. W tym odrodzeniu, znanym pod nazwą postmodernizmu, Beckett odegrał główną rolę, w dużym stopniu narzucając kierunek literaturze postmodernistycznej.

Modernizm, poprzednik postmodernizmu, trwał, jak wspomniałem powyżej, od około 1890 do 1930 roku i obejmował takie kierunki artystyczne, jak symbolizm, surrealizm, kubizm, ekspresjonizm i jazz. Bliższy naszym czasom postmodernizm posiada mniej wyraźnie zarysowane granice czasowe i estetyczne, ale z pewnością obejmuje *nouveau roman* (antypowieść) we Francji, amerykański abstrakcyjny ekspresjonizm i pop art, muzykę elektroniczną, filmy takich reżyserów jak Alfred Hitchcock w Stanach Zjednoczonych czy Ingmar Bergman w Szwecji oraz fenomen opatrzony wygodną, choć nieco ograniczającą nazwą „teatru absurdu”. To właśnie on jest przedmiotem naszego zainteresowania, musimy bowiem spojrzeć na znaczenie Becketta jako dramaturga w kontekście roli teatru w odrodzeniu postmodernistycznym. Człowiek teoretyk „teatru absurdu”, Martin Esslin, zdefiniował go jako ruch zmierzający do „radikalnej dewaluacji języka, do poezji, która ma się wyłonić z konkretnych

i zobiiektywizowanych obrazów samej sceny". Język, wyjaśnia Esslin, „nadal odgrywa w tej koncepcji ważną rolę, ale to, co dzieje się na scenie, wykracza poza słowa wypowiedane przez bohaterów i często im zaprzecza". Esslin dobrze to wyjaśnia na doskonałym przykładzie postmodernistycznego *Powrotu do domu* (1965) Harolda Pintera, gdzie banalność północno-londyńskiego dialektu – *Where's my cheese roll?* („Gdzie jest moja buleczka z serem?”²) to typowa kwestia z tej sztuki – ukrywa złożoną walkę o dominację między członkami jednej rodziny, w wyniku której żona jednego z nich opuszcza męża i przyjmuje u nich posadę *call girl*. Także *Pokój*, pierwsza sztuka tego samego autora, zaczyna się pogawędką o wilgoci w piwnicy, a kończy się morderstwem i oślepieniem w wymiarze niemal sofoklejskim. Widzimy w tym dziele typowo modernistyczne przesunięcie od metaforyczności scen początkowych (gdy jeden z bohaterów mówi: „Bardzo zimno na ulicy (...) to morderstwo”³) do realizmu sceny ostatniej, w której przed naszymi oczami rozgrywa się szczególnie brutalne morderstwo. W tym wypadku akcja, jak powiedziałby Martin Esslin, wykracza poza język, a mitologiczne właściwości wytartych zwrotów w zadziwiający sposób ożywają.

Z drugiej strony, jak zauważa Dina Sherzer, wcześniej w teatrze rzadko kiedy używano języka bardziej efektywnie: „Beckett znakomicie manipuluje bogatym materiałem językowym i możliwościami języka, z wielkim mistrzostwem wykorzystuje je i gra z nimi. Zapożyczanie z innych tekstów literackich, wykorzystywanie banalnych, codziennych rozmów wymieszanych z językiem literackim, slangiem, kalamburami, zmodyfikowanymi frazesami, wielka rola mówienia (by znęcać się nad innym lub zabijać czas) oraz staranne tworzenie rytmów i wykorzystywanie powtórzeń – czyż owocem wszystkich tych zabiegów, ukazujących bogactwo języka oraz talent obracania i manipulowania nimi przez autora, nie jest nowy rodzaj ekspresji dramatycznej?”⁴.

Tym sposobem modernizm, po raz pierwszy w historii dramatu, w wyraźny sposób porusza kwestię metateatru. Według Lionela Abela metateatr opiera się na dwóch podstawowych założeniach: 1) świat jest teatrem i 2) życie jest snem. Żaden z tych poglądów nie jest nowy. „Życie jest snem” to dosłowne tłumaczenie tytułu sztuki hiszpańskiego dramaturga Calderóna (1600–1681),

² Harold Pinter, *Powrót do domu*, przełożył Adam Tarn, w: *Dramaty 2: Uwikłania rodzinne*, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówek 2006.

³ Harold Pinter, *Pokój*, przełożył Marek Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny”, 2005 nr 1(45).

⁴ *French Review*, 1979.

a „świat jest teatrem” (lub po łacinie *theatrum mundi*) był popularnym zwrotem na długo zanim Shakespeare wykorzystał go w *Jak wam się podoba*:

Świat jest teatrem, aktorami ludzie,
Którzy kolejno wchodzą i znikają,
Každy tam aktor nie jedną gra rolę (...)
(akt II, scena VII)⁵

„Metafora *theatrum mundi* zrodziła się z idei, że Bóg był jedynym obserwatorem działań człowieka na scenie życia”⁶, pisze Elizabeth Burns. W czasach modernizmu owe znane od wieków metafory przestały mieścić się w wyznaczonej im przez syntezę renesansową czysto etycznej perspektywie – w obszarze i kontekście, w których moralne spostrzeżenia na temat przemijalności życia, płytkości wysiłków ludzkich etc., zajmowały honorowe miejsce, a mężczyźni i kobiety, jak mówi Shakespeare, postrzegani byli zaledwie jako aktorzy w absurdalnej sztuce, co sprawiało, że ich wejścia na scenę życia i zejścia z niej oraz wygłaszanie opowieści „pełnych wściekłości i wrzasku” były pozbawione znaczenia. Te zasadniczo religijne koncepcje zostały przejęte przez modernizm i przeniesione w obszar estetyki, gdzie ułuda przeciwstawiona była realności, maska – twarzy, scena – widowni, a przede wszystkim uśmiech – łzie, w typowo modernistycznym zjawisku – krzywym grymasie tragikomedii. Ten mieszany gatunek, który Bernard Shaw określił jako „głębszy i bardziej ponury” od tragedii, to w rzeczy samej forma *par excellence* modernistyczna. W modernistycznej estetyce dramatu obejmuje ona bardzo wiele, od *Dzkiej kaczk* Ibsena (1884) do *Czekając na Godota* Becketta (sztuce, która nie bez powodu ma w podtytule słowo „tragikomedii”).

Za podstawowy wyznacznik tragikomedii powszechnie uznaje się aurę niepewności, lecz naprawdę wyróżnia ją zdecydowana postawa i świadomość, dzielona z widzem i przez widza, który po raz pierwszy zostaje rzeczywiście wciągnięty w konstrukcję dramatu, a nawet całego widowiska. W *Dzkiej kaczk* Ibsena takim widowiskiem jest udawana „szlachetność Hjalmara w obliczu śmierci”, o której wiemy – podobnie jak jeden z bohaterów, Dr Relling – że jest fałszywa, ponieważ niespełna rok później Hjalmar będzie z płaczącą elokwencją rozwodził się nad samobójstwem młodej Jaddwini (Hedvig). Takim widowiskiem są również czekający na Godota blażęscy intelektualści, dla wypełnienia czasu odgrywający przed publicz-

⁵ przełożył Leon Ulrich.

⁶ w: *Theatricality (Teatralność)*, 1972.

nością swoje teatralne numery. W obu wypadkach efekt jest dwuznaczny: sytuacja Hjalmara jest do głębi poruszająca, a Estragona beznadziejna, lecz są one przedstawione w taki sposób, że stają się komiczne. Zakończenie sztuki Becketta, w której ból egzystencjalny zostaje zrównany z komedią slapstickową rodem z filmów o Flipie i Flapie, daje tej formie ostateczny wyraz. Bohaterom nie powiodła się próba samobójstwa – pękł właśnie sznur na stryczek. Sznur, który miał zakończyć ich cierpienia, pełni również rolę pasa podtrzymującego spodnie Estragona. W jednym z najbardziej ponurych momentów w historii dramatu, kiedy przysła nawet nadzieja na spokojną śmierć, spodnie nieszczęśnika nagle spadają mu do kostek. „Wciągnij spodnie”, mówi do Estragona jego towarzysz. Ale dowcip na tym się nie kończy, bo Estragon, w iście wodewilowym stylu, wszystko przekręca: „Ściągnąć spodnie?” – pyta z chamską prostotą. To zdumiewające, że dzieli nas zaledwie kilka minut od zapadnięcia kurtyny, od nieznośnie przejmującego ostatecznego milczenia („Chodźmy. *Nie ruszają się.*”⁷), którym kończy się sztuka.

Beckett należy do nielicznych dramaturgów, którzy na potrzeby „poważnego” dramatu zaadaptowali popularne formy rozrywki, takie jak – dostrzegalne w powyższym przykładzie – sztuka cyrkowa (błaznowanie ze spadającymi spodniami) i wodewil (nieporozumienia rodem z Morecambe’a czy Wise’a). W całej sztuce jego zamiarem jest rozśmieszanie: należy z naciskiem podkreślić, że właściwie wystawione *Czekając na Godota* to sztuka bardzo śmieszna. Roger Blin, pierwszy i najlepszy reżyser Becketta, powiedział kiedyś: „Posiada on jedyną w swoim rodzaju zdolność łączenia szyderstwa, humoru i komedii z tragedią; jego słowa są jednocześnie tragiczne i komiczne”. Nie ma sprzeczności między „cyrkowością” spadających spodni Estragona a głębokim smutkiem pod koniec sztuki. Podobną równowagę między śmiechem a łzami, choć w mniej wyrafinowany sposób, osiągał najpierw cyrk, a następnie mistrzowie filmu niemego Charlie Chaplin i Buster Keaton. To właśnie ma na myśli Nell w *Końcówce*, gdy z pozoru cynicznie stwierdza: „Nic nie jest tak śmieszne jak nieszczęście (...) to najzabawniejsza rzecz pod słońcem”. Beckett powiedział kiedyś: „Liczą się tylko śmiech i łzy”. W dzieciństwie każdy z nas pewnego dnia uczy śmiać się przez łzy i w owej chwili doświadczamy wielkiej prawdy:

⁷ Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, przełożył Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

umiejętność śmiania się z sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy to jedyny sposób, by zacząć radzić sobie z faktem, że musimy się z tą sytuacją pogodzić. Niezwykłym osiągnięciem Becketta jest ukazanie tego poglądu w postaci błyskotliwego i poruszającego symbolu dramatycznego: dwóch włóczęgów-klaunów czekających na wiejskiej drodze na kogoś, kto nie przychodzi na umówione spotkanie.

Ibsen i Beckett stoją na przeciwległych biegunach modernizmu – tak czasowo, jak i duchowo. Modernizm jest symboliczny, postmodernizm zaś odcina się od symbolizmu. W tym cała trudność. Jak zdefiniować estetykę współczesnego dramatu, w którym trzeba zawrzeć tak różne postacie, dwóch (na swój własny sposób) gigantów współczesnej dramaturgii?

Z przyjęciem „metateatralnej” perspektywy modernizmu wiąże się kilka kategorii krytycznych. Można na przykład przypiąć dramaturgii modernistycznej etykietę „estetyki milczenia”. Nigdy przedtem dyskurs teatralny nie stawał w takim stopniu na fragmentaryczność, umniejszanie znaczenia, niezdolność wysłowienia się, a nawet niespójność i otwartą niewerbalność. Oczywiście także w sztukach wcześniejszych bohaterowie milkną, osłupieni, zdumieni lub przerażeni, lecz takie chwile mieszczą się w kontekście sztuki – nie pełnią roli komentarza do niej. Milczenie u Czechowa, Pintera czy Becketta jest dramatycznie uzasadnione w obrębie sztuki, ale stanowi również refleksję nad jej treścią. W przypadku Becketta jest to szczególnie wyraźne. „Dno!”, oznajmia publiczności Hamm, kiedy opieszalność „marnującego czas” Clova przyprawia go o irytację. Albo w *Czekając na Godota*, gdy dialog któryś raz z rzędu utyka w martwym punkcie, bohaterowie wzdychają, czekając na kogoś, kto mógłby znów zacząć wszystko od nowa. Niczym skrupowany, niezdatny gość na przyjęciu, gdzie niewiele osób zna się nawzajem, Estragon pierwszy przerywa milczenie za pomocą prostego nawiązania do sytuacji:

ESTRAGON: Tymczasem nic się nie dzieje.

POZZO (*smutno*): Nudzi się pan?

ESTRAGON: Tak jakby.

POZZO (*do Vladimira*): A pan?

VLADIMIR: Bywało mi weselej.

Cisza. Pozzo bije się z myślami.

Mimo tendencji do unikania słów, bohaterowie Becketta są bardzo czytani. Znają klasyków i szczerze z nich cytują (Estragon z wiersza Shelleya

Do Księżycy (To the Moon), Winnie ze *Szczęśliwych dni* – ze zręczną dawką ironii – z *Romea i Julii*, a Hamm w *Końcówce* sardonicznie zniekształca piękny wers z Baudelaire'a o zapadającej nocy, podczas gdy wieczór jego własnego życia jest coraz krótszy). Inaczej mówiąc, niezdolność wysłowienia się, wyrażona w formie przekazu, stanowi jednocześnie treść samego przekazu.

Podobnie dzieje się u Harolda Pintera, który odpiesza dziennikarskie frazesy odnośnie własnych utworów oświadczając, że nie zajmuje się tak zwaną niemożnością komunikacji, ale strachem przed nią. Uważa on, że ludzie instynktownie uciekają się do wykrętów zamiast ryzykować konieczność klarownego zdefiniowania, co ich trapi. Milczenie bądź mówienie o czymś nieistotnym jest przecież bezpieczniejsze od mówienia otwarcie i bez ogródek. Klasycznym przykładem jest tu pozornie nieistotna opowieść Astona (z *Dozorcy* Pintera) o tym, że nie potrafi pić Guinnessa z grubego kufła, podczas gdy naprawdę nawiedza go lęk przed jeszcze jednym załamaniem nerwowym, co oznaczałoby kolejną terapię elektrowstrząsową. Podobnie u Eugène'a Ionesco (1912–1994) język służy raczej do maskowania niż do odsłaniania prawdziwych napięć i konfliktów: *Lekcja* (1951) to idealny przykład na to, jak w parodystycznej formie akademickiego żargonu przemycić fantazje o gwałtach i zbrodniach. Lecz odsłanianie napięć erotycznych za pomocą języka, z którym pozornie mają one niewielki związek, to nie wyjątek Ionesco: Ibsen świetnie to robi w *Heddzie Gabler* (1890), tak samo Czechow w *Iwanowie* (1887) i Strindberg w *Pannie Julii* (1888). Również Pinter nie jest pierwszym dramaturgiem, który pokazuje bohaterów unikających swoich problemów: w *Wiśniowym sadzie* (1904) Czechowa Gajew ucieka przed zażenowaniem, wyobrażając sobie, że gra w bilard: „Od kuli na prawo w róg. Rzną do środka!”⁸. Ukazywanie rozpadu języka, wybuchy szału ukrytego pod ugrzecznioną banalnością kontaktów towarzyskich oraz przemoc będąca efektem dość błahych prowokacji – wszystko to leży u podstaw dramatów Czechowa, jak również Pintera. Oczywiście sceneria wyraźnie się różni: majątki upadającej szlachty z czasów przedrewolucyjnej Rosji w niczym nie przypominają obskurnych pensjonatów lub zmodernizowanych według ostatniej mody wiejskich rezydencji, w których postacie Pintera niszczą się nawzajem – od *Urodzin Stanleya* do *Dawnych czasów*. Lecz dla okresów, w których napisano sztuki, są to wiarygodne

⁸ Antoni Czechow, *Wiśniowy sad*, przełożył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, w: *Wujaszek Wania. Trzy siostry. Wiśniowy sad*, Świat Literacki, Izabelin, 1994.

miejsca akcji. Nawet gdy opuszczony londyński dom zostanie zrównany z ziemią przez buldożery inwestora, tak jak wiśniowy sad Madame Raniewskiej został ścięty przez drwali nowego właściciela, postacię Pintera, a także Czechowa, będą nadal zgłębiać bogactwo języka, aby znaleźć w nim luki, przez które będą mogły uciekać przed prawdą, okazując jednocześnie wrogość bądź tłumioną niechęć za pomocą przekręconego dyskursu (jak np. w stwierdzeniu Micka skierowanym do włóczęgi Daviesa w *Dozorcy*: „To znaczy, że pan by nie umiał dopasować jasnobłękitnych, brunatnych i płowych kwadratów z linoleum i powtórzyć tych kolorów na ścianach? (...) Jesteś ohydny oszustem, przyjacielu!”⁹) lub środków niewerbalnych, jak w momencie, gdy w tej samej sztuce posążek Buddy zostaje rozbity o piecyk gazowy.

Uznając koncepcję metateatru za prawdopodobnie jedyną cechę wspólną całemu dramatowi modernistycznemu, nie powinniśmy przeoczyć motywu „życia jako snu”, który przewija się przez wiele utworów. W centrum teatru Pirandella leży wieloznaczne oddziaływanie między fikcją a rzeczywistością, lecz to z kolei wywodzi się z *Gry snu* (1901) Strindberga – dzieła niezwykle oryginalnego i rewolucyjnego – i prowadzi do jednego z najdoskonalszych dzieł, które pojawiły się w czasie odrodzenia modernizmu w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku – *Profesora Taranne’a* (1951) Artura Adamowa. W utworze tym wybitny nauczyciel akademicki zostaje oskarżony o całą serię wykroczeń, z których każde kolejne jest gorsze od poprzedniego, poczynając od nieuprzejmości wobec współpracowników i studentów, poprzez popełnienie plagiatu, a kończąc na obnażaniu się w miejscu publicznym. Treść sztuki nie pozwala nam stwierdzić, czy profesor jest ofiarą zorganizowanej kampanii mającej na celu zniesławienie go i wypaczenie faktów, czy może rzeczywiście jest winny zarzucanych mu wykroczeń. Gdy profesor, dowiedziawszy się z listu od wicekanclerza Belgii o przyczynach niezaproszenia go na ponowne wykłady, zaczyna się powoli rozbierać przy opadającej kurtynie, publiczność nie wie, czy zaczyna się on poddawać koszmarowi, czy potwierdza prawdziwość zarzutów. Przyczyną sukcesu tej sztuki jest fakt, że jej dwuznaczność pozostaje nienaruszona: czy profesorska postawa Taranne’a to przykrywką dla paranoi i zachowań dewiacyjnych? Co jest rzeczywistością, a co złudzeniem? Modernizm stawia pewne pytania bardzo umiejętnie, podważając znane nam pojęcia i niszcząc zaufanie do

⁹ Harold Pinter, *Dozorca*, przełożyli Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński, w: *Dramaty I: Komedia zagrożenia*, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówek 2006.

znanych rzeczy i miejsc – jak np. do mieszkania typowego dla klasy średniej, dość, można by pomyśleć, bezpiecznego miejsca do chwili, gdy Eugene Ionesco w *Amédée* (1954) nie umieścił w nim rozrastającego się trupa i nie pokrył dywanów grzybami; a Harold Pinter w *Pokoju* nie uczynił miejscem sofoklejskiego rytuału morderstwa i oślepienia, o którym była mowa powyżej. Życie miesza się tu ze sztuką, a sztuka z życiem: gdy tragedie rozgrywa ją się w salonie – jak w *Powrocie do domu* Pintera – Ifigenia zostaje złożona w ofierze w północnym Londynie, lub gdy *Poskromienie złoŃnicy* Shakespeare'a zostaje sardonicznie przerobione przez Edwarda Albee'go w *Kto się boi Virginii Wolf?* (1962), powracamy inną drogą do tej fundamentalnej tragikomedii, która, jak widzieliśmy powyżej, jest nierozzerwalnie związana z modernizmem.

Równie charakterystyczne dla modernizmu jest operowanie przestrzenią: podzielenie jej w połowie sceny lub przesunięcie granicy poza budynek teatralny. Dramat przed modernizmem chciał stworzyć iluzję, że publiczność podsłuchuje, że „czwarta ściana” zniknęła bez wiedzy postaci i że widzowie przez nią zagląдают. Ibsen nie gardzi tą sztuczką, dlatego że jest to sztuczka: *Dzika Kaczka* zaczyna się w najbardziej konwencjonalny sposób, jaki można sobie wyobrazić – służący wyjaśnia najętemu kelnerowi punkt wyjścia sztuki (w klasycznym teatrze zabieg ten znany był pod nazwą ekspozycji, którą umieszczano w prologu). Jest to dość oczywisty chwyt, ponieważ w ten sposób Ibsen wprowadza publiczność w sytuację i rozpoczyna akcję. Po tym dziwnym, lecz niezbędnym elemencie, sztuka odgrywana jest tak, jakby publiczności nie było. W istocie dramat ten trzeba tak wystawiać, aby udało się stworzyć napięcie dramatyczne. Aktorzy muszą się bardzo koncentrować na odgrywanych sytuacjach. Nawet niewielki gest w stronę publiczności mógłby rozwiać iluzję.

A jednak tę właśnie iluzję – iluzję dramatu realistycznego, uosobioną w przeciwstawieniu pograżonej w ciemności, milczącej widowni z jasno oświetloną, tętniącą życiem sceną – Bertolt Brecht pragnął zniszczyć. Nie pociągało to za sobą usunięcia rampy lub zniesienia granicy między sceną a widownią. Wprost przeciwnie, oznaczałoby to stworzenie kolejnej, równie totalitarnej, iluzji, w której świat w obrębie ścian teatru jest jedynym prawdziwym światem – co starali się głosić teoretycy iluzji, jak np. Antonin Artaud (1896–1948) i dramaturgowie, jak Jean Genet (1910–1986). Będąc marksistą, Brecht był zupełnym przeciwieństwem mistyków, jak Artaud, i wizjonerów, jak Genet: odrzucenie iluzji realistycznej miało cel dydaktyczny i polityczny, lecz jego

innowacje otworzyły możliwości o zasadniczym znaczeniu dla współczesnego teatru, a zwłaszcza dla dzieł Samuela Becketta, które świadomie przekraczają granice sceny. W *Czekając na Godota* aktorzy/postacie wygłaszają humorystyczne komentarze na temat pustej widowni; w *Końcówce* Hamm – niczym lichy aktorzyzna¹⁰, którym jest – gra do widowni, a gdy Clov pyta go, co ich tam trzyma, on odpowiada (co ciekawe, zgodnie z prawdą): „Dialog”¹¹, a w *Szczęśliwych dniach* Winnie zaczyna swój dzień¹², jak weteranka sceny, rozbudzona nagłym dźwiękiem dzwonka, wzywającym ją niczym inspicjent pukający do drzwi jej garderoby, i szykuje się do ponownego przebierania znanego materiału. Również Ionesco nigdy nie przestaje przypominać publiczności, że siedzi ona w teatrze i ogląda grę, której reguły mogą zostać zmienione, ale mimo to trzeba ich przestrzegać. Podczas takich scenicznych rozmów Ionesco potrafi żartobliwie odnosić się do siebie po imieniu. Z drugiej strony ani on, ani Beckett nie pochwaliliby posunięć niektórych reżyserów w dążeniu do przesuwania granic sceny. Na przykład w 1988 roku Mike Nichols (lepiej znany jako reżyser *Absolwenta* czy *Paragrafu 22*) wystawił w Nowym Jorku *Czekając na Godota*, gdzie nie tylko zachęcał aktorów do improwizacji, lecz nawet kazał Vladimirowi spytać kogoś z widowni o godzinę i poinstruował Estragona, by podczas monologu Lucky’ego pożyczył program niby po to, by sprawdzić nazwisko aktora.

Wydaje się zrozumiałe, że – skoro brakuje jednej spójnej estetyki – wymienione tu cechy mogą być pomocne w stworzeniu syntezy modernizmu. Inne (rytuał i bajka, maska i taniec, stylizacja i formalizacja, względność i zmienność) nie powinny nas powstrzymywać – w gruncie rzeczy pochodzą od cech, które omówiłem powyżej. Rzecz jasna, wiele z nich funkcjonuje równolegle w wielu sztukach widowiskowych obecnego wieku, na przykład w baletcie i filmie, a ostatnio także w telewizji.

Podsumowując, główne cechy dramatu od czasów Ibsena i Czechowa można przedstawić w postaci następującej listy:

- 1) Postawa „poważnej nonszalancji” wobec dramatu, zwłaszcza w stosunku do klasyków, którą można dostrzec w utworze Edwarda Albee’go *Kto się boi Virginii Wolf?* – nowej wersji *Poskromienia złośnicy* Shakespe-

¹⁰ W potocznym języku angielskim słowo *ham* oznacza m.in. kiepskiego aktora i autor w oryginale korzysta w tym miejscu z tej gry słów.

¹¹ Samuel Beckett, *Końcówka*; w polskim tłumaczeniu bardziej wieloznaczne angielskie słowo *dialogue* zostało zastąpione zwrotem – do rozmowy.

¹² Samuel Beckett, *Szczęśliwe dni*, w: *Dramaty*, przełożył Antoni Libera, Porozumienie Wydawców, Warszawa 2002.

are'a – a także w postmodernistycznej przeróbce *Hamleta*, po raz pierwszy wystawionej w 1967 roku – *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* Toma Stopparda.

- 2) Zgłębianie zagadnień wrogości i przemocy, szczególnie w wymiarze psychologicznym, w cieniu, jak określił to Stoppard, „wielkiej morderczej klasyki” (wśród której na pierwszym miejscu jest oczywiście *Hamlet*; jak zauważa Stoppard, objaśniając pojawienie się na scenie „w sumie ośmiu trupów”, jest to „rzeźnia”).
- 3) „Metateatr” (oparty, jak widzieliśmy, na dwóch podstawowych założeniach: świat jest teatrem, a życie jest snem), oznaczający dramat całkowicie świadomy samego siebie i wciągający widza w równie wnikliwy stan samoświadomości.
- 4) Upodobanie do mieszanego gatunku tragicomedii w odróżnieniu od „czystszych” form preferowanych przez teatr klasyczny – tragedii i komedii.
- 5) Odejście – wspierane zwłaszcza przez Brechta – od sceny pudełkowej i dążenie do grania po obu stronach rampy.

Jeśli to wszystko wydaje się zagmatwane, to dlatego że dramat nowożytny od przełomu XX wieku jest jedną z najbardziej oszalałymi, pełnymi życia i innowacyjnych form sztuki europejskiej. Brakuje jednolitego wzoru, a zamiast tego istnieje napięcie i nieustanna dialektyka. Dobrym przykładem z teatru Becketta są nierozdzielnie związane ze sobą, i działające w przeciwnych kierunkach, siły – zdyscyplinowania i uczucia. To właśnie owo współoddziaływanie, nie tylko w obrębie dramatu nowożytnego, lecz również między sztukami współczesnymi a klasyką, czyni z teatru drugiej połowy XX wieku, a z Becketta w szczególności, fascynujący przedmiot badań.

John Fletcher

przełożył Lukasz Borowiec

Normand Berlin

Po Beckettie = Przed Beckettem*

Narrator w powieści Becketta *Murphy* mówi do nas lub do siebie: „Słońce zaświeciło, nie mając wyboru, na nic nowego”. Gdy to czytamy lub słyszymy, powszechnie znany wers z Księgi Koheleta nabiera innego zabarwienia: „Nic zgoła nowego nie ma pod słońcem”¹. Werszet ten, wraz z rytmem charakterystycznym dla Biblii Króla Jakuba, ulega głębokiemu przeobrażeniu pod wpływem rytmu zdania Becketta, **skoro tylko je usłyszymy**. Nie można od tego uciec. Beckett zawsze był w tym znanym biblijnym wersecie, ale nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy, dopóki się nie pojawił. Zdanie to obecnie emanuje znaczeniem, które wydaje się o wiele mocniejsze. Mówi do nas bardziej bezpośrednio. Jest to dar od Becketta dla nas. Mamy wobec niego ogromny dług.

Tacy współcześni dramatopisarze jak Pinter, Stoppard, Shepard, Mamet i Fugard – by wymienić tylko najbardziej znanych i najważniejszych – bez wątpienia mają za co być wdzięczni Beckettowi. Ma on zapewnioną najwyższą pozycję jako źródło mnóstwa z tego, co w dramacie współczesnym wpływowo i ważne. Trudno wątpić, że właśnie **on** będzie wywierał trwały wpływ na większość przyszłych dramaturgów; rewolucjonista, któremu trzeba stawiać czoło, nawet jeśli nie bezpośrednio naśladować; „nowoczesny” dramaturg, którego dzieła będą zawsze źródłem inspiracji, a nawet wzorcem określonych

* *Beyond Beckett = Before Beckett* w: *Beckett and Beyond*, Bruce Stewart, ed. Colin Smythe, Londyn 1999.

¹ Koh 1,9, w: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1980; w oryginale fragment z *Murphy’ego* brzmi: *The sun shone, having no alternative, on the nothing new*, zaś fragment z Biblii: *There is no new thing under the sun* (wszystkie przypisy tłumacza).

technik, motywów, czy postaw. Można być pewnym, że „po Beckettcie” zawsze będzie Beckett. Teraz jednak zajmę się tym, jak płodną obecnością stał się Beckett w ocenianiu, rozumieniu oraz inscenizacji sztuk, które były **przed** nim. Z powodu sztuk Becketta, zwłaszcza *Czekając na Godota* i *Końcówki*, lecz także *Szczęśliwych dni*, wszystko w dramacie nabrało innego wyglądu. Ze względu na siłę jego sztuki dramatycznej, ze względu na wielką pojemność jego dzieła, mimo iż tak oddał się stopniowej redukcji języka i minimalizacji ruchu scenicznego, Beckett stał się probierzem nowej waloryzacji tradycji dramatu. Pojawia się tu zgrabny paradoks, w którym Beckett może znajdował przyjemność lub przynajmniej uśmiechał się na myśl o nim: najbardziej nowoczesny dramaturg, ten, który kształtuje – i będzie kształtował – przyszłość dramatu, to jednocześnie dramaturg, który zmusza nas, byśmy przemyśleli na nowo dramat wcześniejszy. Beckett, dramaturg zakończeń, prowadzi nas z powrotem ku początkom, jak gdyby drgnienia, które kończą się w bezruchu, zmuszały nas do zrewidowania działań poprzedzających drgnienia, ognia poprzedzającego popioły. Krótko mówiąc, odkrywamy ponownie dramat przed Beckettem z Beckettem jako naszym głównym przewodnikiem. Rozjaśnia on formę gatunku, który uprawia; jego specjalne światło pozwala nam spojrzeć wstecz, **zanim** się pojawił, jak również spojrzeć **przed siebie** na możliwości dramatu, które proponuje.

Pragnę przeanalizować pokrótce kilka fragmentów dramatu tradycyjnego, które Beckett pozwolił mi doświadczyć bardziej dogłębnie i bezpośrednio. Zacznę od największego dramaturga tradycji zachodniej – Shakespeare’a – którego krytycy i reżyserzy najczęściej łączą z Beckettem. Tu jednak niezbędne jest zastrzeżenie. Beckett jest tak aluzyjny, tak otwarty, dotyka tak podstawowych uczuć i gestów, że można go przywołać prawie przy każdej okazji. Jak często mówimy sobie: „To jest napisane lub brzmi, jak coś z Becketta”. Ponieważ dość łatwo jest używać Becketta, może być on wykorzystywany w celu wypaczania bądź rozjaśniania. Pozwolą Państwo, że sprecyzuję wskazując na głośną inscenizację *Króla Leara* – wyreżyserowaną przez Petera Brooka w 1962 roku dla teatru, a w 1971 roku dla kina. Chwalono Brooka, ze wszech miar słusznie, za świeże spojrzenie na tekst Shakespeare’a, za danie nam nowego Leara, Leara na miarę naszych czasów. Wpłynęła na niego, jak wiadomo i jak sam przyznał, słynna książka Jana Kotta *Szekspir współczesny*, która łączy *Króla Leara* z *Końcówką* Becketta. We wstępie do książki Kotta Martin Esslin wyraża uznanie dla autora za zainspirowanie inscenizacji Brooka, która – jak stwierdza Esslin – „pozwoliła sztuce uważanej przez wiele

pokoleń za niemożliwą do odegrania" nabrać życia „z ogromną siłą, jako bardzo współczesne świadectwo kondycji ludzkiej”. Choć to prawda, to jednak z mojego punktu widzenia sceniczna produkcja Brooka oraz film, który po niej nastąpił, ukazują niebezpieczeństwo zbyt niezręcznego narzucania Becketta Shakespeare'owi. Beckett powinien pozwolić nam ujrzeć Shakespeare'a wyraźniej lub inaczej; nie wolno pozwolić mu zastąpić Shakespeare'a. By ukazać nam swą beckettowską wizję, Peter Brook pomiął aparty Kordealii z pierwszej sceny, które tłumaczą jej pozornie bezduszną reakcję na prośbę ojca o miłość; Brook pomiął pełne skruchy słowa Edmunda tuż przed śmiercią; nie pozwolił nam zobaczyć służących, którzy szli przynieść białka jajek, by ukoić krwawiące oczy; nie pozwolił nam usłyszeć ostatnich słów sztuki Shakespeare'a, które sugerowały, że Edgar będzie próbował odbudować tonące we krwi królestwo. Mógłbym dalej wyliczać pominięcia tego typu, wszystkie obliczone na ukazanie bardziej ponurej wizji świata Shakespeare'a, która i tak jest już wystarczająco ponura. Obecnie, rzecz jasna, sztuki Shakespeare'a, włączając w to *Króla Leara*, muszą być prawdopodobnie przycinane i skracane na użytek masowego gustu, lecz żeby usuwać „wszystko”, co działa na niekorzyść z góry przyjętych koncepcji Becketta lub Kotta, cóż, to zbyt łatwo zniekształca oryginał. Shakespeare „w pełnej wersji” zawiera wystarczająco dużo Becketta, by pozwolić mu się ukazać i Brook pięknie wykorzystał kilka Beckettowskich momentów. Myślę zwłaszcza o ślepym Gloucesterze samotnym na pustej scenie, siedzącym po turecku, wpatrującym się w publiczność bez jednego mrugnięcia, podczas gdy zza sceny dobiegają odgłosy zgiełku. W tym miejscu publiczność, ze mną włącznie, czuła groźbę kruchej kondycji człowieka i zachwycała się jego zdolnością, by nie ustawać w obliczu ciemności i niepewności, nawet jeśli nieustawanie miało by oznaczać siedzenie na ziemi i czekanie. W tamtej chwili ujrzałem zdezorientowanego Gogo i stoickiego Didi; w tamtej chwili ujrzałem mężczyznę z monologu Becketta *Akt bez słów*, bezradnego, „leżącego na boku, z twarzą zwróconą ku widowni, gapiącego się przed siebie”. W tamtej chwili ziemia, na której siedział Gloucester, była ziemią tragedii wspólną Shakespeare'owi i Beckettowi i fakt wykorzystania Becketta przez Petera Brooka pozwolił publiczności wyraźniej dostrzec Shakespeare'a. Albo przyjrzyjmy się ujęciu otwierającemu film Brooka, gdy, w ciemnym pokoju tronowym, jego kamera w ciszy przygląda się kamiennym twarzom rycerzy, a potem zatrzymuje się na posiwiałej głowie Paula Scofielda (w roli Leara), który przerywa głęboką ciszę pojedynczym słowem „Wiedźcie”, wypowiedzianym samotnie zanim

wybrzmi reszta zdania: „żeśmy podzielili/królestwo na trzy części”², i stającym się „nie” zaprzeczenia, jak również „wiedźcie” wiedzy³ – to znakomite połączenie Beckettowskiego świata „Nic nie da się zrobić” i Shakespeare’owskiego świata „nie” i „nigdy”. Jest to przykład Becketta, który oddziałuje na Shakespeare’a bez zniekształcania tego drugiego. Współlistnienie Becketta i Shakespeare’a w sztuce **Shakespeare’a**, a nie Becketta, prowadzi do silnego przeżycia teatralnego.

Bez wątpienia Beckett pomógł uczynić z *Króla Leara* sztukę na miarę naszych czasów – czyli, ściślej mówiąc, nasze czasy dogoniły tragiczną wizję ukazaną w *Królu Learze*. Z przykrością stwierdzam, że chyba zbliżamy się do „obiecane go końca bądź obrazu tych okropności”. Słowa należą do Shakespeare’a, wizja jest jego – ale jest to także wizja Becketta, dramaturga zakończeń, popiołów, milczenia. Odczuwamy silniej to, co już było **tam**, w *Królu Learze*, właśnie dlatego że Beckett rzuca na tę sztukę swój znaczący cień. Sztuka Shakespeare’a ukazuje niedolę starego człowieka, bezsilnego i samotnego, wyrzutka włóczącego się po nagim pustkowiu, cierpiącego, podróżującego ku śmierci. Daje nam innego starego człowieka, Glouceстера, ślepego, zależnego od innych, w samobójczym nastroju. Daje nam młodego człowieka, Edgara, przebranego za Toma O’Bedlama, żebraka, nagiego, przemoczonego po bezlitosnej burzy, poszukującego szopy, gdzie mógłby się przespać. Nawet gdy wypowiadam te słowa, **widzimy** postaci Becketta. Nie zdziwilibyśmy się, jeśli Król Lear i jego Błazen – błakając się po tym niezlokalizowanym pustkowiu, krainie życia u kresu, całkowicie na skraju – spotkaliby Didi i Gogo i być może naprawdę spotykają się z nimi w osobach Pozzo i Lucky’ego. Lecz nie muszę rozwijać myśli, które ja sam i inni już przedtem wyrazili. Chodzi o to, że *Król Lear* jest dramatem Shakespeare’a na miarę naszych czasów, ponieważ zawiera w sobie *Czekając na Godota* i *Końcówkę* Becketta, ponieważ czystość sztuki Becketta daje nam otwarty dostęp do całego dzieła Shakespeare’a.

Pozostając przy dziele Shakespeare’a, chyba nie sposób nie odczuć obecności Becketta w *Hamlecie*, gdy grabarz, podśpiewując sobie, rzuca czaszkami. Ta scena śmierci i komedii – zdecydowanie Beckettowska kombinacja – skłania nas do wysłuchania aforystycznego zdania z Becketta: „Przyzwyczajenie wspaniale tłu-

² William Shakespeare, *Król Lear*, przełożył Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

³ W oryginale pierwsze słowo cytowanego fragmentu to *know* (wiedzieć), które w języku angielskim brzmi tak samo jak *no* (nie).

mi"⁴. Jest to coś, czego Hamlet zdaje się nie rozumieć, gdy mówi, że śpiewający grabarz nie czuje „powagi swojego zajęcia”⁵, coś, co Hamlet tak naprawdę już zrozumiał, kiedy powiedział swojej matce w scenie komnatowej:

(...) Jeśli dzisiaj
Nie będziesz spała w królewskiej sypialni,
Łatwiej ci przyjdzie taka wstrzemięźliwość
Jutro, pojutrze (...)⁶

Koncepcja „nawyku”, który „ułatwia” pewne rodzaje zachowania jest obecna u Shakespeare’a i zawsze tam była, ale aforyzm Becketta ożywia „martwość” właściwą tej koncepcji.

Pozwólcie teraz Państwo, że zwrócę się ku koncepcji Becketta, która w *Hamlecie* jest jeszcze wyraźniej obecna. Gdy umierający Hamlet już prawie kona, zraniony zatrutym floretem, jego wierny przyjaciel Horacjo, bardziej starożytny Rzymianin niż Duńczyk, sięga po zatruty puchar, aby popełnić samobójstwo. Hamlet, w ostatnim zrywku, wyrzywa puchar z rąk Horacja i wypowiada te do dziś znane słowa:

Wstrzymaj się chwilę przed bramami niebios
I wciągnij w płuca jeszcze parę razy
Ostre powietrze okrutnego świata –
Pozostań żywym świadkiem mej historii⁷

To ciekawy moment sceniczny. Proszę zauważyć, że Hamlet nie mówi swojemu najlepszemu przyjacielowi, jedynemu przyjacielowi, by nie popełniał samobójstwa. Mówi: „Nie rób tego teraz, bo moja historia musi zostać opowiedziana”. To, że opowiedziana historia, reputacja, są ważne dla Księcia zwanego Hamletem to zdecydowanie Shakespeare’owska koncepcja. To, że śmierć jest „bramami niebios”⁸, że „reszta”, którą jest śmierć, jest „milczeniem”, cóż, to już Beckettowskie. Można prawie usłyszeć Becketta bawiącego się słowem „szczęśliwość” – jakże lekki jest wers „Wstrzymaj się chwilę przed bramami niebios”⁹ w kontraście z tymi ciężkimi monosylabami, które opisują nasze codzienne życie: „I wciągnij w płuca jeszcze parę razy/Ostre

⁴ Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, przełożył Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

⁵ William Shakespeare, *Hamlet*, przełożył Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ W oryginale: *felicity*, dosł. – szczęśliwość.

⁹ W oryginale: *Absent thee from felicity*.

powietrze okrutnego świata"¹⁰. Proszę przypomnieć sobie wymianę na początku *Godota*, gdy Gogo, odnosząc się do trudności Didi z oddawaniem moczu, mówi mu: „Zawsze zwlekasz do ostatniej chwili”. Didi odpowiada: „(w zamyśleniu) Ostatnia chwila...”¹¹. Wskazówka sceniczna Becketta – „w zamyśleniu” – nadaje ton wypowiedzi. „Ostatnia chwila” jest tym, czego u Becketta sobie życzymy, refleksyjnie, w zamyśleniu; ostatnia chwila, gdy możemy być pewni, że liście wierzby uschły, więc „już nie płacze”¹², głosy umarły, więc już się o tym nie mówi. Ostatnia chwila jest upragnionym zakończeniem, pożądaną nocą po ociągającym się dniu. To chwila, która kładzie swój Beckettowski nacisk, jak sądzę, na „szczęśliwość” Hamleta. Księżę, który pieścił czaszkę śmierci, którego całe sceniczne życie wypełnia wszelkiego rodzaju śmierć, teraz, na końcu, mógłby powiedzieć razem z Didi, w zamyśleniu: „Ostatnia chwila”.

Kiedy pozna się Becketta, nie można już od niego uciec, nawet w kontekstach, które wydają się zupełnie obce wszystkiemu, co nazywamy Beckettowskim. Wyda się to zapewne w najwyższym stopniu subiektywne, lecz gdy – na moich wykładach – ponownie czytam *Antoniusza i Kleopatę* i dochodzę do miejsca w sztuce, gdzie Enobarbus, opuściwszy Antoniusza, mówi: „Znajdę jakiś rynsztok i w nim skonom”¹³, lub gdy, później, Kleopatra – zamiast dać się pojmać – mówi: „Raczej rów w Egipcie/Niechaj się stanie mym serdecznym grobem”¹⁴, zawsze przypominam sobie, gdzie „jaśnie pan” Gogo spędził noc: „W rowie”. Didi, słysząc to, powtarza „zachwycony” (to słowo Becketta): „W rowie!”¹⁵. Z perspektywy Didi niezłe miejsce na sen, a z pewnością niezłe miejsce, jeśli ten sen jest snem śmierci. Zbieżność sugestii – rów, grób, sen, śmierć – która łączy Shakespeare’a i Becketta wzbogaca dla mnie *Antoniusza i Kleopatę*. Nie wiem, kiedy dokładnie drobny Beckett wcisnął się do tej egzotycznej sztuki, ale to zrobił. Zawitał w moim umyśle nieproszony i ponieważ tak zrobił, te Shakespeare’owskie chwile są bogatsze i bardziej bezpośrednie.

Mógłbym długo dawać przykłady z Shakespeare’a, by potwierdzić niezwykle aluzyjny charakter sztuki dramatycznej Becketta, tej zwłaszcza, która stworzyła *Godota*, *Końcówkę* i *Szczęśliwe dni*, wcześniejsze pełnospektaklowe dramaty Bec-

¹⁰ W oryginale: *in this harsh world draw thy breath in pain*.

¹¹ Samuel Beckett, op. cit.

¹² Samuel Beckett, op. cit.

¹³ William Shakespeare, *Tragedia Antoniusza i Kleopatry*, przełożył Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987; w oryginale jest słowo *ditch*, co oznacza także: rów.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Samuel Beckett, op. cit.

ketta, bardziej przystępne, obszerniejsze, prawdziwie kunsztowne w porównaniu z jego późniejszymi, zmierzającymi do zera, dążącymi do nicości sztukami, które według mnie nie mają istotnego wpływu na wcześniejszy dramat.

Zbliżając się ku naszym czasom, nie ma wątpliwości – jak zasugerowałem w innym miejscu – że do odrodzenia sławy Eugene'a O'Neill'a w 1956 roku, po inscenizacjach *Pierwszego człowieka* i *Zmierzchu długiego dnia*, przyczyniła się nowojorska premiera *Czekając na Godota* z tego samego roku. Inscenizacja *Pierwszego człowieka* z 1946 roku w reżyserii O'Neill'a, bardzo wyczekiwana, gdyż był on nieobecny w teatrze od dwunastu lat, nie odniosła sukcesu. Ale dziesięć lat później, w 1956, był to olbrzymi sukces z wielu powodów, wliczając w to znakomitą reżyserię Jose Quintero, lecz także dlatego że *Pierwszy człowiek* wydawał się zupełnie współczesny *Godotowi* Becketta, który miesiąc wcześniej miał premierę na Broadwayu. Dramat O'Neill'a mógłby zostać nazwany „Czekając na Hickeya”, gdyż w obu sztukach oczekujący znajdują się w zamrożonej, granicznej sytuacji; w obu sztukach tworzą samowystarczalną więź; w obu wypełniają swój czas pełnymi powtórzeń rozmowami i bezsensownymi czynnościami; w obu utworach artyzm dramaturgów czyni zarówno z czekania, jak i z atmosfery śmierci odzwierciedlenie podłoża ludzkiej egzystencji. Nie ma potrzeby, bym powtarzał tu moje słowa. Chodzi mi jedynie o to, że Beckett jest obecny nie tylko wtedy, gdy badamy dzieła największego dramaturga świata, Shakespeare'a, lecz także najważniejszego dramaturga Ameryki – O'Neill'a.

Zakończę te krótkie rozważania przenosząc się **daleko** wstecz w naszej zachodniej tradycji dramatycznej, tak daleko, jak tylko można – do *Prometeusza skowanego* Ajschylosa. Nie zamierzam udawać, że rozumiem tę trudną sztukę, lecz dochodzę do wniosku, iż Beckett przenika tak wiele moich ostatnich przeżyć związanych z *Prometeuszem skowanym*, że sztuka ta znaczy dla mnie więcej ze względu na swoje Beckettowskie wątki. Dramat Ajschylosa jest prawdopodobnie najczystsza dramatyzacją sytuacji tragicznej. Na **końcu** drogi na końcu świata, gdzie Prometeusz jest przygwożdżony do swej skały – samemu sięgnąwszy dna pomimo przebywania na szczycie góry – mamy najjaśniejszy obraz tego, co stało się **na** tej drodze. Samotny, unieruchomiony w swej sytuacji, nie rozumiejący arbitralności boga, pełny ślepej nadziei, znoszący karę fizyczną i kpiny bogów, w gruncie rzeczy bezbronny, Prometeusz – pomimo swej boskiej żywotności i wzrostu – wydaje się bardzo bliski włóczęgom Becketta. Tak jak Didi i Gogo nie może umrzeć, choć, jak mówi Io, bardzo chciałby śmierci; niemożność odejścia oznacza brak ulgi

w bólu istnienia. Jak Didi, mógłby powiedzieć w zamyśleniu: „Ostatnia chwila”. Rozpaczliwa nadzieja Prometeusza bliska jest „beznadziejnej nadziei”, którą dają nam Beckett i O’Neill. Prometeusz, jak postaci Becketta, czeka, by coś dobiegło końca. W ten niesamowity sposób – ponieważ Beckett jest z nami, gdy myślimy o Prometeuszu – widzimy górującego nad nami bohatera Ajschylosa, jak również prostych włóczęgów Becketta. Sugerowano, że Beckett mógł mieć na myśli *Prometeusza skowanego*, gdy pisał *Szczęśliwe dni*, z Winnie jako parodią Prometeusza, gdyż oboje są unieruchomieni i dla obojga nic nie da się zrobić. Gdy Winnie mówi, po znamiennej pauzie, „Zapomina się klasyków. (Pauza) No, niezupełnie. (Pauza) Częściowo. (Pauza) Coś pozostaje”¹⁶, możemy przyznać, że w istocie pozostaje tylko mała część klasycznego dramatu *Prometeusz skowany*, gdy bohaterski Prometeusz zredukowany zostaje do prozaicznej Winnie. Dla Jana Kotta *Szczęśliwe dni* to „ostateczna wersja mitu prometejskiego”. Pomysł jest interesujący i sądzę, że uzasadniony, gdyż w naszych czasach Prometeusz nie może już być szlachetnym buntownikiem Shelleya i Goethego, półbogiem, który przeciwstawia się bogom i tyranii; jest bliższy „absurdalnemu buntownikowi”, którego – sam pod wpływem Camusa – proponuje Kott. Gdy przeżywamy *Szczęśliwe dni*, być może i my możemy przypomnieć sobie *Prometeusza skowanego*. Bardziej pragnę podkreślić fakt, że gdy przeżywamy *Prometeusza skowanego*, mamy w pamięci Becketta, lecz nie do takiego stopnia, by Beckett zastąpił Ajschylosa – bo *Prometeusz skowany* pozostaje sztuką Ajschylosa, tak jak *Król Lear*, *Hamlet* oraz *Antoniusz i Kleopatra* pozostają sztukami Shakespeare’a, zaś *Pierwszy człowiek* sztuką O’Neilla – jednak w stopniu, w którym Beckett pogłębia naszą reakcję i otwiera sztukę na dalsze interpretacje.

Wygląda na to, że Beckett-człowiek, wreszcie udał się do Wyjścia, do którego zawsze dążył. Lecz, jak to zawsze z Beckettem, jego zejścia i wejścia są połączone. W naszym przeżywaniu dramatu **przed** Beckettem, jak i w naszym przeżywaniu dramatu, który dopiero nadejdzie, Beckett będzie wiecznie pobudzał w tym swoim bezruchu, a jego śmiertelne milczenie będzie słycać wiecznie.

Normand Berlin
przełożył Łukasz Borowiec

¹⁶ Samuel Beckett, *Dramaty*, przełożył Antoni Libera, Porozumienie Wydawców, Warszawa 2002.

Anna McMullan

Sztuka doskonalenia porażki: Samuel Beckett jako reżyser*

Spory prawne Samuela Becketta z reżyserami lub teatrami uzmysłowiły publiczności i krytyce jego sprzeciw wobec inscenizacji, które nie respektowały zawartych w tekście wskazówek scenicznych do jego sztuk¹. Najlepiej udokumentowana spośród nich jest inscenizacja *Końcówki* z 1984 roku w American Repertory Theater w Cambridge w stanie Massachusetts w reżyserii JoAnne Akalaitis. Spór został rozwiązany poza sądem, lecz obie strony przedstawiły swoje argumenty w adresowanych do widzów wyjaśnieniach. Robert Brustein z American Repertory Theater uzasadniał:

„Jak wszystkie dzieła teatralne, każda inscenizacja *Końcówki* jest wynikiem wspólnych starań reżyserów, aktorów i scenografów, aby optymalnie ją zrealizować, a normalne prawa do interpretacji są niezbędne, by wyzwolić całą energię i wydobyć znaczenie sztuki (...) Dążąc do tak rygory-

* *Beckett as director: the art of mastering failure*, w: *The Cambridge Companion to Beckett*, John Pilling, ed. Cambridge University Press, Cambridge 1994.

¹ Sprzeciwu Becketta wobec inscenizacji *Czekając na Godota*, z którymi się nie zgadzał, są omówione w artykule Cobiego Bordewijka *The integrity of the playtext: disputed performances of „Waiting for Godot”*. Artykuł omawia inscenizację George'a Taboriego z 1978 roku dla Münchener Kammerspiele oraz podaje szczegóły nieudanej próby Becketta, by zaskarżyć inscenizację *Czekając na Godota* z 1988 roku w wyłącznie damskiej obsadzie w De Haarlemse Toneelschuur, teatrze z miasta Haarlem. Jonathan Kalb także omawia kontrowersyjne inscenizacje sztuk Becketta w rozdziale 5 (*Underground staging in perspective*) książki *Beckett in performance*.

stycznej kontroli, agenci p. Becketta nie oddają żadnej przysługi ani sztuce teatru, ani wielkiemu artyście, którego reprezentują”².

Beckett w swoim oświadczeniu podkreślał z naciskiem:

„Jakakolwiek inscenizacja *Końcówki*, która ignoruje moje didaskalia, jest dla mnie całkowicie nie do przyjęcia. Moja sztuka wymaga pustego pokoju i dwóch małych okien. Inscenizacja American Repertory Theater, która lekceważy te wskazówki, jest z mojego punktu widzenia parodią tej sztuki”³.

Nie zamierzam w tym miejscu oceniać praw autora i reżysera, lecz zgłębić odsłonięty przez te spory paradoks, który znajduje się w samym centrum praktyki Becketta jako autora-reżysera. Z jednej strony coraz bardziej precyzyjne wskazówki inscenizacyjne w jego późnych utworach, a także jego zgoda na sądowe ściganie ich naruszenia w konkretnych przypadkach, wskazują na pragnienie posiadania prawie absolutnej kontroli nad realizacją swoich sztuk. Z drugiej – dominującą cechą w dramaturgii Becketta są bezwoczne lub zakrawające na parodię próby narzucenia kontroli i autorskich znaczeń. Na przykład w *Komedii Światła* na początku wydaje się kontrolować pojawianie się oraz mowę trzech głów, niejako próbując z ich fragmentarycznych wypowiedzi stworzyć spójną opowieść, ale powtórzenie całego tekstu sugeruje, że jest ono, tak jak głowy, więzieniem teatralnego mechanizmu. W artykule tym pragnę umiejscowić strategię Becketta-reżysera w kontekście wciąż pojawiającej się w jego sztukach walki między siłą a bezsilnością, między kontrolowaniem a niepowodzeniem.

Pierwszą inscenizacją, pod którą Beckett podpisał się jako reżyser, była *L'Hypothese (Hipoteza)* Roberta Pingeta z roku 1965 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu⁴. Tylko raz Beckett reżyserował sztukę, której sam nie napisał – kiedy Robert Pinget zaprosił go na pierwsze próby z aktorem Pierre'm Chabertem. Inscenizacja ta została potem powtórzona rok później w programie Beckett-Pinget-Ionesco, do którego Beckett wyreżyserował także *Va et vient (Tam i z powrotem)*. W latach 1966–1984 Beckett wystawiał swoje główne sztuki w Londynie, Paryżu i Berlinie, korzystając ze scenariuszy i robiąc notatki w języku angielskim, francuskim i niemieckim.

Jednakże już od światowej premiery *En attendant Godot (Czekając na Godota)* w Théâtre de Babylone w Paryżu w roku 1953 w reżyserii Rogera Blina Beckett był zaangażowany w inscenizacje swoich sztuk. Blin konsultował się

² Jonathan Kalb, *Beckett in performance*.

³ Ibid.

⁴ Więcej szczegółów w artykule Ruby Cohn, *Beckett directs w: „Just Play”*.

z autorem podczas prób, a egzemplarz reżyserski Becketta z tej inscenizacji ukazuje zmiany w tekście i uwagach dotyczących przedstawienia⁵. Chociaż rola autora w pierwszym wystawieniu *Czekając na Godota* polegała raczej na aprobowaniu inscenizacji Blina niż wpływaniu na nią, dostępne dokumenty wskazują, że Beckett miał dość sprecyzowane pomysły co do sposobu, w jaki chciał, by wystawiano jego sztukę; wiele notatek i uzupełnień w egzemplarzu reżyserskim do pierwszej inscenizacji *Czekając na Godota* to wskazówki dotyczące sformalizowanego sposobu grania, podobne do tych, o które upominał się reżyserując *Godota* w Berlinie dwadzieścia dwa lata później. Już na samym początku ustanowił zasadę rozdzielania mowy i ruchu, cechę charakterystyczną jego późniejszej reżyserii. Wskazówka sceniczna przed pierwszą kwestią Vladimira, „zbliżając się drobnym kroczkiem”⁶, jest zaznaczona i zastąpiona w całej wypowiedzi dokładnymi informacjami o tym, kiedy Vladimir „zbliży się” między jedną a drugą kwestią⁷.

Sugeruje to, że doświadczenia Becketta z okresu prób nad pierwszą inscenizacją *Godota* doprowadziły go do zaprojektowania wizualnego systemu schematów uzupełniających lub kontrapunktujących motywy i schematy zawarte w tekście. Było to podejście, które rozwinął w swoich późniejszych inscenizacjach. W odniesieniu do inscenizacji *Godota* z 1975 roku w Schiller Theater, Walter D. Asmus pisze, że Beckett chciał „nadać kształt chaosowi poprzez wizualne powtarzanie motywów. Nie tylko motywów zawartych w dialogu, lecz także motywów wyrażanych ciałem”⁸. Notatnik z inscenizacji *Godota* w Schiller Theater opisuje schematy ruchów postaci. Estragon i Vladimir nieprzerwanie rozdzielają się i schodzą w sekwencji „następujących po sobie obrazów zjednoczenia i rozłączenia, bezruchu i działania”⁹. Beckett opracował także schemat chodzenia po łuku i cięciwie – wykonywania niepełnych okręgów, które sugerują, że „choć świat ten kręci się wkoło i powtarza, to jest także podzielony i niepełny”¹⁰.

W późniejszych dziełach Becketta uwaga, którą poświęca uschematyzowaniu ruchu, zostaje włączona do tekstu sztuk:

⁵ Więcej szczegółów na temat tej inscenizacji i egzemplarza reżyserskiego Becketta, jak również notatników z późniejszych inscenizacji *Godota*, *Końcówki* i *Ostatniej taśmy Krappa* w: Dougald McMillan, Martha Fehsenfeld, *Beckett in the theatre*, rozdział drugi (*Czekając na Godota*).

⁶ Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, przełożył Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

⁷ Dougald McMillan, Martha Fehsenfeld, *Beckett in the theatre*, op. cit.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

„W 1962 roku powiedział Jean Reavey, że jeśli chodzi o *Godota* oraz, częściowo, o *Końcówkę*, pisał dialogi, nie wyobrażając sobie dokładnie ruchu scenicznego. W późniejszych sztukach był świadomy każdego ruchu aktorów nim jeszcze napisał dialogi, a także jakie wskazówki aktorzy będą musieli uwzględnić zanim przemówią, ponieważ od tego zależało, co on kazał im mówić”¹¹.

Na przykład w *Krokach* liczba kroków, które wykonuje May, schemat jej chodzenia oraz chwile w tekście, gdy porusza się lub jest nieruchoma, są wskazane w didaskaliach i mają odniesienia w tekście głównym:

„G: Ale ruchom jej przyglądajmy się w ciszy. (Przy końcu drugiej) Jak lekko się obraca. (M obraca się. Przy trzeciej długości równocześnie z krokami) Siedem, osiem, dziewięć, zwrot”¹².

Kontrola nad kierunkiem ruchu mogła zapewnić Beckettowi realizację tej ścisłej struktury rytmicznej podczas przedstawienia.

Także w późniejszych sztukach pojawia się rozdzielenie ruchu od mowy, co stało się główną zasadą reżyserskiej praktyki Becketta. May jest nieruchoma, gdy mówi, a chodzi tylko w milczeniu lub podczas monologu Głosu. Co więcej, w notatniku reżyserskim Becketta do *Kroków*¹³ nacisk położony jest na odgłosy gry May, łącznie z odgłosami jej obrotów, ciągnącego się za nią szala oraz jej kroków. Wyraźny nacisk położony jest na związek tekstu mówionego z elementami niewerbalnymi albo schematami gry bądź na ich przeciwstawienie.

Napięcie między znaczeniem a schematem gry pojawia się jako główny przedmiot zainteresowania na etapie tekstowym sztuk późniejszych. Etapy powstawania sztuk (co można prześledzić dzięki dostępnym seriom rękopisów) ukazują proces, w którym znaczenia stają się coraz bardziej sugestywne i nieograniczone, podczas gdy tekst nabiera kształtu niezwykle precyzyjnych schematów semantycznych i dźwiękowych. Nacisk na rytm i schemat sprawił, że niektórzy krytycy opisywali strukturę sztuk Becketta jako muzyczną. W swoim studium na temat rękopisów Becketta Stanley E. Gontarski twierdzi, że „zbliża on dramat do ducha muzyki, a oddala od jego poziomu mimetycznego i referencyjnego”¹⁴. Beckett poparł takie podejście, gdy w rozmowie z Charlesem Marowitzem zauważył: „Wydaje się, że producen-

¹¹ Ibid.

¹² Samuel Beckett, *Dzieła dramatyczne*, przełożył Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

¹³ Ten notatnik jest przechowywany w Międzynarodowej Fundacji Becketta w bibliotece Uniwersytetu w Reading, MS 1976.

¹⁴ Stanley E. Gontarski, *The intent of „Undoing”*.

ci nie mają żadnego wycucia formy w ruchu. Tej formy, którą można odnaleźć na przykład w muzyce, gdzie powtarzają się określone tematy"¹⁵.

Jednak takie odniesienia do muzyki nie uwzględniają relacji polemicznych między znaczeniem a muzyką w dramatach Becketta. Alvin Epstein, który zagrał w wielu amerykańskich inscenizacjach dzieł Becketta, zaznacza: „Nie ważne jak bardzo pragniesz wyodrębnić się i odłączyć od znaczenia tekstu, on wciąż posiada znaczenie; to nie są nuty, wobec których możesz się zdystansować. To są konkretne słowa, one przekazują treść, one mają swoje odniesienia"¹⁶. Postacie także stale zmagają się ze znaczeniem swoich słów. Ponadto w centrum podejścia Becketta do postaci leży nieudane autorstwo, gdyż jego dramatyczne twory próbują opowiedzieć „jak było”, być autorami życia lub chociaż opowieści (nie wspominając o „postaci” w tradycyjnym znaczeniu tego słowa w kontekście sztuki dramatycznej). Większość sztuk, począwszy od *Końcówki*, koncentruje się na opowiadaniu historii życia (choć podważone jest rozróżnienie między historią a fikcją), czego skutkiem jest forma dramatyczna w dużej mierze oparta na monologu. Opowieści te są jednak zakłócane i ulegają fragmentacji podczas gry teatralnej. Można to zaobserwować w procesie kompozycyjnym *Komedii* oraz *Wtedy gdy*, gdzie – w obu wypadkach – jakiegokolwiek strukturze narracyjnej przeciwstawiona jest fragmentacja i reorganizacja tekstu w abstrakcyjny schemat dla trzech głosów. W *Krokach* próby opisanego życia lub jego braku w odniesieniu do tajemniczej postaci w szarych lachmanach – tak May, jak i jej tekstowego wytworu, Amy – zestawione są z powtarzającymi się krokami. Zestawienie znaczenia i schematu stanowi zatem główną troskę Becketta-pisarza (co widoczne jest już w *Godocie*, a ulega intensyfikacji w utworach późniejszych) i jest tym elementem, którego realizację Beckett-reżyser mógł bardzo dokładnie nadzorować w czasie prób.

Karen Laughlin opisuje rozdzielenie mowy i ruchu u Becketta jako „napięcie między prawdopodobnym światem poza sceną wykreowanym w opowieści Mówiącego, a światem scenicznym widocznym dla publiczności"¹⁷. Laughlin następnie dowodzi, że teatr Becketta przeciwstawia w ten sposób to, co zostało wyobrażone lub zinterpretowane, temu, co jest postrzegane: „Nasza zachodnia tradycja filozoficzna często ceni pojęcie o wiele wyżej niż

¹⁵ „Encore” 9, marzec-kwiecień 1962, cyt. w: *Beckett in the theatre*.

¹⁶ Jonathan Kalb, *Beckett in performance*.

¹⁷ Karen Laughlin, *Seeing is perceiving*.

percept bądź doznanie. Teatr Becketta zdaje się przeciwstawiać takim ocenom (...) Teatr Becketta zalewa nas perceptami¹⁸.

Zastrzeżenia Becketta wobec niektórych inscenizacji jego dzieł zdają się wynikać z ich lekceważącego stosunku do tak ważnych dla autora mechanizmów konceptualizacji i postrzegania. Minimalizm jego środków dramatycznych zmusza widzów, by z uwagą śledzili tę niewielką liczbę dostrzegalnych elementów, która jest im dana. Tworzenie bardziej skomplikowanej scenografii prowadzi do zakłócenia intensywności percepcyjnego odbioru przedstawienia i do przeladowania go „pomysłami”. Cobi Bordewijk odnotowuje, że „[Beckettowi] nie spodobała się dublińska inscenizacja [*Godota*] z 1955 roku z powodu wiszących z tyłu sceny czarnych, zielonych i brązowych tkanin, które sugerowały irlandzkie trzęsawiska i posępne niebo. Nie przypała mu do gustu również londyńska inscenizacja Petera Halla z zagraconą sceną i pauzami, które nie były wystarczająco długie i, co gorsza, wypełniała je niebiańska muzyka. Sprzeciwił się salzburskiej inscenizacji Svobody z roku 1970 z jej barokową scenografią sugerującą burżuazyjną dekadencję¹⁹”.

Teatr Becketta skupia się na dialektyce między strukturą formalną a interpretacją, stwarzając między nimi dynamiczne napięcie. Uwagi Becketta na temat formy z wywiadu z roku 1956 są szczególnie istotne w odniesieniu do jego twórczości dramatycznej jako autora i reżysera:

„To, co mówię, nie znaczy, że odtąd nie będzie formy w sztuce. Znaczy to jedynie, że będzie nowa forma, i że ta nowa forma dopuści chaos i nie będzie próbowała mówić, że chaos jest naprawdę czymś innym. Forma i chaos to dwie oddzielne rzeczy. Chaos nie sprowadza się do formy. Stąd właśnie bierze się owo skupienie na formie, ponieważ istnieje ona jako oddzielne zagadnienie wobec materiału, który ma pomieścić²⁰”.

Zainteresowanie Becketta formą tak w roli autora, jak i reżysera, można odnieść do jego zainteresowania kryzysem wiedzy w epistemologii postrenesansowej. Podczas prób do inscenizacji *Godota* w Berlinie w 1975 Beckett podjął tę kwestię w rozmowie z Michaeliem Haerdterem, który potem zanotował poglądy Becketta w pamiętniku z prób:

„Kryzys rozpoczął się z końcem siedemnastego wieku, po Galileuszu. Wiek osiemnasty został nazwany wiekiem rozumu (...) Nigdy tego nie rozumia-

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Cobi Bordewijk, *The integrity of the playtext*.

²⁰ Tom Driver, *Beckett przy Madeleine*, przełożył Marek Kędziński, w niniejszym numerze „Kwartalnika Artystycznego”.

łem: oni wszyscy są szaleni! (...) Obarczają rozum odpowiedzialnością, której on zwyczajnie nie może przyjąć, jest zbyt słaby. Encyklopedyści chcieli wiedzieć wszystko... Lecz ten bezpośredni związek między jaźnią a – jak mawiają Włosi – *lo scibile*, tym co poznawalne, był już zerwany... Leonardo da Vinci nadal miał wszystko w głowie, nadal wiedział wszystko. Ale teraz!... Teraz już niemożliwe jest poznanie wszystkiego, więź między jaźnią a rzeczami już nie istnieje... każdy musi stwarzać swój własny świat, by zaspokoić potrzebę poznania, zrozumienia, potrzebę ładu”²¹.

Analizy oświeceniowego przedsięwzięcia ukazały jego związek z powstaniem nauki nowożytnej oraz z pragnieniem uzyskania kontroli i dominacji nad naturą, kobietą i prawdą:

„Postawa dominująca tak wobec natury, jak i kobiet (...) nie jest produktem nieodłącznej natury mężczyzn, lecz raczej myśli oświeceniowej i nauki nowożytnej (...) Zmiana w organicznej koncepcji natury, która miała miejsce we wczesnej erze nowożytnej, uutorowała drogę pojawieniu się mechanistycznej koncepcji natury: nieuporządkowana strona matki natury zaczęła być akcentowana bardziej niż jej strona wychowawcza. Nacisk na chaotyczność szedł w parze z męskim pragnieniem zapanowania nad tym nieładem i kontrolowania natury”²².

W praktyce autorskiej i reżyserskiej Becketta jego związek z tą spuścizną jest niejednoznaczny. Pomimo obnażania i parodiowania pragnienia dominacji i kontroli w postaciach takich jak Pozzo, Hamm, czy Reżyser z *Katastrofy*, jego estetyka dramatyczna polega na niezwykle zdyscyplinowanej kontroli ciała aktora lub ustanowieniu ścisłego rytmicznego porządku bądź schematu, któremu podporządkowana jest technika oraz ludzkie działanie. Tak więc estetyka Becketta obnaża i parodiuje ustawiczne ograniczenia konceptualne owej serii oświeceniowych dualizmów, a zwłaszcza przeciwstawienie władzy i bezsilności, formy i chaosu. Zgodnie z tą epistemologią, prawda, wiedza i osobowość są zależne od woli dyscypliny, a także od abstrakcji i władzy. Wszystkie obszary tajemnicy i nieznanego zostają zepchnięte do rejonów leżących poza prawami i kodami należącymi do dominujących modeli wiedzy oraz przedstawiania. Odniesienia do nich możliwe są tylko w kategoriach nieobecności lub braku. W celu ukazania bezsilności, a nawet nadania jej kształtu, Beckett odtwarza strukturę osaczenia i władzy, mimo że usilnie stara się ją podmywać lub parodiować.

²¹ Michael Haerdter, „*Endgame*”: a rehearsal diary, w: *Beckett in the theatre*.

²² Susan J. Hekman, *Gender and knowledge*.

Dramaturgia Becketta koncentruje się na wyobrażeniu wszechświata kontrolowanego przez prawa mechanistyczne, narzucone przez autora-reżysera: „...trzeba stwarzać swój własny świat, by zaspokoić potrzebę poznania, zrozumienia, potrzebę ładu (...) Tu właśnie według mnie leży wartość teatru. Człowiek tworzy mały świat ze swoimi własnymi prawami, prowadzi działania, jakby na szachownicy... Tak, nawet szachy są zbyt skomplikowane”²³. Z drugiej strony, sztuki Becketta kreują niezdefiniowane przestrzenie, które umykają prawom świata dramatycznego lub są spod ich działania wyłączone – jak na przykład obszar poza schronieniem w *Końcówce*. We wszystkich późniejszych sztukach oświetlony obszar gry, gdzie każdy ruch aktora jest zgrany z tekstem, skontrastowany jest ze strefą ciemności niepojmowalnej intelektualnie i zmysłowo. Tym samym Beckett buduje główne napięcie między potrzebą kontroli poprzez wiedzę i postrzeganie a podkreślaniami granic tej kontroli.

Zubożenie oraz minimalizm inscenizacji utworów Becketta w szczególności sprzyjają wytężonej koncentracji na każdym znaku, jaki jest dany, co potęgowane jest przez szybkość i niezrozumiałość niektórych wypowiedzianych kwestii, a także przez brak zdefiniowania oglądanych obrazów. Rozgrywka między opanowywaniem a niepowodzeniem ma miejsce na scenie oraz pomiędzy sceną a publicznością, która bezskutecznie próbuje ogarnąć i zrozumieć świat sceniczny.

Uproszczenie inscenizacji w późniejszych sztukach niemal tylko do ciała lub głowy/ust i głosu wykonawcy zwraca uwagę na formalną symetrię ruchu, jeśli taki w ogóle się pojawia, względem operacji technicznych, w ramach których wykonawca działa (jak na przykład rozjaśnianie i wyciemnianie światła oraz dźwięk dzwonu w *Krokach*), jak również względem dyscyplinowania i niewygód, które postaci i aktorzy muszą znosić przy wystawieniu sztuki. Głównym przedmiotem zainteresowania dramaturgicznej i reżyserskiej praktyki Becketta staje się ciało lub jego brak – zwłaszcza wieloznaczna pozycja ciała na przecięciu się koncepcji, perceptu i przedstawienia.

W relacjach z reżyserskiej działalnością Becketta akcentowany jest fakt, że nigdy nie zaczynał pracy z aktorami od dyskusji o postaciach i ich motywacjach. Nacisk położony był prawie w zupełności na kształt, położenie i ruch ciała oraz na dźwięk, rytm i modulację głosu. Kalb odnotowuje, że Beckett

²³ Dougald McMillan, Martha Fehsenfeld, *Beckett in the theatre*.

popierał przedstawienia, które „rozwijają się niejako od tyłu – rozpoczynają się od zewnętrznych technik fizycznych i dążą ku psychologicznym centrom”²⁴. W wywiadach z aktorami i aktorkami zawsze podkreślana jest dyscyplina, której wymaga się od aktora Beckettowskiego. Brenda Bynum, w wywiadzie z Lois Overbeck, tak opisuje swoje doświadczenia: „Beckett wkłada cię w kaftan bezpieczeństwa, tak samo jak robi to z tekstem. Odrywa od ciebie twoje ciało i zmysły; nieważne, czy chodzi o twoje nogi lub oczy, on ci je fizycznie odbiera, stawia cię w niemożliwej sytuacji, a ty mimo to musisz sobie radzić (...) Reguły dają ci wolność. W najbardziej restrykcyjnym położeniu, jeśli zaakceptujesz te ograniczenia, to jest to jak świat w ziarenku piasku”²⁵. Aktorka najczęściej kojarzona z dramatami Becketta, Billie Whitelaw, wyraża podobne przekonania:

„W chwili, gdy przebrniesz przez proces uczenia się [tekstu], co jest nie lada wyczynem, wyraźnego wymawiania słów, tak że wszystkie tony, spółgłoski i samogłoski są na swoim miejscu, nie musisz już nic robić, bo on już to zrobił. Coś dziwnego i naprawdę niezwykłego ma miejsce tak długo, jak ty jako aktor nie przeszkadzasz. Lecz aby nie przeszkadzać, trzeba być niezwykle zdyscyplinowanym”²⁶.

Władimir Krysincki twierdzi, że w teatrze, który uprzywilejowuje tekst i psychologię, w teatrze komunikacji, „to właśnie słowo lub sytuacja dramatyczna przekazuje i wyznacza ciało”²⁷. Jednak w bardziej eksperymentalnych formach teatru ciało samo staje się znakiem, jak ma to miejsce w pantomimie, gdzie „pierwszeństwo ciała, jako maszyny i techniki, jest głównym punktem odniesienia w strukturze działań przedstawieniowych, która jest naczelną funkcją spektaklu (...) W kontekście ewolucji teatru współczesnego ciało wydaje się usytuowane na przecięciu *mimesis* i działań czysto przedstawieniowych”²⁸.

Chociaż w dramaturgii Becketta ciało może być semantycznie wypełnione przez narrację, inscenizacja jest często sprzeczna z tekstową narratywizacją ciała, jak ma to miejsce w *Wtedy gdy* oraz *Nie ja*, gdzie ciało opisane w tekście w ruchu bądź w bezruchu jest wyraźnie nieobecne na scenie. W *Kołysance* i *Ohio impromptu* stosunek między ciałem, o którym się opowiada, a ciałem na scenie stanowi punkt centralny wieloznacznych zakończeń obu sztuk. W *Ohio impromptu* postaci w tekście opisane

²⁴ Jonathan Kalb, *Beckett in performance*.

²⁵ Linda Ben-Zvi (red.), *Women in Beckett*.

²⁶ Jonathan Kalb, *Beckett in performance*.

²⁷ Władimir Krysincki, *Semiotic modalities of the body in modern theatre*.

²⁸ Ibid.

są jako „zatopione w nie wiadomo jakich głębiach myśli. Bez myśli”, ale postacie na scenie unoszą swoje głowy i patrzą sobie w oczy. W *Kołysance* opis ciała matki w tekście zapowiada końcowy obraz starej kobiety na scenie:

w swej najlepszej czerni
opadła jej głowa
fotelem się kołysał²⁹

Mimo to mamy również wrażenie, że to, co widzimy na scenie, to tylko przedstawienie śmierci, a może próba teatralna. Dynamiczna relacja między tekstem a przedstawieniem, między „okiem umysłu” a „okiem ciała”, poprzez skłócanie ich ze sobą poddaje w wątpliwość zarówno autorytet narracji oraz wiedzę zdobytą z doznań wzrokowych.

Zainteresowanie Becketta postrzeganiem, a zwłaszcza mechanizmem patrzenia jako formą kontroli można zaobserwować w sztukach telewizyjnych (oraz w *Filmie*), gdzie kamera nieustępliwie przesłuchuje bohatera i trzyma go w kadrze. W analizie więzień Foucaulta obserwowanie więźniów i manipulacja ich przestrzenią w celu zapewnienia ich lepszej widoczności to główne metody sprawowania władzy: „metody, które pozwalają widzieć, wywołują efekt władczości i (...) na odwrót, środki przymusu czynią tych, wobec których są one stosowane, wyraźnie widocznymi”³⁰.

Jednakże w sztukach telewizyjnych postrzeganie zakłóca też technologia, w szczególności w wyreżyserowanej przez Becketta telewizyjnej adaptacji jego ostatniej sztuki scenicznej *Co gdzie*, w której ciała aktorów stają się pograżonymi w cieniu obrazami twarzy na syntetycznym ekranie, zawieszonymi między istnieniem a nicością. W sztukach scenicznych Beckett wyszczególnia przyćmione oświetlenie lub ukazuje ciało (bądź jego części) w ruchu, jak w *Nie ja, Krokach*, czy *Kołysance*. Ciało aktora znajduje się zatem na przecięciu oporu woli i poddania jej władzy i kontroli, które Beckett zarówno parodiuje, jak i odgrywa.

Jedna z późnych sztuk Becketta, *Katastrofa*, otwarcie dramatyzuje stonki władzy wewnątrz procesów teatralnych, koncentrując się na relacjach między Reżyserem a ciałem aktora. *Katastrofa* przedstawia postacie

²⁹ Samuel Beckett, *Dziela dramatyczne*, loc. cit.

³⁰ Michel Foucault, *Discipline and punish*.

Reżysera, Asystentki i Protagonisty wraz ze znajdującym się za kulisami technikiem oświetlenia, Luke'iem. Na akcję sztuki składa się próba widowiska „katastrofy” przygotowywanego przez Reżysera. Jest on jednoznacznie ukazany jako postać autorytarna, tak w teatrze, jak i poza nim – opuszcza próbę, by udać się na posiedzenie klubu parlamentarnego. Sztuka dedykowana jest Vaclavowi Havlowi, uwięzionemu wówczas za swoje wyrotowe dzieła. Na przeciwnym biegunie bezsilną (jak się wydaje) ofiarą jest Protagonista. Jego ciało, umieszczone na cokole, jest przekształcane w obraz przez Reżysera, jego Asystentkę i technika Luke'a. Jak odnotowało wielu badaczy, ten hierarchiczny paradygmat stosunków władzy pozwala na wiele odczytań³¹. Sztuka ta jednak bardziej skupia się na modelu władzy i na ciele w tym modelu niż na interpretacjach, do których mogłaby prowadzić.

Koncentrując się na manipulowaniu ciałem aktora, *Katastrofa* jest wyjątkowo autoreferencyjna dzięki przywoływaniu innych cierpiących wizerunków z dramatycznego kanonu Becketta. Drobiazgowa kontrola nad pozą Protagonisty przywodzi na myśl dyscyplinę, której Beckett poddaje swoich aktorów i aktorki oraz fizyczny dyskomfort, który znoszą oni podczas prób i przedstawień. Manipulacja oświetleniem przypomina strategię Becketta jako reżysera, zwłaszcza kierowanie reflektora na usta, głowę lub ciało aktora, jak w *Nie ja, Wtedy gdy i Kohysance*.

Ciało Protagonisty jest oddane w całości do dyspozycji Reżysera i Asystentki – przekształcane, przestawiane, wybielane i dostosowywane przez Reżysera do realizacji jego estetycznego/politycznego celu – wystawienia tego podległego ciała (akcent znów pada na ukazanie ciała Protagonisty, a nie na ukierunkowanie fikcyjnej publiczności na zamierzoną interpretację). Wydaje się, że Protagonista nie ma do zagrania żadnej roli oprócz zaoferowania swojego ciała jako materiału dramatycznego – jego podmiotowość jest tak mało istotna, że niepotrzebny jest knebel. Ciało staje się całkowicie uzewnętrznione, oderwane od „wewnętrznej” podmiotowości, która – zupełnie bezsilna – nie zostaje w żaden sposób przedstawiona. Wybielanie ciała Protagonisty podkreśla proces wynaturzenia, który ma także miejsce w większości późniejszych sztuk Becketta (np. w *Krokach, Fragmentcie*

³¹ Patrz np. alegoryczne odczytanie Antoniego Libery w Beckett's „Catastrophe”, *Modern Drama*, tom 28, nr 3, 1985 oraz Roberta Santaga *A political perspective on „Catastrophe”* w: Robin J. Davis oraz Lance St. John Butler (red.), *Make sense who may* (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988).

dramatycznym). Umacnia to oświeceniowe przekonanie o mechanistycznym charakterze natury; ciało nie jest tajemnicą lub źródłem przyjemności, ale przedmiotem działającym zgodnie z pewnymi prawami, które mogą być wobec tego ujarzmione i kontrolowane na użytek ekonomiczny, administracyjny czy estetyczny:

„Historycznym momentem dla dyscyplin naukowych była chwila, gdy narodziła się sztuka ludzkiego ciała (...) Ukształtowała się wówczas polityka nacisków, które oddziałują na ciało, rozmyślna manipulacja jego częściami, gestami, jego zachowaniem. Ciało ludzkie zaczęło wchodzić w mechanizm władzy, która je bada, łamie i reorganizuje”³².

W *Katastrofie* Beckett koncentruje się w szczególności na widowisku jako formie podporządkowania. Uwypukla to rolę publiczności w sztuce. Jesteśmy świadomi potencjalnej i rzeczywistej obecności widzów od pierwszych chwil:

R: Po co ten postument?

A: Żeby z parteru widać było stopy³³.

Wskutek manipulacji Reżysera publiczność zaczyna karmić się obrazem Protagonisty, a tym samym współpracować przy jego zniewoleniu. Wydaje się, że jest to oskarżenie publiczności jako drapieżnika – konsumującej widowisko katastrofy dla swojej rozrywki, moralnego zbudowania lub oceny estetycznej. Ta koncepcja zostaje podkreślona, gdy pod koniec sztuki nagrane oklaski dostarczają publiczności (nawet jeśli tylko słuchowej) refleksji nad jej rolą, tak jak została ona skonstruowana przez Reżysera. Tak więc przebieg widowiska konfrontuje publiczność z Protagonistą, pomimo że rzeczywista publiczność może odrzucić tę rolę po tym, jak została ona jej ujawniona, i zacząć z nim sympatyzować.

Co więcej, pod koniec sztuki następuje zaskakujące odwrócenie³⁴. Podczas odgrywania nagranych oklasków aktor powoli podnosi głowę i ucisza aplauz publiczności, obezwładniając jej spojrzenie swoim własnym, pozbawionym siły. W rezultacie na końcu podkreśla swoją subiektywność, a jego własna bezsilność widziana jest jako źródło jego siły – władzy należącej do zupełnie innego porządku niż ta, z której korzysta Reżyser.

³² Michel Foucault, *Discipline and punish*.

³³ Samuel Beckett, *Dzieła dramatyczne*, loc. cit.

³⁴ To podkreśla jeszcze jedno znaczenie tytułowej katastrofy jako „naglego odwrócenia”.

Tak jak w sztukach Becketta, ograniczenia i obostrzenia nakładane na aktora prowadzą do głębokiej koncentracji, która stała się cechą wyróżniającą najbardziej znanych aktorów beckettowskich, a w szczególności tych, którzy pracowali z Beckettem. Bezsilność prowadzi do panowania bliższego mistykom – bardziej panowania nad sobą niż nad innymi (choćby dostojność gestu Protagonisty posiada moc ujarznienia publiczności bez przymusu fizycznego). To właśnie pozbawienie władzy bohaterów Becketta, usuniętych ze sfery aktywnego zaangażowania w sprawy świata, gwarantuje ich integralność. Jeśli na jednym poziomie *Katastrofa* jest ironicznym obrazem zdyscyplinowania inscenizacji teatralnej, a może nawet własnych praktyk Becketta jako reżysera, jest to również obrona sztuki, pisarza czy aktora, który – ponieważ podporządkował się (a zatem nie korzysta z) władzy politycznej i aktancyjnej – ma dostęp do siły wewnętrznej, która, w obrębie moralnego porządku sztuki, na końcu zwycięża. Jednak jak na ironię, a *Katastrofa* skupia się właśnie na tym paradoksie, uprzywilejowanie transcendencji jako najwyższego stadium moralności, jako „oznaki prawdziwej ludzkiej natury”³⁵, wynika z uprzywilejowania dyscypliny, abstrakcji i władzy w stosunku do materialnych składników egzystencji, co jest także podstawą sprawowania władzy, która na samym początku podporządkowuje sobie Protagonistę.

Paradoks ten jest źródłem charakterystycznej właściwości aktorów Becketta – dwoistego skupienia się na dyscyplinie i „ludzkiej głębi”. Irena Jun mówi o wymogu „maksymalnej koncentracji i absolutnej kontroli ciała i głosu. Odbywanie prób i grania Becketta daje aktorowi możliwość opanowania własnego ciała i przeistoczenia go w doskonały instrument”³⁶. Poprzez zdyscyplinowanie aktor przekazuje Beckettowskie „wnikliwe i głęboko ludzkie przesłanie”. Brenda Bynum opowiada: „Tak, obrazy są oszałamiające (...) absolutna czystość, nie było niezbędnej sylaby. To było jak matematyka, określona liczba wymaganych sylab. Lecz emocje są w przestrzeniach pomiędzy nimi”³⁷.

Muzyczny wzorzec dramatów Becketta funkcjonuje zatem jako ograniczenie, jak i wyzwolenie. Podporządkowuje ciało, któremu jest narzucony, ale uwalnia i wyraża poetykę bezsilności. *Katastrofa* podkreśla, że instrumentem dla tej muzyki jest ludzkie ciało, a proces jej tworzenia jest boleśnie fizyczny.

³⁵ Susan J. Hekman, *Gender and power*.

³⁶ Linda Ben-Zvi (red.), *Women in Beckett*.

³⁷ *Ibid.*

Chociaż aktor w sztukach Becketta, zwłaszcza tych przez niego reżyserowanych, jest „wymazany”, ślady i próby wymazania pojawiają się podczas przedstawienia.

To właśnie paradoksalny stosunek Becketta do władzy i niepowodzenia uwydatnia jego najbardziej charakterystyczne metody jako reżysera, zwłaszcza korzystanie z najbardziej rygorystycznych systemów władzy teatralnej i sądowniczej, by zabezpieczyć swoje starannie opracowane schematy niepowodzeń.

Anna McMullan

przełożył Łukasz Borowiec

ZALECANE LEKTURY

Porter H. Abbott, *Tyranny and theatricality: the example of Samuel Beckett*, „Theatre Journal” nr 40 (marzec 1988).

Linda Ben-Zvi, (red.), *Women in Beckett: performance and critical perspectives*, Urbana: University of Illinois Press, 1990.

Cobi Bordewijk, *The integrity of the playtext: disputed performances of „Waiting for Godot”*, w: *Samuel Beckett today/Samuel Beckett aujourd’hui*, tom 1: *Samuel Beckett 1970–1989*, Rodopi: Amsterdam-Atlanta 1992.

Pierre Chabert, *Beckett as director*, „Gambit” nr 28 (1976).

Pierre Chabert, *The body in Beckett’s theatre*, „Journal of Beckett Studies” nr 8 (jesień 1982).

Ruby Cohn, *Just Play: Beckett’s theater*, Princeton University Press, 1980, rozdział 12.

Anat Feinberg-Jütte, *„The task is not to reproduce the external form, but to find the subtext”*: *George Tabori’s productions of Samuel Beckett’s texts*, „Journal of Beckett Studies” (nowa seria) nr 1–2, 1992.

Tomasz Wiśniewski

Ciemności i światła na scenie Samuela Becketta

Niewielu jest pisarzy (jeśli tacy w ogóle istnieją), którzy używają metaforyki światła i ciemności w sposób tak konsekwentny i tak interesujący, jak Samuel Beckett i to nie po to, by wykladać ściśle teologiczne czy kosmologiczne systemy oparte na przeciwnościach. Zarówno światło i ciemność, czyli – używając nazw barw dominujących – biel i czerń z odcieniami szarości, jak i obrazy widzenia („vision”) oraz ślepoty (nawet jeśli będzie to tylko chwilowe zamykanie oczu, zasłon czy kotary), to nieodłączne cechy twórczości Samuela Becketta. Odgrywają one zasadniczą rolę strukturalną i tematyczną w jego prozie, dramatach a nawet w niektórych wierszach.

(James Knowlson, Światło i ciemność w teatrze Samuela Becketta, 1972.)

Jedną z najbardziej uderzających – i najczęściej opisywanych – cech twórczości Samuela Becketta jest stałe eksplorowanie pewnej grupy motywów, tematów a także powtarzalność określonych zabiegów artystycznych. Może się wydawać – tym właśnie tropem idzie większość badaczy – że nadrzędnym prawem wyłaniającego się tu modelu świata jest cykliczność, która podkreślać ma monotonię ludzkiej egzystencji. Takie odczytywanie Becketta wysuwa na plan pierwszy wszystko, co wiąże się z pesymistyczną wizją świata, z wartościami negatywnymi, z postawą nihilistyczną. Poszczegół-

nym tekstom narzucany jest niezwykle niebezpieczny schemat interpretacyjny mający potwierdzać wstępne założenia odbiorcy: skoro powszechnie wiadomo, że twórczość Becketta doskonale wpisuje się w zaproponowane przez Martina Esslina pojęcie „Teatru Absurdu”, to nie warto tracić czasu na wyważanie otwartych drzwi i na poszukiwanie odmiennych znaczeń.

Otóż warto.

W opublikowanym w roku 1972 odczycie *Światło i ciemność w teatrze Samuela Becketta* James Knowlson wysuwa niezwykle trafną tezę mówiącą, że relacje pomiędzy światłem i ciemnością stanowią podstawę wszelkich znaczeń powstających w twórczości Becketta. Knowlson zaznacza jednocześnie, że w poszczególnych utworach znaczenia przypisywane tej opozycji są różnorodne i zawsze zależą od kontekstu, w jakim się pojawiają. Chociaż więc Knowlson postrzega relację światła i ciemności jako stałą dominantę organizującą utwory Becketta, to jednocześnie twierdzi on, że w poszczególnych utworach nie można tej relacji sprowadzać do wspólnego mianownika, są one dynamiczne, różnorodne i zmienne. Co więcej, przypisywane tym relacjom znaczenia są dynamiczne i zmienne nawet w obrębie pojedynczego utworu. Tak więc podnosi Knowlson kwestię niezwykle istotną: twierdzi on, że chociaż Beckett wielokrotnie wykorzystuje te same elementy (światło i ciemność) to w każdym przypadku czyni to z innym zamiarem, za każdym razem podkreśla nieco inny aspekt tej zależności. Przesuwa on zatem uwagę na detal, na pojedynczy przypadek, na – mimo wszystko – zmienność.

Jak wspomniałem, referat Knowlsona ogłoszony został drukiem w roku 1972, a więc w czasie, gdy Beckett ciągle jeszcze tworzył i choćby z tego względu analiza nie obejmuje utworów późniejszych. Mimo to w znacznym stopniu przewidziany zostaje tu kierunek dalszej ewolucji twórczej Becketta. I choć powszechnie przyjęto schemat Esslina, to jestem przekonany, że propozycja Knowlsona dokładniej oddaje złożoność twórczości Becketta.

W dalszej części artykułu, proponuję rozwinąć przyjęte przez Knowlsona założenia oraz odnieść je do dramatu Becketta postrzeganego jako pewna całość. W tym celu zarysuję obowiązujący u Becketta model relacji światła i ciemności, a następnie zilustruję jak model ten sprawdza się w wybranych utworach. Zajmować się będę zarówno stroną wizualną (ciemnością i światłem na scenie), jak i budowaną na tej podstawie metaforą (różnorodnymi znaczeniami przypisywanymi ciemności i światłu).

W charakterystyczny dla siebie sposób, Beckett podkreśla paradoksalną, dwoistą naturę relacji światła i ciemności. Z jednej strony, widać wyraźną

tendencję do przedstawiania ich jako dwóch przeciwstawnych, wzajemnie wykluczających się elementów, a z drugiej strony wielokrotnie podkreślana jest cała paleta odcieni szarości pomiędzy ekstremami tej opozycji. Tak więc jest albo światło albo ciemność, a z innej perspektywy światło powoli, gradacyjnie wygasa przechodząc w coraz większą ciemność. Światło można wyłączyć, lecz nawet ciemność ma swoje odcienie. Ciemność jest brakiem światła, lecz różne są stopnie ciemności, braku światła. Wyraźnie widać tu typowo irlandzki – humorystyczny – upór w komplikowaniu stosunkowo prostych zjawisk, a jednocześnie odsłania się erudycyjne odniesienie do tak cenionej przez Becketta koncepcji równowagi przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*). Jak postaram się za chwilę zilustrować, metaforyka światła i ciemności wprowadza dwa przeciwstawne układy: binarne opozycje oraz gradacje odcieni szarości.

Przyjrzyjmy się zatem oświetleniu świata scenicznego. Mówiąc o *Czekając na Godota* nie uniknę banalnego stwierdzenia, że oba akty sprowadzić tu można do jednego schematu: wieczorem Vladimir i Estragon czekają na spotkanie z Godotem, który jednak nie przyjdzie, o czym informuje ich Chłopiec (dwaj Chłopcy?). Następnie zapada zmierzch, wschodzi księżyc, a Vladimir z Estragonem szykują się na przetrwanie nadchodzącej nocy. Schemat ten jest dla mnie niezwykle istotny, gdyż wskazuje na ukierunkowanie metaforyki świetlnej: w *Czekając na Godota* mamy do czynienia z dwukrotnym wyciemnieniem. W obu aktach zapadnięcie nocy staje się przełomowym „wydarzeniem” scenicznym kontemplowanym tak przez postaci jak i przez widownię. Co więcej, rozdzielając dwa różne etapy „akcji” (oczekiwanie i przygotowania do odejścia), wyciemnienie/zmierzch podkreśla następujące właśnie rozczarowanie Vladimira i Estragona: poprzedzone jest informacją, że Godot tym razem jednak nie przyjdzie. Mówiąc krótko, a zatem rzecz upraszczając, w najbardziej znanym dramacie Becketta relacje świetlne są pochodną upływu czasu a zarazem sugerują pewien sposób odczytywania znaczeń (nieprzypadkowo przecież mamy tu do czynienia z wyciemnieniem właśnie).

Nieco inaczej sytuacja wygląda w króciutkim – trzydziestosekundowym – *Oddechu*. Chociaż i tu widać wyraźny związek oświetlenia z upływem czasu, to na scenie prezentowany jest pełen jego impuls: wdechowi towarzyszy rozjaśnienie, zaś wydechowi przygaśnięcie. Tym razem kompozycja świetlna podkreśla zarówno początek jak i zakończenie przedstawianego zjawiska (tj. oddechu), a przez to odznacza się swoistą symetrią (czego nie można powie-

dzień o *Czekając na Godota*, gdzie dwukrotnie przedstawiany jest zmierzch, a nigdy świt). W *Oddechu* intryguje precyzja didaskaliów, które dookreślają przebieg impulsu światła pomiędzy wartością 3 a 6 w skali dziesięciostopniowej. Oświetlenie zaśmieczonej sceny wzrasta by za chwilę przygasnąć i do tego w zasadzie sprowadza się tu przedstawienie.

Jak staram się pokazać, w *Czekając na Godota* – tak jak to jest w *Oddechu* – świat sceniczny, jego warstwa wizualna, wykorzystuje paletę odcieni szarości, a przez to podkreśla stany przejściowe oraz odnosi do najbardziej podstawowych zjawisk wyznaczających rytm życia. W tym pierwszym, wieczór uwieńczony jest zmierzchem, po którym zapada noc. Jego powtórzenie sugeruje cykliczność dnia i nocy, a jednocześnie – choć może to się początkowo wydawać paradoksalne – podkreśla upływ czasu, unaocznia jego linearny charakter. Inaczej rzecz ujmując, chociaż mamy tu do czynienia z powtórzonym, niezmiennym schematem to w każdym przypadku schemat ten realizowany jest w nieco odmienny sposób. W *Oddechu* nic nie zostaje powtórzone, mamy do czynienia z jednym, jedynym, schematycznym elementem, a mimo to również tutaj przywołana jest cykliczność (tym razem oddechu), a zarazem podkreślony upływ czasu (początkowy wdech/rozjaśnienie oraz końcowy wydech/przygaśnięcie). Jak widać, w *Czekając na Godota* oraz w *Oddechu* sceniczna gradacja odcieni szarości pozwala Beckettowi uściślić jego koncepcję czasu łączącą powtarzalność, cykliczność ze zmiennością, linearnością.

Rzecz się ma zupełnie inaczej w *Szczęśliwych dniach*. Tutaj bowiem kluczową rolę odgrywa przeciwstawienie „rażącego światła” oraz „czarnej nocy bez końca”. Właśnie wokół binarnej opozycji tych dwóch elementów rozgrywa się dramat unieruchomionej pośrodku sceny, wrastającej w kopiec Winnie. Sytuacja jest tutaj praktycznie niezmienna – w obydwu aktach bohaterce doskwiera żar słonecznego światła, o czym świadczą nie tylko jej wypowiedzi („(...) słońce z dnia na dzień, z godziny na godzinę przypieka coraz mocniej”)*, lecz również warstwa wizualna przedstawienia (didaskalia wyraźnie zaznaczają, że światło ma być rażące, zaś porastająca kopiec trawa spalona słońcem). Skwar słoneczny jest tym bardziej dotkliwy, że Winnie jest unieruchomiona, a zatem pozbawiona możliwości wyboru pomiędzy światłem a ciemnością. Jej doświadczenie nakazuje przypisać światłu wartości skraj-

* wszystkie cytaty z Becketta za: Samuel Beckett, *Dramaty wybrane*, przełożył Antoni Libera, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1995.

nie negatywne, gdyż to właśnie światło i żar jest w jej przypadku przyczyną cierpienia. Warto w tym miejscu przypomnieć, że jej małżonek, Willie, może się poruszać i właśnie z tego powodu sytuację sceniczną postrzega w diametralnie odmienny sposób: bądź opala się w słońcu, bądź chowa się do swej zacienionej kryjówki.

Chociaż w *Szczęśliwych dniach* ocena sytuacji w dużej mierze zależy od przyjętej perspektywy, to i tak cierpienia Winnie są tu dominantą, zaś ledwo dostrzegalny świat Wille'ego jest swoistym tłem, kontrapunktem. Dokuczliwe doświadczenie żaru słonecznego sprawia, że Winnie przypisuje pozytywne wartości wszystkiemu, co powiązane jest z ciemnością. Z tego też względu w akcie pierwszym marzy ona o takim „szczęśliwym dniu”, „gdy ciało rozpuści się przy tyłu stopniach, a noc księżycowa trwać będzie wiele, wiele godzin”, a w akcie drugim przywołuje słowa „genialnego wiersza” „Mogłoby być wiecznie ciemno. (Pauza) Czarna noc bez końca”. Już te dwa przykłady ilustrują stopień desperacji Winnie – pożąda ona ciemności, nocy, wreszcie „nie-bytu”, gdyż wartości te są zaprzeczeniem upiornego doświadczenia tego, co jest tu i teraz (jasności, dnia, wreszcie „bytu”).

Metaforyka ciemności i światła wprowadza tym samym zagadnienia metafizyczne, ontologiczne, przecinając różnorodne poziomy znaczeniowe dramatu. Jeszcze raz widać wyraźne związki pomiędzy organizacją świata sceny, a kluczowymi dla Becketta zagadnieniami. *Szczęśliwe dni* wysuwają na plan pierwszy binarne opozycje, co z jednej strony znajduje odbicie w oświetleniu sceny, a z drugiej strony decyduje o odrzuceniu „tego co jest” (światła) na rzecz „tego co nie jest” (ciemności).

Konsekwencje zarysowanych przed chwilą zjawisk widać wyraźnie w scenie otwierającej akt drugi. Rozpoczyna się on następującą kwestią Winnie: „Witaj, święte światło”. Następuje tu „długa pauza”, a następnie Winnie zamyka oczy. Na uwagę zasługuje fakt, że przytoczona przed chwilą kwestia jest dokładnym cytatem z *Raju utraconego* Johna Milтона (*Hail, holy light*), a przez to wprowadza odniesienia chrześcijańskie (topos upadku) oraz przywołuje religijną aksjologię światła (dobro) i ciemności (zło). Przynajmniej początkowo wydawać się może, że cytując Milтона, Winnie nie zważa na tragizm swej sytuacji (przypomnę: w akcie drugim „wrasta” ona w kopiec, zakopana jest już po szyję, a nie jak w akcie pierwszym po pas) i wita światło (rażące światło słońca, ale i wszystkie stojące za nim znaczenia metaforyczne) z radością. Za chwilę okazuje się jednak, że rzecz jest bardziej skompli-

kowana – Winnie nie przechodzi teraz, jak to było jeszcze w akcie pierwszym, do odmówienia modlitwy, lecz zamyka oczy i przysypia ponownie (budzi ją kolejny dzwonek). Podsumowując: powitawszy „radośnie” światło dnia, Winnie wybiera ciemność. Nie jedyny raz u Becketta zamknięcie oczu staje się wiele mówiącym gestem, w tym konkretnym przypadku gestem odrzucenia tradycyjnego, religijnego, chrześcijańskiego systemu wartości. Pożądana jest ciemność a nie światło.

Przejdę w tym miejscu do omówienia roli zamykania i otwierania oczu w jednym z bardziej statycznych dramatów Becketta, w napisanym w połowie lat siedemdziesiątych utworze *Wtedy gdy*. Tu „akcja” sprowadza się do słuchania, a jedyne „wydarzenia” sceniczne to oddychanie oraz zamykanie i otwieranie oczu właśnie (dodać do tego trzeba końcowy bezzębny uśmiech). Nie ma wątpliwości, że rola aktora sprowadza się tu praktycznie do minimum. Co ważne, podczas berlińskiej inscenizacji dramatu, Beckett wprowadził drobną zmianę względem tekstu pierwotnego: gdy tylko Słuchający zamykał oczy światło sceniczne nieznacznie przygasało, a otwieraniu oczu towarzyszyło nieznaczne rozjaśnienie, co ostatecznie potwierdza zależności pomiędzy ruchami oczu a ciemnością i światłem.

Wtedy gdy wyraźnie rozgranicza świat zewnętrzny postaci od świata wewnętrznego. Nieruchoma twarz starca z zamkniętymi oczami wsłuchuje się w przeplatające się trzy opowieści, we własne wspomnienia. Oczy otwiera jedynie, gdy głosy z przeszłości milkną. Widać więc związek pomiędzy ciemnością, a przeszłością, wspomnieniami, mówiąc krótko światem wewnętrznym. I właśnie ta sfera pozostaje w centrum zainteresowania. Gdzieś na przeciwnym biegunie – jak tło – pojawiają się szcążkowe elementy świata zewnętrznego, światła, teraźniejszości, sceny. Wbrew tradycji dramatu, to co opowiadane bierze całkowity prymat nad tym co pokazane.

Widać już wyraźnie, że zagadnienia związane z ciemnością i światłem dotyczą w równym stopniu kwestii czasowych, co przestrzennych (ciemność/wtedy/tam przeciw światło/teraz/tu). Pomiedzy wyróżnionymi tu opozycjami zarysowuje się pewna ciągłość (opowieści o przeszłości prowadzą do chwili obecnej, objaśniają teraźniejszość), a jednocześnie – to u Becketta nadzwyczaj wyraźne – teraźniejszość zaprzecza przeszłości. W analogiczny sposób zarysowują się relacje pomiędzy światem wewnętrznym jednostki, a otaczającym ją światem zewnętrznym. Również na tym poziomie balansujemy pomiędzy opozycjami, a jednocześnie dostrzegamy pewną ciągłość. Ponownie gradacje odcieni szarości nakładają się z binarnymi opozycjami.

Jak cały czas staram się zilustrować, wewnętrzna sprzeczność charakteryzuje u Becketta niemal wszystkie poziomy znaczeniowe. Różnego rodzaju antynomie uwypuklane zostają właśnie za pomocą metaforyki ciemności i światła, co niesłychanie rozszerza przypisywane im asocjacje. Widzieliśmy już rolę, jaką przejmuje we *Wtedy gdy* otwieranie i zamykanie oczu. Teraz chciałbym omówić motyw ślepego, bezpośrednio związany u Becketta z in-trowertyczną ciemnością.

Najsłynniejszym ślepcem Becketta jest oczywiście Hamm. To jego krańcowo pesymistyczna wizja świata dominuje w *Końcówce*, to jego decyzje wydają się tutaj ostateczne i niepodważalne, a samoświadome celebrowanie nadchodzącego nieuchronnie końca narzuca negatywne odczytanie całego utworu. Nieprzypadkowo niejednokrotnie widziano w Hammie „króla” patowej rozgrywki. Ślepy Hamm jest dodatkowo przykuty do inwalidzkiego wózka. Skrzyżowanie tych ułomności współgra z dwiema najważniejszymi cechami *Końcówki* – z klaustrofobiczną izolacją oraz z paraliżującym unieruchomieniem.

Powstający tu model świata wyraźnie rozdziela różne poziomy komunikacyjne oraz podkreśla granice pomiędzy różnymi poziomami ontologicznymi. Jak postaram się za chwilę pokazać, zarówno komunikacja, jak i ontologia budowana jest przez Becketta w analogiczny sposób – w oparciu o strukturę szkatułkową. Wykorzystanie mimetycznej konwencji sceny pudełkowej, ustala sztywne ramy dla przedstawianej sytuacji: rzecz dzieje się w jednym i tym samym pomieszczeniu wyraźnie oddzielonym od świata zewnętrznego. Jak dowiadujemy się ze słów Hamma, nie ma stąd ucieczki, „Na zewnątrz jest śmierć”. Granice pokoju – a jednocześnie granice sceny – wielokrotnie podkreślane są w czasie przedstawienia, chociażby podczas objazdu pokoju, gdy dotykając ściany Hamm stwierdza „Stara ściana. (Pauza) A za nią inne piekło” i za chwilę „Słyszysz? (Stuka w ścianę zgiętym palcem. Pauza) Słyszysz? Pustaki. (Stuka jeszcze raz) Wszystko to jest puste!”. W świecie fikcyjnym narasta zatem napięcie pomiędzy sceną („wnętrzem bez mebli”), a tym co poza nią. Nieprzypadkowo dla ślepego i unieruchomionego Hamma, obie te przestrzenie (*locus i spatium*) stają się elementami binarnej opozycji – „tu” jest (zredukowane do granic możliwości ale jest) życie; „tam” jest śmierć. Przyjęcie tej perspektywy ostatecznie sankcjonuje sceniczne *stasis* – nic się już nie może stać, wszelka zmiana prowadzi do dalszej redukcji, do końca, do śmierci.

Jednak dominujące *Końcówkę* sceniczne *stasis*, znajduje swój kontrapunkt w postaci Clova – to właśnie on wykonuje polecenia Hamma, kulawo poru-

sza się pomiędzy sceną a niewidzialną dla nas kuchnią, otwiera okna i wreszcie opowiada o tym, co widać (?) na zewnątrz (m.in. opowiada o Chłopcu). To on otwiera i zamyka kubły, w których uwięzieni są Nagg i Nell. To on wprowadza elementy komiczne, odgrywa przed widownią swoje gagi. Wreszcie to właśnie on rzuca wyzwanie wizji Hamma i staje w zakończeniu przy drzwiach gotowy do drogi. I chociaż nie wiadomo, czy ostatecznie wyjdzie czy zostanie, to jego postawa „otwiera” zakończenie dramatu. To Clov stawia pytanie, czy na zewnątrz jest rzeczywiście śmierć.

W świecie fikcyjnym *Końcówki* oba punkty widzenia są równie prawdopodobne. Ślepotą Hamma nabiera w ten sposób dodatkowych, metaforycznych znaczeń i jeszcze wyraźniej wpisuje się w proponowany tu model świata. Tak jak Hamm nie widzi tego co poza nim, tak widzowie nie widzą tego, co poza sceną, nie poznają tego co poza przedstawieniem. Nie mogą odpowiedzieć na postawione im pytanie (kto ma rację Hamm czy Clov) z tej prostej przyczyny, że nic im na ten temat nie wiadomo (tak jak w *Czekając na Godota* nie wiadomo czy Godot przyjdzie czy nie, a w zakończeniu *Szczęśliwych dni* nie wiadomo po co tak naprawdę Willie gramoli się w kierunku rewolweru).

Ślepotą staje się swoistą metaforą komunikacji. To, co „na zewnątrz” pozostaje niepoznawalne, nieprzekazywalne. Nienazywalne. Ujmując rzecz na wyższym poziomie uogólnienia, można chyba powiedzieć, że u Becketta relacje „tu i teraz” z „tam i wtedy” (czy raczej: z „nie-tu ani nie-teraz”) przyjmują postać binarnej opozycji, której elementy składowe przynależą do jednolitego kontinuum. Powstający w ten sposób model czasoprzestrzeni jest analogiczny do modelu opisującego relacje ciemności i światła. Co dla mnie jednak najważniejsze, w *Końcówce* obydwa te modele wzajemnie się przenikają i w ten sposób współtworzą metaforykę utworu.

Jak już wspomniałem, w *Końcówce* metafora ślepoty wpisana jest w różne typy przestrzeni. Hamm jest po prostu ślepcem, lecz również widownia „ślepa” jest na to co poza sceną. Z kolei postaci nie widzą ani widowni, ani rzeczywistości teatralnej, a to nabiera ironicznego wydźwięku w poniższej scenie:

Hamm: Clov!

Clov (*rozdrażniony*): Co znowu?

Hamm: Czy aby... nie oznaczamy już... czegoś?

Clov: Oznaczamy? My – oznaczamy? (*Krótki śmiech*) Dobrze sobie!

Hamm: Zastanawiam się. (*Pauza*) Gdyby na ziemię powróciła jakaś istota rozumna, czy obserwując nas dostatecznie długo, mogłaby na tej podstawie dojść do jakichś wniosków? (*Udając głos istoty rozumnej*) Aha, jasne, już wiem, co to jest, już rozumiem, co oni robią.

Trudno oprzeć się w tym miejscu natarczywej sugestii, że w perspektywie teatralnej ową „istotą rozumną” jest widz.

Na koniec wypada mi choćby wspomnieć o jeszcze innym rodzaju „ślepoty”, metafizycznej „ślepoty” na to, co poza. Szczególnie jaskrawo widać to w scenie niby-modlitwy:

Hamm: [...] Módlmy się do Boga.

Clov: Znowu?

Nagg: Pralinka!

Hamm: Najpierw Bóg! (*Pauza*) Jesteście tu?

Clov (*zrezygnowany*): No dobrze już, dobrze.

Hamm (*do Nagga*): A ty?

Nagg (*złożywszy ręce i zamknąwszy oczy, odmawia pośpiesznie*): Ojcie nasz, któryś jest...

Hamm: Cicho! Po cichu! Odrobinę taktu! (*Pauza*) No, jazda! (*Poży modlitewne. Cisza. Pierwszy zniechęca się Hamm*) No i co?

Clov (*otwierając oczy*): Żadnego odzewu. A ty?

Hamm: Żadnego znaku. (*Do Nagga*) A ty?

Nagg: Czekaj, czekaj! (*Pauza. Otwierając oczy*) Nie, nic.

Hamm: Drań! Nie istnieje!

Clov: Jeszcze nie.

Paradoksalność – i swoisty komizm – sparodiowanej modlitwy, opiera się na pomieszaniu przez Hamma różnych poziomów ontologicznych. Brak odpowiedzi na modlitwę wcale nie potwierdza, że „drań nie istnieje”, a zatem w żaden sposób nie rozwiązuje kwestii metafizycznej. Brak odpowiedzi oznacza jedynie brak odpowiedzi, a to albo świadczy o braku adresata (i wtedy Hamm ma rację), albo wynika z monologicznego charakteru modlitwy, jednokierunkowości tego rodzaju komunikatu (a wtedy Hamm racji nie ma). Tylko wybranym dany jest bezpośredni kontakt z Bogiem, a Hamm wcale nie wydaje się być takim wybranym.

Ta nierozstrzygalna wątpliwość natury teologicznej (sprowadzić można ją do pytania: czy jeśli nie widzimy znaków Boga, to oznacza to, że my jesteśmy „ślepi” czy też, że Boga nie ma?) ściśle związana jest z kolejną kluczową dla Becketta kwestią, którą można określić jako kwestię egzystencjalną. Aby pokazać zbieżność obydwu tych spraw posłużę przykładem *Partii solowej*.

Sytuacja Mówiącego wydaje mi się tu równie paradoksalna, jak ta przedstawiona w scenie modlitwy w *Końcówce*. Podkreślana jest całkowita izolacja Mówiącego, jego odosobnienie. Mówiący umieszczony jest w otchłani samotności. Co więcej, jego wypowiedź jest samozwrotna: mówiąc do siebie, i – jak wszystko wskazuje – o sobie, Mówiący opisuje życie, które jest powolnym umieraniem, opisuje egzystencję, która jest nieustającym wygasaniem, postępującym osamotnieniem. I w tym kontekście sytuacja sceniczna jest sytuacją skrajną: przedstawia samotne oczekiwanie na śmierć, na ostateczne wygaśnięcie, przedstawia oczekiwanie wypełnione mówieniem do siebie.

Jednak w tym miejscu z całą mocą ujawnia się niezborność różnych poziomów ontologicznych. Dla widza bardzo czytelna jest niespójność świata fikcyjnego (obejmującej pokój Mówiącego) i rzeczywistości teatralnej (obejmującej scenę i widownię). Wbrew słowom Mówiącego nie stoi on przecież przed wyblakłą ścianą, lecz przed widownią; jego komunikat nie jest samozwrotny, lecz skierowany do słuchających; nie znajduje się on w otchłani samotności, lecz w towarzystwie pozostałych uczestników komunikatu. Po raz kolejny poszerzają się nam w ten sposób znaczenia związane ze „ślepotą”.

Mam nadzieję, że bardziej widoczna staje się teraz wieloznaczność proponowanego przez Becketta modelu świata: stawiane przez niego pytania dotyczą niespójności ontologicznej świata. Podkreślę: jest to w zasadzie stała cecha jego twórczości. W *Czekając na Godota* Godot nie przychodzi, lecz niczego więcej się o nim nie dowiadujemy, pozostaje on dla nas w sferze znaków, niedookreślonym słowem. W *Końcówce* Hamm nie udowadnia „śmierci Boga”, a jedynie potwierdza, że ten nie odpowiada na modlitwy. Ani o Godocie, ani o Bogu za wiele się u Becketta nie dowiemy poza dość elementarnym stwierdzeniem, że mogą oni istnieć, albo i nie. Beckett stale powtarza, że nic tak naprawdę nie wiemy o tym, co względem nas zewnętrzne.

Tak jest też i w *Partii solowej*. Omawiając ten utwór, nieprzypadkowo nawiązywałem do istotnej dla rozważań o ciemności i świetle analogii pomiędzy umieraniem, a wygasaniem. Warto, jak sądzę, przyjrzeć się bliżej właśnie temu zagadnieniu. Obraz sceniczny bardzo wyraźnie podkreśla zbieżność pomiędzy postacią Mówiącego, a stojącą nieopodal lampą, której klosz

przypomina kształtem głowę i umieszczony jest na jej wysokości. W zakończeniu przedstawienia lampa wygasa, a tym samym scena ulega wyciemnieniu. Poza mówieniem jest to w zasadzie jedyne „wydarzenie” sceniczne. Wyciemnieniu towarzyszy dokonywany przez Mówiącego słowny opis wygasającego światła. Jak widać, wszystkie poziomy znaczeniowe scalają oba interesujące mnie zagadnienia: zakończenie i ciemność. W *Partii solowej* związek ten ma jednak dość relatywny charakter. Otóż zarówno na scenie, jak i w opowieści, okazuje się, że są różne odcienie ciemności i gdy wygasa lampa, dochodzi skądś nieznanego, nieokreślonego światła nocy. W ujęciu Becketta, kończenie się jest długotrwałym procesem i polega na stopniowym, gradacyjnym wygasaniu. Nie niweluje to jednak drugiej strony medalu: jest albo światło albo ciemność, byt albo nie-byt. Chociaż Becketta interesuje dialektyczna natura wszelkich opozycji, stawia on jedynie pytania, na które nie udziela żadnych odpowiedzi.

To prawda: śmierć jest centralną kwestią w jego twórczości. Jednak nie tyle śmierć rozumiana jako negacja życia, lecz jako przeciwstawienie narodzin. Śmierć jest punktem granicznym pomiędzy życiem a nie-życiem, bytem a nie-bytem, „jasnością” a „ciemnością”. Jest tym, co poza doświadczeniem, tym co wymyka się opisowi, jest nienazywalnym. Przynależy do innego porządku ontologicznego i z tego względu wyrażana jest poprzez ciemność, milczenie.

*

W tym kontekście muszę przypomnieć jeszcze dwa fakty. Samuel Beckett urodził się trzynastego kwietnia 1906 roku, w Wielki Piątek. Umarł zaś w jeden z najkrótszych dni roku, dwudziestego drugiego grudnia. W roku 1989.

Naprawdę trudno jest mi się zgodzić z przyjętym powszechnie stwierdzeniem, iż oznacza to, że Godot nigdy nie przyjdzie. Może przyjdzie, ale może też nie przyjdzie – tego po prostu nie wiemy. Wiemy jedynie, że w obu przedstawionych przypadkach nie przychodzi.

Tomasz Wiśniewski

Antoni Libera

*Końcówka w teatrze studenckim...**

Te wszystkie komentarze, przypomnienia i głosy [chodzi o publikacje, jakie ukazały się w prasie po ogłoszeniu Becketta laureatem literackiego Nobla w 1969 roku – przyp. red.] podsuwają mi myśl, by na noblowskim ogniu upiec i własną pieczeń: spróbować mianowicie zmierzyć się z samym teatrem i na studenckiej scenie wystawić któryś z dramatów. Który? Najchętniej *Końcówkę*, i to nie tylko dlatego, że sztuka ta spośród wszystkich najbardziej mnie fascynuje, lecz również z tego powodu, że wbrew pozorom stworzonym przez materiały prasowe, wcale nie była ona zbyt często grywana w Polsce i – ani razu w Warszawie. Właściwie miała dotąd zaledwie dwie premiery, w Krakowie i Poznaniu (znów w tym mitycznym sezonie 57/8), i to w obu wypadkach nie w teatrach państwowych, w pełni profesjonalnych, lecz w „bocznych”, półamatorskich czy eksperymentalnych. Żadna z nich też się nie stała wydarzeniem na miarę *Godota* we Współczesnym.

Świadomość tego wszystkiego wzbudza we mnie ambicje jeszcze innego rodzaju: wystawić to arcydzieło po raz pierwszy w Warszawie; nawiązać w ten sposób magicznie do czasów Października; spróbować nadać sztuce pewien nadrzędny sens (jeżeli tamten okres wyraził się w idei chociażby daremnego, niemniej jednak *c z e k a n i a*, to niechaj czas obecny, ten, który nastął po Marcu, wyrazi idea *k o ń c ó w k i*); dopisać tym sposobem kolejną kartę... karteczkę historii Becketta w Polsce; wreszcie *in pectore* uczcić pamięć Arnolda: sekretnie zagrać mu *requiem*.

* Rozdział książki poświęconej Samuelowi Beckettowi, przygotowywanej dla Wydawnictwa Znak.

Przedstawiam ten pomysł kolegom, którzy „bawią się w teatr”, jak zwykli to nazywać, na jednej ze scen studenckich. Reakcja jest pozytywna, nawet entuzjastyczna. Oczywiście, że Beckett! Zwłaszcza teraz, po Noblu. I jak najbardziej *Końcówka*, sztuka właściwie nieznana lub znana tylko z legendy. Można zacząć próbować właściwie w każdej chwili.

Niech będzie to w takim razie początek listopada [1969 roku – przyp. red.], dokładnie w rok od czasu, gdy Arnold zostawił mi „w spadku” stare numery „Dialogu” i kiedy po raz pierwszy przeczytałem tę sztukę.

Ustalamy obsadę. Koledzy mnie zachęcają, wręcz nalegają na to, bym się nie ograniczał do samej reżyserii, lecz również zagrał – Clova. Zastanawiam się, waham (chciałbym, lecz boję się), w końcu się decyduję, lecz nie bezwarunkowo. Nie mając przekonania do własnych zdolności aktorskich, chcę na wszelki wypadek mieć od początku dublera. Jeżeli rola mi wyjdzie, będziemy grać na zmianę, jeżeli nie, w spektaklu wystąpi tylko on. Asekuracja ta okaże się zbawienna. Bo mimo zapewnień zespołu, że efekt moich starań jest całkiem przyzwoity, i wbrew własnemu odczuciu, że nie ma powodu do wstydu, nie będę jednak zdolny do wystąpienia na scenie. Od pokusy zagrania i chęci zabyśnięcia silniejsza się okaże pewna blokada psychiczna. No, ale to się stanie dopiero pod koniec prób. Na razie je zaczynamy.

Choć jestem przekonany, że znam tę sztukę dość dobrze – w końcu czytałem ją co najmniej cztery razy i to z ołówkiem w rękę – okazuje się jednak, że wciąż niedostatecznie. O bardzo wielu rzeczach nie mam dotąd pojęcia. Wychodzą one na jaw dopiero w głośniejszej lekturze, w trakcie czytania na role.

Pierwszym takim odkryciem jest względność czasu akcji. Mimo jego jedności (akcja toczy się ciągiem, bez jakichkolwiek przerw), nie jest on jednak tożsamy z czasem, jakiego potrzeba na wykonanie sztuki. Z kwestii postaci wynika, że akcja się zaczyna „pod koniec dnia”, po południu (być może około trzeciej?), że słońce podczas jej trwania „powinno właśnie zachodzić”; kończy się zaś wieczorem (być może około dziewiątej?), skoro w ostatniej scenie Hamm stwierdza poetycko: „Błagałeś o noc: zapada. Błagałeś o noc: oto jest”. Jej odegranie zaś zabiera znacznie mniej czasu niż owa c w i a r t k a doby dyskretnie sugerowana, a mianowicie około 90. minut, czyli – i to już zdumiewa – dokładnie jedną c z w a r t ą czasu „idealnego”, to znaczy, sześciu godzin. Rzecz w tym, że dzielnik „cztery” zaczyna zwracać uwagę. Bo i postaci jest cztery, i z tyłuż liter się składa każde z imion ich czworga. To wszystko się robi znaczące i każe podążać tym tropem.

I oto, rzeczywiście, ze zdumieniem odkrywam, że w sztuce tej liczba cztery włada wręcz niepodzielnie. Rozmaite motywy – słowne, sytuacyjne – albo są zbudowane na czwórkowym szablonie, albo się powtarzają co najmniej cztery razy lub wielokrotność tej liczby. Hamm cztery razy ziewa w swym pierwszym monologu, używa czterech „tonów” w narracji o żebraku, wymienia cztery cechy wspomnianego dnia (zimno, słonecznie, wietrznie i wyjątkowo sucho) i wiele kwestii-refrenów powtarza cztery razy. Nawet pierwsza wypowiedź, słynne „ja teraz. Gram” nie składa się, wbrew pozorom, z trzech, ale z czterech części, bo do tych trzech wyrazów dochodzi jeszcze ziewanie, wyrażone przez „Aa”.

Stosuje się to również do tematu kończenia. Zarówno Hamm, jak i Clov wprowadzają go ściśle w „czterotaktowej” formule:

Clov: (1) „Skończone”, (2) „skończyło się”, (3) „kończy się już”, (4) „to chyba się już kończy”.

Hamm: (1) „czas już to skończyć”, (2) „a jednak waham się skończyć”, (3) „czas już to skończyć”, (4) „a jednak wciąż jeszcze waham się skończyć”.

Nawet dowcip opowiadany przez Nagga zakłada cztery głosy (jak cztery intonacje w opowiadaniu Hamma) i cztery, zresztą znaczące, kolejne epizody: (1) przed Nowym Rokiem, (2) po czterech dniach, (3) po czternastu dniach, (4) przed Wielkanocą (w sumie czas akcji dowcipu trwa około kwartału).

Te wszystkie spostrzeżenia każą mi liczyć dalej. Rezultat statystyki przechodzi wszelkie domysły. Ta sztuka jest jak bryła o kwadratowych bokach, ma krystaliczną strukturę. Szesnaście epizodów, szesnaście wejść i wyjść Clova. Cztery ruchome części wyposażenia Hamma (chusta, nakrycie głowy, gwizdek i okulary) i tyleż przyborów Clova wziętych przez niego na drogę (płaszcz, walizka, parasol i kapelusz panama). Cztery przedmioty główne (schodki, luneta, budzik i para prześcieradeł) i cztery drugoplanowe (proszek na pchły, sucharek, bosak i sztuczny pies, bez jednej – czwartej – nogi).

Przypuszczam, że ta struktura to „ukłon” wobec szachów, do których sztuka jawnie nawiązuje tytułem, a których emblematem jest liczba 64 (cztery do trzeciej potęgi lub cztery razy szesnaście), w praktyce jednak bardziej pociąga mnie inny pomysł niż kształtowanie spektaklu na podobieństwo gry w szachy. A mianowicie taki, by potraktować tekst jak partyturę muzyczną i wykonać go... z a g r a ć na podobieństwo kwartetu. Czyli bardziej formalnie, niż „egzystencjalistycznie”; stawiając przede wszystkim na dynamikę i rytm, reprzyty i refreny, polifoniczność i „echa”. Odżywa we mnie dawne, niespełnione marzenie, aby zostać muzykiem – solistą, dyrygentem. Oto, wpraw-

dzie zastępczo, niemniej mogę je spełnić. Nadaję postaciom role głosów czy instrumentów. Nagg będzie wiolonczelą, jego partnerka – altówką; Hamm to, rzecz jasna, fortepian – partia przewodnia, główna; Clovowi (czyli sobie) przyznaję partię skrzypiec.

Gramy. Solówka Clova, solówka Hamma, duet. Wejście dwóch dalszych głosów, Nagga i Nell, krótki kwartet. *Crescendo, diminuendo, rubato*, pauza z fermatą. Śmiech Clova – zawsze ten sam, cztery króciutkie dźwięki w rytmie pierwszego tematu Symfonii c-moll Beethovena. I echo tego śmiechu – pukanie w pokrywą kubła. Cztery kroki do drzwi, tyle samo do kublów i osiem – między oknami. Ciągłe te same gesty – nieledwie rytualne.

Biegłość w mówieniu tekstu i coraz lepsze tempo wykonywania całości (udaje nam się zmieścić w osiemdziesięciu minutach: 4 razy 20!) odsłaniają kolejną osobliwość tej sztuki. Tym razem jest to coś, co można by określić ukrytym realizmem. Chodzi o to, że światem, jaki się tu wyłania – światem przecież umownym, wykreowanym, sztucznym – rządzą jednakże prawa właściwe rzeczywistości. Ma więc on przede wszystkim swoje antecedencje. To, co się dzieje „teraz”, wynika z długiej przeszłości, która niejedno tłumaczy. I choć jawi się ona w sposób porwany, nieciągły, można ją jednak – jak mit – z grubsza zrekonstruować.

Zdarzeniem najwcześniejszym spośród przywoływanych jest przejażdżka łódeczką przyszłych rodziców Hamma po wodach jeziora Como. Rzecz dzieje się dokładnie w dzień po ich zaręczynach, „w popołudnie kwietniowe”. Oboje są szczęśliwi – weseli, roześmiani. Nagg bawi narzeczoną, opowiadając jej dowcip o krawcu i Panu Bogu (kto z nich dwóch w większym stopniu sknocił swoją robotę), a Nell wpatruje się w wodę, nie mogąc oderwać oczu od głębokiego dna, które jest białe i czyste.

Następna ewokacja nie ma już nic z idylli. Dotyczy dzieciństwa Hamma – jego bezsennych nocy. Potomek Nagga i Nell nie może spać, ma lęki i wzywa ojca na pomoc, by ten z nim był i go słuchał. Ojca cechuje jednak egoizm i nieczułość; nad bojaźń i mękę syna przedkłada własną wygodę. Samolubni rodzice, aby móc spać spokojnie, przenoszą dziecko „gdzieś dalej”.

Wreszcie – i to zdarzenie najwyraźniej zamyka ową pradawną epokę – niefrasobliwi rodzice tracą w wypadku nogi: podczas przejażdżki rowerem „w Ardenach, koło Sedanu”.

Ciąg dalszy zamierzchłej przeszłości dotyczy już tylko Hamma. Z okrucichów jego wspomnień i postrzępionych wyznań, wplecionych w tok dialogu, wynika przede wszystkim, że nie zawsze był ślepy i sparaliżowany.

W przeszłości był pełnosprawny. Na przykład, „dawno temu” odwiedzał pewnego malarza, który postradał zmysły i zamiast piękna natury „widział tylko popioły”. Poza tym pomagał „biedakom” wciąż proszącym go o coś („jak nie o chleb, to o ciastka”). Z biegiem czasu jednakże czynił to, jak się zdaje, z coraz większą niechęcią. Ale nie z egoizmu, skąpstwa czy nieczułości, tylko ze szczególnego pojęcia miłosierdzia i humanitaryzmu. Rzecz w tym, że stracił on wiarę w sens ludzkiego istnienia, a nawet poszedł dalej: uznał je za przekleństwo (fatalną pomyłkę Natury) i wyciągnął stąd wniosek, że jedynym remedium na wszelkie zło człowieka – jedynym dlań z b a w i e n i e m – jest śmierć, unicestwienie. A zatem pomaganie umierającym z głodu to bynajmniej nie miłość, lecz niedobór litości: okrutne przedłużanie męczarni i konania. Jeśli nie można zmienić błędnej zasady istnienia, jeśli nie można uleczyć człowieka z bólu i strachu, jeśli nie można sprawić, by śmiertelność śmiertelnych przestała być im brzemieniem – podtrzymywanie życia jest aktem na rzecz zła, służeniem mu, sprzyjaniem, kolaboracją z diabłem.

To właśnie taka dedukcja przywiodła Hamma do myśli, aby „zbawiać” przez śmierć. Przestał udzielać pomocy. W ten sposób zgubił pośrednio co najmniej dwie istoty: kobietę – „matkę Pegg” – której odmówił z gniewem porcji „oliwy do lampy”, oraz jakiegoś mężczyznę, zwanego „starym doktorem”, który, wedle słów Clova, nie był jednakże stary. Później zaś, jak się zdaje, umyślnie doprowadził do katastrofy na świecie, dążąc do jego zagłady. I to zapewne wtedy – w wyniku tego zamachu, który nie w pełni się udał – postradał władzę w nogach, a nade wszystko wzrok.

Niepowodzenie to jednak nie tylko nie odmieniło jego poglądu na świat, lecz jeszcze go wyostrzyło. Gardząc własną niemocą, nie pogodzony z fiaskiem swojego „dzieła zbawienia”, każe Clovowi tępić wszelkie przejawy życia, choćby szczura czy pchłę, bo „przecież ludzkość i od niej mogłaby się odrodzić”, i nieustannie nalega, aby ów wierny służący, którego sobie wychował, przede wszystkim z n i m skończył. Clov jednak tego rozkazu nie słucha, nie wykonuje. Lecz nie dlatego, że nie chce. Dlatego, że – nie może.

I to jest właśnie sprawa – stwierdzenie tej niemożności – która otwiera drogę ku rozumieniu tej sztuki w sposób jeszcze ciekawszy.

Jak zwykle (który już raz!) zaczynamy od pytań. Właściwie dlaczego Clov nie może zabić Hamma? Co stoi tu na przeszkodzie? Narzędzie ma – choćby bosak. Ma również motywację: wiele – aż nadto wiele – wycierpiał od swego pana. Nie znosi go, nienawidzi. W dodatku jest przez niego do tego zachęcany. Czemu więc tego nie robi? Powiada, że bez Hamma nie umiałby się do-

stać do komórki z żywnością. Jak to należy rozumieć? Przecież chodzi tam ciągle bez niczyjej pomocy i przynosi jedzenie. A zresztą, czy to powód? Może więc jakieś skrupuły? Wewnętrzny głos: „nie zabijaj”? Nie ma jednak przesłanek, by Clov był religijny. O co więc tutaj chodzi? Zwłaszcza że sam powiada, iż umarłby „szczęśliwy”, gdyby mógł Hamma zabić.

Jest to tym bardziej wymowne, że wszelkie inne rozkazy wydawane przez Hamma nie tylko wykonuje: nie może ich n i e wykonać. – Czemu, gdy żąda ode mnie coraz to jakiejś rzeczy, „ja nigdy nie odmawiam”? – pyta samego siebie. I słyszy odpowiedź: „nie możesz”. Kiedy zaś go ostrzega, że wkrótce już nie będzie wykonywał poleceń, Hamm stwierdza: „nie będziesz już mógł”, po czym dodaje szydlerczo „Ach, ci ludzie, ci ludzie, wszystko im trzeba tłumaczyć”.

Czasownik „móc” w tych kwestiach występuje wyraźnie w swoim prymarnym znaczeniu: „mieć dosyć mocy i środków do wykonania czegoś”, nie zaś jako synonim „wolności” lub „uprawnienia”. Jeśli Clov czegoś nie robi, to tylko i tylko dlatego, że nie jest do tego zdolny, że brak mu po temu mocy. Cóż to jednak oznacza, że jest dlań niemożliwością, z jednej strony, odmówić wykonywania poleceń wydawanych przez Hamma, a z drugiej, zabić go, n a w e t na jego rozkaz? Jeden człowiek drugiemu zawsze może odmówić i zawsze może go zabić. Jeżeli więc Clov nie może – jednego ani drugiego – to znaczy, że Hamm go przerasta, jest poza jego zasięgiem, czyli jest kimś... nadrzędnym, o innym statusie istnienia. Lecz w takim razie – któż to? Nadczłowiek? Demiurg? Bóg? Co wyobraża ta postać?

Na to pytanie na razie nie umiem odpowiedzieć. Odkrywam natomiast rzecz inną, nie mniej ekscytującą. Chodzi o paralelizm czasu idealnego, w jakim toczy się akcja, z czasem realnym – widowni. Ta sztuka jest tak „zrobiona”, że to, co się w niej dzieje, nie dzieje się „kiedyś”, w przeszłości, albo nawet w przyszłości, lecz w czasie teraźniejszym, tu-oto, na naszych oczach. Ten świat znajduje się zawsze – dosłownie w każdej chwili – u kresu swej historii, w punkcie nieskończoności. Właśnie tak samo jak my: aktorzy, widzowie – ludzie. I to pewnie dlatego nikt tutaj nie umiera (zgon Nell jest domniemany i nigdy nie potwierdzony) i nie ma jasnego sygnału, co do dalszego ciągu. Bo właśnie tak jest z nami – zarówno z każdą jednostką, jak i z całym gatunkiem. Cokolwiek się z nami dzieje, w jakimkolwiek jesteśmy położeniu czy stanie – krytycznym, agonalnym – wciąż jednak jeszcze jesteśmy, ciągle jeszcze żyjemy i nie mamy pojęcia, czy i jak się to skończy. Ostatni, „pełen napięcia” obraz tego dramatu to obraz naszego „teraz” – każdego

z nas i wszystkich jako rodzaju ludzkiego. Ostatni moment sztuki (czasu idealnego) swoiście odpowiada bieżącej chwili świata (czasu rzeczywistego).

Te wszystkie spostrzeżenia, odkrycia, interpretacje nie pozostają bez wpływu na moją sztukę aktorską. Ten wpływ jest jednak niedobry, by nie powiedzieć: fatalny. Im więcej wiem i rozumiem (lub tylko tak mi się zdaje), tym mniej mi się podoba, jak wykonuję swą rolę. Mam poczucie ubóstwa – płytkości mojej gry. Że prawie nic z tych rzeczy, które w tej partii odkryłem, nie potrafię wydobyć; że to, co robię, jest drętwe, niewyraziste, puste. Mimo sprawności technicznej – panowania nad głosem, ruchami i pamięcią – mimo biegłości mówienia, oddawania intencji i właściwego tempa, nie akceptuję siebie. Clov, którego kreuję, nie spełnia mych oczekiwań, jest błady w porównaniu z moją wizją postaci.

Ta niska samoocena przytłacza mnie, rozkłada, aż całkiem paraliżuje. Nie, nie wykonam tej roli. N i e m o g ę jej wykonać. Wykona kolega. Wyłącznie.

Premiera – w połowie grudnia, dokładnie szesnastego, na tydzień przed świętami – przyjęta jest przychylnie, ale bez fascynacji, którą by można porównać do tej, jaką wzbudziła premiera *Godota* przed laty, chociażby w mniejszej skali. Nikt – ani recenzenci, ani *gros* publiczności, z którą się spotykamy po przedstawieniu w klubie – nie odnosi tej sztuki do naszej rzeczywistości; w ogóle nie ma skojarzeń z otaczającym światem. Spektakl jest odbierany w pewnym sensie dosłownie: jako solenna rozprawa „egzystencjalistyczna”. Rzecz o życiu-ku-śmierci, starości, umieraniu. Słowem: o beznadziei. Lecz w sposób abstrakcyjny, uniwersalny, „czysty”, bez przełożenia na coś, co jest szczególne, konkretne. Czasami z ust publiczności pada tylko pytanie, na poły retoryczne, dlaczego młodzi ludzie (to znaczy, my, studenci) są tak potwornie smutni. Dlaczego biorą na warsztat sztukę tak depresyjną?

Tego rodzaju reakcje, uwagi i komentarze nie są po mojej myśli. Wolałbym, aby odbiór był bardziej emocjonalny; by świadczył, że przedstawienie wzbudza w ludziach rezonans nieco innej natury, że potraça w nich struny wcale nie te „najwyższe”, drżące eschatologią, lecz znacznie „niższe”, „prostsze”, poniekąd polityczne. Nie mogę jednak nie przyznać, że nie zrobiłem niczego, aby podążyć w tę stronę. Przeciwnie, wybór konwencji muzycznej, formalistycznej, niejako w punkcie wyjścia wyzuł inscenizację z jakichkolwiek podtekstów. Teoretycznie rzecz biorąc, jest to efekt właściwy. A jednak czegoś żal.

Spektakl, tak czy inaczej, cieszy się powodzeniem. Gramy go regularnie przy zapełnionej widowni, a po kilku miesiącach jedziemy z nim na festiwal teatrów studenckich w Poznaniu, skąd wracamy z nagrodą.

...i w wykonaniu Blina

Lecz finał tej młodzięcej, studenckiej przygody z *Końcówką* wciąż jeszcze jest przede mną. Dojdzie do niego już w maju 1970, kiedy to do Warszawy na gościnne występy właśnie z tą sztuką przyjedzie Compagnie Roger Blin.

Że Blin to odkrywca Becketta dla francuskiego teatru, pierwszy inscenizator *Czekając na Godota*, odtwórca roli Pozza w tamtym słynnym spektaklu i aktor, któremu Beckett zadedykował *Końcówkę*, to wszystko jest mi już wówczas doskonale wiadome. Zresztą dość skrupulatnie przypominają o tym zapowiedzi prasowe. Są jednak też różne rzeczy, o których wciąż jeszcze nie wiem. Na przykład, że ta produkcja, która właśnie przyjeżdża, to zasadniczo replika prapremiery światowej, tyle że – poza Blinem – ze zmienioną obsadą. Inscenizacja ta bowiem uznana została niegdyś za perfekcyjną, wzorową, i to sprawiło, że weszła na trwale do repertuaru, stając się czymś w rodzaju wizytówki zespołu. Następnie, że owa premiera (oryginał w języku francuskim) bynajmniej nie miała miejsca na jakiejś scenie paryskiej, lecz w Royal Court w Londynie (dokładnie: trzeciego kwietnia pięćdziesiątego siódmego). I wreszcie, że rolę Nagga gra teraz Lucien Raimbourg, niezapomniany Didi z premierowego *Godota*, czyli ten, co widnieje na owym zdjęciu z okładki amerykańskiej edycji.

A zatem spektakl ten to nie tylko spotkanie z dziełem „teatru absurdu” w klasycznym już wykonaniu i z duchem legendarnego Paryża lat pięćdziesiątych; to również, czy przede wszystkim, spotkanie z osobistością z bliskiego kręgu autora – z człowiekiem, który go zna, a nawet się z nim przyjaźni, czyli – ze „świadkiem”, „uczniem”, nieledwie „apostołem”. To też w nie mniejszym stopniu, co perspektywa ujrzenia przedstawienia na scenie, a może nawet w większym, elektryzuje mnie myśl o możliwości kontaktu z jego animatorem – z samym Rogerem Blinem. Ba, ale w jaki sposób uczynić ją realną? Strona zapraszająca wyraźnie nadaje wizycie uroczystą oprawę; zespół więc będzie z pewnością nieustannie chroniony przed zgrają ciekawskich i snobów. Docisnąć się do niego bez odpowiedniej protekcji będzie niezmiernie trudno, a gdyby się nawet udało, to najwyżej na chwilę – po żaloszny autograf. Na choćby zdawkową rozmowę nie ma najmniejszych szans.

Dzwonię do znajomego, który pracuje w Pagarcie (agencji pilotującej wizytę Francuzów w Polsce) i wykładam mu sprawę. Kilka miesięcy temu zro-

biliśmy *Końcówkę* w teatrzyku studenckim, dostaliśmy za ten spektakl nawet pewną nagrodę, i w związku z tym marzymy, aby móc, choć przez chwilę, pogadać z panem Blinem. Zdajemy sobie sprawę, że będzie bardzo zajęty i rozrywany przez wszystkich, niemniej mamy nadzieję, że kilku młodym ludziom, którzy nie tylko wielbią autora *Fin de partie*, lecz sami grali tę sztukę i znają ją na pamięć, nie odmówi króciutkiej, kurtuazyjnej rozmowy i odpowie na parę nurtujących nas pytań. Taka rekomendacja nie powinna go zrazić, przeciwnie, może ją przyjmie nawet z zadowoleniem; w końcu to znak dla niego, że przybywa do kraju, gdzie teatr, który uprawia, jest więcej niż dobrze znany.

Znajomy obiecuje, że porozmawia, z kim trzeba, i zrobi, co będzie mógł.

Nowiny są pomyślne. Przedstawiciel Pagartu, który ma witać Blina na lotnisku w Warszawie, a potem przez całą wizytę być jego „Aniołem Stróżem”, wspomni o nas już w drodze z Okęcia do śródmieścia i może nas przedstawić w hallu hotelu Metropol. A zatem trzeciego maja, w niedzielę, koło dwunastej, mamy tam być i czekać, aż przyjadą z lotniska. Gdy on się będzie zajmował formalnościami w recepcji, wtedy będziemy mogli przywitać się z zespołem, a z Blinem – ewentualnie – zamienić kilka słów. Reszta zależy od nas – naszej inwencji i wdzięku.

Dobre i to. Jedziemy. W hotelu jesteśmy, rzecz jasna, na długo przed dwunastą. Długie kwadransy czekania wypełnia nam obmyślanie najskuteczniejszej strategii. Co mówić? O co pytać? W jaki sposób zabłysnąć, aby go sobie zjednać i zapewnić przychylność? Jak zwykle w takich razach, po rozpatrzeniu dziesiątków najróżniejszych pomysłów, pozostajemy z niczym, zdani na ryzykowny żywioł improwizacji.

Nie jest on jednak problemem, wbrew stresującym obawom. Ale to już zasługa wyłącznie samego Blina, który się okazuje człowiekiem nadzwyczaj miłym – przystępnym, naturalnym, bez śladu wyniosłości czy wielkopańskiej pozy. Jeśli czymś onieśmiela, to najwyżej wyglądem. Szczupły, wysoki, śniady, z kilkudniowym zarostem, w białej koszuli ze stójką i narzuconej na plecy marynarce z tropiku, w ciemnozielonych sztruksach i clarkach na „słoninie”, promieniuje charyzmą. Prawdziwy, rasowy artysta; wielki „komediant francuski”; protagonista-mistrz – jak Pierwszy Aktor w *Hamlecie*. – Właśnie mu powiedziano, że spotka tu miłośników dramaturgii Becketta, którzy nie tylko ją znają, lecz wystawiają na scenie, i bardzo się z tego cieszy. Bo ludzie, których ta sztuka ciekawi i fascynuje, którzy mają poczucie, iż wyrażają się przez nią, są sobie jakoś bliscy. To swoista rodzina. Zdołał się o tym przekonać, pod-

różując po świecie. W rodzinie zaś nie ma tajemnic. A zatem, jeśli chcemy, jeśli to nas ciekawi, możemy przyjść na próbę, serdecznie nas na nią zaprasza. Nazajutrz około południa. W Teatrze Dramatycznym. Potem, jak czas pozwoli, będzie można pogadać. – Skoro tak, *à bientôt!*

Na koniec, naszą Nell obdarowuje jeszcze wysoką, czerwoną różą, którą ekipa z Pagartu wręczyła mu na lotnisku.

Na próbę w Dramatycznym zostajemy wpuszczeni dopiero po próbie technicznej. Kiedy wchodzimy na salę, scenę odgradza masywna, ognioodporna kurtyna. Poza nami jest jeszcze kilka osób z teatru. Siedzą w tak zwanym przejściu, w kilku fotelach pośrodku. Siadamy dwa rzędy za nimi.

Wreszcie wielki żyrandol i boczne kinkiety gasną. „Pancerna” kurtyna z żelaza unosi się bezszelestnie i po chwili ciemności scenę wolno rozwidnia niesamowite światło.

A więc tak to wygląda, co autor w didaskaliach nazwał „światłem szarym”. Jak długośmy roztrząsali, co to właściwie znaczy i jak osiągnąć efekt... niezupełnej szarości! Były to zresztą dyskusje zupełnie teoretyczne, bo kilka zdezelowanych, topornych reflektorów, jakie teatrzyk studencki miał w swym wyposażeniu, i tak nie pozwalało na żadne eksperymenty ani efekty specjalne. Teraz widać, jak proste i oczywiste zarazem jest owo oświetlenie, choć ustawienie go wymaga z pewnością wiedzy i niemałego trudu. Chodzi o efekt półmroku – takiego, jaki bywa w przestronnych pomieszczeniach oświetlonych żarówką niedostatecznej mocy – półmroku, w którym jednak wszystko daje się widzieć. Efekt ten jest tym większy, że w ukazanym wnętrzu brakuje źródła światła. Jest ono niby lokalne, nie padające z zewnątrz, a jednak nie wiadomo, skąd właściwie dochodzi.

Równie celna w wyrazie jest sama pierwsza scena – ów nieruchomy, niemy „obraz pełen napięcia”, jak znów nazywa to tekst. W ponurej, rozległej przestrzeni, tworzonej przez trzy ściany wzniesione na podstawie nieostrego trapezu i niknące stopniowo w ciemności ponad sceną, mającą trzy blade plamy: prześcieradło na kubłach (prostokąt przy lewej ścianie), prześcieradło na Hammie (ostrosłup na samym środku) i mętna sylwetka Clova (jedyna postać ludzka, w progu wyjścia po prawej). Stoi przygięty w pasie z opuszczonymi rękami, w przykrótkich spodniach na szelkach i dziwacznej czapeczce, i z lekko zadartą głową wpatruje się intensywnie w centralną spiczastą bryłę. Kiedy po długiej pauzie, ciągnącej się z dziesięć sekund, rusza wreszcie przed siebie sztywnym, nerwowym krokiem, ogólne – „szarawe” – światło staje się nieco jaśniejsze.

Długi pantomimiczny epizod początkowy (odsłanianie okienek, operowanie schodkami, składanie prześcieradeł, zagładanie do kublów), całe to mechaniczne i pedantyczne zarazem jakby przygotowanie szachownicy do gry pokazuje od razu, jaki rodzaj aktorstwa został tutaj obrany. Styl wybitnie formalny, rodem bardziej z baletu czy właśnie pantomimy niż z klasycznego teatru. Gestykulacja Clova, jego ruchy i pozy wystudiowane są w najdrobniejszym szczególe i zawsze wykonywane dokładnie w taki sam sposób. Ta postać się kojarzy z Golem lub Frankensteinem albo z nieszczęsnym Wozzeckiem w apogeum neurozy, kiedy się zachowuje jak tresowane zwierzę lub nakręcony automat.

Gra Hamma też podlega żelaznej dyscyplinie, lecz to już inny idiom. Wynika naturalnie ze statyczności postaci. Maksymalizm wyrazu przez minimalizm środków. Oszczędność, niemal bezruch, precyzja drobnych gestów (na przykład rytualne unoszenie czapeczki pionowo ponad głowę palcami obu rąk; lub przecieranie chustą szkieł ciemnych okularów). A wszystko to, jak się zdaje, po to, by jak najmocniej wyeksponować tekst. Hamm przede wszystkim m ó w i. To wielka partia Słowa. Jego długie tyrady – „prorocstwa”, opowieści – poza tym, że coś znaczą, mają wartość brzmieniową. To jakby inkantacja, pewnego rodzaju śpiew. Blin bawi się zgłoskami, wciąż moduluje głos, zmienia tonację i rytmy. Ta dźwięczna, „Kartezjańska”, klarowna francuszczyzna ma hipnotyczną moc, przynajmniej dla nie-Francuza. Być może i na brytyjską premierową widownię – w Londynie, w Royal Court – tak samo to działało? Być może ta „muzyka” ma tembr uniwersalny? I może, między innymi, również i z tego powodu anglojęzyczny autor napisał tę sztukę najpierw właśnie w języku francuskim?

Lecz Hamm to nie tylko głos i subtelna gestyka. To w równym stopniu sam wygląd. W wymiętym, postrzępionym, ciemno-bordowym szlafroku, spod którego wystają wielkie stopy w skarpetach, siedzi wyprostowany w fotelu podobnym do tronu. (Zazdroszczę mu tego fotela, który prócz tego, że ma rewelacyjny kształt, pozwala się przesuwać na niewidocznych kółkach płynnie i bezszelestnie. Fotel z naszego spektaklu, zdobyty z największym trudem na targu ze starzyzną, z metalowymi kółkami wbitymi w czubki nóg, jest toporny, nijaki, a przy suwaniu zgrzyta.) No i zwieńczenie postaci – „kapitel ciała, głowa”. Z tą dziwną krągłą czapeczką, jakby pseudo-koroną, sterczącą ponad czołem, i dwoma czarnymi kółkami okularów na oczach (w rodzaju tych, które noszą spawacze lub Alpińscy) ma w sobie coś królewskiego. Ale i coś z horroru. A to za sprawą włosów i charakteryzacji. Twarz Hamma jest

jakby omszała. W prawdziwy zarost Blina wpleciono dłuższe kosmyki, które zwisają po bokach. Jest w tym coś upiornego. Jakby zmurszałe ciało pokryło się czy obrosło odrażającym puchem. Niebywała iluzja, zwłaszcza gdy ma się w oczach szlachetną twarz mężczyzny, który pomimo swoich sześćdziesięciu trzech lat ciągle wygląda młodo.

Toczące się przedstawienie dość szybko mi uzmysławia zasadniczą przyczynę słabości *n a s z e g o* spektaklu. Jest nią dotkliwy brak wizji. Brak iluzji dziwności czy niesamowitości, brak tajemnicy, klimatu, wiarygodności fikcji. U nas wszystko jest płaskie, pospolite, „prywatne”. Nic nie tworzy wrażenia samoistnego świata, istniejącego naprawdę w jakimś innym wymiarze. Widać przez cały czas grube nici pozoru tworzonego na scenie. To nie są żadne istoty mieszkające prawdziwie w tym ni to domu, ni schronie; to tylko przebierańcy: studenci, którzy udają jakieś dziwaczne postaci. Można to, oczywiście, łatwo usprawiedliwić brakiem niezbędnych środków. Nie da się stworzyć wizji – wiarygodnej iluzji – bez światła, dekoracji, kostiumów i rekwizytów, nie mówiąc o samej scenie; nie da się mieć widza bez stosownego dystansu, a zwłaszcza z odległości nie większej niż dwa metry. Lecz cóż to za pocieszenie? Liczy się tylko efekt – a tego po prostu nie ma.

Natomiast u Blina jest. Tej iluzji się wierzy. Ma się mocne poczucie, że tam, za rampą, na scenie, dzieje się coś naprawdę, a nie tylko na niby. A jeśli nawet nie tam, to jednak w ogóle gdzieś, w jakiejś czasoprzestrzeni, którą ta wyobraża albo odwzorowuje. Że jest więc gdzieś takie wnętrze, a w nim te cztery istoty, które tak właśnie żyją od nie wiadomo kiedy. I właśnie to poczucie jest tak poruszające. Do tego stopnia, że nagle, niespodziewanie wraca i staje mi przed oczami tamto pamiętne domostwo naszego woźnego Chomika.

W kilka minut po próbie spotykamy się z Blinem w bufecie teatralnym. Jest już bez okularów i czapeczki na głowie, ale nadal w szlafroku i z makiżem na twarzy. Siedzi oparty o ścianę, z wyciągniętymi nogami w grubych wełnianych skarpetach. Kiedy dostrzeżga nas, unosi prawą rękę i zaprasza do stołu.

Dzielimy się wrażeniami, to znaczy, głównie chwalimy. Perfekcję, rytm, precyzję, intensywność dialogu. Podnoszę kwestię „weryzmu” – wiarygodności wszystkiego: obrazu, akcji, postaci. Dzięki tej konkretności to nieomal realizm...

– To realizm *tout court* – wpada mi w słowo Blin.

Beckett nie czuje się wcale artystą awangardowym. Ma gusty tradycyjne. Jest po stronie klasyki, a nie ducha rewolty. W teatrze woli Racine'a niż wszelkich „romantyków”, a nawet samego Shakespeare'a. Najwyżej ceni formę i purystyczny styl. Jego faworytami są Dante, Chamfort, Flaubert. Stąd właśnie jego język jest tak klarowny i prosty, a zarazem muzyczny. To jakby najprostsza mowa wyzuta z pospolitości, sam ekstrakt komunikacji. Słowo powszednie, potoczne, podniesione do rangi słowa poetyckiego – przez jego „destylację”. Tak więc jeżeli jednak jest on w czymś nowatorem, to właśnie w dziedzinie języka i budowania dialogu.

Ktoś z nas zwraca uwagę na akcenty komiczne. Zajmując się tą sztuką, nie wyczuliśmy ich w wystarczającym stopniu. Być może z powodu przekładu, który je słabo oddaje, ale i pewnie dlatego, że ten gatunek humoru – czarne, abstrakcyjnego – jest dla nas mniej czytelny.

– Nie tylko dla was – Blin. – Dla francuskiego *esprit* to też jest raczej obce.

To humor anglosaski, a jeszcze ściślej: irlandzki. Na prapremierze w Londynie, choć grali po francusku, widownia bardzo często reagowała śmiechem. A Francuzi w Paryżu bez porównania rzadziej. Potrzeba było czasu, aby humor Becketta został w pełni odkryty i właściwie oddany. A jest to bez wątpienia jeden z kluczowych składników twórczości tego pisarza. Swe źródło ma też w tradycji angielskich music-halli i niemych komedii filmowych. Beckett wielbił Chaplina i Bustera Keatona. Tego drugiego tak bardzo, że jakieś sześć lat temu napisał z myślą o nim scenariusz krótkiego filmu. Zatytułował go *Film*, a kiedy się dowiedział, że Keaton przyjął rolę, zdecydował się nawet pojechać do Ameryki, by osobiście go poznać i asystować ekipie podczas robienia zdjęć. On, który tak nie znosi podróży i zamętu! Powstała wspaniała rzecz, film dostał nagrodę w Wenecji, a potem jeszcze w Londynie, Oberhausen i Tours. Co jednak najdziwniejsze czy zgoła niesamowite, to że ta rola Keatona stała się jego ostatnią. To jego pożegnanie; mimiczne „ostatnie słowo”. W dwa lata później zmarł; niczego już nie zagrał.

Opowiadam Blinowi o polskiej premierze *Godota* i o tym, jak ta sztuka była tu odebrana. Że odczytano ją – w przeważającej mierze – jako przypowieść o złudzie utopijnego raj, który wedle marksizmu miał nastąpić w krótkim czasie. O niespełnieniu obietnic składanych z namaszczeniem przez „naukowy komunizm” i strasznym poczuciu zawodu, kiedy nic z tego nie wyszło; gdy wszystko to – cała teoria i upiorna praktyka – okazało się lipą, a nawet gorzej – zbrodnią.

– *Oui, oui*, słyszałem coś o tym. Taka recepcja zresztą nie tylko wam jest właściwa.

Brecht chciał wystawiać *Godota* jako sztukę społeczną: na temat walki klas. Pozzo miał być „burżujem” – panem, wyzyskiwaczem. A Lucky – proletariuszem. Podobnie Didi i Gogo. Na szczęście nic z tego nie wyszło. Bo była to bzdura, i to piramidalna. Beckett jest jak najdalszy od sztuki interwencyjnej czy zaangażowanej. Do spraw literatury nie miesza polityki. Jako artysta – pisarz – jest skrajnie aspołeczny. Inaczej jako człowiek. W tej roli wielokrotnie włączał się w różne akcje. Był członkiem Ruchu Oporu w okresie okupacji, a potem niejedną raz pomagał wielu ludziom. Ostatnio podpisał, na przykład, apel o uwolnienie Fernanda Arrabala, uwięzionego w Hiszpanii. Rozdawał też pieniądze osobom potrzebującym, zwłaszcza ostatnio, po Noblu. To człowiek wielkiego serca: wrażliwy na cudzą krzywdę, nie szczęście i ubóstwo, mimo że tak zamknięty, „cofnęty” i małowówny.

Chcąc się popisać przed Blinem znajomością tematu, pytam, czy zwrócił uwagę na kąśliwą aluzję pod adresem marksizmu w opowiadaniu *Koniec*.

Blin przymyka powieki i marszczy na chwilę brwi, po czym mówi ze śmiechem:

– Ten krzykacz na ulicy, który płoszy żebraka, występując rzekomo w obronie uciśnionych...

– *Voilà!* – wykrzykuję, bijąc bezgłośnie brawo. – My to mamy na co dzień. Od ponad dwudziestu lat.

Blin kiwa milcząco głową. Nie podejmuje jednak tej delikatnej kwestii. Być może nie chce wchodzić na polityczny grunt, przybywszy do tego kraju z oficjalną wizytą. W końcu ledwo mnie zna. Dlaczego ma mi ufać? Być może jednak nie w pełni podziela moją opinię? Być może, jak cała rzesza zachodnich pięknoduchów, głównie z elity paryskiej, jest z gruntu lewicowy i bezkrytycznie postrzega świat za żelazną kurtyną? „Z pewnością, są tu problemy”, już słyszę znajomą śpiewkę, „nie wszystko jest godne poparcia, a zwłaszcza aprobaty, niemniej kierunek jest słuszny. Przyszłością jest socjalizm. Kapitalizm się przeżył. Zachód przeżywa kryzys. W istocie macie lepiej, bo wyprzedzacie nas”. Jeżeli i Blin tak myśli, wolę o tym nie wiedzieć. Z obawy zmieniam temat.

– Wiem, że jest to pytanie z gatunku infantylnych i autorowi na pewno nigdy bym go nie zadał. Pan jednak jest odtwórcą: tym kto interpretuje, panu więc jednak je zadam. Jak pan rozumie *Końcówkę*? O czym w największym skrócie jest dla pana ta sztuka?

Blin uśmiecha się blado, jak gdyby chciał powiedzieć „ba, żebym to ja wiedział!”, po czym, po długiej chwili, zaczyna jednak mówić.

Pytanie to, według niego, nie jest bynajmniej dziecinne. Sam je sobie zadawał, i to niejedną raz. A nawet, nie przekonany do własnych odpowiedzi, zwrócił się z nim otwarcie do samego Becketta. Ten mu jednak oświadczył, że nie potrafi powiedzieć. I dodał, że gdyby umiał, to nie napisałby sztuki, tylko manifest lub dyskurs. Odpowiedź ta w pierwszej chwili wydała mu się wykrętna, ale później zrozumiał, że jest szczerą, uczciwą. Artysta taki jak Beckett pracuje „na innych falach”. Jest kimś w rodzaju medium. Widzi i słyszy coś w sobie, co wcale nie jest dlań jasne, lecz co mu się narzuca i nie daje spokoju – tak długo, dopóki temu nie nada formy na piśmie. On jest jakby tłumaczem: przekłada, transmituje. A wobec sensu przekazu jest tak samo zdumiony i bezradny jak my. Powiedział mu kiedyś tak: „Nie mam żadnego przesłania. I nie wiem, co znaczą te rzeczy, które wyciskam z siebie. Jeśli coś w ogóle wiem, to tylko, jak mało wiem”. To brzmiało niemal jak słynna maksyma Sokratesa. Zresztą, to nic dziwnego. Bo Beckett pod pewnym względem ma w sobie coś z Sokratesa. Potrafi zadawać pytania. Jest akuszerem myśli. Tworzy modele świata wraz z jego zagadkami. Nie rozwiązuje ich. Stawia nam przed oczami.

– O czym jest dla mnie *Końcówka*? – Blin powtarza pytanie, milknie na dłuższą chwilę, po czym cedzi rytmicznie: – O tym, co jest... co się stało... co stało się z naszym światem. Gdzie obecnie jesteśmy i co się z nami dzieje. Jedną z powieści Becketta nosi tytuł *Jak jest. Końcówka*, według mnie, jest właśnie na ten temat.

Wyczuwam, że trzeba już kończyć. Blin, chociaż ożywiony, jest jednak wyraźnie zmęczony. Nic dziwnego, grać Hamma – nawet „ulgowo”, markując – to kolosalny wysiłek. A wieczorem znów występ: ten główny, uroczysty. I tak więc uczynił wiele: poświęcił nam prawie godzinę. Żegnamy się, dziękujemy, życzymy powodzenia.

– Wieczorem zwróćcie uwagę – dorzuca na odchodnym – na mój ostatni monolog. To będzie specjalnie dla was.

Wieczorne przedstawienie przerasta, i to znacznie, nasze oczekiwania. Owszem, spodziewaliśmy się, że spektakl będzie inny niż obejrzana próba – intensywniejszy, ostrzejszy, o większej dynamice – lecz nie do tego stopnia! Bo to, co oglądamy, po prostu trudno opisać. To jakby misterium, msza, seans spirytystyczny. Widownia śledzi akcję z zapartym tchem, jak w hipnozie. Blin w swoich monologach przechodzi samego siebie. Czeka w napię-

ciu na koniec: na to, co zapowiedział. A gdy dochodzi do tego, a zwłaszcza gdy mówi cicho tę niebywałą frazę: „*vieille fin de partie perdue, il faut finir de perdre*” – tę frazę usłyszaną pierwszy raz z ust Arnolda – zrazu przechodzi mnie dreszcz, jakby nie była to kwestia wypowiedzana ze sceny, lecz gdzieś przez kogoś w życiu (w getcie? w obozie zagłady?), po chwili zaś, w nagłym błysku, pojmuję, jak mi się zdaje, najgłębszy sens tej sztuki; w każdym razie to wszystko, co jawiło się dotąd z osobna, w rozproszeniu, układa się w spójną całość.

Te cztery *dramatis personae* to wcale nie o s o b y (w znaczeniu: charaktery), to są u o s o b i e n i a dwóch podstawowych jakości, właściwych j e d n e j istocie, której na imię ludzkość.

Clov, jedyna z postaci, która ma „cerę rumianą” i zdolna jest do ruchu, to człowiek z krwi i kości, reprezentant żyjących. Hamm zaś i jego rodzice, wszyscy jednak „bladzi” i unieruchomieni, to człowiek jako wytwór rozumnego działania – projekt samego siebie, zawarty w sferze kultury, zastygły w materii języka. Clov to ten-który-żyje, my-żywi, każdy-z-nas. Reszta to maski, modele – oblicza samowiedzy – które, chociaż istnieją tylko jako ikony, stworzone techniką myśli, zdominowują żyjących i biorą ich w posiadanie.

Relacja między człowiekiem jako jednostką ludzką a mitem o nim samym, stworzonym przez niego samego i utrwalonym w języku, polega na zależności, na podporządkowaniu. Jednostka – człowiek-ciało, monada biologiczna – podlega władzy wzorów ustanowionych w przeszłości. Jest wobec nich jak sługa i – jak przybrane dziecko. Nie może się od nich uwolnić, może się tylko buntować. Prawdziwe wyzwolenie przynosi tylko śmierć. Inne próby są złudne: prowadzą jedynie do zmiany jednej tyranii na inną.

Człowiek jako gatunek, jako byt biologiczny, ewoluuje wolno: setki tysięcy lat; jako zaś autokreator – bez porównania szybciej, nieledwie z wieku na wiek. Nagg i Nell – to ikona starego porządku ludzkości, którego symbolami są zaręczyny i ślub, niewinna krytyka Boga (porównanego do krawca o słabych kwalifikacjach) i beztroski egoizm. Hamm – ich syn i następca – to obraz tego, co jest: świadomości obecnej, której atrybutami są: kalectwo, ślepotą, zwątpienie w Boga i sens, a nade wszystko – bezpłodność. Nagg i Nell, choć już puści, zajęci przyjemnościami, skupieni na własnej wygodzie, mieli jednak wciąż jeszcze dosyć wigoru i mocy, aby spłodzić potomka. Hamm już tego nie może, jeżeli w ogóle chce, pomny słów swego ojca, który powiada mu, że płodząc go, nie przypuszczał, iż poczyna potwora. Jego następca

będzie wychowany przez niego upośledzony Clov, który w ostatniej scenie – przebrawszy się w strój wyjściowy – przechodzi metamorfozę: z człowieka z krwi i kości przemienia się we wzór, w nową ikonę ludzkości. To on będzie odtąd rządził kolejną generacją, on będzie panem i władcą aktualnie żyjących, których wcieleniem jest Chłopiec, ujrzany na horyzoncie „oparty o coś plecami” – „o odwalony kamień”, jak wyszydza to Hamm, drwiąc jawnie ze zmartwychwstania. – Czym jednak Clov wypełni tę czystą, dziewiczą kartę i jak urządzi schronienie – dom człowieka na ziemi – tego już nie wiadomo. Będzie to nowa partia, kolejna... „przegrana końcówka”.

Antoni Libera

Jean-Pierre Ferrini

Dante i Beckett*

Samuel Beckett odkrywa Dantego w połowie XX-ego wieku, kiedy hucznie obchodzona jest 600. rocznica jego śmierci. Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce zrozumieli już, że wszystko zaczyna się od Dantego. Po nich nastąpią interpretacje Mandelsztama, Lowry'ego, Borgesa. We Włoszech dzięki komentarzom Crocego, Ungarettiego oraz krytyków akademickich (mam na myśli między innymi Bruno Nardiego, Michele Barbi oraz nieocenione analizy filologiczne Gianfranca Continiego) zostaną definitywnie postawione podwaliny pod nową naukę, zwaną dantologią. Należy wymienić również prace Pageta Toynbee'ego i Charlesa Singeltona w Anglii, Ernesta Roberta Curtisa oraz Ericha Auerbacha w Niemczech, które dopełniają w Francji teksty Etienne'a Gilsona oraz Pauli Renucci. Oczywiście jest to lista niepełna, biorąc pod uwagę już istniejące i nadal powstające komentarze inspirowane twórczością Dantego. Jakże nie pochylić głowy przed przekładem Jacqueline Risset, który usunął co najmniej stuletnią warstwę kurzu¹? W tymże kontekście, po lekturze utworów, które przywróciły świetność *Boskiej Komedii*, Beckett na swój sposób, opracowując teologię, ma się rozumieć „negatywną”, odda się kultowi Dantego.

* *Dante et Beckett*, Hermann Editeurs des sciences et des arts, Paryż 2003.

¹ Przekład Jacqueline Risset czerpie z naszej współczesnej prozodii, przywracając tekstowi Dantego jego własne tempo, grunt, na którym można pewnie stanąć. Według Risset jeśli kolejne przekłady są nowymi inscenizacjami Dantego, to elementy interpretacji scenicznej są współczesnymi nie tekstu, lecz reżysera. Archaizmy na przykład mają rację bytu tylko wtedy, gdy mają bliski związek z teraźniejszością (Jacqueline Risset, *Traduire Dante w: l'Enfer*, Flammarion, Paryż 1992). Wybór ten w naturalny sposób przybliża ów przekład do tekstu Becketta. Nigdy o tym nie zapominałem.

Począwszy od końca XIV wieku do początku wieku XVIII *Boska Komedia* nie stanowi już dzieła referencyjnego, uznanego przez Quattrocento. Przez ten długi okres, trwający ponad dwieście lat, we Włoszech ukazują się jedynie dwa wydania *Komedii*². Ekstrawagancja Dantego z trudem opiera się tak petrarkizmowi, jak i porządkowi obrazowania narzuconemu przez epokę klasycyzmu. Dopiero w połowie XVIII wieku ponownie podnoszą się głosy w „obronie Dantego”; punktem zwrotnym owej „obrony” jest romantyzm młodego Ugo Foscolo, po tym, jak Giambattista Vico porównał Dantego do Homera. Poprowadzi to Włochy ku *Risorgimento*, a w rezultacie do zjednoczenia narodowego. Tymczasem, choć XIX wiek przynosi liczne edycje i przekłady *Komedii*, to uwaga skupia się przede wszystkim na *Piekle* i jego obrazowaniu (pewnego rodzaju olbrzymim repertorium średniowiecza), „modlitwa” Franczeski, do której nawiązuje Beckett w *Jak jest*, *Farinata*, *Ulisses*, *Ugolin*, przesuwa na drugi plan pozostałe części poematu. Kiedy w 1830 Lamartine używa przymiotnika „dantejski”, słowo to zabarwione jest odcieniem „mrocznego, monumentalnego, zawrotnego” (Alain Rey).

Beckett nie zmienił tego zabarwienia, ale przesunął nieznacznie akcenty, rozpoczynając swoje odczytanie od *Przedczyśca* (*Antipurgatorio*), odstąpiwszy tym samym od XIX-wiecznej manieri czytania Dantego, kontynuowanej zresztą do dzisiaj – większość odbiorców poprzestaje na *selva oscura* *Piekle*, pozostawiając *Czyściec* i *Raj* wtajemniczonym oraz specjalistom.

Wydawałoby się, że Dante o wiele swobodniej czuje się, prowadząc dialog z duszami potępionych, a siła jego ekspresji, łagodnej i cierpkiej zarazem, odnajduje się w opisach kary. Czyżby dlatego, że do losu, który przeznaczają potępioncom, sam miał niejednoznaczny stosunek? Życie Dantego nie było bez skazy, Beatrycze dostatecznie mu o tym przypomina, kiedy spotyka się z nią na szczycie *Czyśca*. Poeta oddaje głos potępionym duszom wzdychającym w mętnych wodach Styksu w słowach tak pięknych, że budzi w nas przemożne pragnienie przyłączenia się do nich i podzielenia ich losu, podobnie Beckett przytoczył po części te słowa w *Pour finir encore: Tristi fummo/Ne l'aere dolce* (*Piekieł*, VII, 121–122). Nieprzemijalny charakter *Komedii* wynika również z magicznej mocy słów, łamiącej szkielet teologiczny poematu. Jednakże owe drugie znaczenie, heterogeniczne, niejednorodne, migoczące w jestestwie języka, które według zdefiniowanego przez Michela Foucault *épistémè* współczesna epoka ekshumowała na po-

² Marc Scialom, „Modernité de la Divine Comédie.” *La poétique comme traversée des siècles*, w: *Logique des traverses. De l'influence*, pod redakcją Frederica Regarda, Université Jean-Monet, Saint Etienne 1992.

czątku XIX wieku – nie odnosi się całkowicie do lektury Becketta. Słowa i rzeczy nie są do końca oddzielone, panuje „napięcie”, które, jak się wydaje, cechuje trochę zwietrzałą niewinność Molloy’a, czy też strach przed Piekiełm nękający Vladimira w *Czekając na Godota*. Wzdłuż tej granicy nigdy nie zaprzestałem podążać.

„Tak, byliśmy smutni w łagodnym powietrzu a teraz smutniejsi w czarnym błocie” mówią postaci Becketta, utrzymując współistnienie czarnego błota i łagodnego powietrza, przemocy czasu przeszłego i smutku terażniejszości, dołu i poszukiwania szczytu.

Można by rzec, sytuując dzieło Becketta wobec trzech ksiąg składających się na *Komedię*, że jego miejsce jest między Czyścem a Piekiełm. Jest „przedczyścem”, który nie otwiera się na czyściec, ale zamyka się na piekło razów i krzyków, „tych samych co zawsze”, uściśla Beckett w swym ostatnim tekście pt. *Podrygi*. Nie można powiedzieć, że znajdujemy się w samym piekle, lecz między piekiełm, a czymś, co czyścem jeszcze nie jest, w punkcie obojętności, do którego Beckett zdaje się zawsze docierać, pozostawiając czytelnika w pewnego rodzaju nieokreśleniu, na dnie, gdzie spoczywają istoty, które nie wiedzą, czy mają kontynuować, czy skończyć, ruszyć czy czekać. Swego rodzaju Pomiędzy, które nadaje temu utworowi jego uniwersalny charakter, mit, który dotyka wewnętrznej głębi naszej epoki i którego wcieleieniem mógłby być gnuśny Belacqua, wywołujący na twarzy Dantego w *Pieśni IV Czyścica* „pierwszą ćwiartkę uśmiechu «Usta rozwarłem w uśmiechu»”, (Porębski), o czym przypomina odległy głos w *Towarzystwie*. Belacqua, bohater pierwszej fikcji powieściowej Becketta, na początku opowiadania *Dante i homar* zamyka gwałtownym ruchem *Boską Komedię*, nie tylko dlatego, że niczego nie rozumie z wyjaśnień Beatrycze, ale również dlatego, że Dante nader rzadko, o ile w ogóle, współczuje potępionym. Ów odruch dekonstruuje boskość poematu Dantego i pociąga go ku dołowi, z Czyścica ku Piekiełm.

Zatem to w „poczekalni” Czyścica Beckett zaczyna i kończy swoje odczytanie, udając że nie rozumie pytania, zadanego Dantemu przez Belacqua: *O frate, andar in su che porta?* („Bracie, i coś mi w górę iść pomoże?”, Porębski) (*Czyściec*, IV, 127), które na zawsze rozbrzmiewać będzie w jego głowie, podobnie jak „Wolałbym nie” Bartleby’ego³.

³ „Właśnie tu można skończyć, bo wszystko się zaczyna”, pisze Francis Marmande na temat jednej z interpretacji *Notatek z podziemia* Dostojewskiego, którego pokrewieństwo z Bartleby’em Melville’a bliskie jest wahaniom Beckettowskiego Belacquy („C’est ici que l’on peut s’arreter”, w: *Carnet du Sous-sol (Notatki z podziemia)*, tłumaczył André Markowicz, Actes Sud, Paryż 1992).

* * *

Zacząłem lekturę właśnie w tym miejscu, gdyż zrozumiałem, że spójnik łączny „i”, spajający Dantego i Becketta niczym dwa kamienie, którymi się o siebie uderza, by wskrzesić iskrę, tłumaczy nade wszystko „rozłączność” dwóch skrajności, zenitu i nadiru, które nigdy nie są zbieżne.

Pamiętam rozmowy, *la dove'l sol tace*, prowadzone z Marie Depussé w „kuluarze” Wydziału Literatury Uniwersytetu Paris VII⁴. Moje noce przemierzali Dante i Beckett zataczając się trochę jak Mercier i Camier. Powstał jakiś osad, coś ważnego odnoszącego się do włoskiego, języka obcego, który wyrósł w cieniu mojego własnego nazwiska. Beckett, niczym milczący Wergiliusz, jawił się zatem jako jedyna możliwość ustanowienia więzi z tym nadmiarem rzeczywistości. Czasami wystarczy niewiele, aby peregrynacje Mollaya i chodzenie w tę i z powrotem Clova w *Końcówce*, stały się nieodłączną częścią naszego życia.

Zamiast wytłumaczyć mi Dantego, Belacqua Becketta pozwolił mi zdać sobie sprawę z dystansu dzielącego mnie od Dantego, postawa Belacquy, którą przyjmują również pokonani w *Wyludniaczu*, stanowi być może dzisiaj archetyp czytelnika *Boskiej Komedii*. Czyż Dante nie budował swego Raju na „doświadczeniu”, które rozbłyskuje w naszej wyobraźni jedynie jako legenda?

Kłopot z Beckettem polega na tym, że mimo podziwu, jakim darzył Dantego, przez całe życie stale się do niego odwołując, nigdy nie przestał z niego żartować. To metoda wbudowana w dyskurs już na samym wstępie *Nienazywalnego*: „potwierdzenia i zaprzeczenia prędeż czy później unieważnione krok po kroku”.

Beckett wyraził ową antynomię, odróżniając czytanie od kochania w recenzji książki Giovanniego Papiniego o Dantem z 1944 roku. Nie chodzi o to, mówi recenzent, aby kochać Dantego, lecz aby go czytać, żeby nie popełnić błędu Paolo i Franceski z V Pieśni *Piekła*, którzy pomieszały czytanie i kochanie w jednym uścisku. To rozróżnienie, bezwzględnie przez Becketta przestrzegane, nigdy nie pozwoliło mi przejść się w lustrze *Boskiej Komedii*.

Nabrać odpowiedniego dystansu, przeczytać i czytać na nowo Dantego i Becketta, to co zostało napisane na temat Dantego i Becketta, nareszcie odnotować zapożyczenia Becketta od Dantego – to nie było łatwe zadanie. Meto-

⁴ Marie Depoussé, *Qu'est-ce qu'on garde?*, POL, Paryż 2000; André Lacaux, *Retour amont? UFR de Lettres de 1979 a 1990*, w: „L'Infini” nr 61, wiosna 1998.

da, o ile można ją tak nazwać, polega na badaniu „literalności” jednego tekstu w próbie zrozumienia, w jaki sposób, za pomocą jakich zabiegów, wybiegów czy wykrętów, jeden tekst odsyła do „drugiego”.

Wykonywany przeze mnie wówczas zawód bibliotekarza pomógł mi bez wątpienia w realizacji tego nieco szalonego zadania, które polegało na odnalezieniu wszystkiego, co „mówiło Dantem” w utworach Samuela Becketta. Nie pisałem o Dantem usadowiwszy się niczym skryba na ramionach tego giganta, przeciwnie, raczej przygniótł mnie ogrom odnośników, aluzji, cytatów, itp., które ponumerowałem, jak mogłem najlepiej, jak dyszący mężczyzna w *Jak jest*. Wreszcie, po Dantem, przeczytałem Becketta, powoli modyfikując swoje sądy.

Teksty napisane przez Becketta za młodu, mało znane we Francji, ponieważ nie zostały przetłumaczone, potwierdziły, jak wielkie znaczenie ma Dante (esej na temat Joyce’a, wiersze, opowiadania, również pierwsza powieść, w sumie wszystko, co poprzedziło publikację *Murphy’ego* w 1938 roku). Trudno się jednak oprzeć pokusie interpretacji twórczości Samuela Becketta w świetle *Snu o takich sobie paniach* lub *Dante...Bruno.Vico.Joyce*. Eseju na temat Joyce’a napisanego w 1929 roku nie należy koniecznie przyjmować za obszerny wstęp do przyszłej twórczości. Choć Beckett kończy esej przeciwstawiając czyścowi Dantego czyścicielowi Joyce’a jako „absolutną nieobecność absolutu”, to nie przystąpił jeszcze do pracy, która pozwoli mu w tekstach francuskich z okresu powojennego, wyrwać się spod wpływu Joyce’a. Zależności te zaledwie poruszyłem, skupiwszy się przede wszystkim na wyodrębnieniu interakcji między Dantem i Joycem a Beckettem, który – w kwestii Dantego – niewiele zawdzięcza Joycowi.

* * *

Najłatwiej podążać jest szlakiem reprezentowanym przez Belacquę, który jest czynnikiem *constans*, uzupełnionym przez Sordella, innego gnuśnego z *Antipurgatorio*, w *Mercier i Camier*, w *Molloy’u* czy w *Malone umiera*. Odwraca on kierunek poematu Dantego, pociągając go coraz bardziej na lewo, to znaczy ku Piekłu, którego topologia prześladuje niektóre teksty Samuela Becketta. Na przykład mętne wody Styksu w *Jak jest*, los potępieńców z Pieśni XX we *Wszystkich którzy upadają*, czy zdrajcy z Pieśni XXXII, uwięzieni w zamrzniętych wodach Kokytosu na dnie Piekła. Ich sytuacja godna jest pozazdroszczenia, gdyż doświadczyli najgorszego, pisze Beckett w *Tekstach na nic* lub w *Źle widziane źle powiedziane*.

To właśnie z czeluści tych Piekieł Beckett, przebrany w płaszcz Belacquy, kontempluje Beatrycze. W *Skeczu radiowym* Beatrycze jest niemożliwa. Jest „niemożliwością”. W jeszcze większym stopniu niż ojciec, matka czy przyjaciel, po wahaniu zawartym w rodzajniku nieokreślonym, jej imię określa negacje: „Ojciec, matka, przyjaciel i... Beatrycze, nie, nie wymagamy od pana niemożliwego”. Imię Beatrycze to również „nie”⁵, ona sama pojawia się wyłącznie jako negatyw, rodząc, zamiast nowego życia, jedynie minione miłości.

Beckett zachęca nas, abyśmy podążyli jego *via negativa: oui et non* („tak i nie”) lub też *oui est non* („tak jest nie”). Nieobecność skrywająca tajemnicę (od Celi w *Murphy* do ...*tylko chmury*... poprzez zgorzkniałość Krappa w *Ostatniej taśmie*), którą próbowałem odczytać jako łącznik między Beckettem a Dantem, począwszy od *A se stesso* Leopardiego (Beckett odwołuje się do niego w eseju o Prouście z 1931 roku). Nicość u Becketta, podobnie jak u Leopardiego, odzwierciedla uczucie wyzwolenia od strachu, od lęku czy obrzydzenia życiem, „rodzaju negatywnego raj”, pisze Sergio Solmi, „który objawia się skrycie poprzez zgorzkniałość wobec odrzuconego szczęścia”⁶. Jak wiadomo, melancholii Leopardiego obce były dantejskie wybuchy gniewu, poeta nie płakał przed grobem Dantego w Rawennie: „Płakałem na grobie Tassa – pisze 14 marca 1927 roku – a przed grobowcem Dantego niczego nie odczułem, ponieważ był to człowiek silny, potrafiący znieść niedolę i stawiać jej czoło, człowiek wojowniczy, który walczy z koniecznością i z przeznaczeniem, tymczasem Tasso to człowiek pokonany przez nędzę, przybity, poddający się przeciwieństwu losu i cierpiący bez miary”⁷.

Nieoczekiwany jest również sposób, w jaki Beckett zwraca się do Wergiliusza. Począwszy od 1932 roku w opowiadaniu *Dante i homar* albo w młodzieńczym wierszu pt. *Text*, atakuje go, zarzucając mu surowość wobec potępionych dusz z Pieśni XX. A potem Camier wyrzuca Mercierowi, że ten uważa go za przewodnika. *Lo bello stilo che m'ha fatto onore* (*Piekło*, I, 87). „Przez cię jedynie styl mój nabył piękna/Sztuki, skąd dzisiaj moja cześć się wzmaga” (Porębski), pyta Camiera Mercier – czy to cytat? *Lo bello quoi? (lo bello co?)* odpowiada Camier, nie wiedząc, co odpowiedzieć (cztery sylaby, *lo bello quoi*, które powtarzają niemalże, poprzez pewnego rodzaju dźwiękowe zanikanie,

⁵ Gra słów *nome*: *nom* (imię): *non* (nie) w języku francuskim mają one tę samą wymowę.

⁶ Sergio Solmi, *La Vie et la pensée de Leopardi*, przełożyła Monique Baccelli, Allia, Paryż 1993.

⁷ Giacomo Leopardi, *Zibaldonne*.

trzy sylaby imienia Belacqua). Dzięki temu dialogowi, odsyłającemu do Pieśni I *Piekle*, gdy Dante spotyka Wergiliusza, nabrałem nareszcie pewności, iż nie błędę, uparcie starając się zrozumieć niemożliwe połączenie Dantego i Becketta. Zwłaszcza, że Beckett, przyłapany na gorącym uczynku dantologii, powraca do tego spotkania jeszcze dwa razy w noweli *Narkotyk* następnie w *Jak jest*, przytaczając „milczenie długie” Wergiliusza, którego nie potrafiący pokonać strachu Dante rozpoznaje na początku *Boskiej Komedii*:

*Mentre ch'i rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi Si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.*

*Quando vidi costui nel gran deserto,
„Miserere di me, gridai a lui,
Qual che tu sii, od ombra od omo certo!”*

Już moje stopy w dół się obsuwały,
Gdy przed oczyma kształt się zjawił mglisty,
Jakby milczeniem długim spowietrzały.

Gdym go obaczył w puszczy opoczystej:
„Pożal się, proszę – wołam do zjawienia –
Cień-li czy człowiek jesteś rzeczywisty!”

(Piekle, I, 61–66

przełożył Edward Porębowicz)

* * *

Bez względu na karę, na jaką Beckett zostałby skazany, nie sadzę, aby Dante przydzielił mu miejsce w Czyśćcu, czy nawet w Przedczyśćcu w cieniu jego przyjaciela Balacqua – stanowczo za bardzo kpi z Beatrycze. Zawsze jak rozgorączkowany desperat (*forcené* z łac. „poza rozumem”), nie szczędząc swojej osoby, Beckett ukazuje „lenistwo” Belacqua czy też kary wymierzone innym potępionym duszom. I tak *Molloy*, a potem narrator *Nienazywalnego*, niczym dwaj rozweseleni na smutno galernicy, odwołują się do ostatniej podróży Ulisesa, którą Dante relacjonuje w Pieśni XXVI *Piekle*: „...i tak nad nami zawarła się fala”, rzecze Ulisses, kończąc swoją opowieść (*Piekle*, XXVI, 142).

* * *

Twórczość Samuela Becketta, będąc jednocześnie oznaką ciągłości, „wyciągniętą przez nią” ręką, łączy się nierozzerwalnie z poprzedzającymi ją dzie-

lami; bez nich trudno jest dokładnie pojąć zakres jego pracy. Z jego rzekomo ułomnej pamięci wyłania się cała skarbnica motywów literatury europejskiej, której jedność, ze względu na ich fragmentaryczność, na ogół umyka naszej uwadze. Lista jest długa i niepełna. W jaki sposób Dante uczestniczy w tworzeniu tej intertekstualności albo jak się jej opiera? „Intertekst beckettowski, pisali Marius Buning i Sjeff Houppermans, rozdziera, rozczłonkowuje, odwraca, teatralizuje – a tym samym przydaje wielkości pewnym uprzywilejowanym dziełom przeszłości”⁸.

Spójnik łączny spajający Dantego „i” Becketta nie wyraża jedynie zależności opartej na dodawaniu czy łączeniu, wyraża również odejmowanie, w znaczeniu wymykania się kogoś lub czegoś; wprowadza on podział symbolizowany przez znak ułamka w matematyce albo też, jak zobrazowali to Gilles Deleuze i Felix Guattari, mnożenie, jąkanie, „...i...i...i...”, które wysiedla czasownik – „być z jego terytorium i” – pozbawia go związanej z nim funkcji orzecznika. „Niebezpieczeństwo polega na łatwości odniesień”, pisał Beckett, co brzmi jak ostrzeżenie, na początku *Dante...Bruno.Vico..Joyce*.

* * *

Podczas pobytu we Włoszech wiosną 1971 roku w Santa Margherita Ligure, nadmorskim uzdrowisku w pobliżu Genui, Beckett wybiera się na przechadzkę wzdłuż rzeki Lavagna, płynącej między Sestri Levante i Chiaveri – od jej nazwy pochodzi nazwisko rodowe papieża Hadriana V:

*Intra Sdstri e Chiaveri s'adima
une fiumana bella, e del suo nome
lo titol del mio sangue fa sua cime.*

Między Sestri a Chiaveri płynie
wód pięknych struga, i od onej miano
bierze swe ród mój, co żył w tej krainie.

(*Czyścic*, XIX, 100-102,
przełożyła Alina Świdarska)

Tego dnia doznał Beckett rozczarowania (komuż się to nie zdarzyło!), a to z powodu czegoś niesłychanie banalnego: „Wielce rozczarowany, pisze

⁸ Marius Buning, Sjeff Houppermans, *Intertextes de l'oeuvre de Beckett*, w: „Samuel Beckett Today/Aujourd'hui”, 1994 nr 3.

Knowlson, odkrywa, że «wód pięknych struga» (*fiumana bella*) nie jest teraz niczym innym niż «zwykłą fosą»⁹.

Zadziwiający jest już sam fakt, że Beckett w ogóle wyruszył na pielgrzymkę do Włoch, kraju, który szczególnie go nie pociągał. Czyż fikcja nie czerpie zawsze ze źródeł rzeczywistości historycznej i biograficznej, zanim popłynie, niczym „wód pięknych struga” (*fiumana bella*), ku fosie? Natomiast różnica między „wód pięknych struga” (*fiumana bella*) a „fosą” zdaje się wskazywać na rozmiar innej rozbieżności (pogłębianej przez spójnik łączny znajdujący się między Beckettem „i” Dantem). Liczne są fosy w utworach Samuela Becketta pozbawiające *fiumane jej bella* („wody” ich „piękności”), wśród nich jest jedna, niezapomniana, kiedy to Molloy czeka na pomoc po wyjściu z lasu; podobnie jak liczne są fosy w *Boskiej Komedii*, w której zdarza nam się napotkać zagubione postaci Becketta. Beckett nie podważa tego, że zasłużyliśmy na kary wymierzone w Czyśćcu, czy nawet w Piekło. Podważa jednak fakt, że moglibyśmy zasłużyć sobie na Raj, kiedy to jedynie kary, które ponosimy w Piekło czy w Czyśćcu mówią o prawdzie, tej której brak „wodom pięknym”. Dopiero wtedy, gdy załamiemy się, gdy spadniemy na sam dół, na dno, pisze w *Jak jest*, wtedy dopiero zacznie się coś, co ma być może związek z naszą prawdą. Tak też Adrian V, mimo że Beckett nie pokazuje tej sceny, „...przyłgnął/z płaczem do ziemi twarzą” (*Czyśćciec*, XIX, 72), ze związanymi stopami i dłońmi, ponieważ za życia nie wzniósł wzroku ponad „piękną rzekę” Lavagna.

* * *

Kategorie teologiczne, których istnienie zakłada *Raj* Dantego nie są abstrakcyjne. Dla Becketta oznaczają coś, czego nie można oddzielić od „inowacji formalnej” charakterystycznej dla utworów Dantego. Odrzucając ich autorytet, odrzuca on celowość *Boskiej Komedii*, zważywszy że trzy księgi *Piekła*, *Czyśćciec* i *Raj* stanowią nierozłączną całość ogólnej struktury poematu. Celem *Komedii*, pisze Dante w epistole skierowanej do Cangrande della Scala (XIII), jest odwieść żywych od nędznego żywota na tej ziemi i poprowadzić ich ku szczęściu niebiańskiemu. Ta formuła, osobliwie, odwraca się w odniesieniu do dzieła Samuela Becketta: odwieść żywych od szczęścia niebiańskiego i poprowadzić ich ku nędzy życia ziemskiego. Dostąpienie sprawie-

⁹ James Knowlson, *Beckett*, przełożyła Oristelle Bonis, Actes Sud, Paryż 1999.

dliwości boskiej, nagroda czy też kara przydzielana w miarę zasług, to pojęcia bezustannie parodiowane przez Becketta:

„A, mój ojciec i matka, i pomyśleć że z pewnością są w raju, tacy dobrzy byli. Pójść do piekła, proszę o tę łaskę, i stamtąd móc ich dalej wyklinać, i niech na mnie patrzą z góry i słyszą mnie, to by dopiero im szczęśliwym popsuło szyki” (*Z zarzuconego dzieła*).

Twórczość Samuela Becketta nie jest komedią, jej rozwiązanie, tak jak dzieje się to w *Boskiej Komедii*, nie jest szczęśliwe: „Nasze dzieło, napisał jeszcze Dante do Cangrande, można nazwać *Komedią*, gdyż biorąc pod uwagę jej treść, to początek, Piekło, jest ohydne i cuchnące, lecz jej rozwiązanie, Raj, jest przyjemne i szczęśliwe”. Natomiast odwrotnego rozumowania nie da się tym razem zastosować w stosunku do Becketta, zwłaszcza do jego teatru. Nie można stwierdzić, iż rozwiązanie, tak jak w tragedii, wedle klasyfikacji proponowanej przez Dantego, jest „ohydne i cuchnące”. Coś pozostaje nierozwiązane. Nie wiadomo, czy śmiać się, czy płakać. Komizm, o dziwo, miesza się ze łzami, ma taką samą wagę jak tragizm. Aczkolwiek nie oznacza to, jak zwykło się myśleć, że teatr Becketta to teatr tragi-komiczny. Między „tragi” a „komiczny” nie ma łącznika, a jedynie nieprzejeđnany spójnik łączny. W równaniu łączącym Dantego i Becketta, tak jak w *Dantem i homarze*, Beckett odgrywa rolę homara. *Katharsis* nie działa. Beckett porzuca nas „pomiędzy”, w opuszczonej części czyścica, w której nie wytwarza się już czystości, w odróżnieniu, na przykład, od napięcia panującego w Czyścicu T.S. Eliota. Raj Becketta kończy się żalonym fiaskiem.

„Tam, gdzie nie jesteś nic wart, to znaczy w Raju, niczego nie powinieneś chcieć”, wedle formuły Arnolda Geulincxa, przytoczonej przez Becketta w *Murphym*: „Ubi nihil vales, ibi nihil velis”.

Jean-Pierre Ferrini
przełożyła Natalia Ponikowska

Krzysztof Myszkowski

Miłosz i Beckett

Beckettem zachwyciłem się ponad ćwierć wieku temu, gdy po raz pierwszy zobaczyłem w teatrze telewizji *Czekając na Godota*. To było jak olśnienie. Z Miłoszem spotkałem się jeszcze wcześniej, już w czasach liceum, gdy w bibliotece mojego Ojca znalazłem tomik pt. *Ocalenie* w edycji Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” z 1945 roku i przeczytałem go z zachwytem, a wiersz *Miłość* nauczyłem się na pamięć. Związek tych dwóch pisarzy we mnie trwa mocno, nie słabnie i jest na tyle wyrazisty, że nie może być ani urojeniem, ani nie wiadomo po co wymyśloną konstrukcją. Widzę, że dotyczy on nie tylko sedna literatury XX wieku, ale także i sedna tego, co dzieje się w literaturze tu i teraz, na przełomie tysiącleci, i co staje się coraz bardziej ważnym problemem.

To, co w esejach, listach, rozmowach i wierszach Miłosz mówi o Beckettie, jest jasne, wiarygodne i można powiedzieć – ostateczne, bo stoi za tym świadectwo i pasja pisarska obu tych pisarzy, których twórczość była podporządkowana upartemu dążeniu do prawdy. „Jakaś pasja, obolałość wskazują, że w grę wchodzi tu coś większego niż literatura”, mówi Miłosz w *Prywatnych obowiązkach* i dobrze to pasuje do dzieła tak jednego, jak i drugiego.

Zimą 1952/1953, a była to moja pierwsza zima na tym świecie, w Paryżu po raz pierwszy wystawiono *Czekając na Godota*. To był przełom: zaczął się nowoczesny teatr, zaistniał Beckett; zaczęło się coś nowego w literaturze. Miłosz był na tym spektaklu, bardzo go przeżył i mówi, że to wydarzenie może dostarczyć klucza do jęgo światopoglądu. Mówi: „Im więcej myśleć o Beckettie, tym

większe odsłaniają się dziwy, a zwłaszcza teraz, po latach. Co sądzić o cywilizacji, która dokonuje zapierających dech odkryć naukowych, wysyła pojazdy na inne planety i zarazem rozpoznaje siebie w takim pisarzu jak Beckett? Naczelna teza tego pisarza (nienowa zresztą) brzmi: najlepsze, co może zdarzyć się człowiekowi, to nie urodzić się. Jego bohaterowie są całkowicie pozbawieni woli, nie działają, są działani, są też pozbawieni mowy i bełkot, jaki trzęsie Lucky'm (bełkot wobec niego nadrzędny), oznacza kpinę z języka uważanego dotychczas za środek komunikacji za pomocą pojęć”.

Miłosz nazywa postaci Becketta metafizycznymi łątkami. Tak, to są łątki, ale ważniejsze jest, że są to łątki metafizyczne: to napięcie, ta sprzeczność jest ich rzeczywistą skalą, danym im poczuciem tragizmu i rozpaczą, nadzieją i wyczekiwany ratunkiem czy ocaleniem w pustce tego świata:

„Beckett jest jak najbardziej okazowy, nadal kształt temu, co wziął od innych, jego sztuki są w pewnym sensie *Wydrążonymi ludźmi* i *Ziemią jałową* Eliota przeniesionymi na scenę. Pisarz pełen tak wielkiej litości, że ledwo może ją udźwignąć. Znam ludzi, dla których *Czekając na Godota* było jednym z najbardziej pokrzepiających wydarzeń ostatnich dwóch dekad. Ktoś oto przyszedł i powiedział, że człowiek nie ma nic, zawiodły go filozofie, zawiodła Matka-Natura (zostało z niej bezlistne drzewo), zawiódł język, ale ta całkowita redukcja tym bardziej każe cenić odruchy dobroci niczym nie motywowanej i samą esencję człowieczeństwa, Nadzieję – którą Simone Weil nazywała *l'attente de Dieu* (oczekiwanie Boga)”.

Postaci Becketta są absurdalne, ponieważ postawione są wobec Istnienia-Absurdu i jakby zostawione same sobie. Ale mają słowa, bez których nie ma porozumienia i nie ma sensu na ziemi. To dzięki nim są tym, kim są. To jest także bliskie Miłoszowi.

Jednym z głównych mistrzów Miłosza był Mickiewicz. Miłosz mówi o wyrodkach, które obracając romantyczny model pozornie w jego przeciwieństwo, tak właśnie zachowują wierność. On był takim wyrodkiem. Podobnie jest z Beckettem, który obracając religijny model w pozorne jego przeciwieństwo, tak zachowywał wierność. Działał na wspak obowiązującej ortodoksji i w ten sposób podkreślał i kultywował to, co było tego działania przeciwieństwem, bez którego ta odwrotność nie mogłaby istnieć i nie miałaby sensu. Dlatego Miłosz i Beckett działają poprzez to, co i jak piszą, ocalając i budując, nie niszcząc: ich dzieła nie są świadectwem Wielkiego Nijaczenia, tak jak dzieła legionu tzw. wybitnych pisarzy XX wieku, ale służą wznoszeniu nadziei. Jaki mieli wybór? Mogli włożyć lokajskie liberie i służyć obo-

wiążującym i królującym światopoglądom albo działać, tak jak działali: po skosach, w skrótach i w zamaskowaniu. Obaj byli wygnańcami z rodzinnych krajów i naprawdę nie mieli wielkiego wyboru.

Miłosz swoją sytuację obrazuje na przykładzie odniesień do Norwida, Witkacego i Gombrowicza. Norwida zestawia z Dostojewskim i mówi: „Norwid był poetą katolickim, to sam rdzeń, sama esencja jego twórczości, i bezradność komentatorów tym się zapewne tłumaczy, że podoba im się poeta, ale jak diabeł wzdryga się przed dotknięciem święconej wody. Jednakże niewiele zostaje z Norwida, jeżeli jego wiarę uzna się za relik, niby kult totemiczny. Czy naprawdę da się o Norwidzie sensownie rozprawić bez (niezależnie od tego, czy ktoś jest katolikiem, czy nie) teologicznego przygotowania?”. Podobne pytanie można, a nawet powinno się postawić tak w związku z Beckettem jak i Miłoszem.

„Najwybitniejsi polscy autorzy XX wieku reprezentują typowe dla moderny współzycie pozytywistycznych przesłanek z rebelią przeciwko tym przesłankom, do jakiej zmusza, że posłużymy się terminem Witkiewicza, *Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia*. Taki jest Leśmian, który daremnie biegł do Betlejem i jest poetą wszechświata jako samostwarzającej się ułudy. Taki jest Witkiewicz, ze swoim rozpaczliwym systemem *Istnień Poszczególnych*, monad nie komunikujących się ze sobą. I ostatecznie ontologiczna groza jest u samych fundamentów Gombrowicza, groza wobec arbitralnie porządkowanego przez świadomość bezmiaru (porównaj opis nocnego nieba w *Kosmosie* i w powieściach Witkacego). Nie twierdę wcale, że nowoczesna substancja literatury musi być chrześcijańska. U wspomnianych autorów nie jest ani chrześcijańska, ani nawet teistyczna. Przez ostrość doznania egzystencjalnych skrajności prowadzi jednak ku tym labiryntom, w których religię trudno już naiwnie i postępowo uznać za «relikt».

Jak silne są tradycyjne zakazy, doświadczam i teraz, bo przyzwyczajono mnie bać się oskarżenia o «mystykę». Czego tam nie potrafiono tym epitetem zatłwić! Wygląda na to, że u polskiego inteligenta pozostał na trwałe lęk przed towiańszczyzną. A tu raptem w XX wieku Camus i Beckett?”

Tak, to były i są dwa największe straszaki i dwa wielkie niebezpieczeństwa, które Beckett i Miłosz wyminęli po mistrzowsku, każdy na swój sposób: wrzucenie do worka, że coś jest mistyczne czy metafizyczne, religijne czy chrześcijańskie (a byłoby to w XX wieku tak, jakby ich w tym worku wrzucili do rzeki!) i że będzie się naśladować to, co jest w danym czasie

modne, co jest na fali (a za tym szły nagrody, nakłady, sukces w mediach etc., utrzymywanie się w tzw. głównym nurcie).

W rozmowie z 2000 roku Miłosz mówi:

C.M.: Beckett jest niewątpliwie pisarzem bardzo poważnym i zмага się z problemami religijnymi, ale on nie używa wysokiego stylu, on używa stylu ironicznego.

K.M.: U niego jest taka dziwna mieszanina: styl wysoki zmieszany z humorem.

C.M.: On jest pisarzem bardzo nam współczesnym przez tą właśnie mieszaninę, ale raczej jest po stronie makabrycznego humoru.

Co zostało z literatury XX wieku? Widzę że to, co nie było podszyte metafizycznym Poczuciem Dziwności Istnienia lub co nie było otwarte na metafizykę i *sacrum*, tak w literaturze polskiej jak i europejskiej, przepada z krete-sem! Taka jest specyfika języków europejskich, a więc i polszczyzny, ukształtowanych na przekładach i parafrazach Biblii i w tym duchu stworzonych. Proszę zobaczyć, jak przebiega główny nurt rozwoju literatury polskiej: od Kochanowskiego, przez Skargę i Sępa Szarzyńskiego, Paska i Kitowicza, Krasickiego i Karpińskiego, Mickiewicza, Krasińskiego i Fredrę, Sienkiewicza i Prusa. Kto dalej? Staff? Tuwim? Lechoń? Gombrowicz? Białoszewski? Na pewno Miłosz. Podobnie jest w eseistyce i w krytyce. Na pewno jest Brzozowski, Bolesław Miciński, Vincenz, Czapski, a bliżej nas: Błoński i Kijowski, bo oni jednak znali wymiar metafizyczny i odnosili się do niego.

Miłosz nazywa siebie „ekstатыcznym pesymistą”, i nazwałbym także tak Becketta. Miłosz w rozmowie z 1994 roku mówi: „Dzisiejszy człowiek żyje na czymś w rodzaju pustyni, jest pozbawiony pewnych organów, które miał człowiek kilkaset lat temu. To się łączy z erozją wyobraźni religijnej – o czym już wiele razy pisałem. Konsekwencją tej sytuacji egzystencjalnej jest jakieś obezwładnienie świata rzeczy, świata dotykalnego, odbieranego zmysłami, a także obezwładnienie czasu. Jeżeli weźmiemy na przykład twórczość tak bardzo wybitnego poety i pisarza XX wieku jak Samuel Beckett, to tam głównym problemem jest obezwładnienie czasu, prawda?”. Miłosz stwierdza, że kluczem do problemów XX wieku są zagadnienia religijne. A co jest kluczem do problemów XXI wieku? Od początku widać, że także są to zagadnienia religijne (pamiętamy, co powiedział Malraux!).

U Becketta jest takie dziwne, sławne zdanie, bardzo wyeksponowane, bo otwiera *Godota*: „Nic się nie da zrobić”. Miłosz mówi w rozmowie z 1997 roku, że ze współczesną sztuką jest tak jak w tej białoruskiej anegdocie: „prze-

chodzi chłop przez most i patrzy, a tam kobieta się topi. Wynurza się nad powierzchnię wody: och, ach – chwytła powietrze i znowu opada. Znowu się wynurza i znowu opada... A chłop stoi, patrzy i mówi w końcu: «no, nic nie zrobisz, kuma, opuskajsa na dno!». Do znacznej części współczesnej sztuki można tę anegdotę zastosować. Niestety”.

I Miłosz na to się nie godzi! Bardzo mocno występował na przykład przeciw Filipowi Larkinowi; nie cenił wierszy, w których była tylko czarna rozpacz. A Becketta cenił i wychwalał, z dystansem, ale jednak mocno i często! Bo w Becketcie czuł, jeżeli nie bratnią, to bliską sobie duszę; mówił, że jest to pisarz religijny. Też tak uważam: Beckett to jest pisarz religijny, na sposób agnostyczny, ale bardzo głęboki, metafizyczny. To jeszcze będzie szerzej odkryte i opisane tak jak w przypadku Marcela Prousta (patrz: na przykład *Widzieć jasno w zachwyceniu* Jana Błońskiego) czy w przypadku Franza Kafki (patrz: na przykład eseje Gershoma Scholema czy Karla Ericha Grözingera). „Także ten, kto mówi o utracie wiary, kto ją oskarża, w nią powątpiewa, lub – jak Nachman z Braclawia – wtrąca w dwuznaczność, w próżnię Bez Boga, jest, uważam, pisarzem religijnym – chyba, że chce się to miano zachować dla pocziwych traktatów ulicznych misjonarzy”, mówi Grözinger i przytaczając słowa Scholema: „Kafka w sposób niedościgły określił granicę pomiędzy religią a nihilizmem. Dlatego jego pisma, zsekularyzowane przedstawienie kabalistycznego poczucia świata, zawierają dla niektórych dzisiejszych czytelników coś z surowego blasku tego, co kanoniczne, co doskonałe, co rozpada się”, dodaje: „Wydaje się, że ten dualistyczno-dialektyczny światopogląd żydowskiej mistyki wywarł wpływ na pozorne wahania Kafki pomiędzy «nihilizmem» a «ufnością w wierze» i legł u podstaw sprzecznych interpretacji tej twórczości. Mistyka żydowska mówi o Bogu w sposób, w którym światło Boga ledwie jest jeszcze widoczne, spowite mrokiem świata”. A Gershom Scholem w liście do Waltera Benjamina stwierdza: „Radziłbym ci zaczynać wszelkie badania nad Kafką od Księgi Hioba albo od rozważań o nieuchronności boskich wyroków, co uważam za jedyny przedmiot twórczości Kafki”. Dobrze by było badania i nad Beckettem i nad Miłoszem zaczynać od Psalmów, Księgi Hioba albo od Księgi Koheleta.

„Kafka kreśli tę samą teologię, kosmologię i antropologię mistyczną, co mistycy chasydzcy, lecz jego mistyka znajduje się w kryzysie; utraciła z oczu światelko na końcu tunelu, dlatego człowiek wydaje się zdolny jedynie do ulegania pokusie, a nie do zachowania w pamięci «rękojmi». Mimo takiego

braku nadziei – mówi Grözinger – ten Kafkowski brak nadziei zdaje się z drugiej strony pozostawać w związku dialektycznym z nadzieją i pewnością. Sam o tym mówi: «Fakt, że istnieje tylko świat duchowy, odbiera nam nadzieję i daje nam pewność»."

Dla Kafki pisanie było formą modlitwy. Czyż dla Becketta niemożność pisania, z którą tak zaciekle walczył, nie była odzwierciedleniem niemożności modlenia się, czyli niemożności kontaktu z Bogiem? A ileż ważnych strof i stron poświęcił modlitwie Miłosz.

Religijność nie musi być wyrażana w sposób bezpośredni; może być wyrażana tak jak na przykład w malarstwie holenderskim, które przecież jest bardzo religijne. Są różne rodzaje sztuki religijnej, tak jak są różne rodzaje teologii: jest, dajmy na to, Orygenes, jest teologia apofatyczna, jest Mistrz Eckhart i cała szkoła mistyki nadreńskiej.

Beckett, podobnie jak Miłosz, to umysł dialektyczny i taki – dialektyczny – jest ich stosunek także i do religii. Ciekawe jest, jak Miłosz mówi o poezji Różewicza w rozmowie w 1996 roku: „Zajmuję się ciągle problemem erozji wyobraźni religijnej. Światopogląd ewolucjonistyczny, naukowy – w każdym razie w sensie XIX wieku – sprzyja temu nastawieniu, które jest jakimś substratem umysłu polskiej inteligencji: świat powstał przypadkiem, nie ma żadnych podstaw do myślenia, że w tym kompletnie przypadkowym świecie znajdzie się jakiś sens...

Jeżeli pan obserwuje literaturę polską – ta literatura jest agnostyczna. Nie mówię, że gdzie indziej jest inaczej, ale to jest objaw, który ostatecznie zasługuje chyba na jakąś uwagę, na zastanowienie się. Bardzo szanuję Tadeusza Różewicza, niemniej wydaje mi się, że reprezentuje on ten nurt. Tylko że u takiego poety jak Różewicz ateizm ma pewną wzniosłość: «życie bez Boga jest możliwe, życie bez Boga jest niemożliwe». Te kwestie są dla niego podstawowe i dramatyczne. Dlatego mam dla niego wielki szacunek i nie żałuję, że u początku jego kariery przywitałem go wierszem *Do Tadeusza Różewicza – poety*. Chodzi mi o to, żeby to jątrzyło, żeby nie przechodzić obok tych spraw obojętnie". A przecież o ileż mocniej te napięcia istnieją u Becketta. Miłosz dobrze o tym wiedział. W rozmowie z 2000 roku tak odpowiada na moje pytania i wątpliwości:

K.M.: Najważniejszymi dla mnie pisarzami XX wieku są Samuel Beckett i Czesław Miłosz. Jak by pan wyjaśnił ten dla wielu dziwny wybór?

C.M.: Ja bym się zgodził z wybitnością Becketta, mniej z wybitnością Miłosza. Beckett jest pisarzem XX wieku i on jest więcej w harmonii

z tym wiekiem niż Miłosz. Ale ja napisałem jeden wers, który pasuje do Becketta:

„I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość”^{*}.

K.M.: To jest jakby synteza dzieła Becketta.

C.M.: Tak – więc mnie się wydaje, że istnieje więź pomiędzy mną i Beckettem, ale *sacrum* to w ogóle dzisiaj jest problem. *Sacrum* pojawia się tylko przez nieobecność, przez brak.

K.M.: To Beckettowskie Nic, które tak jak u mistyków przemienia się w Coś.

C.M.: To jest tak jak w wierszu Różewicza, że najlepszym opisem chleba jest opis głodu. Jest dzisiaj bardzo szczególny stosunek do *sacrum*: niewymawialność imienia Pana Boga. Jak ktoś wymawia imię Pana Boga, to już źle.

K.M.: Dla kogo źle?

C.M.: Dla pisarza. I to nie tylko chodzi o to, że traci estymę swoich współbraci, bo jest religijny, ale źle dla jego dzieła. Przecież najbardziej znamienne jest, że malarstwo religijne jest dzisiaj przeważnie kiczem.

K.M.: Ale w przeszłości największe dzieła odnosiły się do Boga.

C.M.: No właśnie. Kiedyś to było najwyższe i najbardziej płodne artystycznie, a dzisiaj Beckett jest właśnie przykładem pisarza religijnego, który może mówić tylko przez zaprzeczenie. To jakoś się łączy z wielkim kryzysem pojęcia Boga osobowego. [...]

K.M.: Kto pana zdaniem najdalej zaszedł na drodze zbierania danych o rzeczach ostatecznych i najbardziej wypracował po temu swój język?

C.M.: To jest sprawa właśnie tego, że język dzisiejszy nie nadaje się do chwytania tych spraw. „I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość.” Być może pisarze, którzy im bardziej są ateistyczni, tym bardziej są pobożni, na zasadzie tego, że niesłychanie trudno jest mówić o rzeczach, które się szanuje. Jest na przykład książka Różewicza – *Matka odchodzi*, która jest najbardziej rozpaczliwą książką, dlatego, że jest to książka ateisty, który patrzy,

^{*} w: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*; ostatni wers części II pt. *Pamiętnik naturalisty*:

„Pasja ta sama, choć wezwania znikąd.

I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość”.

I ten sławny poemat kończą trzy linie, które świetnie odnoszą się tak do Miłosza jak i do Becketta:

„Nagle umilknie warsztat demiurga. Nie do wyobrażenia cisza.

I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale.

Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć”.

jak umiera droga jemu istota i nie ma dla niej żadnej pociechy. Im bardziej to jest rozzdzierające, tym bardziej jest prawdziwe. Książki Camusa, w tym wypadku bardzo daleko idące.

(A pamiętamy, z jaką niechęcią i złością mówił Miłosz o wierszach Larkina! – przyp. mój – K.M.)

Co jeszcze ich łączy? Obaj byli wygnańcami i wygnanie (także i wygnanie z wartości) było głównym tematem ich twórczości; szli drogą Dantego i innych wielkich wygnańców; wygnańcami byli ich mistrzowie: Joyce (Beckett) i Mickiewicz oraz Oskar Miłosz (Miłosz). Obaj byli bardzo przywiązani do rodzinnego skrawka ziemi, który opiewali w twórczości: u Becketta – Cool-drinagh (dom podobny do domu Dürera) i Foxrock Village, Dublin i okolice Dublina z widokiem na Zatokę Dublińską i góry Wicklow; u Miłosza – Landa, dwór Szetejnie na lewym brzegu Niewiaży, parafia Opitołoki kiejdańskiego powiatu, Wilno i okolice Wilna – krajobrazy, zapachy, kolory, pamięć szczegółu. Obaj świetnie znali się na botanice i ornitologii. Dla obu powrót we wspomnieniach i w twórczości do swoich rodzinnych miejsc był jasnym znakiem nadziei, ratunkiem od rozpacz.

Znamienne słowa o Becketcie mówi Miłosz w najważniejszej swojej książce eseistycznej – w *Ziemi Ulro*: „Gmin już nie ośmiela się bluźnić rozumowi. W całej swojej filozofii Mickiewicz przegrał, przegrali też jego bardziej nowocześni koledzy, walczący ironiści, wśród nich Dostojewski. Ale przegrana przypadła w udziale także wizjonerskim reformatorom nauki i czy to był Goethe, Blake czy O.W.M., ich propozycje ciekawia najwyżej nielicznych wybranych. Albowiem cywilizacja odnajduje siebie w swoich wytworach i kto życzy sobie w jej esencję dzisiaj przeniknąć, niech zastanowi się nad jej pisarzem najuczciwszym, Samuelem Beckettem. Jest wielkością kapitalistycznego Zachodu, wbrew temu, co twierdzi się o jego upadku, że takiego właśnie pisarza wydał i uznał za swojego, czyli wybrał prawdę bez złudzeń. Beckett, jak zresztą cała jemu współczesna literatura zachodnia, *urbi et orbi* ogłosił to, co jeszcze w XIX wieku znane było tylko nielicznym, co sarkastycznie wyrażał Nietzsche, wołając do Europejczyków: «cóż to, zabiliście Boga i myślicie, że ujdzie to wam bezkarnie?». Teraz w skali masowej nastąpiło uświadomienie sobie nowej sytuacji metafizycznej człowieka, którą określa, dużymi literami wypisane: NIE MA. Żadnego głosu przemawiającego ze wszechświata, żadnego dobra i zła, żadnego spełnienia oczekiwań i żadnego Królestwa. Osoba ludzka dumnie pokazująca na siebie palcem: «ja», też okazała się ułudą, bo to tylko wiązki refleksów okryte

jedną epidermą. Miłość okazała się uludą, przyjaźń okazała się uludą, bo żeby istniały, musi istnieć jakiś sposób porozumienia, a gdzież on, jeżeli język jest tylko bełkotem utwierdzającym samotność każdego? A cóż ostaje się wśród tego ogromnego NIE MA? Tylko czas, czas absolutny, pędzący znikąd donikąd, mierzony stopniowym zniszczeniem w komórkach organizmu. Wobec czasu, zwiastuna śmierci, cokolwiek człowiek robi, ma wartość jedynie *divertissement* (tu przypis: *le divertissement* (franc.) – rozrywka, zabawa; termin używany przez Pascala, który określał tym mianem wszelkie życiowe aktywności, pozwalające nam zapomnieć o ułomnej ludzkiej kondycji, o śmierci. «Nie ma dla człowieka nic równie nieznośnego, jak zażywać pełnego spoczynku, bez namiętności, bez spraw, rozrywek, zatrudnienia. Czuje wówczas swoją nicość, opuszczenie, niewystarczalność, zależność, niemoc, próżnię. Bezzwłocznie wyłoni się z głębi jego duszy nuda, melancholia, smutek, żal rozpacz» [*Mysli*, 201, przekład Boya-Żeleńskiego]). Wśród tych *divertissement* najsilniejsze polegają na rozpamiętywaniu chwil minionych, zanim te chwile i nas samych pochłonie nicość. Beckett w znacznym stopniu wywodzi się z Prousta i napisał o nim rozprawę. Posuwać się naprzód w czasie to posuwać się ku nicości, toteż czas u Becketta i jego naśladowców staje się kolisty i jeżeli klatki jego taśmy bywają przedstawione, to po to, żeby pokazać, że żadne «jest» albo «będzie» nie obiecuje nic ponad to, co «było». I zważmy, że określenie sytuacji człowieka, niewątpliwie zgodne z tym, czego dowiadujemy się na ziemi Ulro, nie odnosi się tylko do jednej części naszej planety, ale ma zastosowanie tam, gdzie umysł ludzki kształtuje nauka, czyli wszędzie. To nic, że naukowiec radykalny, na przykład Jacques Monod, jest nie do przyjęcia tam, gdzie obowiązują ideologie uważane przez niego za pozostałości «tradycji animistycznej». W literaturze temu radykalizmowi naukowca odpowiada Beckett, którego dewiza zdaje się brzmieć: «najgorsza prawda jest lepsza od najpiękniejszego kłamstwa». Ten nieludzki chłód «prawdy obiektywnej» nie może oszczędzić żadnych krajów, bo prędzej czy później ludzie uświadamiają sobie, że kłamie kurtyna malowana w ładne społeczne wzory.

Tak oto jedno z dotychczasowych wywodów wynika: dotkliwość wydziedziczenia. Dlatego też laicki humanizm, zjadany od wewnątrz przez swoją pustkę, korzy się wobec nosicieli rewolucyjnych haseł. Ale istotne i, powtarzam, świadczące o wielkości Zachodu, jest wyznanie zrobione przez człowieka samemu sobie, zawarte w jednowyrazowym tytule Becketta: *Endgame*. I ten koniec zabawy to nie tylko śmierć jednostkowa, bo tę można znieść

stoicko. To radykalne i bezlitosne stwierdzenie, że wyobraźnia ludzkości, tworząca w ciągu tysiącleci mity religijne, poematy, sny wykute w kamieniu, wizje malowane na drzewie i płótnie, rozczuła nas swoją dziecinną wiarą, ale możemy tylko myśleć z nostalgią o darze na zawsze utraconym. Wyobraźnia od osiemnastego wieku próbowała się bronić, obwarowując się w swoich posiadłościach literatury i sztuki, coraz bardziej wprawiając się w wielowarstwowej ironii, ale nadszedł czas, kiedy została ugodzona od środka i pozbawiona jakiegokolwiek ontologicznego oparcia. Koniec zabawy to koniec literatury i sztuki, a jeżeli one zawsze towarzyszyły cywilizacji, to zarazem koniec cywilizacji. A trzeba uznać wielkość tam, gdzie, jak u Becketta i jemu pokrewnych, artyzm karmi się końcem wszelkiego artyzmu i *Endgame* podtrzymuje, na krótko, jeszcze jedną *Endgame*.

Może i poprawne rozumowanie, ale mnie raczej obce. Nie zapieram się, Beckett, od chwili kiedy zobaczyłem *Czekając na Godota* w Paryżu w 1952 roku, niepokoił mnie i był prawie moją obsesją. Bo wyczuwałem, że w moim wobec niego sprzeciwie kryje się wiele i że badając przyczyny tego sprzeciwu mógłbym wyjaśnić sobie dokąd, umysłowo i uczuciowo, przynależę. Niechże więc mi będzie wolno teraz nad tym się zastanowić. Beckett chce nas zadręczyć oczywistością, tj. zachowuje się jak ktoś, kto przychodzi do garbusa i zaczyna nad nim się znęcać: «garbus jesteś, garbus, wolisz o tym nie myśleć, to ja już postaram się, żebyś myślał!». Sam wiem, że jestem garbus, i nie udaję, że nim nie jestem. Innymi słowy, nędzę mojego ludzkiego istnienia znam dobrze, niejeden też raz, kiedy chciało mi się wyć i bić głową w ścianę, zbierałem się do kupy wysiłkiem woli i przystępowałem do pracy, bo musiałem, a ten do mnie zwraca się, jakby dokonał odkrycia, i jest w tym jakaś niestosowność, koń uczący lisa, jak polować, przy czym to ja jestem lisem, skoro chytrością, fortelem pokonuję w sobie moje cierpienie istoty świadomej”.

Imię i nazwisko jednego i drugiego ma tyle samo (trzynaście!) liter, a w imionach występują te same dwie samogłoski. I dorzucmy jeszcze, na zakończenie, trzy różne przykłady.

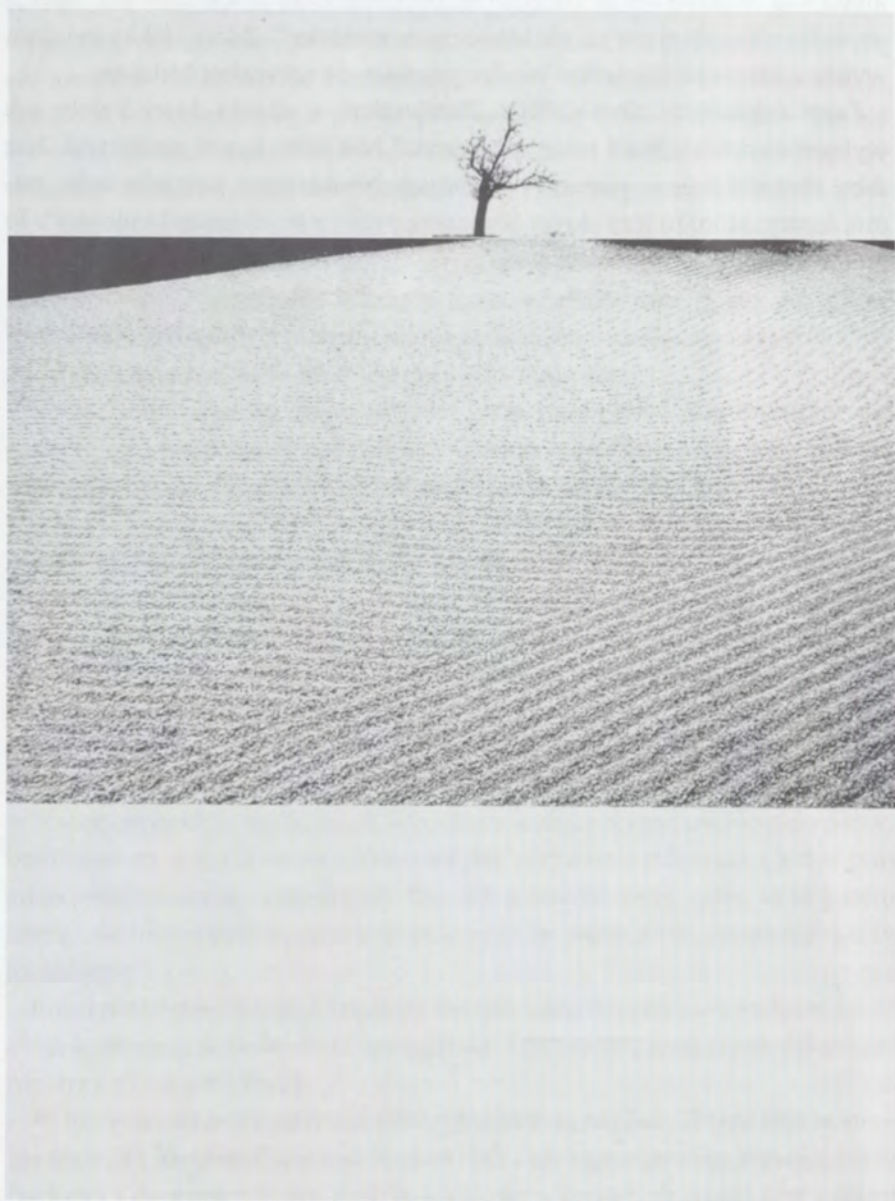
W liście do mnie z 8 sierpnia 1993 roku Miłosz napisał: „Pisze Pan w swoim liście, że ideałem Pana jest Beckett. Jak Pan zapewne wie, wysoko cenię Becketta i dostatecznie go czuję w sobie, żeby bronić się przed nim rękami i nogami”. O żadnym innym pisarzu XX wieku Miłosz tego nie powiedział.

W eseju pt. *Niedziela w Brunnen* Miłosz przytacza anegdotę o francuskim chłopie, który „swoją sceptycyzm posunął tak daleko, że obrócił go przeciw-

ko swojemu sceptycyzmowi, kiedy jego znajomy, widząc go wychodzącego z kościoła, wyraził swoje zdumienie, odpowiedział: *Je n'y cross pas, mais je me mefie* – Nie wierzę w to, ale kto to może wiedzieć”. Zdanie jakby żywcem wyjęte z utworów Becketta i bardzo pasujące do rozważań Miłosza.

Zapis z *Nieobjętej ziemi* (1984): „Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu. Skąd takie pragnienie? Nie żeby kogoś zachwycić. Nie żeby utrwalić imię w pamięci potomnych. Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości”. To mógłby być także zapis Becketta.

Krzysztof Myszkowski



*** Ewa Bathelier

Julian Kornhauser

Różewicz i Beckett

W *maison de retraite* stary Beckett żyje „jakby go nie było”. Nie oddycha, prawie nie mówi, czasem pociąga łyk irlandzkiej whiskey. Nikomu nie wadzi, ogląda godzinami telewizję. Ale może to nie ten pensjonariusz, może ten drugi, który mieszka na drugim końcu korytarza i siedzi na krześle „jak na trapezie”. Podskakuje, wyrwa się do lotu, spada. Jego chude ciało jest już obce. To Beckett czy Molloy? Życie zredukowane do wegetacji. Z drugiej strony „nie ma nic zabawniejszego niż nieszczęście”, jak mówi Nell w *Koniec*. O Beckettcie opowiada w wierszu Różewicza niewidomy starzec, jakby żywcem wyciągnięty z dramatów Irlandczyka. Nie widzi, ale nasłuchuje i mówi to, co słyszy.

Beckett Różewicza jest gładki, anonimowy. Jest, a właściwie go nie ma. Dlaczego? Dlaczego autor *Ostatniej taśmy Krappa* nic nie mówi, tylko dziecinnie podskakuje? Czy polski poeta szydzi z Becketta? A może rysuje tragiczny obraz czciela „podstawowych dźwięków”, jak powiedział o swoim dziele? Ale przecież manifest chaosu i bałaganu, zamieszania i niewyjaśnialnego (tak sam Beckett określił swoje działanie artystyczne) powinien być bliski, choć nie tożsamy, programowi Różewicza. Jeden ze starszków chichocze: *the best is not to be born*. Sobowtór Becketta?

Beckett akcentował wagę pustki. Nie tylko tej powstałej po śmierci Boga. Pustki egzystencji: starości, ciszy, znikania. Bohater Różewicza nie jest znany pensjonariuszom. Pytani przez cudzoziemców o niego, wzruszają ramionami. W świecie znikania nie są ważne imiona i nazwiska, tryumfy i ofiary. Koniec Sama jest marną próbą uniesienia siebie do „pustego nieba”. Czy to

nie próba samego Różewicza? Pisze on wiersz o Beckettcie (który zmarł mając 83 lata) w 1998 roku, kiedy zbliżał się powoli do osiemdziesiątki. Musiał podświadomie utożsamiać się z nim.

Owszem, słowa u Różewicza stają się bezdomne, ale nie puste. Beckett wszystko upraszcza i niweczy (powiedział kiedyś, że nie jest intelektualistą i ma tylko uczucia). Zajmował się głównie analizą własnych stanów psychicznych, w stosunku do innych zachowywał się okrutnie, szyderczo. Autorowi *recyclingu* nigdy by się to nie podobało. Otwarty na innych i zwykle, pełnokrwiste życie, odrzucał wyobcowanie i mizantropię Becketta. U Becketta Malone umiera, śmierć jest wszędzie. U Różewicza umiera tylko („tylko”) poezja, ale nieustannie zmartwychwstaje. U Becketta są wyłącznie zmarszczki, sucha skóra, zwiotczałe mięśnie. Nawet słowa ulegają kolosalnej redukcji (ważne są w myśl pisarza wyłącznie niedomówienia i szmery), widać to dokładnie w „poemacie” *what is the word*. Nie tylko składa się on z przemilczeń i półsłówek, ale fascynacji obłędem.

Dla Różewicza byłoby to niezrozumiałe i odpychające. Jego bezdomne słowa, często „w bałaganie”, naznaczone zostały sensem. Jakże śmieszne i żalodne są egzegezy tytułu krytyków, przewiercających „dziurawe” teksty Becketta, wobec własnych wypowiedzi pisarza o ich „nienazywalności”. Udręka wyrażania? Raczej fabrykowanie twórczego zapachu.

Dlatego w wierszu *maison de retraite* Beckett został pokazany nie tylko sam, jako anonim i jąkała, ale również jako umierający, śliniący się starzec, który nie jest w stanie wznieść się wyżej niż krzesło. Stoi właściwie na szafocie, przegrany i przeklęty, nie mając przy sobie żadnych obrońców. Jego powierniczką jest wyłącznie śmierć, wyczekiwana i „pusta”. Różewicz nie wzmacnia tego portretu żadnymi dziełami. Sztuka wobec wieczności („sufitu”) jest niczym, białą plamą. Samuel nie ma za sobą ani Godota, ani Molloya, raczej tylko milczenie. I samotność.

Hans Magnus Enzensberger pisząc o Różewiczu (w swym dzienniku *Ach, Europa*¹) stwierdził dość apodyktycznie: „Kocha Becketta, uwielbia go «za to, że oddycha tak spokojnie/w oczekiwaniu na koniec świata»”. Niemiecki poeta nie tylko więc zauważył fascynację Beckettem, ale i podobieństwa. Rzeczywiście, w pewnych wierszach (pomijam podskórne nawiązania w dramatach) bohater wygląda jak Beckett, pozuje się na Becketta, przypomina Becketta. Tak jest w wierszu *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*.

¹ Cytuję za: Hans Magnus Enzensberger, *Wrocław – poniedziałek*, przełożyła Monika Muskała, „Notatnik Teatralny” 1991 nr 2.

Jeśli treść oderwać od znanego tytułowego cytatu, „stary człowiek”, który „zatoczył koło/pustosząc pustkę słowa/pisze/głębiej ciemniej” może portretować autora *Końcówki*. Jest przemieniony w nocną ćmę, pochylony nad grobem przygląda się swojej twarzy, która jest obnażoną tajemnicą. Główną wskazówką jest strofa „umiera/z raną/zadaną przez urodzenie”. To niemal dosłowny cytat z *Malone umiera*, który brzmi: „rodzę się w śmierć”. Początek z kolei *Partii solowej* tworzą słowa: „narodziny były jego śmiercią”. Przypomina o tym Marek Kędzierski².

W wierszu tym jednak³ stary człowiek (podobnie jak bohater *maison de retraite*) jest bezradny, przestraszony, zagubiony w ciele. Różewicz wplata w ten utwór ironiczne komentarze: „która to już próba umierania”; „ukrywa swój wewnętrzny portret” i „wyszedłszy gorzko zapłakał”. Sądzę zatem, że to nie uwielbienie Beckettem (jak chciał Enzensberger), ale fascynacja polegająca na odkryciu nieprzystawalności beckettowskiej zgody na umieranie i strachu w obliczu fizycznej śmierci. To pęknięcie fascynuje Różewicza bardziej niż samo przesłanie Becketta. Bliskie jest bowiem rozmyślaniom autora *Duszycki*, zwłaszcza w ostatniej fazie jego twórczości, zapowiedzianej wyborem *Na powierzchni poematu i w środku*, w którym znalazło się kilkanaście nowych wierszy poświęconych przede wszystkim śmierci, starości, sprawom ostatecznym (ich bohaterami są wielcy starcy: Goethe, Tolstoj, Beckett⁴).

Enzensberger w przytoczonym tu fragmencie dziennika skupił uwagę na wierszu *Miłość do popiołów* (z tego samego wyboru), zaczynającym się słowami: „Co kielkuje na popiołach/Samuela Becketta?”. Jest to z całą pewnością najbardziej beckettowski z wierszy Różewicza, pełen biograficznych informacji i cytatów. „Streśćmy” ten utwór: pierwsze strofy są typową dla Różewicza refleksją o śmierci ciała, mięsa, które „cuchnie”. Oddech słabnie, słowo zanika. Kolejne przytaczają fragmenty dziennika niejakiej Peggy, która przeżyła z Beckettem „szaloną miłość” oraz fakt „przepędzenia z Irlandii” za tytuł *More pricks than kicks*. Druga część wiersza jest natomiast wyrażeniem stosunku poety do Becketta. Myśli o nim często, podziwia za „żelazną dyscyplinę” w czasie reżyserowania własnych sztuk, za brak kontaktów z mediami i rozmowy z „gospożą o zupie”. Sąd o wierszach Becketta, bardzo powściągliwy, właściwie

² Marek Kędzierski, *Okolice „Nienazywalnego”*: Samuel Beckett A.D. 1949, „Kwartalnik Artystyczny” 1999 nr 4 (24).

³ Po raz pierwszy pojawił się on w nowym wyborze wierszy *Na powierzchni poematu i w środku* (1989).

⁴ Częściowo wiersze te pochodzą z tomu *Opowiadanie traumatyczne. Duszycka* (1979), częściowo weszły do książki z 1991 roku *Płaskorzeźba*.

krytyczny („wiersze jak wiersze”), został poprzedzony dość osobliwą, tajemniczą strofą, łączącą obraz Narcyza z Jamesem Joyce’em. Narcyz znalazł się tu prawdopodobnie z opowiadania Becketta *Kości Echa*, przetwarzającego przypowieść Owidiusza o Narcyzie i Echu. Pisał o tym Thomas Hunkeler. Joyce z kolei, jak wiadomo, patronował wczesnym utworom Becketta (Różewicz napisał o nim w *Sobowótórze*, że „był opętany /uczuciami rodzinnymi”).

Kluczowe w tej części jest zdanie „byli oczywiście jacyś rodzice”. Różewicz może mieć na myśli dwie rzeczy. Po pierwsze, niemożliwość oderwania się nawet takich samotniczych artystów jak Beckett i Joyce od spraw przyziemnych (domu, rodziny). Po drugie, moc więzów, jakie wiążą artystę z innymi wbrew awangardowemu odcinaniu się od korzeni. „Byli oczywiście jacyś rodzice” – to sprowadzenie beckettowskiego odrywania się od ziemi do różewiczowskiej w końcu przyziemności. Ostatni fragment wiersza mówi o uwielbieniu, ale w charakterystycznym kontekście: „szkoda że się nigdy nie/spotkamy/bo go uwielbiam/za to że oddycha tak spokojnie/ w oczekiwaniu na koniec świata”.

Beckett przekonuje Różewicza przede wszystkim brakiem rozpacy i antymistycyzmem. Koniec świata nie jest wyłącznie końcem jednostkowego życia, ale też upadkiem dotychczasowego porządku cywilizacyjnego, ponieważ, jak zauważył poeta, „nasze sieci są puste”⁵, bowiem marnieje religia, język traci na znaczeniu, wymierają dawne sensy. Tytułowa miłość do popiołów ma mimo wszystko szyderczą wymowę. Na popiołach Becketta prawie nic nie kiełkuje. Wszystko się rozpadło. Po samym Beckettcie pozostał słaby oddech. Z drugiej strony nietrudno zauważyć podobieństwa między Różewiczem piszącym w *Przesypywaniu* o daremności zmartwychwstania i przestrzeni dołu, w *Bez tytułu* o śmierci, która umiera ze śmiechu, w *Cierniu* o cierniu, który rozdziera oczy i usta a Beckettem obłaskawiającym śmierć...

Różewicza interesuje zresztą sama postać Irlandczyka, w mniejszym stopniu jego dzieło. Stąd taka obszerna w wierszu warstwa biograficzna (Peggy, przepędzenie, reżyseria w Berlinie, gosposia, pokój). Niczym się taka postać nie różni od tych wierszy „biograficznych” Różewicza, w których poeta rysuje sylwetki Kafki, Tołstoja, Picassa, Pounda, Klause Manna czy Przerwy-Tetmajera. Są to ludzie z krwi i kości, ze swoimi chorobami, małostkami, obłędami i szalonymi ideami. Różewicz świadomie nie chce interpretować

⁵ Jest to cytat z ostatniego wiersza wyboru *Na powierzchni... bez tytułu*; *notabene* na egzemplarzu przysłanym mi przez Różewicza ręką poety zostało wykreślonych pięć ostatnich wersów, w których mowa jest o „ciemnym wnętrzu świątyni”.

ich sztuki, oddziela twórczość od życia. Zatrzymuje się niemal wyłącznie na płaszczyźnie egzystencji. Woli opisywać życie artystów w cieniu ich dzieł, na zapleczu wielkich słów, żeby wykazać, jak obie sfery nie przystają do siebie, jak często się rozmiągają.

Ów dramat nie jest w pełni udziałem Becketta, który izolował się od świata, zagłębiał we własnych obsesjach, unieruchamiał swoje zdania. To jednak nie zmienia faktu, że po końcu jest tylko popiół, wyrastająca z ciała morska trawa „jak ze starego materaca”. Śmierć, umarli, brak odpowiedzi. Różewicz opisując swoje sztuki w wierszu *Kurtyny w moich sztukach*, jakby myślał o Beckettach. Kurtyny zwisają na scenie, na widowni, w garderobie, po przedstawieniu, lepią się do nóg, rdzewieją, chrzęszczą. Są nudnym życiem, przerażającym milczeniem, nie-teatrem.

Różewicz nieustannie myśli o Beckettach, ale nie ma o nim jasnego, wyrobionego zdania. Nęci go jego zdumiewająca konsekwencja nienazywania, ucieczki od odpowiedzialności, przekraczania intelektu. Drażni jednak uwielbienie pustki, piękno przerażenia, narcystyczne zapatrzenie się we własne ciało. W zwierciadle odbija się drapieżny profil artysty, a nie zło.

Julian Kornhauser

Pułapka Becketta

Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski
w rozmowie o **Samuelu Beckett**

Krzysztof Myszkowski: *Na czym polega ważność i aktualność Becketta?*

Marek Kędzierski: Trudne pytanie na początek rozmowy. Łatwiej byłoby na nie odpowiedzieć, gdyby padło bliżej końca. Ale to od razu każe mi myśleć o zdaniu: „Koniec jest w początku, a jednak idzie się dalej”. Więc pierwszy aspekt wielkości Becketta – to wielki mistrz słowa, a przy tym mistrz zdolny uchwycić w prostych zdaniach fundamentalne aspekty i mechanizmy życia. Sformułowania, frazy, neologizmy beckettowskie zachodzą za skórę, zostają z nami na długie lata. I dzieje się tak nie tylko za sprawą estetyki, stylu, lecz również jego ważności dla naszej refleksji nad życiem. „Kobiety rodzą okrakiem nad grobem” – to wstrząsające zdanie, które w fenomenalnym skrócie może zamknąć całość doświadczenia, zdanie, które w pięciu słowach sumuje refleksję humanistyczną wielu wieków kultury. Przy czym jest niezwykle proste. Obraz, który ono przekazuje, jest elementarny i zrozumiały dla każdego, tak jak na przykład wiele metafor biblijnych. Niewiele zmieni się w przekładzie na inne języki (choć oczywiście wiele innych sformułowań równie trudno przełożyć jak Joyce’a). Miarą wielkości Becketta jest to, że wypowiadał się, tak w teatrze, jak w literaturze, sztuce radiowej, telewizyjnej, filmowej, również w krytyce – i na każdym polu trafiał w dziesiątkę. *Last but not least*, jest Beckett po prostu przewodnikiem dla wielu ludzi myślących krytycznie o świecie, autorytetem etycznym, filozofem, który – choć nie pisał traktatów i wciąż odzęgny-

wał się od jakichkolwiek związków z filozofią – pozwala nam lepiej zrozumieć świat wokół, niż filozofowie na uniwersytecie.

K.M.: *Dla mnie o wielkości i aktualności Becketta bardziej świadczą jego związki z teologią niż z filozofią, a mówiąc dokładniej: jego związki z Biblią, którą, jako protestant, znał bardzo dobrze i do której ciągle się w swoich utworach odwoływał. Mnie bardzo fascynuje ten protestancki duch Becketta – to jest moim zdaniem rdzeń jego osobowości i jego pisarstwa i uważam, że nie może być rzeczywistego zakorzenienia w świecie Becketta bez rzeczywistego zakorzenienia w świecie Biblii, jakiegokolwiek by ono nie było.*

M.K.: Beckett znał bardzo dobrze Biblię. Zakorzenienie w świecie Biblii pomaga niewątpliwie w zgłębianiu jego świata. Ale świat Becketta znamy z jego twórczości, poprzez jego dzieła. A ściślej mówiąc: wysuwamy hipotezy na temat świata Becketta z twórczości autora *Czekając na Godota*. Tytuł jest autorów wychowanych w rodzinach protestanckich, którzy czerpią z tradycji biblijnej, ale tylko jeden Samuel Beckett. Oznacza to, że nieodzowna jest tu refleksja nad tym, jak Beckett czerpie z tradycji biblijnej. Mówisz: „jakiegokolwiek by ono nie było”. Trzeba by porozmawiać o tym, jakie ono było.

K.M.: *To jasne! Ja mówię o rzeczywistym zakorzenieniu w tych dwóch światach, dodając do zakorzenienia w Biblii: „jakiegokolwiek by ono nie było”. Mówmy więc o tym, oczywiście, jeżeli wystarczy nam siła i wyobraźnia.*

M.K.: Trzeba by wyjść od czegoś, co wygląda na paradoks. Oto autor, który nigdy wprost nie zabierał głosu na tematy religijne, a którego postaci wypowiadają się na tematy religijne z ironią i sarkazmem, jeśli nie bluźnierczo. Oto człowiek, który nie chodził do kościoła, a w prywatnych kontaktach nie przyznawał, że religia gra jakąkolwiek pozytywną rolę w jego życiu. Dlaczego więc u komentatorów, a jeszcze częściej u przyjaciół, pojawiają się uwagi, że to świecki święty? Obcując z dziełem Becketta odnosimy wrażenie niemal religijnej radykalności jego wizji świata. Czy jest to projekcja pobożnych życzeń części odbiorców, czy też... no właśnie co?

K.M.: *O „pobożnych życzeniach” nie może tu być mowy. Więc co to jest? Może ten węzeł, ten paradoks jest kluczem do świata Samuela Becketta... a może jest tego świata fundamentem. Mówmy o tym!*

M.K.: Mówmy, jak najbardziej. Ale chciałbym się dowiedzieć, jak doszedłeś do przekonania o ważności Biblii, o zakorzenieniu w niej świata Becket-

ta. Adwokat diabła powiedziałby tu na przykład: Beckett, wielki erudyta, w młodości intelektualny partner (starszego o jedno pokolenie) Joyce'a, był zakorzeniony tak w świecie Biblii, jak w ogóle w tradycji kultury Zachodu, znał wielkich klasyków literatury, zwłaszcza Shakespeare'a, ale i filozofów. Aluzji i odniesień literacko-filozoficznych w jego dziele starczy, by na kilkadziesiąt lat dać pracę całej rzeszy studentów i profesorów. Hugh Kenner komentując przed pół wiekiem twórczość Becketta, użył określenia: „kieszonkowa historia myśli Zachodu od presokratyków i Homera po egzystencjalizm”. Na czym polega wyjątkowa pozycja Biblii?

K.M.: *Wiesz, ja aż tak dobrze nie znam Biblii, ale ciągle do niej wracam, ciągle ją czytam i rozważam, i z roku na rok przekonuję się, jak bardzo Beckett jest z tą Księgą związany. On był, jak wiesz, człowiekiem pełnym sprzeczności. W nim toczyła się walka. O tym w dużej mierze są jego sztuki, słuchowiska, film, ostatnie wiersze i prozy. Jego dzieło jest jakby natchnione na przykład Księgą Koheletha, ale też Księgą Hioba, Księgą Jeremiasza, Księgą Izajasza, Księgą Psalmów, Księgami Samuela, Księgami Proroków Mniejszych czy Księgami świętego Jana. To by wymagało dokładnych badań, do których jednak współczesna filozofia i krytyka są słabo przygotowane, z czego pewnie zdajesz sobie sprawę, chociaż badane są na przykład związki pisarstwa Franza Kafki z kabałą (Gershom Scholem, Grözinger). Przyjdzie czas i na Becketta! Nas już wtedy pewnie nie będzie na ziemi, ale szykujemy ten zaczyn, szukajmy tropów, zadawajmy pytania, dociekajmy odpowiedzi, w każdym razie nie tak jak Adorno i jego kontynuatorzy. To sformułowanie Kennera jest na tyle błyskotliwe, co trywialne. U Becketta nie ma niczego, co byłoby „kieszonkowe”: on atakuje granicę i przekracza ją, idzie dalej, nie cofa się i nie kręci w kółko, chociaż niekiedy zamazuje ślady i gra na zwłokę, bo jest artystą i to jest sztuka i gra, a nie jakaś kombinacja czy dysertacja, przelewanie z pustego w próżne. On dobrze wiedział, w jakim czasie żyje, do kogo mówi i jaka jest jego sytuacja. Duchowa, artystyczna i intelektualna skala Becketta, zakres jego twórczości (mikro- i makrokosmos) są porównywalne ze światami Dantego czy Shakespeare'a i niewiele mają wspólnego z „kieszonkową historią myśli Zachodu”. Wykreśl z dzieła Becketta wszystkie biblijne cytaty, wszystkie biblijne aluzje i odniesienia, a zobaczysz, co z tego dzieła zostanie. Nawet skorupy Becketta są biblijne. Bez odniesień do Biblii nie byłoby na przykład jego sztandarowej sztuki – „Czekając na Godota”. A z jakiego ducha jest bezkompromisowa uczciwość Becketta i jego pasja? On mówi: Tak było. I mówi: Tak jest. I mówi, co z tego dla nas wynika. Stoimy na rozdrożu, pod rachitycznym drzewkiem i mówimy, że idziemy, ale nie ruszamy się z miejsca. Czekamy na drugi akt? Dobrze,*

ale wiemy, że drugi akt zakończy się tak samo jak pierwszy. I wiemy, że trzeciego aktu nie będzie.

M.K.: Twórczość Becketta jest pełna odniesień, cytatów z – tudzież aluzji do – Biblii. To nie ulega wątpliwości. Tak samo zresztą, jak cytatów z i aluzji do innych wielkich tekstów kultury. Powiem więcej, Biblia jest w tym dziele obecna nie tylko w cytatach i aluzjach, które można rozszyfrować. *Notabene*, z tym rozszyfrowaniem wcale nie jest tak źle, jest owocem pracy niemal półwiecza krytyki Beckettowskiej na całym świecie, zgoda rozsiane jest to może, ale w erze komputerów i internetu sprawa skatalogowania „sprawdzonych” odniesień jest, można sobie wyobrazić, sprawą nieodległej przyszłości (nawiasem mówiąc, Kenner nie miał intencji ściągać Becketta z piedestału, „kieszonkowa historia myśli Zachodu” w niczym nie umniejsza rangi pisarza, Kenner wskazywał tylko na ironiczny charakter odniesień – który dla mnie jest oczywisty; czytając na przykład *Radosne dni* czy powieść *Murphy*, nie sposób nie brać tego pod uwagę. Łatwiejsze zadanie mają komentatorzy Paula Claudela. Tu między odniesieniem literackim a źródłem nie pada cień. A u Becketta jest jakiś zgrzyt.

Biblia u Becketta jest może nawet bardziej bezpośrednio obecna poza cytatami i aluzjami. Tak, wyczuwamy, że Beckett wadził się z Biblią, więcej, wadził się z Bogiem. Wadził się z Bogiem i wadził się z Bogiem obecnym w kulturze, Bogiem takim, jakim go przedstawia kultura, głównie Zachodu oczywiście. Jak wypieszczony chłopiec, który po pierwszej samodzielnej wyprawie do znieprawionego miasta mówi rodzicom: „Jak to, śmiecie mi tu opowiadać o pięknie i dobrze i prawdzie, a zamykanie oczy na to, co się wokół was dzieje?” – i nie daje się przekonać, że to naiwne, dziecinne pytania. Mam takie wrażenie, po iluś tam latach zajmowania się tym dziełem. Ale takie intuicje zakorzenione są w tekstach. A w tekstach, jeśli chcemy do nich podejść z konwencjonalną (niech będzie, zgoda) rzetelnością, szukamy materialnych śladów obecności Biblii i wpadamy nieco w pułapkę. Bowiem owe materialne ślady, odniesienia biblijne jakże często pojawiają się jako parodia, podkreślając dystans między obrazem człowieka, jaki w sobie chętnie nosimy, a tym, czym jesteśmy w rzeczywistości, rozdział między tym, jak chcielibyśmy się widzieć, a tym, jak naprawdę wypadaloby nas widzieć, obserwując nasze „czyiny”, nasze zachowanie. Jaka jest funkcja odniesień biblijnych? To nie tylko możliwy temat kolejnej dysertacji, ale i pytanie, które musimy sobie zadać, komentując – jakikolwiek – utwór Becketta. Weźmy choćby dra-

mat radiowy *All That Fall* – „wszyscy, którzy upadają” – aluzja biblijna jest już w tytule.

K.M.: Czymże innym jest dzieło Becketta jak nie współczesną, literacką wersją Księgi Koheleta? Tak, oczywiście, Beckett to jest literatura i tu działają inne konteksty i konwencje, ale przecież setki razy powtarza za swoim biblijnym pierwowzorem, że wszystko to marność nad marnościami (hebrajskie *havel havalim hakol havel* przekład francuski oddaje jako *Fumée de fumées, le tout: fumée*). Widoczna jest ta podwójność Becketta: na przykład z jednej strony ironia, sarkazm, drwina (to dobra tradycja literatury irlandzkiej), a z drugiej strony widać, jaki jest jego stosunek do słów, jak jest z nimi złączony, można chyba powiedzieć: zespolony. Słowa („Tylko słowa”) to jego, zdaje się, jedyna pociecha, schronienie i nadzieja i to także jest bardzo biblijne (*dabar, logos, verbum*). Do tego dochodzą sprzeczności, które są, bo muszą być, w każdym wielkim dziele; że nie ma ich w takim napięciu na przykład u Claudela, to dlatego, że jednak jest to dzieło mniejsze. Beckett usiłuje w swoim pisarstwie odpowiedzieć na teologiczne zagadnienia jak na przykład: Jest Bóg czy Go NIE MA? Czy NIC to jest jeden ze znaków Boga? Co ma robić człowiek postawiony wobec tego wielkiego (największego!) dylematu? U Becketta są to, można powiedzieć, daremne pytania. Tak jak pytania: Kim jest Godot? Kim jest pan Knott? To z tych pytań rodzą się jego groteski i satyry, tragedie i komedie, które mają swoje prześwity, tajemne przejścia, zamaskowane wejścia i wyjścia! Knott podszyty jest Wattem, a obaj podszyty są Samem; Molloy podszyty jest Moranem, obaj – Gaberem (czyli Gabrielem), a wszyscy tym, który ich stworzył (w słowach i w duchu, w ramach jednego świata przedstawionego). Postaci Becketta są pozbawione Boga i żyją w błędnym kole. A przecież jest, bo musi być, odwrotność. Tak jakby Beckett chciał powiedzieć: Patrz, jak koszmarnie i jałowo wygląda twoje życie bez Boga. A przecież mówi to z zewnątrz swoich światów przedstawionych, mówi ze swojego świata i ze świata całej europejskiej tradycji (dlatego tak lekko odniosłem się do tej formułki Kennera). „Cóż pan chce, to są słowa. Nic innego nie mamy” – tak powiedział o swojej twórczości. Ale jego słowa przesywa i porusza protestancki duch. Kto tym postaciom Becketta, tym żalonym robakom i robaczkom, każe istnieć i mówić? (a istnienie u Becketta związane jest z mówieniem, z opowiadaniem historii, z monologami, z dialogami) A kto każe istnieć i mówić samemu Beckettowi?

Aluzje do Biblii są jeżeli nie w każdym, to w prawie każdym utworze Becketta. Są także w „Ostatniej taśmie” czy w „Słuchaj, Joe”. Ale tu nie o jakieś pojedyncze, wyłowione odwołania i odniesienia do Biblii chodzi, ale o ich całą sieć. Twierdzę, że

Bóg obecny jest w każdym zakamarku tego świata! „Nienazywalny” dopóty żyje, dopóki mówi (dopóty mówi, dopóki żyje)! A o jakim braku, grzechu, winie mówią jego postaci? To, że bluźnią, złorzeczą, żalą się i narzekają, to w tym kontekście mało ma do rzeczy, bo jednak więcej do rzeczy ma to, że wspominają piękne, radosne dni, żyją w przyjaźni i mogą mówić, rozmawiać, być ze sobą razem. A to wszystko przeniknięte jest humorem i śmiechem. Charakterystyczna jest ta podwójność i przemienność (potencjalność) Becketta i jego świata: na przykład tragedia i komedia, trwoga i litość, obojętność i współczucie, zło i dobro, światło i ciemność, nienawiść i miłość, rozpacz i jeżeli nie wiara to na pewno jej iskry i tęsknota za nią. Jedno dopełnia drugie i można powiedzieć, że jest jego drugą stroną medalu. Jeżeli ktoś chce oglądać tylko jedną stronę, proszę bardzo. Czy Ty wierzysz w diabła?

M.K.: Na pewno w diabła jako kapitalny element kultury. A jeśli wierzyć, że kultura zajmuje się rzeczywistością, z istnienia kultury trzeba by wnosić o istnieniu diabła. Żartuję, tak mi się wydaje. Żeby dać ci odpowiedź serio, musiałbym się gruntownie zastanowić, może to trochę potrwać. A co do Becketta – wnikliwie wchodzisz w jego świat. Twoja interpretacja wychodzi od faktów, które są kluczowe w dziele Becketta. Ale to tylko jedna perspektywa. Ja widzę jego związki z Biblią poprzez jego osobowość, jego strukturę psychiki (to widzenie subiektywne, rzecz jasna). Dla mnie religia i Biblia to stały punkt odniesienia, ale w jego dziele nie ma postulatywności, nie ma apelu, który często towarzyszy religijnie naznaczonej twórczości. Nie wiem, czy zgodzisz się ze mną, co do twórczości, ale jako człowiek, to znaczy również jako autor, Beckett nie wygłasza kazań, nie daje wskazówek, nie napomina ludzkości ani tych błądzących. Tym, którzy upadają, podsuwa często pod nos karykaturalny obraz ich upadania (tu ciekawy cytat Pintera o Becketcie, trafia w dziesiątkę). Tak, to pewien paradoks tego dzieła, że ktoś chce tak jak Ty je odczytywać. „Ależ proszę – mógłby na to odpowiedzieć zaskoczony autor – tylko, że to wasza interpretacja, wasza sprawa.” Paradoksem jest, że czytelnicy chcą to tak interpretować, że mówią: „tak, to do mnie się odnosi”, „tak, to o mnie mówi Beckett”. Kiedyś rozmawiałem z młodym inwalidą, który przyszedł na cmentarz Montparnasse na grób Becketta. „Kładę ten kamyczek na jego grobie, bo on nas rozumiał. O mnie pisał Beckett, o kalekach. O nas się upomina” – powiedział. Gdzie? U kogo upomina? Pytałem jego i siebie. Bo tak naprawdę Beckett nie chciał przyjmować tej postawy, gorzej, napawało go nieraz wręcz przerażeniem to, że miałby wystąpić jako reprezentant ludzkości, o coś się u jakiejś instancji upominać. Trzeba najpierw uporać się z samym sobą, zdaje się mó-

wić całą twórczością Beckett. Ja, Samuel Beckett, nie chcę za nic innego brać odpowiedzialności niż za siebie. Już to, jeśli się chce być uczciwym, to niemal za wiele. To zadanie, przekraczające moje możliwości. Nawet o sobie mówić, chcieć mówić, to już jest za wiele. Dlatego w jego utworach, w genezie jego dzieła, jest radykalne ograniczenie. Wielka skromność też. *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* – maksyma Geulincxa, to życiowe motto Becketta.

Dla mnie to uniwersalna sytuacja-klucz (powiedzmy, jeden z kilku głównych kluczy). Egzystencja jako wina. Bycie winnym. Popadanie w winę. Tortura. Komizm tej tortury przy całym jej bólu. U Becketta wciąż jest ta sytuacja, na dobrą sprawę sytuacja kafkowska – jesteśmy postawieni w obliczu jakiejś instancji, Bóg, możliwe, ale chyba nie, chyba jego wrogowie, albo jego niedobrzy poplecznicy, a najprawdopodobniej, nie, nie najprawdopodobniej, ale niewykluczone, że na przykład ktoś, kto się kryje we mnie samym, ktoś, kto nas wypytuje, szuka czegoś (tak jak ja szukam). Życie to taki seans, czy spektakl, tak też można to nazwać – unieruchamianie i unieruchomienie jak w *Radosnych dniach*, przesłuchiwanie, wypytywanie jak w *Komedii*, jak w *Co gdzie*, jak w *Nie ja* (trzy warianty). Dla mnie dzisiaj kluczowym dziełem jest *Nienazywalne*. Więc wracając do twojego zdania: „Tak jakby Beckett chciał powiedzieć: Patrz, jak koszmarnie i jałowo wygląda twoje, bez Boga, życie” – to wydaje mi się, że w tym jest jakiś optymizm, może nadmierny optymizm, w apelu tego Twojego sformułowania, optymizm, którego może u Becketta bezpośrednio nie ma. Bo jaki wydzźwięk ma twoje sformułowanie? Że z Bogiem jest lepiej, pełniej. Zgoda. Ale Beckett najwyżej posunąłby się do trybu warunkowego: „jeśliby istniał Bóg”. Tak to odczuwam, nie tylko czytając teksty, ale myśląc o moich rozmowach z Beckettem, rozmawiając z ludźmi, którzy odegrali w jego życiu ważną rolę, z Barbarą Bray na przykład. Ona wręcz twierdzi, że Beckett był ateistą. Z kolei Rick Cluchey wciąż podkreśla, że to święty. Nie wiem. Może oboje mają rację.

K.M.: *Przez myśl mi nie przeszło, żeby mówić o „postulatywności” Becketta! Zresztą, co to znaczy? Dante był „postulatywny”? I angielscy metafizycy? I T.S. Eliot? Zarzut „postulatywności” można łatwo odwrócić! Zobacz, jak bardzo „postulatywni” są ci wszyscy krytycy spod ateistycznych znaków, różnego rodzaju postmoderniści, dekonstrukcyjniści i im podobni. Z jaką żelazną konsekwencją pomijają lub zbijają wszelkie odniesienia biblijne, religijne czy metafizyczne! Jakby do tego byli stworzeni! To jest dla mnie i zabawne i żałosne zarazem. To tak, jakby ludzie pozbawieni słuchu muzycznego grali w jakiejś orkiestrze lub uprawiali krytykę muzyczną. Jaki dostęp do dzieła Becketta ma krytyk albo reżyser, który*

Biblię zna tylko ze słyszenia? Myślę, że taki sam jak do dzieła Dantego. Diabła obracasz w żart! On się pewnie z tego cieszy. Diabła nie obraca w żart Biblia, a jeżeli chodzi o przestrzeń sztuki, to nie obracają go w żart tak wielcy realiści jak na przykład Dostojewski (patrz: „Biesy”), czy Thomas Mann (patrz: „Doktor Faustus”)! Pamiętasz „Ostatnią taśmę”. Tam od razu na początku jest scena, tak opisana w didaskaliach: „Podnosi głowę, zamysła się, pochyla się nad magnetofonem, już ma go włączyć, lecz w pół gestu zamiera, wolno ogląda się za siebie przez lewe ramię i długo patrzy w głąb sceny po prawej, następnie wolno odwraca się z powrotem...”. W „Przypisach i objaśnieniach” Libera pisze, że Beckett podczas realizacji tej sztuki tak wyjaśnił ten ruch Krappa: „Tam jest diabeł. Tuż za nim stoi śmierć. On podświadomie jej szuka”. Ta sama sytuacja powtarza się już pod koniec sztuki, gdy Krapp nastawia taśmę na fragment o jeziorze. To objaśnienie rzuca moim zdaniem główne światło na interpretację tego dramatu! Czy myślisz, że Beckett tak wyjaśniając, łącząc w kontekście Krappa diabła i śmierć, tak sobie tylko żartował? Przecież to jest dla tej sztuki strategiczne wyjaśnienie! A i w innych sztukach jest podobnie: ich korzeń jest jeżeli nie religijny, to metafizyczny! Z Becketta chcą zrobić jakiegoś zatwardziałego ateistę. A przecież Beckett nie był fanatyczny, ani apodyktyczny – wręcz przeciwnie, więc nie mógł „postulatywnie” twierdzić, że Boga nie ma (to by ci dopiero była komedia!). Przecież jego wielkim mistrzem był Dante, a mistrzem bezpośrednim – Joyce, który dobrze znał Biblię, otrzymał religijne wychowanie i który, jak piszą krytycy, był opętany tym, co odrzucił (a więc i Irlandią i religią!). To nie są proste równania, które można by opisać w jakiś malowniczy, „postmodernistyczny” sposób, gładkimi i efektownymi formułkami, jak choćby ta w stylu Kennera. To znaczy, można, ale po co? Po to, żeby przyszpilić Becketta? A po co przyszpilić Becketta?! Pychę, apodyktyczność i „postulatywność” na wspak tej, o której mówisz, widzę u tych sezonowych badaczy i egzegetów. Jedna „postulatywność” razi, inna – nie: widocznie jest to możliwe. Jakby się bali, że Beckett jednak nie odnosił się do Biblii powierzchownie i instrumentalnie. A Beckett w swoim pisarstwie nie odnosił się do Biblii powierzchownie i instrumentalnie, potrzebując ją jako podórki, sztafazu czy ornamentu dla pogłębienia i skomplikowania tekstu. Ja widzę jego wielką pracę duchową, nie tylko intelektualną i artystyczną: ja widzę w jego dziele pracę duchową przede wszystkim! I widzę zmaganie, walkę! Przypomina mi się agada talmudyczna, w której rabi mówi, żeby nie czynić z Tory korony mającej zdobić czoło i w ten sposób podkreślać swoją dumę i wyższość. Kto bowiem postuluje się Torą jak Koroną, ten musi przepaść, mówi rabi. A Beckett nie postuluje się Biblią jak Koroną!

M.K.: Apel i postulatyność rozumiem jako cechę przekazu, sygnału, który dzieło chce (lub nie chce) wysłać do czytelnika, przekazu, który jednoznacznie opowiada się za tym, czego pisarz gotów jest bronić. W tym sensie Dante był postulatyno. Postulatyność tak rozumiana nie ma nic wspólnego z tendencyjnością (o której może pomyślałeś) i absolutnie nie kłóci się z wielką literaturą. *Boska Komedia* jest wielkim dziełem, które odegrało kapitalną rolę w życiu i twórczości Becketta. Chętnie widziałbym nazwisko Becketta wymieniane jednym tchem z Dantem czy Shakespeare'm. Ale Beckett jest pisarzem współczesnym i zupełnie inaczej wkraczamy w jego świat.

Co do krytyków spod ateistycznych znaków, to nie wiem, kogo masz na myśli. Hugh Kenner był wielką postacią anglosaskiej krytyki, autorem kluczowych egzegez Pounda i Joyce'a, który jako jeden z pierwszych „odkrył” Becketta dla szerokiej publiczności literackiej. Idąc za przykładem Doktora Johnsona (o którym Beckett w latach trzydziestych próbował napisać swój pierwszy dramat) erudyta Kenner unika żargonu i idzie tropem aluzji i odniesień u Pounda, Joyce'a i Becketta. Niekiedy wyklada paradoksy Becketta żartobliwie, ale tu trafia przecież w *esprit* samego autora. Bez mrówczej pracy takich krytyków jak Ruby Cohn, Lawrence Harvey, a nieco później np. John Fletcher, Jim Knowlson, którzy objaśniali uwikłanie irlandzkiego autora w tradycji kultury, być może Samuel Beckett funkcjonowałby teraz jako autor znany raczej tylko wtajemniczonym. Czytając komentarze Antoniego Libery, czytasz również ich komentarze (mam tu na myśli część faktograficzną komentarzy Libery). To oni ustanowili pewien intelektualny model wypowiedzania się o Beckecie, wykraczający poza poziom recenzji o bałaganiarskiej poetyce teatru absurdu. To, że nikt z nich nie uważa Becketta za twórcę dramatu religijnego, nie znaczy, iż ktokolwiek twierdzi, że odnosił się on do Biblii powierzchownie i instrumentalnie. Nie wiem, kto chce zrobić z Becketta zatwardziałego ateistę.

Co do mojego poglądu na temat diabła, zastanawiam się, potrzebuję jeszcze trochę czasu, nim postaram się na to pytanie odpowiedzieć. Nie takie proste. Natomiast co do Krappa, to spojrzenie, które opatruje Beckett w notatniku reżyserskim „kryptonimem” Hain, łączy się z osiemnastowiecznym poematem Mathiasa Claudiusa o śmierci. O ile wiem, tylko raz, chyba Martinowi Heldowi, Beckett podsunął oprócz śmierci skojarzenie z diabłem – którego nazwał „old Nick”, to jest raczej ludowa nazwa, czort, coś w tym rodzaju. Niektóre źródła podają, że autor mówił o tym Rickowi Clucheyowi, ale Rick tego sobie nie przypomina. Warto byłoby sprawdzić.

Co do pracy duchowej, zgadzam się całkowicie. Wierz mi, nie ma chyba poważnego komentatora, który mu tego odmawia.

K.M.: *Trafiła kosa na kamień! Ja tego tak nie rozumiem, że postulatowość to może być także brak przekazu czy sygnału. Postulat to jest jednak żądanie, domaganie się czegoś, dowodzenie w oparciu o jakąś główną tezę i bardziej mi się to słowo kojarzy z językiem filozofii czy nawet z żargonem dziennikarskim, niż ze sztuką, z literaturą, a epoki literackie nie mają tu nic do rzeczy. Na pewno wiesz, że w ostatnich miesiącach życia Beckett czytał w oryginale „Boską Komedie”. To jednak coś znaczy! I Kenner nie zbije mnie z tropu! Dlaczego Beckett miałby istnieć jako autor znany tylko wtajemniczonym? Nie tylko, że nie doceniam, ale i nie przeceniam krytyki uniwersyteckiej. To dla nich szczęściem było i jest to, że spotkali kogoś takiego jak Beckett, a nie dla niego, że to oni się nim zajęli. Kim się mieli zająć? Wiele ważnego i dobrego napisali o Beckettcie, ale jednak spreparowali go na swoją modłę i ja przeciwko temu się buntuję! Dobrze wiesz, jakie nurty obowiązywały w krytyce literackiej na Zachodzie w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i następnych. Prawie wszystko, co się wtedy działo w krytyce, działo się na kanwie marksizmu (i to się toczy do tej pory, do dekonstrukcjonizmu włącznie) – pisał o tym Gombrowicz, wiele mówił i pisał o tym Miłosz. Kiedyś czytałem tekst opublikowany w „Dialogu” pt. „Beckett i postmodernizm” i tam były odniesienia do Derridy, Lyotarda i innych; okropna sieczka. Kiedyś z zapalem czytałem teksty Adorna, a dzisiaj nie mam potrzeby do nich wracać. Zgadzam się, że można znaleźć w tych i innych tekstach o Beckettcie wiele cennych rzeczy, ale one wszystkie są tylko do pewnej kreski, zamykają Becketta w jakimś wielkim kwadracie czy w walcu, a on się tam nijak nie mieści. Moim zdaniem trzeba, tak jak to jest u Dantego, iść dalej, a nie jak oni chodzić po śladach i kręcić się w kółko. Nie twierdzę, że Beckett pisał dramaty religijne, ale jego sztuki jednak mają coś wspólnego z misteriami; takie skojarzenia miałem czytając prace Ireny Sławińskiej o teatrze religijnym; jest tam mowa o sakralnych elementach (aspektach) teatru, o metateatrze i teatrze czy dramacie sakralnym (holly theatre) w odniesieniu właśnie do teatru Becketta. Co do Krappa, to wiersz Claudiusa – „Śmierć i dziewczyna”, do którego potem Schubert skomponował muzykę, świetnie odnosi się do całości: śmierć i dziewczyna, czyż nie jest to temat Krappa, rozpatrywany na przykład w kontekście „Fausta”. A że użył ludowej nazwy; wielcy pisarze rosyjscy też używali ludowych nazw na nazywanie diabła (bies), a wszyscy wiedzieli, o kim mówili, bo przecież nie chodziło im o maskowanie czy zamazywanie tej postaci! No, ale widzę, że doszliśmy do jakiegoś punktu zwrotnego! Jeżeli chcesz dalej ciągnąć te wątki, to bardzo proszę, będę rad. Znana jest anegdota, gdy raz w teatrze podszedł*

do Becketta jeden z widzów i z entuzjazmem powiedział, że „przez całe życie” czyta jego utwory, na co Beckett bez chwili wahania odparł: „To musi pan być bardzo zmęczony”.

Znałeś Becketta. Powiedz, jaki był, co w nim, w jego postawie było najważniejsze?

M.K.: W *Molloyu* jest taki fragment, w którym narrator Moran wyruszający tropem Molloya na polecenie niejakiego Gabera w służbie pewnego Youdiego, stwierdza, że było Molloyów wielu, co najmniej trzech: ten, którego podobiznę miał w sobie Moran, jego karykatura, tudzież Molloy z krwi i kości, który gdzieś na Morana czeka. Za chwilę uzupełnia Moran tę listę Molloyem Gabera. Po to, by znowu za chwilę dosyć logicznie dodać Molloya Youdiego, nawet jeśli przyjąć, że Molloy Gabera (Gabriela) powinien być identyczny z Molloyem Youdiego (Jahwe). A zanim przerwie ten wątek postanawia jeszcze, że do tego, do tych pięciu Molloyów, tylko się ograniczy – nie będzie już wnikał w to, do jakiego stopnia byli oni *constans*, a do jakiego podlegali przemianom. Można powiedzieć, że Beckettów było wielu. Gdy czytam relacje o nim, różnią się one nawet w zdawałoby się łatwych do ustalenia szczegółach. Nathalie Léger, autorka opublikowanej przed paroma miesiącami książki *Les vies silencieuses de Samuel Beckett* na dwóch stronach przytacza opinie przyjaciół i znajomych Becketta o jego głosie. Nawet na ten temat opinie dwudziestu interlokutorów bardzo się różnią, nawet w tak oczywistej kwestii jak ta, czy mówił po francusku z irlandzkim akcentem.

K.M.: Cioran przytacza w swoich zapiskach rozmowę z żoną Becketta – Suzanne, do której kiedyś powiedział, że Beckett jest naprawdę pełen rozpaczony i dziwi się, że potrafi ciągnąć dalej, „żyć” itp., na co odrzekła: „Jest w nim także inna strona”.

M.K.: O tym, że jednak pośród tylu Beckettów, w tylu Beckettach, żył przecież ten prawdziwy, im wszystkim wspólny, mówią wypowiedzi i świadectwa przyjaciół, wydawców, bliskich, choćby te, pomieszczone w niniejszym numerze „Kwartalnika”. Uderza w nich wciąż stały ton: człowiek z gruntu prawy, bezpromisowo uczciwy i lojalny, współ-czujący, wyczulony na innych, czuły zwłaszcza na krzywdy małych ludzi, nieczuły na sławę, nie żądny sukcesu, i wciąż chodzący własnymi drogami. To, co formułuje *explicit* Barbara Bray, potwierdzają relacje innych: że równie wyjątkowy jak dzieło, był sam człowiek. Że nie mniej ważne jak to, żeby zatrzymać dla przyszłych pokoleń jego dzieło, jest to, żeby zadbać o pamięć jego osoby, nie zapomnieć Becketta jako człowieka.

K.M.: *Jak i kiedy zaczęła się twoja sprawa z Beckettem?*

M.K.: W dzieciństwie – Ojciec często budził mnie pytaniem: Wstawaj, czekasz na Godota? Wiem, że przez długi czas nie zastanawiałem się nawet, dlaczego. A potem, po jeszcze dłuższym czasie, pisałem pracę doktorską u Stefana Treugutta – na temat możliwości tragedii współczesnej, twórczość Becketta miała być tylko tematem jednego z rozdziałów. Stopniowo wciągnęła mnie ona bez reszty, pamiętam, biblioteka IBL-u była jak na polskie warunki wówczas doskonale zaopatrzona, choć generalnie niełatwo było zdobyć materiały, każda podróż zagraniczna znaczyła dla mnie niezliczone wizyty w księgarniach i bibliotekach. W pewnym momencie miałem wrażenie, że wiedza książkowa nie wystarcza i postanowiłem zwrócić się z paroma nurtującymi mnie pytaniami do Ruby Cohn, której komentarze były dla mnie czymś w rodzaju kompasu. Odpowiedziała, że na pewne pytania najlepiej odpowie mi sam autor, choć ona wie, że autor nie odpowiada, oczywiście, na wszystkie pytania. Nie od razu się na to zdobyłem. Kiedy jechałem do Paryża w lutym 1980 roku, miałem przejeżdżać przez Kassel, gdzie Beckett w 1932 roku przerwał swoją karierę uniwersytecką, wtedy zdecydowałem się wreszcie do niego napisać. Adres dał mi Antoni Libera, który był wówczas byłym doktorantem IBL-u, jeśli się nie mylę, przetłumaczył fragmenty prozy w „*Twórczości*” i napisał parę artykułów, na które ja zareagowałem artykułem w „*Tekstach*”. Wspólnie przygotowaliśmy numer „*Literatury na Świecie*” w 1981 roku.

K.M.: *Wtedy poznałeś Becketta: opowiedz.*

M.K.: Beckett był „na wsi”, „w błotach Marny”, czyli w podparyskim Ussy w czasie mojej podróży, ale zaproponował, żebyśmy spotkali się przy mojej następnej bytności w Paryżu. Więc po kilku miesiącach zorganizowałem tę bytność. Przyleciałem w piątek, parę godzin później odbyło się spotkanie, w sobotę rano siedziałem już w samolocie do Warszawy. To było oczywiście wielkie wydarzenie. Najbardziej uderzyła mnie bezpośrednia przychylność i jego niesamowita, nakierowana na mnie, uwaga, koncentracja. Odpowiedział na wszystkie moje konkretne pytania, dotyczące słów, sytuacji scenicznej. Wyczułem, że na „interpretacyjne” nie będzie odpowiadał. Przekazując mu przekład *A Piece of Monologue* Libery – wtedy tytuł brzmiał *Partia monologu* (zażartowałem, że to politycznie dwuznaczne, mogłaby to być aluzja do PZPR, Beckett zareagował uśmiechem) – kiedy pytałem o szczegóły rozmieszczenia rzeczy na scenie, wyjął pióro i drżącą ręką narysował mi po prostu dwa szkice, w ujęciu z góry i ze sceny.

Po jakimś czasie Jan Błoński, dyrektor literacki Starego Teatru, zasugerował, żeby zaprosić Becketta do reżyserii w Krakowie. W lutym 1981 roku znów spotkałem się w hotelu PLM naprzeciw mieszkania przy Boulevard St. Jacques. Beckett grzecznie się nie zgodził („nie mógłbym pracować nad sztuką w języku, którego nie znam”) i zaproponował Asmusa („Walter na pewno zrobi to lepiej ode mnie”). Parę dni później rozmawiałem o tym z niemieckim reżyserem w Hannoverze. Był dosyć entuzjastyczny. Z Krakowa od Jana Błońskiego i Stanisława Radwana przyszło zaproszenie dla Asmusa, którego miałem być asystentem – do realizacji *Końcówki*. Przygotowując inscenizację dyskutowałem z Beckettem listownie szczegóły mojego nowego przekładu, który był konieczny, ze względu na niedokładności istniejącego tłumaczenia Juliana Rogozińskiego. Autor interesował się losami spektaklu, którego premiera odbyła się tuż przed ogłoszeniem stanu wojennego i zbiegła się z 200. rocznicą sceny narodowej w Krakowie. Szczególny był to okres, ponury, przeczuwało się coś niedobrego, wiszącą w powietrzu konfrontację. W magazynach teatru znaleźliśmy kubły Nagga i Nell, wykonane do inscenizacji *Końcówki* w reżyserii Rogera Blina, goszczącej w Starym dziesięć lat wcześniej. Jerzy Grzegorzewski wykorzystał je, dodając na zewnątrz coś w rodzaju grzałek na koks. Na premierze widownia żywo reagowała na każdy refren Clova: „Nie ma już...” (rowerów, papki, środków uśmierzających itd). Jerzy Radziwiłłowicz, który znalazł się na jednej z prób, zastanawiał się nad celowością uczczenia tej rocznicy wystawieniem sztuki o tytule *Końcówka* (dla mnie wydawało się to bardzo beckettowskie). Po premierze, parę miesięcy później, w najgorszym okresie stanu wojennego, Asmus zebrał ciężarówkę darów z teatru w Kolonii i jako kierowca (inaczej nie dostałby wizy) przywiózł je zespołowi Starego Teatru. Dojechał wieczorem, większość aktorów została do rana, nie zdążyła wyjść przed godziną milicyjną. Polskie napoje dostarczyła strona polska. Opowiadał, że takie grzałki jak u Grzegorzewskiego widział po drodze do Krakowa – ogrzewali się nimi marznący żołnierze.

K.M.: *Wiem, że Beckett także pomagał.*

M.K.: Kiedy ogłoszono stan wojenny, Beckett pisał do mnie najpierw do Ameryki, później do Europy, że wysyła paczki Antoniemu i że przekaże mu wpływy z tantiem (za kilkanaście lat wystawiania sztuk w PRL). Był solidarny. On, zawsze czuł na krzywdę innych. Kiedy przyjeżdżał do niego ktoś, kto, według jego wyobrażeń, mógłby nie mieć pieniędzy (a takimi

byli przybysze ze strefy sowieckiej), natychmiast pytał, czy potrzebują pomocy.

K.M.: *Prowadziłeś z nim korespondencję i współpracowałeś. Jak to przebiegało?*

M.K.: Od 1980 przez dziesięciolecie korespondowałem z nim, pytając o sprawy związane głównie z konkretnymi problemami translatorskimi i inscenizacyjnymi. W 1983–1984 roku Rick Cluchey z odświeżoną grupą San Quentin Drama Workshop przygotowywał program „Beckett Directs Beckett”. Najpierw Walter Asmus przez cztery tygodnie w zimnym Chicago próbował *Godota*, *Końcówkę* i *Ostatnią taśmę Krappa*, potem Beckett miał nadać inscenizacjom ostateczny kształt w londyńskim Riverside Studio. Zwróciłem się z pytaniem, czy mógłbym przyjrzeć się jego próbom. Zawsze umniejszał siebie, swoje dzieło, swoją rolę – napisał, że robi to wyłącznie dlatego, że cała grupa nalega (ale później widziałem, że robił to z wielkim oddaniem). Jeśli chciałbym obserwować ten „żenujący proceder” (*embarrassing process*), to proszę bardzo, on nie widzi żadnych przeszkód. Były to tygodnie, które otworzyły mi oczy na to, jak Beckett pracował nad inscenizacjami na scenie, ile mieszczą w sobie jego sztuki – scenicznie.

Potem, ponieważ tak nalegałem, by badać jego „żałosne dzieło”, pomagał mi w wielu sprawach np. w nawiązaniu kontaktów w BBC, uzyskaniu zgody na realizację radiowe dzieł niedramatycznych. Następnym etapem była współpraca przy zrealizowanej w Niemczech w Südwestfunk i Süddeutscher Rundfunk wersji radiowej utworu prozą – *Towarzystwo*. Nie nazywaliśmy tego adaptacją. Kilka dni spędzonych z Beckettem na rozmowach o tekście i selekcji fragmentów do słuchowiska znowu otworzyło mi oczy na nie.

K.M.: *Co najważniejszego zapamiętałeś ze spotkań z nim?*

M.K.: Zauważyłem, że nie tylko treść rozmów, ale sam kontakt, sam impakt fizyczny, jego obecność, która zaznaczała się „w przestrzeni” tak silnie, działała na mój układ nerwowy. Fascynujące były te spotkania, z fascynacją można było chłonać wysyłane przez niego „sygnały”. Obserwować, jak patrzy, jak mówi, jak się porusza, jak rysuje drżącą ręką (z powodu choroby Dupuytrena kurczyła się tkanka łączna palców), jak porusza się, jak stawia kroki – coś, co nigdy „legalnie” nie zostało zarejestrowane dla potomności. Po śmierci pisarza w kilku obrazach dokumentalnych pojawiły się krótkie sekwencje z Beckettem nielegalnie sfilmowaym, na przykład szef Teatru Tele-

wizji Süddeutscher Rundfunk (SR) w Stuttgarcie, Reinhardt Müller-Freienfels zarejestrował po kryjomu jego zachowanie w czasie produkcji *Sluchaj Joe*. Nieuczciwie, chociaż rozumiem tę pokusę, nie tylko dlatego, że Beckett, który cierpliwie dawał się fotografować, nie zgadzał się na inne techniki „uwieczniania”, więc każde nagranie było czymś wyjątkowym, ale również z tego powodu, że w jego ruchach było coś niezwykłego, bardzo odbiegającego od zwykłej „mowy ciała”, właściwie coś niezgrabnego, nie, nie można tego tak nazwać – może coś, co odbierało się tylko w kontekście swoistej dla niego syntaksy ciała w ruchu.

W czasie prób do spektakli Beckettowskich w wykonaniu grupy Ricka Clucheya, „Beckett reżyseruje Becketta”, w 1984 roku przybyła do Londynu grupa filmowców z Australii, pragnąca zrealizować parominutową rozmowę z autorem i reżyserem. Siedziałem w lobby teatru obok stolika, przy którym toczyła się rozmowa i współczułem tak Beckettowi, jak i filmowcom – taki szmat drogi przebyli, by usłyszeć z ust autora odpowiedź: „Niestety, nie”. To był subtelny szantaż z ich strony i naprawdę zadowolilyby ich minuta nagrania z próby na scenie, ale Beckett nie mógł się przemóc.

K.M.: To niebywale! Dziś wielu wydaje się, że nie ma pisarza bez jego ciągłej obecności w mediach i widzimy, jak wielu się tam ciągle kręci.

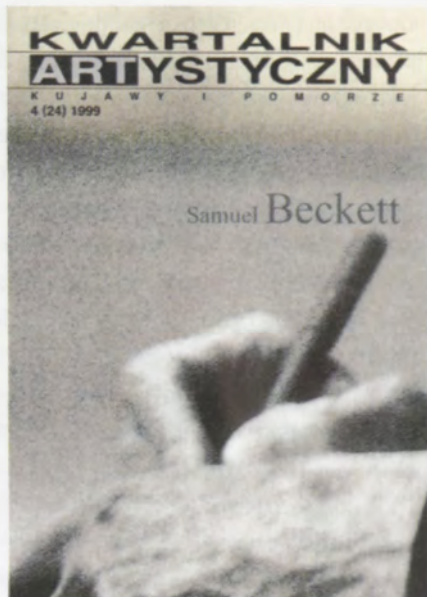
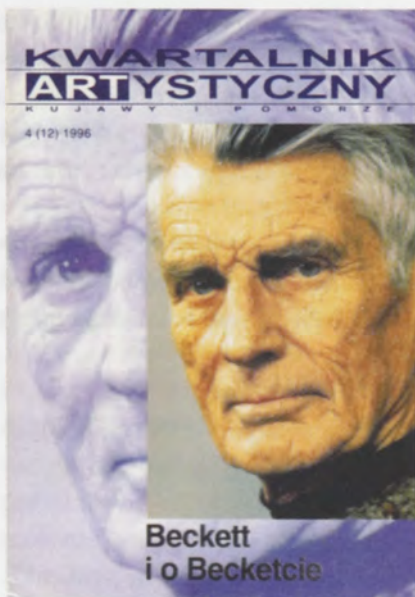
M.K.: Beckett nie zgadzał się też na rejestrowanie własnych wypowiedzi na taśmie dźwiękowej.

Przed paroma dniami przysłano mi jubileuszową edycję niemieckiego wydawnictwa „der hörverlag” zawierającą sześć płyt kompaktowych z nagraniami akustycznymi utworów Becketta i zrealizowanymi w radio programami o Becketcie – głównie niemieckich, ale są też rzeczy w innych językach, m.in. inscenizacja *Wszystkich, którzy upadają* z lat osiemdziesiątych z udziałem takich ważnych „głosów” Beckettowskich jak Billie Whitelaw, David Warrilow i Barry McGovern. Na folii plastikowej, w której umieszczono pudełko, była nalepka informująca, że wydanie zawiera kopię oryginalnego zapisu głosu autora – z dopiskiem, że jest to jedyny autoryzowany zapis głosu Becketta. Autoryzowany, hmm, to wielka sensacja! Zaciekawiony natychmiast zacząłem szukać tego nagrania. Okazało się, że w jednym z radiowych *features* z roku 1995 (a więc już po śmierci pisarza) pomieszczono króciutki fragment rozmowy Becketta „podsluchanej” w studio telewizyjnym w Stuttgarcie w czasie produkcji sztuki

Co gdzie (*Was Wo*), głos Becketta ledwie słychać. Nie wydaje mi się to prawdopodobne, żeby Beckett, przy swojej niechęci do jakiegokolwiek rejestracji jego osoby, czy to telewizyjnej, czy akustycznej, wyraził zgodę na publiczne wykorzystanie akurat tego nagrania. Byłem w Stuttgarcie przy realizacji *Was Wo*, niczego nie spostrzegłem, ale mogę zapytać Waltera Asmusa, żeby się upewnić.

Wiem o istnieniu dużo dłuższego i ważnego nagrania Becketta, czytającego własną prozę, wybijającego takt za pomocą ołówka. Mam je nawet w domu. Niewiele brakowało, a przestałoby istnieć. Nazywam to ostatnią taśmą Esslina...

[ciąg dalszy rozmowy w „Kwartalniku Artystycznym” 2007 nr 1 (53)]



Samuel Beckett w „Kwartalniku Artystycznym”

- Malone umiera* (fragment) – przełożył Marek Kędzierski, 1995 nr 2 (6)
- Dante...Bruno.Vico..Joyce* – przełożył Antoni Libera, 1995 nr 3 (7)
- Molloy* (fragment początkowy) – przełożył Antoni Libera, 1995 nr 4 (12)
- Malone umiera* (fragmenty) – przełożył Marek Kędzierski, 1995 nr 4 (12)
- Teksty na nic I* – przełożył Antoni Libera, 1995 nr 4 (12)
- Źle widziane źle powiedziane* (fragmenty) – przełożył Marek Kędzierski, 1995 nr 4 (12)
- Podrygi* (fragmenty) – przełożył Antoni Libera, 1995 nr 4 (12)
- Molloy* (fragment części pierwszej) – przełożył Antoni Libera, 1999 nr 4 (24)
- ...parę słów o milczeniu...* (ostatnie zdania powieści *Nienazywalne*) – przełożył Marek Kędzierski, 1999 nr 4 (24)
- what is the word/no właśnie co* – przełożył Antoni Libera, 1999 nr 4 (24)
- Mercier i Camier* (fragment) – przełożył Marek Kędzierski, 2000 nr 2 (26)

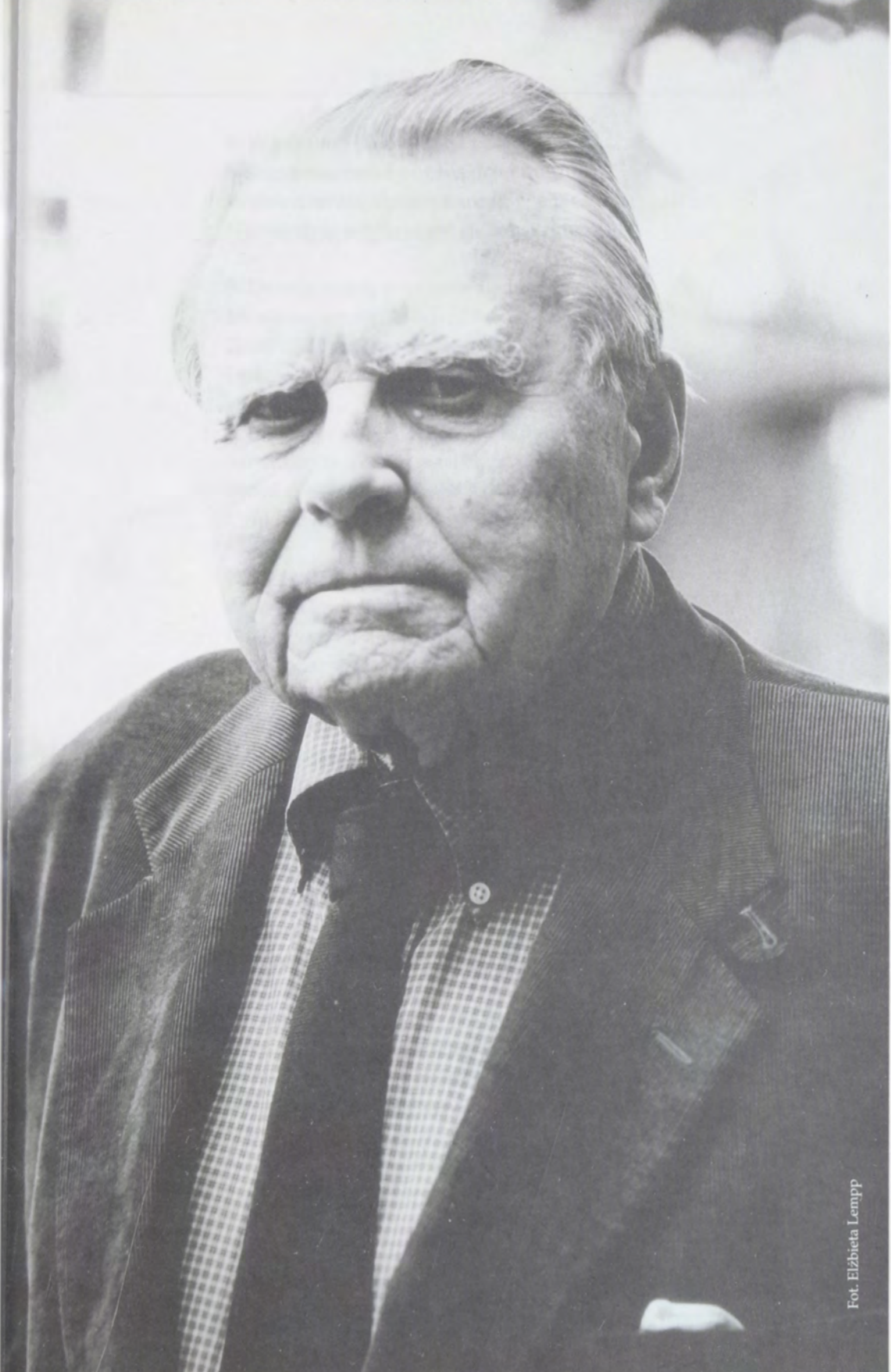
Teksty o Samuelu Beckettie w „Kwartalniku Artystycznym”

- Krzysztof Myszkowski, *Łabędzi śpiew*, 1993 nr 0
Katarzyna Zajda, *Na głosy solo*, 1994 nr 3
Artur Grabowski, *Bezbecketta*, 1995 nr 3 (7)
Antoni Libera, „*A wiosny ni ma. Zawsze grudzień*”, 1995 nr 4 (8)
Katarzyna Krzyżan, *Beckett u Bückleina*, 1995 nr 4 (8)
Krzysztof Myszkowski, *Do szczętu*, 1996 nr 1 (9)
Dorota Garlicka, *Festiwal Becketta w Strasburgu*, 1996 nr 3 (11)
Reinhart Müller-Freienfels, *We do it together to have fun together – wspomnienia o Beckettie w Stuttgarcie*, 1996 nr 4 (12)
Gilles Deleuze, *Wyczerpany*, 1996 nr 4 (12)
Jonathan Kalb, *Inscenizacyjny kontekst Becketta*, 1996 nr 4 (12)
Marek Kędzierski, *Widziane i słyszane*, 1996 nr 4 (12)
Antoni Libera, *Dante, Vico a „Towarzystwo” Becketta*, 1996 nr 4 (12)
Andrzej Stasiuk, *Twarz Becketta*, 1996 nr 4 (12)
Krzysztof Myszkowski, *Błędne koło*, 1996 nr 4 (12)
Głosy i głosy: Samuel Beckett do Michela Pollaca, Václav Havel do Samuela Becketta, Edward Beckett, Andre Bernold, Roger Blin, Harold Bloom, Gottfried Büttner, John Calder, Steven Connor, Ria Endres, Charles Julliet, Martin Esslin, Georges Pelorson (Belmont), Rosemary Pountney, David Warrilow, Billie Whitelaw, 1996 nr 4 (12)
Samuel Beckett (13.4.1906–22.12.1989), Chronologia zasadniczych utworów teatralnych, radiowych i telewizyjnych, Utwory niedramatyczne według daty publikacji, Wydania polskie, 1996 nr 4 (12)

- Artur Przybysławski, *Teatr wewnętrzny*, 1997 nr 4 (16)
- Krzysztof Myszkowski, *Literatura, dom starców i grób*, 1998 nr 1 (17)
- Marek Kędzierski, *Okolice „Nienazywalnego”: Samuel Beckett A.D. 1949*, 1999 nr 4 (24)
- Anthony Cronin, *Samuel Beckett. Od „Molloya” do „Nienazywalnego”*, 1999 nr 4 (24)
- Thomas Hunkeler, *Samuel Beckett: Pomiędzy harmonią Nieba a dysonansem Pieła*, 1999 nr 4 (24)
- Lütfi Özkök, *Obrazy pamięci*, 1999 nr 4 (24)
- „Wydawca to słowo w liczbie mnogiej” – Jérôme Lindon, dyrektor Editions de Minuit w rozmowie z Markiem Kędzierskim, 2000 nr 2 (26)
- Antoni Libera, *Jak przełożyć „wyrażenie bezpośrednie”? Wokół jednego zdania Samuela Becketta*, 2002 nr 4 (36)
- Antoni Libera, *Być sobą – co to znaczy? Studium „Ostatniej taśmy” Samuela Becketta*, 2003 nr 4 (40)
- Marek Kędzierski, *Wer die Dichter will verstehen...*, 2003 nr 4 (40)
- Antoni Libera, *Błogosławieństwo Becketta*, 2004 nr 1 (41)
- Barbara Bray, *Dawne czasy*, 2005 nr 1 (45)

Układ fotografii: Daria Kołacka

The Editors wish to express their gratitude to the contributors of this issue for their generous co-operation, in particular to Lütfi Özkök, Barbara Bray, Rick Cluchey, John Fletcher, Barney Rosset and Bob Adelman.



Fot. Elżbieta Lempp

Czesław Miłosz

Żywotnik

1. Niezbyt rozumny, ale wyznaczony,
Żeby swój język rodzinny uświetnił.
Pewnie za sprawą specjalnej ochrony
Wiek zatracenia i zagłady przeżył.

2. Igraszka losu, który się otwiera
Tylko stopniowo, jak gdyby gra w karty,
Nie oczekiwał rozgłosu ni berła,
Ani że dotknie strun królewskiej harfy.

3. Pobożne dziecię, zabobonny chłopek,
I prostoduszny miał zostać do końca.
Jego naiwność czytali na opak,
Choć była śmieszna i zawstydzająca.

4. W rejestrze plemion był Polak litewski,
Mieszkaniec baśni pogańskich i mitu.
W dzieciństwie słyszał starodawne pieśni,
Nie wiedząc o tym uczył się sanskrytu.

5. Dymiła wojną porażona ziemia.
Mówiono wtedy, że ból nas oczyści.
Zazdrościł innym czystego sumienia
I wiary w triumf narodowej misji.

6. Cierpiał i myślał, że cierpi za mało.
Szedł korytarzem w nieruchomym tłumie.
Wielu z nich jego pamięci żądało.
Czuł wstyd, że żyje i więcej rozumie.

7. Można rzec o nim, że podziwiał ludzi
Albo ich kochał, co pewnie jest jedno.
Bo ostatecznie dla kogo się trudził,
Skoro odrzucał abstrakcyjne piękno?

8. W swoim myśleniu nieco pogmatwany,
Zgłaszał swój udział w rozmowie pokoleń.
Bardzo potrzebni są tacy szamani.
Bez ich mamrotań co począłby człowiek?

9. Trwało wznoszenie ogromnej katedry
Z westchnień, okrzyków, hymnów i lamentów
Na dom dla wszystkich, wiernych i niewiernych,
Na poskromienie prymitywnych lęków.

10. Inaczej mówiąc wierzył, że są wagi
Albo i miary ostatniego sądu,
Kiedy ukaże się nareszcie nagi,
Bez udawania i światopoglądu.

11. Bawił się później nadzieją kompensat
Za to, że stary, głuchy i kulawy.
Poszukiwania sensu nie zaprzestał
I nie chciał żyć z samej tylko wprawy.

12. A dużo było niezrozumiałego.
Choćby dwoistość żądz i aspiracji.
Ostatnim słowem stało się „Dlaczego?”
Zanim świadomość i pamięć utraci.

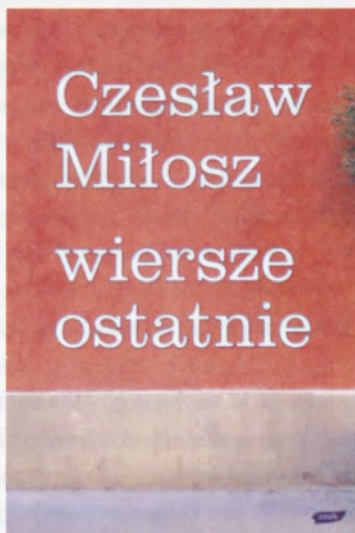
W garnizonowym mieście*

W garnizonowym mieście z tęsknotą za stolicami.
Aparat kinematografu szumiał i wyświetlał marzenie
o Grecie Garbo, Rudolfie Valentino.
A tutaj tylko turkot chłopskich furmanek
w dzień targowy, nuda i muchy w cukierni.
Poeci pożyczali sobie pisemka awangardy
z kubistycznym portretem i manifestem o metaforze,
który ułożył ktoś, kto wrócił z Paryża.
Pisali wiersze pastuszkowie i uczniowie melameda,
pod umpfa, umpfa trąb defilady i pienia procesji,
sami zbyt postępowi, żeby zastanawiać się nad religią.
Drogi były pylne, kury rozbiegały się w popłochu.
Salcia, Zuzia, Rebeka nuciły tango i przymierzały kapelusze
przerobione według ostatniej mody.
I ja tam byłem, tamtejsze piwo piłem,
w moim dawnym życiu eleganta i snoba.

Czesław Miłosz

* Ostatni wiersz, który Czesław Miłosz dał do druku, opublikowany w „Kwartalniku Artystycznym” 2004 nr 1 (41).

Głosy i głosy
o *Wierszach ostatnich* Czesława Miłosza



Julia Hartwig

Okруchy z sutego stołu

O *Wierszach ostatnich* Czesława Miłosza

Wiersze ostatnie. Te, które powstały w ostatnich latach życia Czesława Miłosza. Wśród nich wiele nieznanych, niepublikowanych dotąd. Po raz pierwszy ukazuje się zbiór, na który sam poeta nie mógł już rzucić gospodarskim okiem, nie mógł ustalić kompozycji tomu, która odgrywa tak ważną rolę w odbiorze.

Dziełem edytora, wspomaganego przez Komitet Redakcyjny, jest tytuł, układ treści, układ wierszy i podział na części; a także decyzja w sprawie ustalenia definitywnej wersji niektórych utworów. O trafności tych decyzji my, czytelnicy Miłosza, będziemy mogli się przekonać dopiero wówczas, kiedy otrzymamy wydanie krytyczne, które wydawca w swoim posłowniu zapowiada.

Wiersze ostatnie to piękny zbiór. Nie zdarzyło się jeszcze, by Miłosz nas zawiódł. Ani wiek, ani choroba, nie osłabiły jego siły twórczej. Takie wiersze jak *Obecność* i *Syn arcykapłana* to jedne z najświetniejszych przykładów jego wierszopisarstwa. Zachwycająca *Obecność* przypomina o całym obszarze twórczości Miłosza, jaki naznaczyło dzieciństwo, *Syn arcykapłana* to Miłosz zadziwiający celnością przewodu myślowego. Miłosz, który zaskakuje.

Wystrzegaliśmy się czytania *Wierszy ostatnich* jako rodzaju testamentu. Pisał je poeta, który każdego następnego dnia mógł jeszcze napisać coś nowego. Daty utworów zawartych w tym zbiorze to lata 2002, 2003. Nigdy nie dowiemy się, czy nie publikował tych wierszy, bo ich nie cenił, czy też po prostu z ogłoszeniem ich zwlekał. *Wiersze ostatnie* są wciąż żywe, nie ma w nich nic z pożegnania, jest kontynuacja wątków, które go zawsze nurtowały, są otwarte, dyskursywne, nadal stawiane są w nich pytania. W nawrocie tematów nie ma nic literackiego, to wynik nawarstwiania się doświadczeń.

Wielokrotnie opisany przez Miłosza jego stosunek do natury, do jej trudnej do przyjęcia, okrutnej żarłoczności potwierdza się i nabiera nowego wyrazu w wierszu *Do natury*, gdzie pisze: „Odtąd miałem rozmyślać o tym przez całe życie”. Uprawnione jest więc to powracanie.

W pozostawionej nam garstce ostatnich utworów odbija się cały niemal krąg poetyckiego myślenia Miłosza. Podobnie jak w wierszach z lat wsześniejszych, w jego rozważaniach o śmierci nie ma nic z osobistego lamentu, jest racjonalne przekonanie, że nie powinno mieć końca to, co zostało do myślącego życia stworzone. Panem śmierci czyni nie Władcę Najwyższego, ale diabła. „A panem śmierci jest diabeł/Nazywany dlatego Księciem Świata.”

Jan Błoński pierwszy zauważył, że Miłosz traktuje diabła jako istotę żywą, a późniejsze wiersze Miłosza potwierdziły to przeświadczenie, zgodne zresztą z nauką Kościoła. W świecie wierszy Miłosza rządy diabła stanowią ograniczenie rządów Stwórcy. I tu poeta Miłosz zdaje się istotnie znajdować na obrzeżach herezji (jak sam o tym pisze w *Traktacie teologicznym*). Czytamy w *Antenrze*: „I później uginał kolana przed Panem, który go chronił/Ale którego władztwo nad ziemią jest ograniczone”. Tego, kto pamięta przypowieść z Ewangelii o Chrystusie zaniesionym na skraj góry, gdzie kuszony był przez szatana, nie zgorszy owo ograniczenie, o którym pisze Miłosz.

Idąc śladami podziału tomu, dokonanego przez wydawcę, natrafimy na część drugą, która zawiera portrety i historie ludzkie. Stworzenie takiego rodzaju wydaje się najzupełniej usprawiedliwione: Miłosz bierze na siebie

obowiązek utrwalenia pamięci o ludziach, których znał. Zadanie takie w ogromnej mierze wykonał, ale nie zadowala go to, co zrobił. Pisze w wierszu *Historie ludzkie*: „Włóż w moje usta modlitwę/Za nas i za mnie/Który ich miałem opisać./I nie opisałem”. Nie opisał również dlatego, że „Skoro już jestem/Szmanem, mam prawo odprawiać moje rytuały/Nieco powyżej, a nie poniżej człowieka”.

Kiedy odważa się sięgnąć „niżej”, jak w wierszu *Mara: Wielość*, robi to jakby z poetyckiego przymusu, z pokusy stworzenia możliwie wiernego obrazu ludzkiej egzystencji. Wystarczy jednak, by nabrał szerszego oddechu, a powstaje *W tumanie*, wiersz niewątpliwie „wyższy” od *Mary: Wielości*. Dorównuje mu *W garnizonowym mieście* – odmienny w tonie, niemal epicki, utrzymany w najlepszej tradycji, barwny obrazek obyczajowy, z prowincjonalnej Polski lat przedwojennych.

To, co niepokoi Miłosza od dawna, można by powiedzieć: od zawsze, to jego obraz własny. Myślę, że to właśnie stało się powodem napisania wiersza *Jedno zdanie*. Nie raz w swojej poezji zadawał sobie pytanie, czy nie grzeszy pychą i pogardą dla ludzi, jakie dostrzega u innych twórców. (A przypisuje takie cechy choćby poecie amerykańskiemu, Robinsonowi Jeffersowi.) Porównuje się z nimi: Czy i ja jestem taki?

Zadziwiająca jest w tym zbiorze, jakby pokazana na przykładzie, amplituda tonacji charakterystycznych dla całej twórczości Miłosza. Trzeba wyznać, że cierpie trochę skóra, kiedy czytamy początek wiersza, drukowanego jeszcze za życia poety, w „Tygodniku Powszechnym”:

„Więc przetrzymałem was, moi wrogowie!/Wasze nazwiska mech porasta,/A gorliwie braлиście udział w obławie/Na zdrację i wyrodka”.

To pachnie odwetem. Ale dalej pada znów niespokojne pytanie o obraz własny:

„Odczuwam litość i razem obawę/Że może jestem taki jak oni/Że udawałem dąb, a byłem próchno”.

Jeśli w wierszu *Co mnie*: dochodzi do głosu arogancja, jest to, zaprawdę, arogancja rozpaczy:

„Co mnie i komu tam jeszcze do tego/Że będą dalej wschody i zachody słońca/śnieg na górach, krokusy/i ludzkość, ze swoimi kotami i psami?”.

Wiersze ostatnie to ukazana w miniaturze skala całej twórczości Miłosza.

Julia Hartwig

Obecność

Kiedy biegałem boso w ogrodach
nad Niewiażą

Było tam coś, czego wtedy nie
próbowałem nazywać:

Wszędzie, między pniami lip, na
słonecznej stronie gazonu, na
ścieżce wzdłuż sadu,

Przebywała Obecność, nie
wiadomo czyja.

Pełno jej było w
powietrzu, dotykała, obejmowała
mnie.

Przemawiała do mnie zapachami
trawy, fletowym głosem
wilgi, ćwirem jaskółek.

Gdyb nauczono mnie wtedy imion
bogów, łatwo roz~~oznałabym~~
twarze.

poznałabym

Agnieszka Kaspińska

Głosa do Wierszy oszczępich

Czesława Miłosza

Wzornym 14

Łosymym

Jakby ~~zamiast~~

~~Między~~ w erigto

Jednej i wypowiedzi

1984

~~Ala~~ ~~Obecnie~~ ~~działa~~
M wyszedł, bogu
i dusze

Ala ~~czeka~~ ~~o~~ ~~bezie~~
M wyszedł, bogu i
dusze,

u by ~~jednej~~

niepoznaną i istoty.

w roku 23. vii 2002

Agnieszka Kosińska

Glosa do Wierszy ostatnich Czesława Miłosza

[...] Mnie tak naprawdę nic nie obchodziło,
Jak długo słyszałem głos, który dyktował wiersze.

Taki wynalazłem sposób na życie,
I tak spełniało się moje przeznaczenie.[...]

Pobyt w: Druga przestrzeń, 2002

Wokół wydanego w październiku 2006 roku tomu Czesława Miłosza pt. *Wiersze ostatnie* pojawiło się sporo niecisłości dotyczących przede wszystkim sposobu ich powstawania, a więc warsztatu poetyckiego „późnego Miłosza”.

W latach 1996–2004 byłam sekretarką poety i mając okazję być świadkiem oraz uczestnikiem procesu twórczego, chciałabym podzielić się z czytelnikami kilkoma spostrzeżeniami.

Czesław Miłosz był poetą, który wstawał rano i w bezliniowym kajecie, na białych kartonowych kartkach, zapisywał piórem, Watermanem lub Pelikanem, ciemnoniebieskim atramentem wiersz. Widziałam to przychodząc rano do pracy. Często to była notatka, fragment, szkic, zdanie, ale równie często utwór prawie skończony. Następnie, po jakimś czasie przepisywał tę formę wierszowaną do komputera, swojego ulubionego starego „maca”, z wiecznie odklejającymi się maleńkimi nalepkami na oznaczenie polskich liter. Przepisywał z kajetu albo „z głowy”, pamiętając widocznie doskonale, co kilka dni wcześniej zapisał odręcznie.

Drukował albo drukowaliśmy ten zapis, na kompaktowej małej drukarce, która nie zawsze wypluwała strony tak, jak sobie zamyślił i często się nam zacinała. Staralam się zbierać wszystko to, co wychodziło spod jego pióra i drukarki, a co czasem autor skazywał na koszt. Porządkowałam luźne kartki, spinałam, nazywałam, datowałam. Oczywiście, jeśli zdążyłam. „Pani Agnieszko, nad czym Pani tak deliberuje?” – pytał się mnie z rozbawieniem śledząc moją krzątalinę, już gotowy do następnego zadania. Oczywiście z cza-

Ale rosłem w katolickiej
rodzinie, więc wkrótce zaroilo się
koło mnie od diablów i świętych
pańskich.

ale

Co prawda czułem Obeność ich
wszystkich, bogów i demonów,

Jakby unoszących się wewnątrz
jednej niepoznawalnej Istoty.

o gromy
Przynależym do

sem przystał na ten żmudny proces zbierania i porządkowania, bo w końcu nie zabierał on tak wiele czasu, a rezultat okazywał się bardzo pomocny w dalszej pracy.

Wydruk odkładał do teczki, teczkę do górnej albo dolnej szuflady po lewej stronie swojego biurka. Do tej części biurka nie zaglądało się, chyba że na wyraźne polecenie.

Jak dobry szlachcic panował nad swoim poetyckim gospodarstwem. Wyciągał wiersze z teczki, czytał, z czasem z pomocą ręcznej lupy albo maszyny do czytania, z czasem moją. Na wydruku komputerowym nanosił odręczne poprawki, najczęściej piórem, rzadziej czerwono-granatową kredką, którą kupiłam, na jego polecenie, specjalnie do tych celów. Wiersz znów wędrował do teczki. Czasem prosił o przepisanie komputeropisu z odręcznymi poprawkami „na czysto”. Nowa wersja trafiała znów do odpowiedniej teczki w jego biurku; z czasem, dla ułatwienia, ja też założyłam specjalną na nowe i stare wersje wierszy.

Czasem wręczał mi kartkę i bez wstępów mówił: „Proszę czytać”. Musiałam znaleźć odpowiedni ton, podział na wersy, oddech, oraz, co najtrudniejsze, podczas tych kilkudziesięciu sekund głośnej lektury, wyrobić sobie uczciwe zdanie na jego temat, warte tej intymnej chwili. Miał też zwyczaj odczytywania nowych wierszy na spotkaniach towarzyskich, czy to w jego mieszkaniu, czy kiedy był w gościnie.

Wreszcie wyciągał z teczki wiersz i pytał: „Komu to damy?”. Czytałam wtedy wiersz na głos, jeśli zapis wiersza nastroczałby zbyt wiele trudności redaktorowi, przepisywałam go „na czysto” do jego komputera lub komputera jego żony – Carol, na którym pracowałam. Następnie jeszcze raz sprawdzaliśmy układ wersów i strof, interlinie i interpunkcję, duże i małe litery, akapity. W wierszach miał swoje przyzwyczajenia interpunkcyjne, nie zawsze zgodne z zasadami polskiej interpunkcji, ważne było również łamanie linii w tym, a nie innym miejscu, zwykle regulowane oddechem, albo szczególnym zamysłem autora. W ten sposób Miłosz podawał do druku swoje wiersze, również te zawarte w tomie *Wiersze ostatnie*. Wysyłałam je, najczęściej faksem, do pism, z którymi zwykł współpracować: „Kwartalnika Artystycznego”, „Zeszytów Literackich”, „Tygodnika Powszechnego”, „Odry”. Zawsze prosił o ostateczną, przed drukiem, korektę wiersza

i zawsze ją robiliśmy. W krakowskim archiwum Czesława Miłosza, jak i w redakcjach wspomnianych pism zobaczyć możemy owe komputerowe zapisy wierszy, złożone dużą czcionką, pełne literówek oraz „czystopisy” i wydruki po korekcie.

Kiedy ręka, a potem oczy odmówiły posłuszeństwa nie zmieniło to wiele życia poety. Dyktował to, co uznał za wartę podyktowania. Doskonale słyszał i pamiętał wersy, nad którymi nieustannie od ponad siedemdziesięciu lat pracowała jego myśl. Dokładna mapa wiersza była w jego głowie i można było wyczytać z jego twarzy, kiedy po niej podróżował. Nadal rano pracowaliśmy nad formą wierszowaną. Dyktował „z głowy”, rzadziej z luźnych kartek, pokrytych hieroglifami pisma komputerowego, bo tych już nie mógł zobaczyć. Wiersze „z głowy” przeważnie stanowiły rozwinięcie zapisków z numerowanych i datowanych najpierw jego, a potem moją ręką, kajetów.

Zwykle mówił: „Proszę zapisać”. Po łobuzerskiej minie i prawdziwym stanie błogości, który udzielał się drugiemu, mogłam poznać, że to będzie forma wierszowana. Dyktował zwykle wersami, zwykle zaznaczał duże litery, i niechętnie nieliczne przecinki. Na koniec prosił: „Niech to Pani jakoś uporządkuje”. Formę uporządkowaną przeze mnie zawsze mozolnie potwierdzaliśmy i akceptowaliśmy: czytałam bardzo powoli, wers po wersie i o wszystko raz jeszcze się pytałam. Jeśli była zmiana, nanosiłam, wpierv zwykle odręcznie, a potem w komputerze. Wydruk trafiał do teczek: jego (w jego biurku) i mojej. Po jakimś czasie wydobywany z teczki znów przechodził próbę lektury głośnej.

Na tom *Wiersze ostatnie* złożyły się 44 utwory (w tym jeden komentarz prozą) zebrane przeze mnie za zgodą syna i spadkobiercy Czesława Miłosza, Anthony’ego Oscara Miłosza, z krakowskiego mieszkania poety, z, by tak rzec, różnych „nośników”: z teczek w biurku poety, kajetów, komputera poety oraz komputera Carol, a także z teczek, które za życia autora nazwaliśmy „archiwalnymi” i które składałam, w zależności od ich zawartości, w różnych miejscach w mieszkaniu na ulicy Bogusławskiego w Krakowie.

W edycji tego tomu za podstawę przyjąłam, za zgodą Anthony’ego Oscara Miłosza, wydruki komputerowe czynione ręką autora oraz wydruki, nad którymi pracowałam z autorem za jego życia, a dyktowane wprost do „mo-

Syn arcykapłanaa

Tak, mój ojciec był arcykapłanem , ale
napróżno próbują mnie teraz przekonać, że
powiniennem mego ojca potępić.

Był to mąż bogobojny i sprawiedliwy,
obrońca imienia Pańskiego.

Jego obowiązkiem było chronić imię
Pańskie przed skalaniem ustami
człowieka.

Z Na żarliwe oczekiwanie mojego
ludu odpowiadali fałszywi prorocy i
zbawiciele.

Nieznany cieśla z Nazaretu nie był
pierwszym, który podawał się
za Mesjasza.

jego" komputera. W skład *Wierszy ostatnich* wchodzi więc wiersze podane do druku przez autora (dwanaście utworów) oraz niepublikowane za jego życia. Z wierszami, które autor zostawił ich losom pośmiertnym postępowałam jak za życia poety: ustaliwszy ostateczne wersje, przepisałam, zachowałam interpunkcję autora oraz oryginalną pisownię, ustaliłam łamanie wersów. Pierwodruki porównałam z komputeropisem autora oraz moim i zapisem w kajecie (rękopisem). Komputerowe zapisy wierszy zwykle są czytelne i jednoznaczne.

Wiersze ostatnie generalnie powstały w latach 2002–2003, w Krakowie. W 2004 roku Miłosz wierszy nie dyktował. Sądząc po komputeropisach wierszy *Mara: Wielość i O zbawieniu*, wydaje się, że są to najwcześniejsze wiersze z tomu i mogły powstać nawet w okresie *TO*, czyli w 2000 roku. Wiersz *Flet szczurołapa* znalazłam również (oprócz wydruku w teczce w biurku Profesora), w teczce nazywanej w domu Miłoszów *vanilla folder*, z odręcznym napisem Miłosza „Nowe”, a swego czasu odłożone na półkę archiwalną. Teczki te Carol kupowała w Ameryce, bo w Polsce bezskutecznie ich szukałyśmy, a zarówno Miłosz, jak i Carol lubili je w swojej pracy, bo były bardzo proste w konstrukcji i nie sprawiały kłopotów archiwizacyjnych. Teczka „Nowe” zawierała wiersze, które autor włączył do *Drugiej przestrzeni*, oprócz *Fletu szczurołapa* właśnie.

Daty w nawiasach kwadratowych pochodzą ode mnie i oznaczają okres, w którym autor pracował nad wierszem albo (jeśli data jest dokładna: dzień, miesiąc, rok) datę ostatniej sesji, po której autor niczego już w wierszu nie zmienił. Niektóre daty roczne można jeszcze uściślić, albo chociaż ustalić chronologię powstawania wierszy. Wymaga to porównania zapisów w kajetach, wydruków oraz moich notatek. Czesław Miłosz w ostatnim okresie swojej twórczości zwykle nie datował wierszy. Jediną datą w tym tomie pochodzącą od autora, jest data pod wierszem *Obecność*: „wtorek 23 VII 2002”, w odręcznym zapisie wiersza w kajecie; w tomie błędnie wzięta w nawias kwadratowy.

Wiersz *W garnizonowym mieście* ma ciekawą historię: zanim dał Krzysztofowi Myszkowskiemu (zmieniając w wierszu przed drukiem w „Kwartalniku Artystycznym” „Francję” na „Paryż”), Miłosz wydrukował go najpierw w tłumaczeniu Dawida Weinfeldta na hebrajski, w „Bar Micwie”,

Mój ojciec został wplątany w traagizmą
sprawę w której nie było wyjścia.

W wyobraźni ludowej przyjscie Mesjasza
stało się równoznaczne z
końcem rzymskiej okupacji .

Czy Sanhedryn mógł pozwolić na wybuch
powstanie,które skończyłoby się ruiną
świętego mista?

Gdyby nawet mój ojciec chciał ratować
Nazarwńczyka,ten boleńnie go zrniał.

Zranił jego pobożność,któej samą
istotą była przekonnie o
nieskończonym dystansie dzielącym od
Stwórcyas nas, śmiertelnych .

Czyż wy,uczniowie Jezusa, nie
rozumiecie ,czym jest dla uszu ludzi
pobożnych waze twierdzenie,że ten
człowiek był synem Boga żywego ?

piśmie prowadzonym przez miłośnika poezji Miłosza, Josefa Ozera, który od miesięcy dopraszał się o wiersz.

Wiersz *Niebo* ma na wydrukach komputerowych dwie wersje tytułu: *Niebo* i *Pokusa*. I choć autor nie dokonał wyboru tytułu podyktował późniejszy w stosunku do tego wiersza komentarz, który nazwał „Komentarz do wiersza *Niebo*”.

Jedynym projektem wiersza jest *Pan Syruć*, gawęda szlachecka o przodku Miłosza. Złożyłam go z luźnych, nienumerowanych kartek, z odręcznymi dopiskami autora. Choć zdania układają się w pewną całość i można porównać tę kompozycję z zapisem w odpowiednim kajecie, mając nadzieję, że taka mogła być intencja autora, trzeba wyraźnie zaznaczyć, że to jednak projekt wiersza, bo nigdy, w przeciwieństwie do pozostałych wierszy, autor mi go nie pokazał, nie przeczytał, ani nie podyktował, jak to miał w zwyczaju.

Nad ostatnim wierszem pracowaliśmy w grudniu 2003 roku. 22 grudnia 2003 podczas ostatniej roboczej sesji poświęconej formom wierszowanym, Miłosz opatrzył wiersz tytułem *Dobroć*.

Rok 2004, rok wzorowego *ars moriendi* poety, Czesław Miłosz przeznaczył na porządkowanie swojego ziemskiego, a przede wszystkim literackiego gospodarstwa. Wolę uporządkowania wierszy ostatnich wzmogły w nim również wizyty Krzysztofa Myszkowskiego (12 i 18 czerwca 2004). Jakiś czas po tych spotkaniach zrobiłam na prośbę Miłosza inwentaryzację zasobów poetyckich. Przeczytałam mu prawie wszystkie wiersze, które weszły potem do *Wierszy ostatnich*. Tę lekturę opatrzył komentarzem: „Żadnego z tych wierszy nie przeznaczam do doraźnego druku”. Z rozmowy wynikało, że „doraźny” to znaczy tuż po śmierci.

Miłosz nie znosił presji i chaotycznego pośpiechu, a już szczególnie w materii poetyckiej. Miał swój wewnętrzny rytm oraz niezachwianą świadomość formy, którą uwalniał, tylko wtedy, kiedy była nieodparta. Można rzec, że kiedy był gotowy, był gotowy na pewno. Żyjąc w kulturze pośpiechu, szybkiego i łatwego druku jakże trudno zdać sobie sprawę, na czym polega rzemiosło poetyckie uprawiane przez ponad siedemdziesiąt lat w pokornej służbie *dajmoniona*.

W wierszach ostatnich słychać pewną dykcję Miłosza. Tę samą, co w *To czy Drugiej przestrzeni*, nic dziwnego powstawały mniej więcej w tym samym

sprawę w której nie było wyjścia.

2

W wyobraźni ludowej przyjście Mesjasza stało się równoznaczne z końcem rzymskiej okupacji .

Czy Sanhedryn mógł pozwolić na wybuch powstanie,które skończyłoby się ruiną świętego mista?

Gdyby nawet mój ojciec chciał ratować Nazarwńczyka,ten boleńnie go zranił.

Zranił jego pobożność,któej samą istotą była przekonnie o nieskończonym dystansu dzielącym od Stwórcyas nas, śmiertelnych .

Czyż wy,uczniowie Jezusa, nie rozumiecie ,czym jest dla uszu ludzi pobożnych waze twierdzenie,że ten człowiek był Bogiem ?

czasie. Nie było w tym tomie bolesnych wyborów edytorskich. Jest kilka wersji kilku linijek, które nie ważą na mocnym głosie całości.

Opublikowany przez „Zeszyty Literackie” w 2005 roku tom *Jasności promieniste i inne wiersze*, zawierający pierwodruki, jakie Miłosz w latach 1984–2004 przysyłał do pisma przynoszą również obraz pracy autora nad formą. Możemy prześledzić zmiany dokonywane przez autora na drodze od zapisu utworu przez pierwodruk do tomu wierszy. Widzimy, jak z czasem forma wiersza zyskuje w umyśle autora jednak formę bliższą prozie czy odwrotnie; widzimy jak autor tekst zdawałoby się ciągle tnie na samoistne fragmenty, nadając im tytuły w przyszłym tomie (por. *O byciu poetą* z „Zeszytów Literackich”, 1995; zamieszczone później w *Piesku przydrożnym*, 1998). Nie o „szkicowość” i „brulionowość” więc w tym procesie jednak chodzi, a raczej o poszukiwanie przez Miłosza formy na miarę jego pojemnej, samozaprzeczącej natury. Tych poszukiwań Miłosz nie zaniechał do końca i to on, choć we władaniu głosu, postawił temu głosowi kres.

Tezę o „szkicowości” czy „brulionowości” wierszy ostatnich należy więc rozpatrywać w kontekście całego dzieła Miłosza, jeśli w ogóle takie spojrzenie ma sens w kontekście dwudziestowiecznej produkcji literackiej.

Samokomentujące dzieło Miłosza jest również swoistym komentarzem do *Wierszy ostatnich*. *Wiersze ostatnie* zarazem pożytecznie oświetlają poprzednie tomy. *Spizarnia literacka*, którą dyktował od początku lutego 2003 (na kilka miesięcy zanim zawiadomił redaktora Tomasza Fiałkowskiego, że zamierza cykl felietonów dla „Tygodnika Powszechnego”) do maja 2004, a następnie publikował co tydzień w „Tygodniku Powszechnym”, jest swoistym spłacaniem długów wdzięczności w stosunku do ludzi, których spotkał w swoim długim życiu. Ten zbiór felietonów jest naturalnym dopełnieniem powstałych w latach 1997 i 1998 *Abecadeł* oraz chociażby wiersza *Leonor Fini*, poświęconego ekscentrycznej towarzyszce życia Kota Jeleńskiego, przyjaciela Miłosza. Pięknym mottem do wielu książek Miłosza jest wiersz *Historie ludzkie* i tylko w kontekście kronikarskiej pasji jego autora, czy wręcz obsesji dawania świadectwa można ten wiersz w pełni zobaczyć.

W tomie *Wiersze ostatnie* znajdziemy chociażby wiersz pt. *Jeżeli*, powtarzający uporczywie frazę z wiersza z *Drugiej przestrzeni*: *Jeżeli nie ma*. Na pewno jest on również śladem poszukiwania przez autora formuły na wy-

powiedzenie Tego, z czym całe życie się zmagal; zmagal się tak bardzo, że powtarzal całe zdania i tytuły (por. na przykład wiersz *Obecność* z tomu *Druka przestrzeń* i *Wiersze ostatnie*). Wiele jest takich miejsc w dziele Miłosza, które doprowadzają nas do wrażenia *déjà lu*. Starcza mantra czy świadome obroty myśli? A czy to pytanie w przypadku poezji ma jakiegokolwiek znaczenie?

Wyciąganie Miłoszowi przy okazji *Wierszy ostatnich* starości, ślepoty, podmuchów depresji i niedołęźności jako taryfy ulgowej wzbudziłyby śmiech pozagrobowy nie tylko samego Miłosza, ale chyba wszystkich przytomnych i nieprzytomnych oślepych poetów od Homera począwszy. I jest to zresztą dla mnie źródłem nieustannej „zwierzęcej” radości, kiedy o tym czytam w recenzjach poświęconych „późnemu Miłoszowi”. Od ponad trzydziestu lat Miłosz ze starości robił temat (i to na ileż sposobów!), dawał sprawozdanie z powolnego zamykania się zmysłów, ale nie przyszło mu do głowy, żeby zebrać u czytelnika z tego powodu o litość.

To, co mnie uderza w poezji Miłosza, wcale nie tylko „późnego” to nieodparty ton elegijny. Oplakiwanie tego, co utracone: urody ciała i urody życia. „Tak dużo winy i takie piękno!” – napisze w *Biografii artysty* (z tomu *Na brzegu rzeki*, 1994). *Późna dojrzałość* artysty musi być wiekiem kłęski. I zdaje się nie ma na to rady. „Który ich miałem opisać/I nie opisałem” – powie krótko i prosto w *Historiach ludzkich* (z tomu *Wiersze ostatnie*).

Myślę, że tajemnica poezji Miłosza tkwi w ogromnym ładunku lirycznym, który nas zaskakuje (sic!) oraz elegijności, nie zanadto wysublimowanej, dostępnej każdemu nieoschłemu sercu i umysłowi. Bo inaczej co zrobić ze stosami listów adresowanymi do Miłosza od zwykłych czytelników, różnych pokoleń, z całego świata, na które patrzę codziennie w krakowskim archiwum, a niektóre dobrze pamiętam. Myślę też sobie, że może już czas zdjąć pieczęć intelektualizmu, jaką zwykło się zamykać poezję autora *Ocalenia* i po prostu pozwolić jej przemówić w naszej osobistej lekturze.

Wiersze ostatnie nie są ani testamentem poety, ani domknięciem bogatego życia, bo poeta nie zamierzał tym tomem swojej twórczości kończyć. Są natomiast potwierdzeniem proteuszowej natury ich autora. Potwierdzeniem, że był *homo religiosus*, który, choć wadzi się z systemami religijnymi i filozo-

fami, stara się zachować ufną religijność dziecka i który zadaje wciąż te same podstawowe pytania: Czy ocalenie jest w zasięgu człowieka? Jaka jest jego natura? Ku czemu człowiek wstaje rano? I z czym zasypia?

Jak to Miłosz: porusza rzeczy pierwsze i ostateczne.

Dziękuję Pani Profesor Jadwidze Czachowskiej za kategoryczną zachętę do napisania tej głośy.

Skany rękopisów i komputeropisów wierszy Czesława Miłosza, które wybrałam i podałam do druku: *O zbawieniu*, *Obecność*, *W garnizonowym mieście*, *Syn arcykapłana* pochodzą z krakowskiego archiwum poety, udostępnione za zgodą Anthony'ego Oscara Miłosza.

Kraków, 8 grudnia 2006

Agnieszka Kosińska



Fot. © Marek Piekara



Fot. © Marek Piekara

Czesław Miłosz przy biurku, w swoim krakowskim mieszkaniu na ulicy Bogusławskiego 6.

Zdjęcia pochodzą z ostatniej sesji zdjęciowej, która miała miejsce 17 maja 2003.

Miroslaw Dzień

Zanim ustało krążenie słowa. Czesława Miłosza *Wiersze ostatnie*

1. Pomieszczone w pośmiertnie wydanym tomie ostatnie wiersze Czesława Miłosza, to teksty, które napisał poeta po opublikowaniu tomu *Druga przestrzeń*, w latach 2002–2003. Utwory to ze wszech miar ostatnie i również ostateczne w swoim poetyckim przesłaniu. Dotykają bowiem niemal wszystkich najważniejszych wątków od dziesięcioleci obecnych w twórczości Autora *Trzech zim*. Ich dominującą cechą jest skupienie, semantyczna gęstość przy jednoczesnej dbałości o przejrzystość, o lekkość języka, który musi zmierzyć się z najważniejszymi dla poety, ale również i dla każdego z nas kwestiami.

Wiersze ostatnie pisane są w aurze umierania i zarazem przeciwko śmierci; słowa są niepodległe tak długo, jak długo usta wypowiadające słowo wprowadzają je w ruch, w niezwykle krążenie ogarniające świat. Poeta zawsze postrzegał samego siebie jako miłośnika słowa, tego słowa, które raz wzbudzone głośno woła, protestuje... Być posłusznym słowu, to być kreatorem sensu, to przekraczać nicość w stronę bycia.

Czesław Miłosz napisał wszystkie wiersze ze swojego ostatniego tomu po dziewięćdziesiątym roku życia, i już fakt ten sam w sobie stanowi fenomen w skali światowej poezji. Mamy zatem w przypadku *Wierszy ostatnich* do czynienia z poezją pisaną przez kogoś, kogo metryka urodzenia przelamuje wykute przez doświadczenie stereotypy twórczej witalności. Oto młody umysł i jeszcze młodsza wyobraźnia znalazły sobie przystań w ciele – jak sam poeta zauważał – obdarzonym parametrami głębokiej starości.

Tom otwiera wyznanie poety, wyznanie poniekąd po raz któryś z rzędu czynione: „Zapisy mego czucia że żyję, oddycham. Tym były moje wiersze więc hymnami wdzięczności”. Pochwała fenomenowi istnienia zawsze stanowiła rdzeń miłoszowego światoodczucia. To właśnie w powołaniu „istnienia do bycia”, jakkolwiek ocierałoby się to o tautologię, poeta postrzegał przedustawny porządek zamysłu Boga; tego zamysłu, który nie został przerwany nawet przez katastrofę rajskiego upadku pierwszych ludzi. Dramat upadku – owszem – trwa i jest brzemienny w skutki, ale trwa również, nawet bardziej, bo przecież przeciwko śmierci, fenomen bycia, cud istnienia. Miłosz od początku swojej twórczej drogi wiedział, że musi stanąć po stronie istnienia, gdyż tylko w ten sposób będzie w stanie wypowiedzieć swój sprze-

ciw wobec nicości i śmierci. Być po stronie istnienia to zanurzać się w witalności świata, całym sobą poznawać jego skórę. Ale to również wystawić samego siebie na ciosy, na udreki zmysłów i niepokoje sumienia. Być w istnieniu, to trwać w oku cyklonu. Żarłoczność poety, o której tyle już napisano była prostą konsekwencją na serio potraktowanej życiowej zasady, iż nic, co ze świata pochodzi nie może być mi obce, skoro to świat jest moim ostatecznym egzystencjalnym środowiskiem. No tak, lecz zarazem Miłosz od zawsze tęsknił za innym porządkiem ontologicznym; za porządkiem niebiańskim. Jakby podświadomie przeczuwał nieadekwatność swojej człowieczej istoty wobec tego, co może tutaj na ziemi kosztować... Było w nim więc przecucie, bardzo mocne – rzeczy większych! Przecucie niepozwalające utonąć w zmysłowości i cielesności.

Zanim jednak doszło do ujżenia przez poetę rzeczywistości transcendentnej pękło jeszcze jedno jakże ważne ogniwo w świecie młodzieńca znad Niewiaży. Ogniwo wyznaczające jedność między człowiekiem i naturą. Poeta pisze:

Kochałem się w tobie, Naturo, aż zrozumiałem kim jesteś.
 Zasmuciło się moje serce podrostka, kirem oblekło w słońce.
 Wyrzuciłem moje atlasy i zielniki, pamiątki urojenia.
 Moim filozofem został wtedy Schopenhauer,
 Wędrowiec wpatrzony w rzekę istnień jednodniowych,
 Które rodzą się i umierają bez świadomości.
 Tylko on, człowiek, pojmuje, współczuje,
 Poddany i niepoddany kamiennemu prawu.
 Świadomość człowieka na przekór tobie, Naturo.
 Odtąd miałem rozmyślać o tym przez całe życie.
 [...]

(Do natury)

Świat człowieka, świat jego świadomości, w której pojawia się groza istnienia z całym jej nieporządkiem w sferze moralnej, i skłonność do poszukiwania uogólnień, pojęć uniwersalnych, w których moglibyśmy rozpisać wzór na zrozumienie rzeczywistości, to wszystko w sposób oczywisty przeciwstawia się dziecięcemu postrzeganiu natury w aurze „niewinności”, i niczym

nie zmaconej przeźrocystości. Świadomość jest konfliktogenna. Żywi się przeciwieństwami. Miłosz od początku jest poetą, w którym napięcie między świadomością a naturą wyznacza jeden z najważniejszych kierunków jego twórczości. Nie potrafi odciąć się od natury, lecz zarazem w świadomości widzi potężne narzędzie urządzania świata, jego porządkowania.

Dzięki świadomości i rozumowi poddanego wolnej woli człowieka, ten ostatni tworzy cywilizację, to znaczy wykorzystuje boską energię, jaką zaszczerpił węć Stwórcy. Cywilizacja z jednej strony budowana jest na potencjalnościach tkwiących w człowieku, z drugiej natomiast poddana jest *casu-sowi* buntowi. Bunt jest wektorem wyznaczonym przez ambicję, dla której nie istnieje żadne zakazane terytorium. Ambicja w swojej – jeśli można tak nazwać – najgłębszej strukturze niesie ze sobą coś, co w konsekwencji doprowadza do zerwania jedności z Bogiem. A czy mogło zdarzyć się genezyjskiemu człowiekowi coś bardziej tragicznego, jak utrata Boga? Tak więc człowiek w egzystencjalnej sytuacji wygnańca ze środowiska zażyłości ze swoim Stwórcą zmuszony będzie egzystować w nieustannym przeświadczeniu, iż cywilizacja, która wyjdzie spod jego ręki, w ostateczności będzie ledwie odpryskiem i cieniem tego, co utracił był w genezyjskim Ogrodzie. Tak więc w dialektyce buntu tworzonej przez człowieka cywilizacji brakować już zawsze będzie ładu i boskiej harmonii. Stąd nieustanne rozdarcie wzbierające u wszystkich, którzy tak jak Czesław Miłosz odnajdują w samych sobie nieprzebraną tęsknotę za Niebem. Poeta mówi o tym dobitnie w „Komentarzu do wiersza *Niebo*”, gdzie przeczytać możemy, iż: „Cywilizacja z jej ciągłym i zdumiewającym przyrostem odkryć/i wynalazków stanowi dowód niewyczerpanych i zaiste chyba/boskich cech człowieka. Ale uwaga! W biblijnej przypowieści/o grzechu pierworodnym Adam i Ewa ulegli pokusie węża:/ «Będziecie jako bogowie», i zamiast swojej dotychczasowej jedności/ze Stwórcą wybrali swoją ambicję. Skutkiem było pojawienie/się śmierci, pracy w pocie czoła, męki rodzenia i konieczności/zbudowania cywilizacji. Jeżeli więc cywilizacja dowodzi boskich/niewyczerpanych zdolności twórczych człowieka, to warto/zauważyć, że zrodziła się z buntu. Cóż za paradoks! (...)”.

2. Zachwyt sytuuje się blisko milczenia. Opisywanie świata jest zabiegiem wyczerpującym. Poeta, który przez ponad siedemdziesiąt lat nastrojał swoje wrażliwe na piękno instrumenty ducha i wyobraźni ma prawo czuć się zmęczonym; ma prawo rozluźnić gorset formy. I na nic zdadzą się apele, jak ten z wiersza *** (*W Wilnie kwitną bzy...*), odwołujący się do klasycznej definicji

piękna u św. Tomasza z Akwinu, i przypominający o integralnych składnikach piękna, jakimi były między innymi: *integritas*, *consonantia*, *claritas*. Przychodzi czas, gdy jedynym właściwym wyjściem dla układającego wiersze jest milczenie:

Nie wyjawiać co zabronione. Dochować sekretu.
Ponieważ ujawnione ludziom szkodzi.
[...]
Co innego wtedy, co innego teraz,
Kiedy jestem stary i opisywałem tak długo,
co zobaczą oczy.
Aż nauczyłem się, że najbardziej wskazane jest
zamilczeć.

W milczeniu świat objawia nam jeszcze jedną ze swoich twarzy: grozę. Czesław Miłosz swojemu przerażeniu poetycki wyraz dał w znakomitym, być może najlepszym ze swoich tomów wierszy *To* z 2000 roku. Tam właśnie groza jawi się jako nieodłączny składnik każdej ludzkiej egzystencji. Groza ma swoje źródła zewnętrzne na przykład w postaci opresji totalitarnych systemów, ale wypływa również z samego człowieka, z jego zranionej przez grzech pierworodny moralnej kondycji. Dlatego pokonawszy swoich literackich wrogów, wiernie „służąc polskiemu językowi”, poeta nigdy nie może czuć się zwycięzcą, nawet wówczas, kiedy bez cienia fałszywej skromności przyznaje się do dzieła, które napisał. Doświadcza bowiem bolesnego rozziwu pomiędzy poetyckim zamiarem (i jego finalnym efektem w postaci napisanego dzieła), a niedostatkami w sferze duchowej, niedostatkami tym dotkliwymi, że źródłem ich są tak przyziemne i pospolite przywary, jak egoizm i pycha. Z nieskrywaną szczerością podpartą wiekiem starca w wierszu *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, notuje:

[...]
Mieście sporo racji, moi wrogowie,
Zgadując sobiepańskie urojenia drania:
Zadzierał nosa, wszystkich krytykował,
Zamiast żyć z nami, szedł prosto do celu,
Tej swojej sławy, odgradzony pychą.

Tak, rzeczywiście, napisałem dzieło.
To znaczy tyle, że jestem świadomy,
Jak niebezpieczna to sprawa dla duszy.
[...]

Odczuwam litość i zarazem obawę,
Że może jestem taki sam jak oni,
Że udawałem dąb, a byłem próchno.

Jaka mizeria. Ale wybaczona.
 Bo starali się zostać większymi od siebie,
 Na próżno tęskniąc do miary proroków.
 [...]

Światopogląd Miłosa, o czym świadczą jego późne wiersze, do których można zaliczyć utwory pisane w końcu lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, pomieszczone potem w tomie *Dalsze okolice* z 1991 roku, skłania się jeszcze wyraźniej ku przyjęciu katolicyzmu, jako pewnej miary i celu działań twórczych. Dowodem tego może być słynny już, ostatni list Czesława Miłosa do Jana Pawła II, w którym czytamy, że „w ciągu ostatnich lat [podkr. moje – M.D.] pisałem wiersze z myślą o nieodbieganiu od katolickiej ortodoksji (...)”. I jeszcze bardziej znamienita odpowiedź polskiego papieża – powtórzona nad trumną poety – a zamieszczona w liście wysłanym na ręce Metropolity krakowskiego z Castel Gandolfo 25 sierpnia 2004 roku. Jan Paweł II konkluduje: „Jestem przekonany, że takie nastawienie Poety jest decydujące”.

Powiedzmy to inaczej: poszukiwanie obiektywnej hierarchii i opowiadanie się poety po stronie idiomu judeochrześcijańskiego w jego powiedziałbym klasycznym hieratyzmie jest charakterystyczne dla późnej poezji Miłosa. Jak inaczej bowiem możemy tłumaczyć „miarę proroków”, jeśli nie przez pryzmat roli, jaką odgrywali w świecie Starego Przymierza, roli pośredników wskazujących Narodowi Wybranemu wolę Przedwiecznego. W światoodczuciu Autora *Ziemii Ulro* przed poetą stawia się najwyższe z możliwych zadania. Tutaj w całej pełni ukazuje się miłoszowy maksymalizm. Maksymalizm poety i myśliciela, który na sobie samym boleśnie odczuł, czym było „ukąszenie heglowskie”.

3. Poezja jest sztuką przyglądania się światu i samemu sobie. Niekiedy jednak najważniejszą ze sztuk jest odwaga widzenia samego siebie w studni lustra. Zabieg spoglądania na swoją własną, odbitą w lustrze twarz – jest zabiegiem pełnym niepewności, co do efektu, jaki ze sobą przyniesie. W wierszu *Jedno zdanie* poeta pisze: „Lustro czeka na twarz: moją, jej, jego, nas/ podzielonych na mężczyzn i kobiety, starców i dzieci.//I to wszystko my czyli ja w liczbie mnogiej,/zawsze niepewny swego odbicia w studni lustra (...)”. Lustro jest bezlitosne, tak samo jak sumienie. Wiedział o tym dobrze Zbigniew Herbert, kiedy pisał w osławionym *Przesłaniu Pana Cogito* następujące słowa:

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej
ogłądaj w lustrze swą błazeńską twarz
powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych

Ostatnie wiersze, jakie napisał w swoim długim i pracowitym życiu Czesław Miłosz, jeszcze raz potwierdzają regułę, w świetle której poeta nigdy nie zamyka tematów, które fascynowały go niemal od zawsze. Jednym z takich tematów jest możliwość pośmiertnej egzystencji w innym wymiarze. Tutaj przewodnikiem jest nasz dobry znajomy William Blake, jeden z głównych bohaterów bodaj najważniejszej eseistycznej książki Miłosza *Ziemii Ulro*. Angielski poeta, prorok i rytownik uważał, że po śmierci dane mu będzie znaleźć się w „krajnie wiecznych intelektualnych łowów”, a to, co zaczął tutaj na ziemi, poza nią znajdzie swoją kontynuację. Podobnie myśli Miłosz, choć osłabia nieco swoją wiarę:

Ja też chciałbym wierzyć, że trafię do tej krainy
i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi.

To znaczy dążyć bez ustanku i być samym dążeniem
i nigdy nie nasycić się dotykaniem
migotliwej tkaniny na warsztacie świata.
[...]

(*Niebiańskie*)

„Być samym dążeniem”, to znana z wcześniejszej twórczości Miłosza jakość człowieka zupełnego, człowieka skończonego – człowieka, w którym aktualizują się tkwiące w jego wnętrzu przymioty. Człowiek „nowy”, to człowiek niepodzielny, całościowy; to ten, w którym wszystkie władze intelektualne, wolitywne i emocjonalne stanowią nierozzerwalną całość. To człowiek zwielokrotniony we własnym istnieniu, umocniony w bycie na niespotykanym dotąd poziomie. I właśnie ten człowiek – na miarę jakiegoś nowego Adama, będzie zdolny złożyć kawałki świata w jedną całość. Poeta kreśli obraz człowieka w jego optymalnym wymiarze zdolnym ogarnąć „mgnienia i tysiąclecia”.

Podsumowując to, co przed chwilą powiedzieliśmy należy z całym naciskiem stwierdzić, iż choćby w tym jednym: w wizji antropologii maksymalistycznej dopominającej się spełnienia w innym, pozaempirycznym wymiarze egzystencji, propozycja Miłosza wydaje się być unikalną nie tylko w polskiej, ale zapewne również w światowej współczesnej poezji.

4. Autor *Wierszy ostatnich* nie stroni od opisu niektórych „parametrów” starości, w których objawia się złowroge oblicze chorób ciała i dolegliwości

psychicznych. To owa „przepaść zupełnie czarna” (*Późna starość*), w której poeta znajduje swoje własne „ja”. Depresyjne stany prowadzą do poszukiwań „pobożnej literatury”, będącej ukojeniem i jakąś formą alternatywy dla tego, co „nie ma dna gorszemu”. „Stary i białobrody” człowiek wie, że „szczęzenie zębów”, „fikanie koziołków dla pełnej sali” i „wyprawianie min” (*Stary człowiek ogląda TV*), jest niczym innym jak skrywaniem „lamentu”; jest formą „udawania”. W depresji objawia się poecie „świat bez nadziei” (*W depresji*), lecz tam również jest miejsce na wołanie człowieka; na jego lament dopraszający Miłosierdzia. Adresatem tego lamentu zrodzonego z „koloru szarego”, w którym nie sposób dojrzeć słońce jest Bóg o wielu imionach: Amon, Zeus, Jehowa, a także przymiotach „Słońce Sprawiedliwości”, „Słońce Pamięci”, „Słońce Dobrej Rady”. Warto jednak zauważyć, iż utwór ten nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi na temat rzeczywistego istnienia adresata błagalnych prośb. Gdyż do końca nie sposób rozstrzygnąć, na ile głos wołającego „w depresji” jest głosem rozpaczycy, a na ile aktem wiary. Tak bowiem można rozumieć ostatnie wersy utworu, w których poeta niedwuznacznie daje do zrozumienia, że „prawdziwość” świata, który odkrywa niekoniecznie musi iść w parze z „baśniami” (!) znajdującymi się w starodawnych księgach.

Myślałem wtedy, że odkrywam świat jaki jest, prawdziwy.

I litowałem się nad ludźmi, bo pocieszają siebie baśniami

Z ksiąg ułożonych dawno, tysiące lat temu.

(*W depresji*)

Bardziej zdecydowane poetyckie wyznanie odwołujące się wprost do Boga odnaleźć możemy w wierszu *Jak mogłem*. Poeta mając świadomość zła, którego się dopuścił („jak mogłem/robić takie rzeczy/żyjąc w tym strasznym świecie”), bez ogródek wyznaje potrzebę przebaczenia i miłosierdzia:

Potrzebuję Boga, żeby mi przebaczył
Potrzebuję Boga miłosiernego.

Być może to jeden z tych rzadkich i bezkompromisowych momentów, w którym Autor *Trzech zim* z całą pokorą wyznaje swoją ludzką słabość. Wyznaje i za nic ma ironiczne uśmieszki, które być może pojawią się na twarzy przyszłych komentatorów jego twórczości. Prostota tego wyznania obezwładnia, gdyż jest

w niej mądrość i żal człowieka-artysty, który w 2003 roku, a więc w dziewięćdziesiątym drugim roku swojego życia, odważył się na publiczny akt skruchy...

Z alternatywą na temat istnienia i nieistnienia Boga, poeta zmierza się w wierszu *Jeżeli*. Wszyscy, którzy odrzucają istnienie Boga popadają w ubóstwienie człowieka. *Tertium non datur*. To zaś prowadzi do sprzecznych w swojej istocie konsekwencji, ba prowadzi do fałszywego obrazu rzeczywistości, i do wielkiej ułudy w kwestiach moralnych i eschatologicznych. Nieobecność Boga jest – o ironio! – gwarantem sztuczności całego porządku społecznego i beznadziejnej pomyłki ludzkości, która chcąc „odzyskać utracony Raj” wznosi „ołtarze na cześć Nieobecnego” (*Jeżeli*). Utwór ten jest jakby drugą częścią tekstu *Jeżeli nie ma* pomieszczonego przez Miłosza w tomie *Druga przestrzeń* z 2002 roku. Tam poeta opowiada się za etycznym wymiarem człowieka, który nawet gdyby Boga nie było posiada obowiązki natury moralnej: „jest stróżem brata swego”.

Stary poeta we własnych fizycznych i moralnych niedomaganiach widzi prawo uniwersalne. Jednym z jego głównych kanonów jest wojna, na którą zwrócił już uwagę Heraklit z Efezu. A zatem konflikt przeciwieństw; brak harmonii stoi u źródeł pomieszania, chaosu. Poeta wie, że nie sposób się z niego wydostać – dlatego ubolewa mówiąc „jesteśmy biedny gatunek”. To prawo, uniwersalne prawo ludzkiej niedoskonałości nakazuje mu litość nad biedą naszego gatunku, który posługuje się „przyćmioną” inteligencją, a „Wszelkie zło/Bierze się z naszej wojny o górowanie nad bliźnim” (*Głos*). Ontyczna i moralna niedoskonałość prowadząca do okaleczonej „poszczególności” tylko w jeden sposób może powrócić do swojego niepokalanego źródła; do jedności, która niweluje wszelkie przeciwieństwa. To Chrystus jest tym sposobem, jedynym z możliwych sposobów. To sposób, aby pośmiertne trwanie w rzeczywistości „Nie – Gdzie”, przywrócone zostało do stanu bycia „Tak – Tam”, to znaczy – jak możemy się domyślać – do stanu wspólnoty z Przedwiecznym, którego Chrystus jest wysłannikiem torującym człowiekowi drogę powrotu do samego siebie, a przez to do Tego, z którego ręki wyszedł. Czesław Miłosz tak kończy ten jeden z najważniejszych utworów pomieszczonych w *Wierszach ostatnich*:

Stąd olśnienie,
Napowietrzna architektura
w królestwie słońca?
Wychudli, goli, pelzają i liżą okruchy światłości,

Majestatu swojego objawionego,
Swojej religii człowieka.

Na krzyżu.

(Głos)

5. Świadomość bliskiego wejścia w inny, pośmiertny wymiar czyni nieczułym na przyszłe, nawet najbardziej fascynujące wydarzenia takie, jak: „wielkie trzęsienie ziemi” w Kalifornii, „legalność małżeństw z komputerami”, „cybernetyczne cesarstwo planetarne”, czy też uroczyste celebrowanie w 3000 roku w Rzymie, „wstępowanie w czwarte millenium chrześcijaństwa”. To, co najważniejsze w obecnym doświadczeniu poety to rozmyślanie nad „wchodzeniem w Inne, poza czas i przestrzeń” (*Comnie*), i choć brakuje języka do możliwości „porozumienia się z żywymi”, to sam fakt bycia w Innym, i jego realność nie jest podważana.

Ostatnie trzy utwory zamykające tom stanowią jakby symboliczną klamrę spinającą to, co dokonane z tym, co upragnione w długim i pracowitym życiu Czesława Miłosza. Pierwszy z nich przywołuje motyw twarzy (oblicza); twarzy już przemienionej, nowej, zdolnej patrzeć w Słońce. Mając odnowiony, ostatecznie jasny i przenikający tajemnicę wzrok uzdolnieni zostaliśmy do mieszkania w światłości, w tej światłości, w której nie będzie już tego, co przeszłe, teraźniejsze i przyszłe.

Obróceni twarzami ku Niemu,
otrzymaliśmy wzrok nowy, zdolny
patrzeć w Słońce.

Czyż nie było zawsze naszym
największym pragnieniem
żyć i na wieki zamieszkać w jasności?

[...]

Nareszcie rozumieliśmy nasze życie,
ze wszystkim, co się w nim nadziało.

W *Sanctificetur* wchodzimy w rzeczy największe. Wchodzimy w Święte Imię na ustach. Wchodzimy w obecność wszechogarniającą. I tutaj krążenie słowa, krążenie poetyckiego zaśpiewu osiąga swój kres. Kres, którego ostatnim słowem jest: „Zbawiony”. Czy może być inne, bardziej dosadne zakończenie?

Cóż jest człowiek bez Twego imienia na ustach?

Twoje imię jest jak pierwszy łyk powietrza
i pierwszy płacz niemowlęcia.

[...]

Uświęca Twoje imię człowiek dobry,
uświęca Twoje imię pożądający Ciebie.

Wysoko nad ziemią obojętności i bólu
jaśniej Twoje imię.

Mirosław Dzień

Aleksander Jurewicz

Tajemnica ostatnia

To już wszystko... Kategorycznie bezwzględny tytuł *Wiersze ostatnie*, położony na czerwonym tle obwoluty książki, nie pozostawia miejsca na żadne złudzenia. Dwa lata po swoim wiecznym odejściu Czesław Miłosz przesyła ostateczne pożegnanie w sposób jedynie możliwy dla poety – wierszami. Teraz można powiedzieć, że wraz z tą książką dzieło Miłosza dopełniło się. *Wiersze ostatnie* domknęły furtkę twórczego Miłoszowego ogrodu. Ten ogród nie poddawał się przeciwnościom trudnego przeznaczenia czy też losu, ani złym demonom historii – rozrastał się jakby im na przekór, z jakąś niespotykaną u innych wolą nie tylko przetrwania, ale z każdym rokiem rozrastał się w swojej mądrości i pięknie. Kiedyś jednak zaczęły kończyć się życiowe i twórcze siły, uciszało się pragnienie życia, ręka już nie potrafiła utrzymać pióra, oczy już gubiły się w gąszczu klawiatury komputera (mało poetyckie narzędzie, ale cóż...), jeszcze pozostawało głośnie układanie wersów z prośbą o pomoc w ich zapisaniu, lecz słabnący oddech zaczynał odbierać czucie słowom; wszystko dogasało.

A przecież pamiętamy: już wydawało się, że *To* będzie zbiorem wierszy pożegnalnym, ale była potem *Druga przestrzeń*, a jeszcze później, niczym wysoki płomień wybuchający z dopalającej się świecy, poemat *Orfeusz i Eurydyka*. I jeszcze niekiedy pojedyncze wiersze na łamach literackich pism. Przecież pamiętam, jak z niedowierzaniem, życzliwym Poecie i krzepią-

cym nas samych niedowierzaniem, mówiliśmy o tych wierszach, polecaliśmy sobie ich przeczytanie, jak chciało się posłać na ulicę Bogusławskiego w Krakowie dziękczynny znak. To wszystko było ponad naszą wyobraźnię, zdawało się, że to nigdy nie może i nie ma prawa się skończyć. Dlatego, kiedy czytałem dopiero co wydane *Wiersze ostatnie*, wydawało mi się, jakbym – tak jak było w końcu sierpnia 2004 roku – drugi raz uczestniczył – wtedy poprzez radiową transmisję, w pośmiertnej mszy w Kościele Mariackim, a potem odprowadzał na Skalkę trumnę z Poetą. Wszystko powróciło – i zamknęło się.

Czym są *Wiersze ostatnie* oprócz ostatniej pamiątki i pożegnalnego głosu jednocześnie z doczesności i Zaświata? Jako książka, jako zakomponowana całość? Odpowiedź nigdy nie zostanie pomyślnie uzgodniona i nawet miłośnicy, wśród których są i ci, co nadali taki, a nie inny kształt *Wierszom ostatnim*, nie są tak zdecydowanie pewni swojego osądu, jak dawniej, gdy pisali o poprzednich zbiorach wierszy Czesława Miłosza. Jakoś ich rozumiem, bo wzięli na siebie potwornie odpowiedzialne zadanie i na pewno zdawali sobie sprawę, że to zadanie nie jest w pełni wykonalne. Bo przecież czuć, że ten pośmiertny zbiór wierszy tak naprawdę nie ma gospodarza, który ostatecznie by zdecydował o wygłosie zbioru podług swojego widzenia, że to nie był już dopilnowany przez samego Poetę. Czy Czesław Miłosz zgodziłby się, a w ostateczności nie miał nic przeciwko takiej książce? To jest pytanie nawracające podczas obcowania z *Wierszami ostatnimi*. Ale czy tak absolutnie potrzebne?!

Które ze słów pośród szkiców lub prawie skończonych wierszy było słowem ostatnim? Albo która głoska czy znak interpunkcyjny? Na czym zawiesiły się głos czy myśl, by już zostały tylko pustka, pustka i zamknięcie, które są początkiem Czegoś Innego, o czym – my żyjący jeszcze – nie wiemy? Tej Tajemnicy, a przecież ona na pewno jest wśród wersów, nie poznamy i dlatego jest to tom wierszy niepokojący, bo daremnie poszukujemy tej szczeliny między słowem ostatnim a krawędzią wieczności. Nic nie jest pewne, oprócz pewności, że to już wszystko, co Czesław Miłosz do nas i dla nas powiedział. „Bądź wola Twoja...”

Aleksander Jurewicz

Julian Kornhauser

Muzyka sfer

Wiersze zamieszczone w tomie *Wiersze ostatnie* napisał Miłosz w ciągu dwóch lat (2002–2003), zatem tuż przed śmiercią w 2004 roku. Wprawdzie poeta nie zdążył ich ułożyć w całość, czytelnik odnosi nieodparte wrażenie, że powstała książka o zamkniętej strukturze, z kilkoma centralnymi punktami, do których należą: poemat *Orfeusz i Eurydyka* (wydrukowany w osobnym wydaniu w 2002 roku), *Obecność*, *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, *Niebiańskie*, *Niebo czy Jak mogłem*. Wszystkich utworów jest czterdzieści cztery (!), aż dziw bierze, skąd tyle siły witalnej u dziewięćdziesięciolatka, który w 2002 roku opublikował przecież zupełnie nowy tom *Druga przestrzeń*.

Wiersze ostatnie zwrócone są ku osobie samego poety, wiele mówią o szukaniu Boga, starości i śmierci. Dominująca problematyka religijna w tych dziwnych „zapisach czucia” wcale nie stępią refleksji o życiu doczesnym. Pisząc o *Obecności Niepoznawalnej Istoty*, myśli nieustannie o radości życia i naturze. Przeciwwstawia naturze czyli rzeczywistości bez świadomości, ludzkie istnienie, zbudowane na świadomości, a więc współczuciu i rozumieniu. Podskórna obecność Williama Blake’a potwierdza to przekonanie (to on połączył w jedno pierwiastek ludzki i boski).

Odżywa osobista przeszłość: Niewiaża, litewskie okolice, znajomi i przyjaciele ze stron ojczystych, zapyziałych wiosek i miasteczek, uniwersyteckie Wilno. Sny dzieciństwa przerywane są myślami o dniu codziennym. A codzienność to choroby i starość, a przede wszystkim strach przed pisaniem. Miłosz doskonale zdaje sobie sprawę z dwóch konieczności: zamilknięcia (dochowania sekretu) i wstydu przed napisaniem czegoś niedobrego. Ta cudowna trzeźwość umysłu każe mu powiedzieć: „Aż nauczyłem się, że najbardziej wskazane jest zamilczeć”. Nie milczy jednak, gdy przychodzi mu zabrać głos we własnej sprawie. W rozrachunkowym wierszu *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* z satysfakcją obnosi się ze zwycięstwem nad swoimi wrogami, którzy wyklęli go jako zdrajcę i wyrodka. Nie, to nie triumf i powód do dumy, że ich już nie ma wśród żywych, to raczej „cudowne wydarzenie”. Miłosz nazywa to opatrnością i zaraz dodaje, że wiernie służył „polskiemu językowi”. Zastanawia to połączenie ocalenia i wierności językowi czyli polszczyźnie, która „jest zobo-

wiązaniem i pasją". Polszczyzna występuje w wierszu jako synonim czy *pars pro toto* polskości, w to nie wątpię. Zastanawiając się nad własnym życiem, przyznaje rację krytykom, którzy zarzucali mu sobiepaństwo, krytykanctwo, nawet pychę. Ale przecież – dopowiada – takimi byli i Andrzejewski, i Gombrowicz (pełni obsesji, nędznych wybiegów i spotworniałego ego). Prosi o wybaczenie, jeśli tak było, że był „próchnem a nie dębem”, że starał się zostać większym od siebie. To zadziwiające słowa, pełne szlachetnej pokory.

Miłosza ogarnia nagle lęk: widzi nieprzystawalność „zmaconego i nieszczęśliwego człowieka” do swojego obrazu istniejącego w wierszach. Skąd ta niepewność? Czyżby z poczucia „dwoistości żądz i aspiracji”, o której czytamy w wierszu *Żywotnik*? Z powodu wieku zatracenia? Niezrozumienia wszystkiego? Wiersze zamieniają się powoli w lustro (o tym jest *Jedno zdanie*), w którym odbija się nasza niepewność (z głupotą i litością), przymierzana do różnych historii ludzkich. Jak zawsze u Miłosza jest ich pełno także w *Wierszach ostatnich*. Poeta ożywia teatr cieni: Pan od matematyki, pan Syruć, Leonor Fini, Janek i Nela, księżniczka, kobiety... Podglądanie ich życia nie jest tylko grzebaniem w pamięci, czy zamienianiem rzeczywistości w baśń, również przywoływaniem ludzkich małości „z litości nad tym wydanym znicestwieniu ciałem”. Małe, ale „dobre” życie, to sen, gruzy, wtajemniczenie. Małe życie (czasem żalodne – mówi Miłosz) uczy jednak dystansu do samego siebie. Historie ludzkie, często nie do opisanego, kompromitują szlachetne postanowienia, ośmieszają podniosłe wyobrażenia o własnym życiu.

W głębiach Hadesu, w przestrzeni Nigdzie, Orfeusz (poeta-liryk o zimnym sercu) boi się spotkać ludzi, którym wyrządził krzywdę. Miłosz pod koniec życia często dokonuje takiego rozrachunku, oskarżając siebie o nieświadome czynienie zła. Prosząc o rozgrzeszenie, jeszcze surowiej, jeszcze bezwzględniej analizuje przeszłość. Orfeusz śpiewając Persefonie swoje pieśni o miłości i szczęśliwym życiu, nigdy nie sławił nicości czy śmierci. Dlatego, gdy przyjął ofertę wyprowadzenia ukochanej z krainy ciemności, wierzył w powrót szczęścia. Nie odzyskał Eurydyki (bo zaczął wątpić i utracił nadzieję na dar zmartwychwstania), ale otworzył się przed nim świat słońca, ziół i rozgrzanej ziemi. Płacz za utraconą ukochaną, która wyrobiła w nim poczucie dobra, został zrównoważony ruchem nieskończonego życia (obłoków i nieba).

Miłosz powołując się na Blake'a, który wierzył, że po śmierci przeniesie się do innej krainy, gdzie mieszkańcy otrzymują ciała niematerialne i dalej

będzie uprawiał swoje rzemiosło artysty, w sposób wstrząsający „deklaruje” dalsze, pozaśmiertelne działanie. Nazywa je „dotykaniem migotliwej tkaniny na warsztacie świata”, nienasyconym dążeniem do chwały urody świata. Wydaje się, że późna starość ze wszystkimi swoimi dolegliwościami jest znacznie bardziej przerażającym doświadczeniem niż niewyjaśniona muzyka sfer, nieogarniony żywioł życia pozagrobowego, przestrzeń ślepych energii. O wiele większą tragedią jest świadomość znikania „zgiełku świata” i niemoc porozumienia się z żywymi. Świat stanie się bezużyteczny, kiedy przekroczymy bramę Ciemności. Dlatego trzeba pielęgnować w sobie lament i płacz, a nie „szczyrzyć zęby i fikać koziółki”. Miłosz „apeluje” do nas, by nie przekreślać pojęcia obowiązku wobec ojczyzny, żeby nie wybaczać oprawcom, żeby kształcić się i oświecać, a nie iść bezwolnie jak niewolnicy za fletem szczurołapa. Ten apel może wyglądać na obcesową naukę naiwnego starca, ale widzę w nim dramatyczne pytanie o sens wyprawy do „globalnego kina”, w którym nie ma miejsca na wstyd i pozucie historycznego uczestnictwa.

A historyczne uczestnictwo nie znika z horyzontu późnego Miłosza. Zagłębiwszy się w przeszłości, nie traci z horyzontu zmian współczesnego świata. Komentuje (dość cierpko i ironicznie) czas „powszechnej poprawności genetycznej”, żywotność materializmu „dostatecznie dialektycznego” (by mógł zmieścić w sobie rzeczy ostateczne) czy nędzę gatunku ludzkiego. Stąd rodzące się pytanie o sens budowy wszechświata, genezę zła, majestat objawienia. Nie ukrywa przy tym stanów depresji, które zmuszają go do szukania pocieszenia w „Słońcu Sprawiedliwości, Pamięci i Dobrej Rady”, w „Dawcy Miłosierdzia”, u „Króla Jasności”. To wołanie o pomoc w momentach utraty nadziei równoważy jego myśli o nonsensownej wojnie „o górowanie nad bliźnim” czy wątpliwej dobroci, wypływającej ze współczucia dla „wszystkiego co żywe” (chyba aluzja do ks. Jana Twardowskiego).

Końcowa partia książki jest zaskakująca. Zbudowana z modlitw do Boga miłosiernego, wyraża żal za brakiem konsekwencji w odrzucaniu zła i poddawaniu się jego prawom. Potrzeba miłosierdzia i przebaczenia jest dramatycznym wołaniem starego Poety i Myśliciela o obecność Boga sprawiedliwego w jego życiu, o przyjęcie na łono Kościoła, o umożliwienie powrotu do „niebiańskiej ojczyzny”. Wiersz *Niebo* w tym aspekcie jest kluczowy, jego znaczenie zostało podkreślone dołączeniem „Komentarza”. Miłosz wprost, w nagłym przyplwywie olśnienia (utwór został napisany w 2003 roku), jeszcze raz w sposób dobitny odrzucił wszelkie zakusy nicości i niewiary, których czcicielom

dawał w przeszłości posłuch, by zrozumieć ich słabość i argumentację. Ale to dzięki nim, nakładającym maski tragedii, układał hymny na cześć jasnego świata trwałych wartości, „w czym wyraża się nasze podobieństwo/Do Niewypowiedzianego, naszego Ojca w niebie”. Czyż można było jeszcze więcej powiedzieć? Lepiej, śmielej? Chyba nigdy do tej pory obecność Ojca w niebie nie zaistniała tak mocno w poezji Miłosza, tak stanowczo. Warto zwrócić uwagę na miejsce w teologii Miłosza Ojca Stworzyciela, a pomijanie Syna Bożego. W komentarzu (nieco tonującym rozpaczliwe wyznanie wiary) poeta dopowiada, że zdolność tworzenia jest czynnością boską, podobnie jak cywilizacja odkryć, ale te zdolności zrodziły się z buntu i przerostu ambicji. Komentując *Niebo* Miłosz stara się przekonać czytelnika, że wiersz odwołuje się do zawilosci teologii chrześcijańskiej, w której paradoks polega na tym, że boskie zdolności twórcze zrodziły się z buntu przeciwko Bogu, a jedność ze Stwórcą została zastąpiona ambicją, myślą o śmierci, gonitwą za ulepszeniem świata. To dopowiedzenie jest niepotrzebne. Nie tylko dlatego, że (celowo) zaciemnia wyznanie Miłosza, ale również umniejsza jego wybór (podobną rolę odgrywają dwa wiersze w tej części: *** i *Na cześć księdza Baki* – w obu perspektywa religijna ulega „ściszeniu”, bo poddaje się wątpliwościom).

Niewątpliwie komentarzami są także następne wiersze, „uzasadniające” dokonanie wyboru. Wykraczają one poza schemat mistycznego uniesienia i starają się obiektywnie, erudycyjnie odpowiedzieć na pewne problemy związane z chrześcijaństwem. W *Antegorze* Miłosz podkreśla to, że „ze wszystkich religii tylko chrześcijaństwo wydało wojnę śmierci”. Jezus obalił powszechne prawo konieczności, bo umarł i zmartwychwstał, ale jego władza „jest dalej potężna”. W wierszu *Syn arcykapłana* czytamy o problematycznej boskości Chrystusa, nigdy nie zasypanej przepaści między postacią Nazarejczyka podającego się za Mesjasza a Sanhedrynem, broniącym się przed powstaniem, a także pobożnym ludem, przekonanym o dystansie dzielącym Stwórcę od zwykłych śmiertelników. *Jeżeli* wprowadza jeszcze raz dylemat nihilistyczny, istniejący w powszechnym dyskursie: co to znaczy, że Boga nie ma? Jeśli go nie ma, jak wielu twierdzi, „to znaczy, że my jesteśmy bogami”, więc powstał przeciwko prawu świata. Wynaleźliśmy dobro i zło, wznieśliśmy ołtarze i pragniemy odzyskać raj utracony. Wiersz *** (*Obrócenie twarzami ku Niemu...*) mówi o nieustającym pragnieniu wiecznego życia w jasności i niby-czasie nierozróżniającym przeszłości od przyszłości a to dzięki obecności Boga. Podobne znaczenie jego obecności nadaje *Sanctificetur*: człowiek bez jego imienia na ustach jest niczym (przy czym także i tu Miłosz

przeciwstawia, jak należy sądzić, Boga wszechpotężnemu „Księżu tego świata”, dlatego nazywa go bezbronny). Na ziemi obojętności i cierpienia imię Najwyższego „jaśniej wysoko”. Ostatnie słowo w tomie brzmi: „Zbawiony”. Jakże silne i symptomatyczne to zakończenie.

Wiersze ostatnie to prośba o zbawienie. Wyznanie skruchy, potrzeba rozgrzeszenia, wyznanie miłości do Stwórcy. I pogodzenie się z samym sobą, światem i blake'owską krainą nowego życia. Ich ostateczny wymiar (czyż nie lepszy byłby tytuł *wiersze ostateczne?*), religijna perspektywa, osobiste świadectwo zmagania z samym sobą w obliczu Końca, a raczej Przechodzenia to zamknięcie Wielkiej Księgi, która nigdy, w ciągu całego bardzo długiego życia poety-wędrowca, nie była tak blisko jasnego promienia.

Julian Kornhauser

Krzysztof Myszkowski

Dwanaście ostatnich wierszy Miłosa

Wreszcie zostały opublikowane w formie książki ostatnie wiersze Czesława Miłosa (1911–2004), znane z wcześniejszych publikacji w gazecie i w czterech czasopismach; *Orfeusz i Eurydyka* ukazał się nakładem Wydawnictwa Literackiego w 2002 roku.

Dwanaście ostatnich wierszy Miłosa robi kolosalne wrażenie! Szkoda tylko, że tok ich lektury zakłóca przygotowany przez Wydawnictwo Znak przdziwiny galimatias: poukładane niby sensownie, a w rzeczywistości bez wyczucia i sensu wiersze i wypisy z notatników, brulionów i z komputera poety. Co robić?

Wydawca w słowie na końcu książki przyznaje, że ani tytuł, ani układ tekstów nie pochodzą od Miłosa, a zostały ustalone przez dwóch profesorów (jak wiem, to przez jednego) oraz dwoje „miłoszologów” (w cudzysłowie, bo tak ich określił wydawca i słusznie, bo Franaszek to raczej preparator Miłosa, a nie miłoszolog). Ten komitet rozstrzygał „wylaniające się wątpliwości”, podejmował „decyzje dotyczące definitywnych wersji niektórych wierszy”, a także ustalił kompozycję całości (!). Jedynym pocieszeniem w tym smutnym słowie *Od wydawcy* jest stwierdzenie, że jednak „zachowano oryginalną pisownię i interpunkcję Autora”. Krzepiąca jest także wiadomość,

że: „Szczegółowe przedstawienie odmian i redakcji tekstów składających się na tę książkę znajdzie się w aparacie krytycznym i nocie edytorskiej w V tomie *Wierszy*, który ukaże się w ramach *Dzieł zebranych* Czesława Miłosza w roku 2007”. Mam nadzieję, że zrobią to solidnie.

Do tego, co jest w tej książce, mam mało zaufania, skoro nawet w *Bibliografii* został źle podany numer „Kwartalnika Artystycznego”, w którym zamieszczony był ostatni wiersz Miłosza. Także mam nadzieję, że w edycji *Dzieł* poznamy hebrajską wersję tego wiersza, która, jak czytamy, ukazała się w październiku 2003 roku. Ja o tym wierszu usłyszałem po raz pierwszy 11 stycznia 2004 roku: Miłosz poinformował mnie przez telefon, że ma nowy wiersz (*Bibliografia* podaje, że powstał już w sierpniu 2003 roku) i daje mi go do druku (był to ostatni wiersz, jaki komukolwiek dał do druku, więc sprawa jest tym bardziej ważna; dobrze by było ustalić kolejne wersje tego wiersza). To zastanawiające, że potem Miłosz nie dał do druku już żadnego wiersza. Miał zwyczaj dawania przynajmniej jednego wiersza do prawie każdego numeru „Kwartalnika Artystycznego” i „Zeszytów Literackich”, a także co jakiś czas do „Tygodnika Powszechnego” lub do „Rzeczpospolitej”, więc gdyby od stycznia miał jakiś wiersz gotowy, to by na pewno dał go do druku.

Ostatni raz widziałem się z Miłoszem 12 i 18 czerwca 2004 roku, rozmawiałem z Nim ponad trzy godziny, także o wierszach. Dwa razy pytałem, czy ma do druku jakiś wiersz i dwa razy mi odpowiedział, że nie, że coś ma, ale to nie są wiersze skończone, nie nadają się do druku. Był już bardzo chory i słaby i wątpię, żeby przez dwa ostatnie miesiące życia mógł przygotować do druku tyle różnych tekstów z notatników, brulionów i z komputera tym bardziej, gdy pamięta się Jego słowa, że „k a ż d y w e r s (podkr. moje – K.M.) jest poddany uwadze i pracy, w której chodzi nie o metafory, o dziwność, ale o siłę wyrazu”. Ja nie widzę, żeby teksty obecne w tomiku były skończone! Piszę o tym, żeby dać świadectwo, bo inaczej różni komentatorzy będą opowiadać i wypisywać różne głupstwa i nazywać Miłosza „kieszonkowym wieszczem” „Gazety Wyborczej”, chociaż wiadomo, że w tej gazecie Miłosz od lat wierszy nie drukował.

Czy źle się stało, że te ostatnie wiersze i zapisy ukazały się? Nie, chociaż wielka szkoda, że ukazały się w takiej niejasnej postaci. Ale i tak wrażenie jest duże! Są to wiersze i zapisy liryczne z lat 2002–2004. Dla porządku najpierw radzę czytać te utwory, które Miłosz dał do druku i czytać je w kolejności chronologicznej – chronologia podana jest w *Bibliografii*. Widać z niej,

że Miłosz nie spieszył się z publikacją wierszy, że dawał je do druku po upływie pół roku lub około roku. A więc, proszę czytać od *W tumanie*, a może od *Żywotnika* (staram się tu ustalić rzeczywistą kolejność) i dalej: *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki*, *Na cześć księdza Baki*, *Orfeusz i Eurydyka*, *Głos*, *Bez dajmoniona*, *Co mnie*, *Normalizacja*, *Żółw*, *Księżniczka* – do *W garnizonowym mieście*. Po kolei, tak jak to daje się ustalić. I to jest prawdziwa uczta! To są ostatnie akordy Miłosza i niech z nimi mierzą się poeci i krytycy. Jest w tych wierszach „nagi” Miłosz – bez poetyckich pióropuszy, w niesamowitej, prawie już nie-ziemskiej kondensacji ducha, wśród swoich zwątpień, widzeń i sprzeczności. Gra się kończy. Poeta staje przed nami i wypowiada słowa pożegnania; mówi mało, już tylko same ważne słowa i słowa, które odnoszą się do nich. Te same słowa znajdziemy także na tych kilkudziesięciu stronach brulionowych zapisów mniej lub bardziej lirycznych, w przejmujących spiętrzeniach, rytmach, zwrotach, niedokończeniach i niedocieczeniach. Te słowa to: obecność, Bóg, człowiek, Natura, przeszłość, wspomnienia, Opatrzność, Sąd Ostateczny, Zbawienie, cisza, milczenie, beczas.

Przywołani zostają: Schopenhauer, Blake i święty Tomasz; Tomaszunas, Sagatis, Osipowicz, ekonom Vackonis i pan Syruc; Greta Garbo i Rudolf Valentino; Draugas i Leszek Raabe; Andrzejewski i Gombrowicz; Mickiewicz i Jeremiasz; Leonor Fini, Julia Hartwig, Stella i mara we śnie ulepiona z różnych substancji, kolorów i imion; błogosławiona Kunegunda i święty Franciszek; Heraklit i Jan Jakub Rousseau; ksiądz Baka i Antenor i Jezus i Ojciec w niebie. Jest wielki, psalmiczny zapis pt. *Sanctificetur* i czterowersowy mroczny, ciemny i jasny – *O zbawieniu*. Jest w tych fragmentach („zapisach mego czucia”) jak u Pascala: *Nędza człowieka bez Boga* i *Szczęśliwość człowieka z Bogiem*. Jest niebo i ziemia, raj i piekło. Jest „zbywanie się żywota” i mocne trwanie w otulinie słabnącego ciała („To znaczy dążyć bez ustanku i być samym dążeniem/i nigdy nie nasycić się dotykaniem/migotliwej tkaniny na warsztacie świata”). Jest dystans, jakby oddalenie, ale i napięta uwaga, skupienie, uważanie („Uważaj Miłosz, według Tomasza z Akwinu, w tym, co piszesz/powinny być: *integritas, consonantia, caritas*”, czyli: całkowitość, całość (zdrowy stan ducha), zgodność (jednomysłność), blask, chwała, wspaniałość). Jest milczenie („najbardziej wskazane jest/zamilczeć”) i jest miłość do polszczyzny („...wyznaczony,/Żeby swój język rodzinny uświetniał”; „Toteż polszczyzna jest zobowiązaniem,/A dla niektórych pasją. Nie oddałbym jej/Za arcydzieła

najmądrzejszych krajów"). Są rzeczy ostateczne („nie będziemy unikać pytania o rzeczy ostateczne”), jest krzyż (*Głos*). Jest głos i jest cisza. I znowu jest głos. *Daimonion*. Głos Miłosza.

Krzysztof Myszkowski

Marek Skwarnicki

Pośmiertny los poezji Miłosza

Wydany pośmiertnie tom *Wiersze ostatnie* skłania do kilku osobistych refleksji. Osobistych dlatego, że piszący te słowa spędził z poezją i twórczością Miłosza całe dorosłe życie. Czuwałem przy łóżku odchodzącego z tego świata Pana Czesława czasem w domu, a czasem w szpitalu prawie do ostatnich dni. Zatem to nie jest recenzja, lecz wspomnienie i częściowo napomnienie.

Wspominam przede wszystkim poemat *Orfeusz i Eurydyka*, który czytał mi Miłosz jeszcze w swym saloniku zaraz po powrocie z San Francisco, dokąd pośpiesznie odlatywał jakiś czas przedtem. Skąd wiem, że pośpiesznie? Dlatego, że wtedy gdy odkryto chorobę nowotworową u żony Pana Czesława – Carol, również i ja leżałem w szpitalu po nowotworowej operacji. I Miłosz zadzwonił nagle na moją komórkę, już po przelocie Carol do San Francisco i pytał trochę rozgorączkowany: „Panie Marku, zawiadomiono mnie, że Carol już na pewno odchodzi i mogę nie zdążyć na jej śmierć, a bilet mam dopiero na czwartek” – jeżeli dobrze pamiętam dzień tygodnia. Odpowiedziałem mu, żeby zmienił bilet na wcześniejszy, bo będzie resztę życia żałował, że nie zdążył... Bilet zmienił. Do tracącej świadomości żony zdążył. Moja żona potem spytała Pana Czesława, co Carol mówiła do niego? „Miłość nas tam połączy” – brzmiała odpowiedź. Wspominając to, treść wiersza *Orfeusz i Eurydyka* staje się jeszcze piękniejsza.

Ze mną w ciągu krakowskich lat, ale wcześniej też korespondencyjnie, Miłosz prowadził dyskurs na temat sensu życia w świetle wiary i niewiary w Boga. Stosunkowo często to się zdarzało po śmierci Jerzego Turowicza, z którym dialog tego rodzaju prowadził chyba od czasów wojny. Koniec wojny wszak spędził w dworze rodzinnym Anny Turowiczowej, żony Jerzego. W *Wierszach ostatnich* słyszę echo naszych rozmów. Mówił czasem: „Zazdrosz-

czę panu wiary, skąd się ona bierze?”. Nie wiem – odpowiadałem – to poza psychiczną traumą skutek pobytu w Mauthausen.

A przed odlotem do chorej Carol Miłosz zadzwonił też do mojej żony Zofii, wilnianki, pytając ją, do kogo ma się modlić, by Carol ocalała. Zosia odpowiedziała, że do świętej Faustyny. Wtedy on nieco żartem odpowiedział: „Kiedy wiersze w *Dzienniczku Faustyny* są bardzo niedobre”. Dedykacja dla nas obydwójga na pierwszym wydaniu poematu *Orfeusz i Eurydyka* datowana jest: 23 XII 2002 – na Wigilię.

Pewnego razu, gdy trzymając za rękę Miłosza zasypiającego i budzącego się na łóżku obok, spytałem go, o czym wpatrując się w sufit myśli: „Jak to o czym, o śmierci” – odpowiedział. Tak było w czasie, z którego pochodzą wiersze z trzeciej części tomiku. Decyzję ich opublikowania uważam za niepoważną. Wbrew temu, co czytamy w słowie *Od wydawcy*, Miłosz nie miał zamiaru drukować tych wierszy, w każdym razie ostatecznie niedopracowanych. Szereg z nich jest wyraźnie kalekich i odróżniających się „jakością” od reszty twórczości poety. Relacja o tym, że ich oryginały to komputerowe wydruki lub notowane przez sekretarkę teksty człowieka nieraz z trudem już skupiającego myśli, świadczy o niepełnej odpowiedzialności „kompozytorów” tego zbioru. Podpisany jako decydent wydania profesor Aleksander Fiut twierdzi, że był przeciwny publikacji wierszy wcześniej nie publikowanych. Myślę więc, że wielkiego poetę pośmiertnie skrzywdzono. Dzieje się to w okresie, gdy część młodszych (bo już też nie całkiem młodych) badaczy literatury polskiej uważa, że Miłosz „się przeżył”, trudno go zrozumieć itp. Jak ktoś nie rozumie, niech nie czyta; poeci piszą nie dla literaturoznawców, lecz dla Czytelników.

Właśnie otrzymałem od Pana Zbigniewa Fołtynowicza jako wydawcy piękny i pieczołowicie skomponowany w Suwałkach album pt. *Dla Miłosa. Suwałki – Krasnogruda. Miłoszui skirti. Suvalkai – Krasnogruda*. Okazją do wydania okolicznościowego albumu było poświęcenie w Suwałkach domu, w którym w czasie nauki Pana Czesława w Wilnie mieszkali Weronika i Aleksander Miłoszowie z bratem poety Andrzejem. Przychodzi mi na myśl refleksja, że poezję Miłosza trudno jest w pełni przeżyć ludziom spoza KRESÓW, często z Zachodniej Galicji.

W części powtarzającej drukowane wiersze znowu zwrócił moją uwagę *Żywotnik*. Jest to utwór jak gdyby wzięty z *Ocalenia*, uzupełnionego na skraju życia. Wiersz świetny, o treści pokornej i niezwyklej.

Marek Skwarnicki

Piotr Szewc

„wiórek nad otchłanią”

Jednako ważą w *Wierszach ostatnich* Miłosza utwory, które poeta ukończył, jak i te, które pozostawił w zarysie. Nie czyniłbym w nich rozróżnienia. W tych drugich szukam konturów, zdecydowanych linii; wokół nich miała owinać się i dopełnić myśl poetycka. Jak miała się owinać, czym dopełnić, tego możemy jedynie domniemywać. Surowe, nagie i przejmujące. Świadomość, że nie poeta tom ułożył, wydaje się drugorzędna. „Pora na pobożną literaturę” – napisał w *Późnej starości*, datowanej na sierpień 2003. – „Żebym uczepił się którejś świętej osoby/na przykład błogosławionej Kunegundy/i żebym zawisł jak wiórek nad otchłanią./Ona z kolei trzyma się szaty św. Franciszka/i tak połączeni w girlandę unosimy się”. W chropawości, w niedokończeniu napisanych w końcowej fazie życia utworów tkwi ich pozaartystyczna prawda i siła. Nie ma ważniejszych spraw od tych, które zaprzętały poetę w ostatnich latach i miesiącach życia. Ciało gaśnie, słabnie, a umysł w jasności chwili przedostatycznej ogarnia zakamarki żywota; „Pamięć otwiera się, a tam straszno” (*Bez dajmoniona*). Na pociechę ta wiedza czy na większe udręczenie? „Żyłem tutaj, wiedząc, że jestem tu tylko tymczasem” (*Niebo*); wszelkie niepewności i zwątpienia, bunty jawne i skrywane, stają w nowej perspektywie. Nie pora już na gry, jakkolwiek poważne i budzące szacunek były ich przyczyny. Wtedy, gdy poeta żartował, gdy pozwalał sobie na ton frywolny, to nie do końca żartował, a tonem frywolnym się posługiwał. Niezmiennie przecież, przez długie pracowite lata, chodziło mu o... Czytaliśmy i czytamy. Czyż zwątpień i buntów Miłosza nie braliśmy za nasze własne? Wolalibyśmy nie traktować *Wierszy ostatnich* jako testamentu poety. Żeby je lepiej zrozumieć, potrzebny jest kontekst i „pomoc” wcześniejszych utworów Miłosza: „nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli” – tak brzmi końcowa część zapisu z 2003 roku. O krainie Wiliama Blake’a, „niewidzialnej dla oczu śmiertelnych”, w *Niebiańskim* napisał: „też chciałbym wierzyć, że trafię do tej krainy/i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi”.

Piotr Szewc

Janusz Szuber

Sarmacki Orfeusz

Czterdzieści cztery ostatnie wiersze bardzo już sędziwego poety ułożyła w księgę i wydała dwa lata po jego śmierci Agnieszka Kosińska, sekretarka pisarza. Można zatem powiedzieć, i to w znaczeniu dwojakim, że jest to księga ułożona wedle wzoru zaczerpniętego z Ewangelii św. Jana (21.18): „Gdy byłeś młodszy, opasywałeś się sam i chodziłeś, gdzie chciałeś, ale gdy się zestarzejesz, wyciągniesz ręce swoje, a inny cię opasze i poprowadzi, dokąd nie chcesz”.

Mamy w tym tomie katalog spraw od zawsze Miłoszowych, od „smrodu przyrodzonego” po „światłość wiekiustą”, tyle że relacje pomiędzy nimi i perspektywa mówiącego zmieniają się radykalnie. Oto sarmacki do szpiku kości Orfeusz, przez ponad 70 lat posłuszny głosowi swego *dajmoniona* i wysokim wymaganiom formy, staje teraz przed nami ogołocony z tego wszystkiego, do czego przyzwyczaił czytelników i co było ponętą jego dzieła. Jako ktoś, kto przez lata uświetniał język i szukał remedium na erozję wyobraźni, a teraz stara się, na ile może, podporządkować rygorom katechizmowych definicji i szuka pomocy w, budującej niegdyś maluczkich, pobożnej ikonografii. Więc chwyta się kurczowo nawet rąbka feretronu, jakby kpiąc w żywe jeszcze oczy, że na to mu przyszło. I jak w moralitecie, którego regułem musi się sprostać do końca, Pokora i Pycha na naszych oczach będą toczyć ze sobą nierozstrzygnięty pojedynek, bo jednak do pisarza należy ostatnie słowo, choćby to miała być tylko osadzona w staropolszczyźnie gra znaczeniami wyrazu „zbawiony”.

Można by o tej księdze mówić na wiele innych sposobów. Mam wątpliwości, czy w ogóle powinienem zabierać głos na temat *Wierszy ostatnich*. Wystarczy przecież, że są dla mnie jedną z najważniejszych książek Miłosza. Kupiłem ją kilka tygodni temu, przeczytałem tam i z powrotem parę razy. Lwią część jej zawartości znalazłem z pierwodruków. Poruszający epilog monumentalnego dzieła.

Podobnie jak dla wielu innych Miłosz jest dla mnie wielkością w poezji absolutną. Jego obecność dawała poczucie, że dane mi było żyć w dobie dla polskiej literatury wyjątkowej.

Janusz Szuber



Fot. Z archiwum Henryka Grynberga

Henryk Grynberg i Czesław Miłosz podczas przyjęcia na jego cześć, Biblioteka Kongresu w Waszyngtonie, 1982.

Prywatność poezji

z Czesławem Miłoszem rozmawia Henryk Grynberg*

Henryk Grynberg: *Panie Czesławie, niespełna rok minął od czasu, gdy po trzydziestu latach odwiedził Pan Polskę jako gość, a równocześnie poeta narodu i bohater witany przez tłumy i najwyższych dygnitarzy państwowych. Czy zechciałby Pan wrócić wspomnieniem do tamtych triumfalnych dni i podsumować swoje wrażenia?*

Czesław Miłosz: Po pierwsze, wydaje mi się teraz patrząc z perspektywy, że ten mój pobyt w Polsce był o tyle niedobrze zorganizowany, że miałem za dużo rozmaitych wystąpień, czytania wierszy, spotkań, co wytworzyło później rozmaite kwasy. Po prostu nie mogłem nadażyć wszystkiemu, nadażyć, żeby spotkać ludzi, których chciałem. Oczywiście z punktu widzenia moralnego to było niezwykle przeżycie. Jasne, że dla mnie Solidarność była bardzo ważna, była wielką nadzieją. Starłem się mieć „nadzieję przeciw na-

* Rozmowa ta z przygotowanego zbioru, który ukaże się nakładem Świata Książki, odbyła się wiosną 1982 roku w Waszyngtonie, gdzie Czesław Miłosz miał występ w Bibliotece Kongresu (*Library of Congress*); w krótszej formie, nadał ją Głos Ameryki i dawno przepadła w eterze, a warto ją przecież przypomnieć i utrwalić na papierze, zanim zniknie z taśmy magnetofonowej.

H.G.

dziei" jak wielu ludzi w Polsce. Spotkanie z Wałęsą było dla mnie bardzo ważne i jeżeli zajmuję tak zdecydowane stanowisko dzisiaj przeciwko juncie wojskowej to przede wszystkim dlatego, że jestem zawsze z Wałęsą myślni. Oczywiście to co widziałem w Polsce było zupełnie niezwykle, bo po raz pierwszy od 1945 roku czuło się kraj wolny i powiedziałbym, że to, co wychodziło na powierzchnię w tym okresie wolności, wbrew dzisiejszej propagandzie opluwającej to, było pocieszające dlatego, że istniała bardzo duża doza samodyscypliny, opanowania, rozsądku. To wszystko nieprawda, co się mówi dzisiaj o ekscesach Solidarności, to jest propaganda dzisiaj robiona. Oczywiście, dawne linie podziałów, które istniały w Polsce na przykład od końca XIX wieku, te linie podziałów się uwydatniły. Kiedy byłem w Polsce, już widziałem pewne różnice w orientacji, to jest zupełnie normalne w demokracji i oczywiście widziałem, jakie prądy, jakie ruchy w obrębie tej nowej demokracji dla mnie są sympatyczne. Od razu czułem, że brałbym stronę jedną przeciwko innej.

H.G.: Czy chciałby Pan powiedzieć, jakie różnice?

C.M.: To jest sprawa nacjonalizmu, który jest bardzo silny w Polsce. Nacjonalizm musimy oceniać nie z punktu widzenia tylko XX wieku. Powinniśmy pamiętać o dążeniach niepodległościowych w okresie romantyzmu, powiedzmy, kiedy ruchy demokratyczne były równocześnie ruchami wyzwolenia narodowego. I widziałem w Polsce niezwykle interesujący powrót do początku XIX wieku w tym sensie, do jakiegoś zdrowego patriotyzmu, a równocześnie były bardzo silne przeżytki nacjonalizmu tego, który umieszczał się na prawicy w XX wieku. Ale nastąpiło bardzo duże przetasowanie, tak że stosowanie kryteriów przedwojennych byłoby mylne. Dlaczego ten ruch Solidarności dawał tyle nadziei? Tu nastąpiło jakieś przewekslowanie nawet tych dążeń niepodległościowych i narodowych.

H.G.: *Czy to prawda, że na spotkaniach ze swoimi kolegami po piórze traktował ich Pan w sposób surowy, jeśli nie wręcz bezwzględny?*

C.M.: Nie, to nieprawda. Być może nieczyste sumienie podszeptowało im taką interpretację mojego zachowania... Ja naprawdę nie jestem moralistą, moralistyka jest dla mnie raczej wstrętne. Byłem rzucany w rozmaite sytuacje, w których opowiedzenie się za czy przeciw równało się potępieniu tych, którzy wybrali coś przeciwnego. Ja jestem poetą i jeżeli zdarzało mi się pisać

publicystykę, siłą rzeczy, kiedy byłem przyciśnięty do muru, to jednakże jestem zasadniczo przywiązany do mojej poezji. A w poezji, nawet jeżeli dawałem takie tytuły jak *Traktat moralny*, to w znaczeniu raczej ironicznym, satyrycznym. Jak Pan wie dobrze, w poezji nie ma jednoznacznych osądów. Więc naprawdę nie traktowałem moich kolegów w sposób surowy, tylko że był między nami dystans lat często bardzo duży. W pierwsze dni byłem pod dużym wrażeniem, w rodzaju szoku, więc mi było bardzo trudno. A zresztą kiedy byłem w Związku Literatów na przykład, to było zorganizowane jakoś tak bardzo sztywno i ja się czułem nieswojo. Mnóstwo ludzi chciało ze mną rozmawiać, a ja nie mogłem swobodnie rozmawiać, bo byłem obłączony, więc może to wytwarzało takie wrażenie, ale Katonem ja nie jestem, ja nie jestem od sądenia ludzi.

H.G.: *A jeśli nie z moralnego, to czy z intelektualnego punktu widzenia ma Pan coś do zarzucenia, wybaczenia, czy do niewybaczenia?*

C.M.: Nie można mówić o literatach w ogóle. Przecież to są tak zróżnicowane środowiska i rozmaici ludzie, że nie mógłbym generalizować. Miałem naprawdę wielką chęć spotykać się z różnymi ludźmi i żałowałem, że liczba tych ludzi musiała być ograniczona. Spotkałem się w Krakowie z zespołem „Tygodnika Powszechnego”, bo Jerzy Turowicz jest moim starym przyjacielem, no a w Warszawie złożyłem wizytę tylko jednemu poecie, Mironowi Białoszewskiemu, honorując jego samotne dziwactwo – bardzo ważne dla poety czasem być dziwakiem... Było spotkanie w Łomży, gdzie przyjechali zaproszeni przeze mnie moi koledzy spośród literatów. Mam bardzo zróżnicowany stosunek w zależności od tego, co rozmaici ludzie reprezentują.

H.G.: *Czy w swoim własnym życiorysie, osobistym czy literackim, zmieniłby Pan coś teraz z perspektywy lat?*

C.M.: Naturalnie, wołałbym życie o wiele spokojniejsze. Trudno tutaj zresztą oddzielać los indywidualny od losu historycznego, losu kraju. Bardzo często myślę o tym, jakie mogłoby być moje życie, gdyby nie... A tych „gdyby nie” jest bardzo dużo.

H.G.: *Czy uważa Pan, że za wcześnie Pan zerwał z rządem komunistycznym, czy za późno, czy może w sam raz?*

C.M.: Nie wiem, ta sprawa była bardzo bolesna, trudna. Z perspektywy wcale nie wydaje mi się, że wtedy była jakaś jednoznaczna decyzja do powzię-

cia. Teraz, jak myślę z perspektywy, to widzę, jak trudno było powiedzieć, co trzeba było zrobić. Ale równocześnie przez cały czas, kiedy byłem w służbie Polski Ludowej, dręczyły mnie bardzo duże wyrzuty sumienia, ponieważ świadomość tego, co się działo, miałem bardzo ostrą, być może ostrzejszą niż większość moich kolegów literatów ze względu na znajomość rosyjskiego i spraw Europy Wschodniej, która u mnie była wyższa niż u moich kolegów z Warszawy na przykład. Z drugiej strony publikowanie w Polsce było dla mnie bardzo ważne, a znowu politycznie tyle rzeczy mnie różniło od emigracyjnego Londynu. Tak, że ja nie wiem, czy w porę, po prostu moje zerwanie nastąpiło wtedy, kiedy emocjonalnie nie mogłem dalej już wytrzymać po zobaczeniu tego, co się działo w 1950 roku w Polsce. Dzisiaj ludzie nie zdają sobie sprawy, jak to było. Zdawało się, że to idzie w zupełną przepaść, wszystko.

H.G.: *Czy ma Pan sobie cokolwiek do zarzucenia?*

C.M.: Masę rzeczy mam sobie do zarzucenia. Znaczna część mojego życia polegała na zarzucaniu sobie różnych rzeczy...

H.G.: *Z politycznego punktu widzenia?*

C.M.: Ja nie uważam siebie za zwierzę polityczne. Mnie się wydaje, że aktywność jakakolwiek, aktywność polityczna także, trochę koliduje z zawodem poety. Często trzeba wybierać i kiedy się siedzi w swoich czterech ścianach i myśli o tym, co należałoby zrobić poza czterema ścianami, to ma się dużo wyrzutów sumienia. Tak, że niewątpliwie pisanie, tak zwana doskonałość artystyczna, powoduje bardzo dużo pretensji do samego siebie.

H.G.: *Ze względu na oderwanie?*

C.M.: Ze względu na oderwanie, nawet jeżeli wiersz, dajmy na to jest bardzo aktywistyczny. Wiersz *Który skrzywdziłeś człowieka prostego* umieszczony na pomniku w 1980 roku w Gdańsku był bardzo samotną operacją, był napisany w czterech ścianach i z wściekłości na to, co się w Polsce działo. *Notabene* był napisany w Waszyngtonie...

H.G.: *Podobno najlepiej czuł się Pan wśród młodzieży literackiej i działaczy nieoficjalnego ruchu wydawniczego, na przykład na spotkaniu zorganizowanym przez Niezależną Oficynę Wydawniczą NOWA?*

C.M.: Tak, to było wyjątkowo wzruszające, to spotkanie z dyrektorami, drukarzami i kolporterami NOW-iej w Warszawie. Spotkałem się tam

z ludźmi, którzy sami drukowali, powielali i rozpowszechniali moje książki. Dla nich to było dziwne przeżycie, bo nie spodziewali się, że tak szybko zobaczą autora wśród siebie. No i dla mnie, bo nigdy nie spodziewałem się, że zobaczę żywych tych ludzi, przez których robione książki do mnie docierały. Jeśli chodzi o młodzież i młodzież literacką, było spotkanie w „Stodole” w Warszawie, które oceniam jako niezupełnie udane, dlatego że czułem się bardzo skrępowany. Było to na drugi dzień po moim przyjeździe i byłem po prostu za świeży, nieprzygotowany do tego, i temperatura zbiorowa była tego rodzaju, że automatycznie miałem odruch obronny, nie chcąc jeszcze bardziej tej temperatury podwyższać i być wozdem kosynierów... Natomiast spotkanie z młodymi polonistami w Krakowie było bardzo miłe i serdeczne, tam byłem bardzo rozluźniony, nie byłem napięty.

H.G.: Czy chciałby Pan powiedzieć, co Pan najbardziej ceni w młodszej literaturze polskiej?

C.M.: To się łączy z ogólnymi zmianami, które nastąpiły w 1980–1981 roku. Nie tylko, także poprzednio, było w literaturze polskiej jakieś wzięcie nowego oddechu, to znaczy mówienie po prostu o tych rzeczach, które przez kilka dziesiątków lat były owijane w bawełnę, destylowane, przerabiane. Zaczęło się rysować coś, jak powstawanie nowego stylu, mówienia po prostu o rzeczach ważnych bez zbytnich wybiegów. Sytuacja w tej chwili jest płynna, nie wiadomo, nie mogę nic powiedzieć na ten temat, dlatego że ten wyjątkowy okres wytwarza rodzaj takiego *hiatusu*, takiej nowej przestrzeni, jesteśmy w punkcie bardzo zwrotnym... Jesteśmy wszyscy w stanie szoku z powodu grudnia 1981 i co się z tego wyłoni, nie wiem.

H.G.: A w sensie czysto artystycznym, czy są tendencje klasycystyczne, czy romantyczne?

C.M.: Co jest być może najbardziej niebezpieczną konsekwencją tego, co zrobiono w grudniu 1981 roku, to możliwość pewnego regresu, tak jak okupacja niemiecka była czasem regresu do postaw sprzed wielu dziesiątków lat, do walki o niepodległość w XIX wieku, gdzie jedna sprawa nadrzędna dominowała wszystko, tak samo dzisiaj jest możliwość regresu i braku wewnętrznej swobody, ponieważ wszystko jest podporządkowane jednemu celowi.

H.G.: Ponieważ nawiązał Pan do lat okupacji... 39 lat temu był pan w Warszawie, gdy płonęło getto i napisał Pan wtedy swój słynny wiersz „Campo di Fiori” o samotności ginących na stosach. Jak Pan ocenia dziś zagładę, którą przygotowano Żydom w cywilizowanym świecie, czy było to Pana zdaniem zdarzenie wyjątkowe, czy nie? A może przekonaliśmy się przez to, do czego zdolny jest człowiek i co wobec tego nam wszystkim grozi?

C.M.: Tak, wydaje mi się, że wiek XIX wierzył w rozmaite powściągi, a w wieku XX okazała się groza, która czai się pod ludzkim społeczeństwem. W tym sensie los zgotowany Żydom przez Hitlera może być uważany za część horroru, który się ujawnił, horroru ludzkości w ogóle, do czego zdolny jest człowiek, jak pan powiada. Trzeba to umieścić razem z tym, co się działo, dajmy na to, w czasie wojny 1914–1918 roku, cała wojna okopów, groza Verdain, wzajemnego zarzynania się przez lata w absurdalnej wojnie okopowej, trzeba to połączyć z powstaniem instytucji obozu koncentracyjnego w XX wieku w Związku Sowieckim. Trzeba to wziąć razem z milionami ludzi, którzy tam siedzieli w łagrach i umarli, trzeba to wziąć razem ze sztucznym głodem na Ukrainie, gdzie zginęło coś pięć milionów chłopów. Napis na bramie Oświęcimia *Arbeit macht frei* ma ostatecznie swoje źródła w lewicowych ruchach. Sama nazwa „narodowy socjalizm” w Niemczech świadczyła o przebiegłości kuzena mas niemieckich, które były w większości socjal-demokratyczne albo komunistyczne. Więc wszystko to stanowi część wielkiego ujawnienia horroru ludzkości. Ja nie mówię, że XIX wiek był wiekiem słodkim i że ta dzikość nie istniała, było wtedy bardzo dużo hipokryzji, co może jest często pomocne, ale kiedy czyta się opisy ludzi umierających z głodu na ulicach angielskich miast w okresie uprzemysłowienia, kiedy czyta się na przykład to, co w swoim słynnym ataku na kobiety pisał Schopenhauer, wyśmiewając kobietę jako Panią z wyższych sfer, gdy istnieją hordy prostytutek i kobiet poniżonych... Wszystko to aspekty tego słodkiego XIX wieku, ale istniało wtedy dużo powściągów, które w XX wieku znikły i oczywiście jesteśmy w okresie, kiedy każdy horror właściwie jest możliwy.

H.G.: Od 13 grudnia, kiedy dokonano w Polsce zamachu na nadzieje wolności, jest Pan znowu poetą-wygnanцем, jak Pan sam to niejednokrotnie publicznie zaznaczał. Po zatoczeniu takiego koła, po niespełna roku, jak widzi Pan obecnie sytuację swoją, swojej literatury i narodu?

C.M.: Wielu z nas wierzyło, że cykl nieszczęść, które w ciągu historii spadały na Polskę, może zostać przełamany. Rosłem w krótkim okresie

Polski niepodległej pomiędzy 1918 a 1939 i wtedy nam się wydawało, że to wszystko nie wróci. Zdumiewająca powtarzalność. Tak samo w okresie Solidarności zdawało się, że ten cykl nie musi wrócić. Tak że jesteśmy w sytuacji powrotu do końca XVIII wieku, kiedy był krótki okres Konstytucji 3 Maja, wielkich nadziei, a później Targowica i wymazanie Polski z mapy Europy. I ciągła powtarzalność emigracji... Buntowałem się zawsze przeciwko narzuconej poetom roli wieszczów, przewodników narodu. W dużym stopniu moje pisanie po ostatniej wojnie było wynikiem tego buntu. Ten bunt, jak Pan wie, był bardzo silny u Gombrowicza i u mnie. W tej chwili stoję wobec takiego samego w pewnym sensie dylematu, że powinienem zachować swoją prywatność jako poety, jako pisarza, nie mogę przybierać się w płaszcz romantycznego wieszca z czasów Pierwszej Emigracji. Niemniej automatyzmy są zdumiewające, doszło mnie wiele wierszy zaopatrzonych moich imieniem i nazwiskiem, krążących w Polsce, których nigdy nie napisałem, wierszy politycznych. Nie napisałem żadnych wierszy po grudniu 1981 roku, które miałyby charakter polityczny. Być może pisałem artykuły, ale nie wiersze, bo to zdarzenie zastało mnie na zupełnie innej długości fali, jeżeli chodzi o moją własną twórczość poetycką. Niemniej widzę kontynuację literatury emigracyjnej, która istnieje od 1939 roku. Przechodziła ona różne fazy zależnie od tego jakie pokolenie dominowało, począwszy od okresu zaraz po 1939 roku, kiedy poeci „Skamandra”, którzy wtedy wyemigrowali, byli dominującą siłą. To się zmieniało w ciągu dekad i będzie się zmieniało. Mnie się wydaje, że największym brakiem literatury emigracyjnej po 1939 roku był brak krytyki literackiej, dyskusji ideowej i że to są prawdopodobnie najsilniejsze atuty, jakie może mieć literatura następnej dekady, dlatego że wyjechało sporo ludzi wykształconych i rozgarniętych, którzy mogą uprawiać krytykę literacką, wprowadzić nowe elementy do tej literatury emigracyjnej. W każdym razie rozdwojenie na literaturę emigracyjną i krajową, ta dwutorowość będzie dalej utrzymywana, mimo zerwania się tych dwóch nurtów w okresie Solidarności.

H.G.: Jakie Pan widzi ostatnio osiągnięcia w literaturze amerykańskiej?

C.M.: Mówiąc „literatura” ma się na myśli podział na określone gatunki literackie: poezja, powieść, dramat i tak dalej, a mnie się wydaje, że w tej chwili jesteśmy wszędzie, jeśli chodzi o literaturę polską jak i amerykańską, w okresie szukania nowych form, pośrednich. Na przykład bardzo

charakterystyczne jest w literaturze polskiej takie mieszanie faktycznego reportażu z fikcją, sam Pan to dobrze wie... Myślę, że jesteśmy w okresie bardzo przejściowym, okresie poszukiwania. Jestem sceptyczny, jeżeli chodzi o powieść w znaczeniu klasycznym, natomiast jeśli chodzi o poezję amerykańską, to rozmawiałem niedawno na ten temat z amerykańską reporterką, która zgodziła się ze mną, że ta poezja jest przeważnie niezrozumiała, dlatego że nastąpiła tak duża interioryzacja, subiektywizacja, że po prostu więź pomiędzy poetą a czytelnikiem jest zerwana, tak że Amerykanie czytając polską poezję w przekładzie dziwią się, że tam jest tak dużo obiektywnego, zewnętrznego świata, na zewnątrz człowieka, podmiotu, a nie tylko stanów psychologicznych, czysto subiektywnej percepcji zjawisk. Ja tu występuję trochę jak sroka, która swój ogon chwali, jako propagandysta polskiej poezji i zrobiłem antologię, ogarniając ten okres kilku dekad poezji polskiej, która bardzo dużo osiągnęła pomimo trudnych warunków. Poezja polska uzyskała w ciągu ostatnich kilku dekad swój specyficzny, własny wyraz.

H.G.: *Czym lubi się Pan zajmować oprócz pisania?*

C.M.: Życie moje jest pełne obowiązków i właściwie nie bardzo dużo mam czasu na rzeczy, które specjalnie lubię... Lubię podróżować i podróżuję dużo po całej Ameryce, ale to jest część moich zarobkowych obowiązków, ponieważ jeżdżę z wieczorami autorskimi po różnych miastach. Mam bardzo dużo osobistych obowiązków, połączonych z chorobą w rodzinie, więc moje życie nie jest tak łatwe jak sobie ludzie w Polsce wyobrażają. Nobel i te wszystkie zaszczyty są czymś bardzo zewnętrznym, kiedy ma się osobiste problemy do rozwiązania.

H.G.: *Czy lubi Pan swoją pracę profesorską?*

C.M.: Wykładałem przez ponad dwadzieścia lat na Uniwersytecie Kalifornijskim. Nie jestem pewien, czy w tej chwili jestem bardzo usposobiony do kontynuowania tej pracy, mimo że pracę ze studentami bardzo lubię i nie jest dla mnie ona uciążliwa, przeciwnie, kontakt z młodzieżą jest dla mnie przyjemny, ale być może przychodzi okres w życiu, kiedy refleksja jest tak rozwinięta, że istnieje trudność komunikowania tego w formie uproszczonej, a to jest nieuniknione przy wykładaniu i rozmowach ze studentami, a zasadniczo ostatni rok byłem związany z Harvardem, gdzie moje obowiązki polegały na wygłoszeniu sześciu odczytów o poezji, które *nota-*

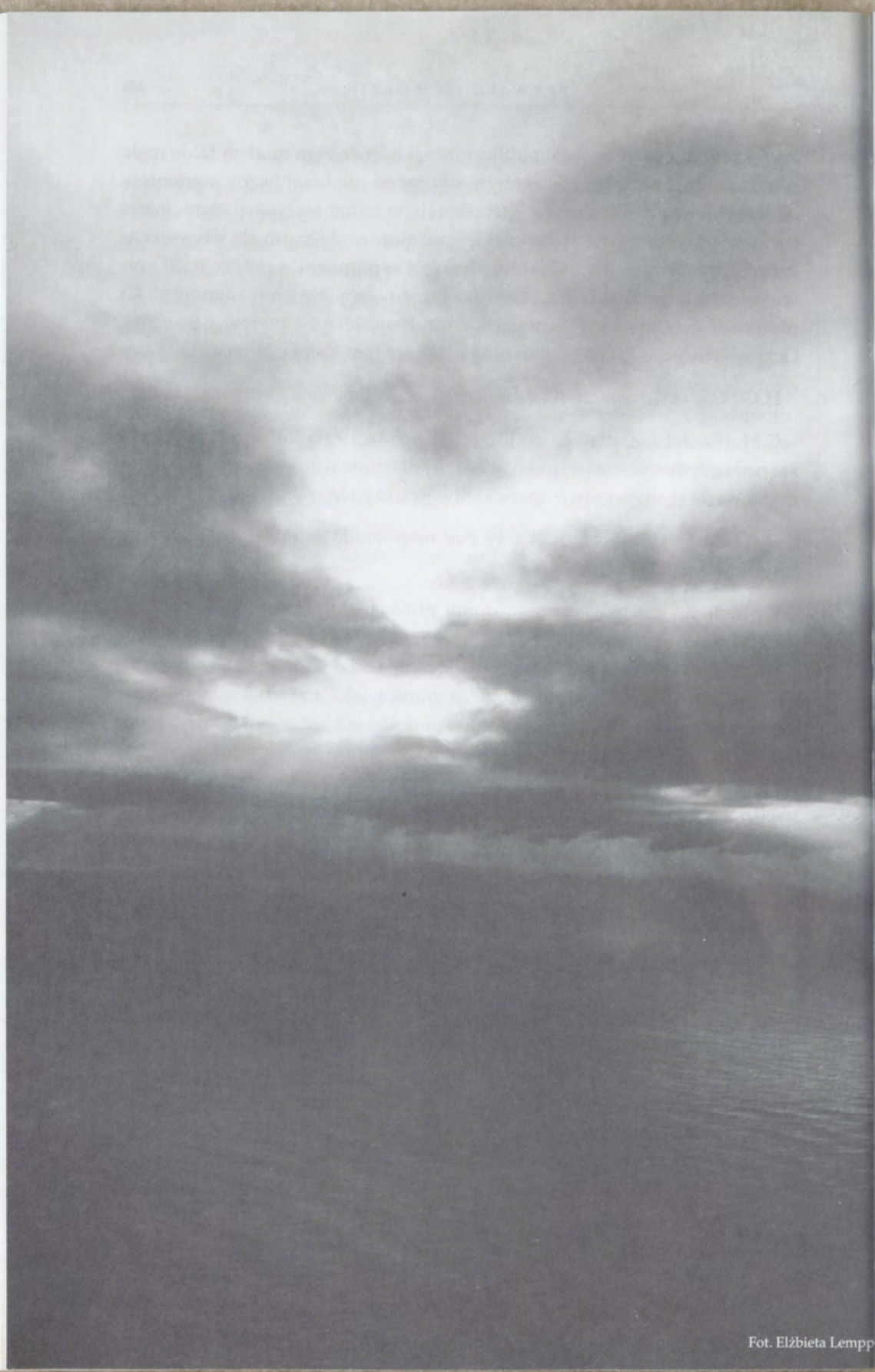
bene ściągały ogromną ilość publiczności, i oprócz tego miałem takie małe seminarium w semestrze jesiennym dla raczej niedużej liczby studentów na temat, który mnie zawsze interesował, na temat fascynacji złem, gdzie omawiałem pisarzy, zajmujących się specjalnie problemem zła we wszechświecie czy świecie, pisarzy, którzy na ogół są pomijani w programach uniwersyteckich, gdzie nie ma czasu po prostu, żeby się nimi zajmować. Ci pisarze to Simone Weil z francuskich, z rosyjskich Sołowiow i Szestow. Oczywiście, przede wszystkim omawialiśmy tam Księgę Hioba.

H.G.: *Czy ktoś z pisarzy polskich mógłby się zaliczać do tej kategorii?*

C.M.: Raczej nie, dlatego że literatura polska i cała kultura polska była zawsze optymistyczna i co jest najbardziej dla mnie wzruszające w Polsce, to ciągle wiara w zwycięstwo sprawiedliwości, czy też w cud.

H.G.: *Co by się musiało stać, żeby Pan mógł wrócić do Polski naprawdę i na przykład zamieszkać?*

C.M.: Teraz jest pewna presja opinii publicznej w Polsce, żeby nie wyjeżdżać, że to jest nasz kraj, nas chcą wyrzucić, nas chcą wypchnąć, to my powinniśmy być w kraju. W tej chwili dla mnie taki wybór w ogóle nie wchodzi w grę, bo gdy się mieszka długo za granicą, jak Pan sam wie, zapuszcza się jakieś korzenie i w dużym stopniu Ameryka już jest moim domem i mój pobyt w Ameryce jest określony przez wiele spraw osobistych i po prostu nie myślę o jakiejś możliwości nawet w warunkach optymalnych, politycznych. Jakkolwiek muszę się Panu przyznać, że kiedy byłem w Polsce w okresie Solidarności, to myślałem, żeby zamieszkać gdzieś w Beskidach... (śmiech)



Współcześni poeci amerykańscy w przekładach Andrzeja Szuby

Fleur Adcock

Głosy

Głosy na sekretarce zmieniają się:
nie przyjaciel, ale wdowa po przyjacielu,
nie przyjaciel, ale inny przyjaciel.

„Nie ma mnie” – mówi maszyna.
„Nigdy przedtem nie nawiązywałam
tych potoczystych kontaktów ze światem.

On/ona nawiązywał/a; ale ja się uczę.
Teraz jestem niezastąpiona.
Nikogo tu nie ma. Zostaw wiadomość.”

4 maja 1974

Przeznaczenie i słońce unoszą się nad ogrodem.
Bezmyślne żonkile kiwają jasnymi wystrojonymi
główkami w stronę torysowskiego nieba:
wiosenne powietrze upiło się błękitem!
Jaka świeżość! Tlenki i polutanty
to wciąż co najwyżej słodki pył.
Prawość, ta źle zrozumiana roślina,
rozchyliła tuziny fioletowych pączków,
do których garną się ufne pszczoły.
Mógłby być rok 1970; albo 1914.

Zbocze

Brązowo-białe jak pole wysuszonego siana.
Ale ciężarne szronem, a nie ziarnem.

Siedzi przy oknie, oprawiony w jego ramy,
ma białe włosy, witkę srebra.

Nalewa ci kolejną lampkę wina, śmieje się z twoich
nieśmiałych anegdot, spokojnie przytacza jeszcze lepsze,

dowcipny jak zawsze; promienieje jak rzadko kiedy,
plecami zwrócony do szklanych prostokątów.

Śnieg ciągle zwleka. Chmury nie obsiewają
swoimi płatkami bladej powierzchni pagórka.

Powiedz mu, że jest jeszcze pod nimi zieleń;
dzisiaj po południu prawie ci uwierzy.

Płomienie

Po którym rudzielcu dziedzicę temperament?
Sporządziłam krótką listę antenatów,
uwzględniając kolor włosów i usposobienie.
Lecz do rzeczy. Czy grozi mi Alzheimer?

Kto zbzikował po siedemdziesiątce?
Może siwa, niegdyś ryża, Mary Ellen,
znaleziona w szopie na węgiel, gdzie
szukała swoich akcji Ship Canal.

Ja nie jestem ruda. Choć lubię płomienie.
Gdy na starość sfiksuję, będę się nimi bawiła,
moje palce będą igrały z delikatną woalką, podobną
do pomarańczowego filmu, do jedwabiu na spadochrony.

A wtedy moje poparzone ręce uschną. Będę
bezpieczna i martwa. Nic nie szkodzi. Taka
zabawa z ogniem to coś, na co czeka się
z utęsknieniem. Więc ogień; albo głęboka woda.

Ta nieprzyjemna muzyka

Wściekły Mozart, bo cóż innego teraz?
Serenada byłaby czymś potwornym w ten
letni wieczór, kiedy ma się ochotę tylko
patroszyć ogród z chwastów, publicznie
masakrować delikatne przerosty
żywoplotu i, gdy się ściemni, pójść
i gwałcić ulicę echem szybkich kroków,

deklamując frazesy w rodzaju: „Świat, w którym...”,
jakby można było wybierać w mnogości
światów innych niż ten, w którym,
tak się składa, nic nie wygra z białaczką.

A więc dwudziestoletni Malcolm musiał umrzeć,
skwiercząc coraz słabiej na małym błękitnym płomieniu
heroiny, co świadczyła mu ostatnią przysługę.

Dziki rock skowyczy na czyjejs płycie.
Mgła przesiewa się przez młody księżyc.

Fleur Adcock
przełożył Andrzej Szuba

Fleur Adcock, ur. 1934 w Papakura w Nowej Zelandii, wybitna poetka i tłumaczka brytyjska. W 1956 ukończyła filologię klasyczną na Victoria University w Wellington. Od 1964 w Anglii. Najważniejsze zbiory wierszy: *The Eye of the Hurricane* (1964), *Tigers* (1967), *High Tide in the Garden* (1971), *The Scenic Route* (1974), *The Inner Harbour* (1979), *Selected Poems* (1983), *The Incident Book* (1986), *Time Zones* (1991), *Looking Back* (1997). Jest również autorką antologii *The Oxford Book of Contemporary New Zealand Poetry* (1982) i *The Faber Book of Twentieth Century Women's Poetry* (1987). Tłumaczy z języka łacińskiego i rumuńskiego.

Margaret Atwood

Listopad

1

Pamiętam to stworzenie na klęczkach
obsypane śniegiem i zgrzyt jego zębów,
jakby na dnie rzeki
kamień tarł o kamień.

Zawlokłeś je do stodoły,
ja trzymałam latarnię,
pochyliliśmy się nad nim,
jakby się rodziło.

2

Na linie głową w dół wisi baran,
podłużny, gnijący, pokryty wełną owoc.
Czeka, aż sprzątnie go
rzeźniczy furgon.

Żalobny listopad,
to obraz,
który wymyśliłeś dla mnie,
martwy baran wyszedł z twojej głowy, legat:

Zabij, czego nie możesz uratować,
czego nie możesz zjeść, wyrzucić,
czego nie możesz wyrzucić, pogrzeb.

Czego nie możesz pogrzebać, rozdaj,
czego nie możesz rozdać, musisz nosić z sobą,
to zawsze ciężar większy niż sądziłeś.

Zaczynasz

Zaczynasz tak:

to jest twoja ręka,
to jest twoje oko,
to jest ryba, błękitna i płaska
na papierze, prawie
w kształcie oka.

To są twoje usta, to jest duże „O”
albo księżyc, obojętne
co. W żółtym kolorze.

Za oknem deszcz,
zielony,
bo jest lato, a trochę dalej
drzewa, a potem świat:
kulisty i mieniący się kolorami
tylko tych dziewięciu pasteli.

To jest świat: pełniejszy
i trudniejszy do nauczenia się niż mówiłam.
Masz rację, że paćkasz go
na czerwono, a potem
na pomarańczowo: świat płonie.

Kiedy już nauczysz się tych słów,
zrozumiesz, że słów jest więcej
niż można się nauczyć.
Słowo *ręka* płynie nad twoją ręką
jak obłoczek nad jeziorem.

Słowo *ręka* przyczepia
twoją rękę do tego stołu,
twoja ręka to ciepły kamień,
który trzymam między dwoma słowami.

To jest twoja ręka, to są moje ręce, to jest świat:
kulisty i nie płaski, i barwniejszy
niż widać.

Zaczyna się, ma swój koniec,
to jest to, do czego
powrócisz, to twoja ręka.

Wariacja na temat słowa *spać*

Chciałabym patrzeć na ciebie, gdy śpisz,
co może się nie zdarzyć.
Chciałabym, śpiąc, patrzeć
na ciebie. Chciałabym spać
z tobą, wejść w twój
sen, kiedy spokojną ciemną falą
spływa na moją głowę,

i przechadzać się z tobą po tym błyszczącym
migotliwym lesie błękitno-zielonych liści
z jego wyblakłym słońcem i trzema księżycami
w stronę pieczary, do której musisz zstąpić,
w stronę twoich zwierzęcych lęków

chciałabym ci dać srebrną
gałązkę, biały kwiatek, jedno
słowo, które obroni cię
przed smutkiem w centrum
twego snu, przed smutkiem
w centrum. Chciałabym znowu
pójść za tobą długą klatką
schodową i stać się
łodzią, co przeprowiłaby cię
bezpiecznie z powrotem, płomieniem
w stulonych dłoniach niesionym
tam, gdzie obok mnie leży
twoje ciało, a ty wchodzisz
w nie tak gładko jak oddech

chciałabym być powietrzem,
co mieszka w tobie przez
chwilkę. Chciałabym być aż tak
nie zauważona i tak niezbędna.

Margaret Atwood
przełożył Andrzej Szuba

Margaret Atwood, ur. 1939, wybitna poetka i powieściopisarka kanadyjska. Autorka kilkunastu zbiorów wierszy, m.in.: *Double Persephone* (1961), *Morning in the Burning House* (1973) oraz dwóch tomów *Selected Poems* (1976 i 1986). W Kanadzie znana głównie jako poetka, za granicą (również w Polsce) – jako powieściopisarka. Do najbardziej popularnych jej powieści należą: *The Edible Woman* (1969), *Lady Oracle* (1976), *Cat's Eye* (1980), *Surfacing* (1985), *The Handmaid's Tale* (1985).

Michèle Roberts

Dla Jackie

Znowu jesteśmy
w starym
domu, tym z taśmy filmowej:
Tatuś bez marynarki uśmiechnięty
od ucha do ucha, Mama
z upiętymi włosami
w futrzanym żakieciku.

Nie wyjechałaś.
A teraz
na przednim planie
weranda:
twoje do połowy widoczne
szklane łóżko.

Podnosisz się rześko.
Otwierasz ramiona.
Podczas rozmowy.
Tak się cieszę, siostrzyczko,
wyglądasz jak poranek.

W pokoju za mną roi się od
wujów, ciotek, kuzynów.
Coś jak przyjęcie.
Spodziewam się bliźniąt.

Budzę się we własnym
łóżku. Chce mi się pić.
Nie spałam.
Śniłam o tobie przez całą noc.

Zimna woda w filiżance.
Lśniąca kuchnia. Złoto
mnie wsysa,
nogi na krześle, głową
przez świetlik w dachu.
Świt pęka jak czerwone szkło.

O siódmej telefon.

Umarłaś we śnie
o brzasku.

Dla Pauli, w żałobie

Ogród wokół Museo Civico
jest trumną śniegu.
Świeża woń gorzkiego ligustru.
Fontanna się waha.

Żal wpija się w ciebie
jak nowe zimowe palto.
Sono una ragazza distrutta
mówisz. Skóra schodzi
z ciebie płatami. Życie
rozcina Cię
jak surowego kartofla.

Wyprawiasz drugi pogrzeb
samotnie, wypełniając pokój
świecami i kwiatami
w przeddzień Nowego Roku
pijesz szampana
z najlepszego kryształowego kieliszka.

Paulo, kustoszu,
katalogujesz zapach straty
w korytarzach, w listach.
Eksponujesz nieobecność.
Spisujesz tyle rodzajów
doczesnej radości.
Kiedy klęcząc ścierasz podłogę,
w tej czynności
każdym gestem
przypominasz swoją matkę.

Paulo, opiekunko wspomnień,
kustoszu domu rodziców,
powiadam ci,
twoja matka
zmartwychwstanie w tobie
niezawodnie jak księżyc.

Poranna dostawa

Przyjeżdża zbyt wcześnie
ciężarówką wyładowaną
czarnym łupem.

Maska i rękawice z sadzy.
Dziesięć groźnych worów
rozkracza się na ścieżce.
Mówi, że kazano mu
upchać tych zbirów.

Już zdjął
pokrywę znad wejścia
do piwnicy przy
frontowych schodach.

Potykając się schodzę w dół.
Zaczynam szuflować.

Okrągłe wycelowane
we mnie oko świtu
czernieje.
Węgiel bezlitośnie
okłada klepisko pięściami.
Guzy ciemności z kamiennym
hukiem opływają
moje kolana.

Przymusowe karmienie
pyłem. Piwnica się dławi.

Czarny pagórek
rozsypuje się w moim domu.
Czarne osuwisko
zimne jak potok
zabiera cię

moją siostrę
w długiej skrzyni

w całopalny ogień, co
przetrawi cię w czarny popiół.

Michèle Roberts
przełożył Andrzej Szuba

Michèle Roberts, ur. 1949 w Anglii, powieściopisarka i poetka angielska. Pochodzi z mieszanej angielsko-francuskiej rodziny. W latach 1975–77 redagowała dział poezji w feministycznym piśmie „Spare Rib”, później w „City Limits” (1981–83). Wydała kilka tomów wierszy: *Cutlasses and Earrings* (1976, z Michelene Wandor), *Licking the Bed Clean* (1978), *Smile, Smile, Smile* (1980), *Touch Papers* (1982, z Judith Kazantsis i Michelene Wandor), *The Mirror of the Mother* (1986), *Psyche and the Hurricane* (1990), *All the Selves I Was: New and Selected Poems* (1995). W powieściach często podejmuje temat związków między seksualnością kobiety a religią (*A Piece of the Night*, 1978; *The Visitation*, 1983; *The Wild Girl*, 1984; *The Book of Mrs Noah*, 1987; *In the Red Kitchen*, 1990; *The Daughter of the House*, 1992; *Flesh and Blood*, 1994).

Paul Auster

Matryca i sny

Nieuchwytność dla ucha, co noc
odłupywane:
oddech, przez całą zimę
pod ziemią: studzienne słowa
dobywane w kamieniołomie światła
ze strumyczka kołysanki
i z próżni.

Mijasz.
Między pamięcią i lękiem,
agat
twoich kroków
oblewa się pąsem
w pyłe dzieciństwa.

Żądza: i śpiączka: i liść –
ze szpar czegoś
już nieznanego: nie podpisane orędzie,
ukryte w moim ciele.

Białe płótno
rozwieszono na sznurze. Podeptany
piołun
na polu.

Woń mięty
z ruin.

Nekrolog w czasie teraźniejszym

Wszystko mu jedno –
gdzie zaczyna

i gdzie kończy. Białko jajka, białko
jego oka: mówi
ptasie mleczko, sperma

ścieka z jego własnego
słowa. Ponieważ oko
jest efemeryczne,
lgnie do tego, co jest, ni mniej tutaj,

ni więcej tam, ale wszędzie, do

wszystkiego. On nic z tego
nie zapamiętuje. I nic

nie zapisuje. Nie wnika
w sedno

istniejących rzeczy. Czeka.

I jeśli zacznie, skończy,
jak gdyby jego oko otwarło się w dziobie

ptaka, jak gdyby nigdy nie zaczął

być gdziekolwiek. Przemawia
z nie mniejszej niż ta
oddali.

Opowiadanie

Ponieważ to, co się zdarza, nigdy się nie zdarzy,
i ponieważ to, co się zdarzyło,
znów zdarza się bez końca,

jesteśmy, jak byliśmy, wszystko się
w nas zmieniło, jeśli mówimy
o świecie,
to dlatego, żeby świat

przemilczeć. Wczesna zima: żółte jabłka jeszcze
nie spadły
z nagiego drzewa, tropy
niewidzialnych jeleni

na pierwszym śniegu, a potem śnieg,
co nie przestaje padać. Nie żałujemy
niczego. Tak jak byśmy mogli stać
w tym świetle. Tak jak byśmy mogli stać w ciszy
tej jednej jedynej chwili

światła.

Symbole

Eukaliptusowe drogi: resztką bladego nieba
drgająca w moim gardle. Przez balast
brzęczenie lata

zielska tłumiące
nawet twój krok.

Miriada duchów światła.
I każda zagubiona rzecz – wspomnieniem

czegoś, co nie istniało. Wzgórza. Nieprawdopodobne
wzgórza

zagubione w blasku pamięci.

Jakby to wszystko

miało się jeszcze narodzić. Nieśmiertelność w oku,
tam, gdzie oko otwiera się teraz na zgiełk

skwaru: osa, oset na huśtawce

drutu kolczastego.

Paul Auster
przełożył Andrzej Szuba

Paul Auster, ur. 1947, wybitny amerykański prozaik, eseista, poeta i tłumacz poezji francuskiej. Autor kilku zbiorów wierszy (m.in.: *Wall Writing*, 1976), esejów (m.in.: *The Invention of Solitude*, 1982, *Why Write?*, 1996) oraz wielu, utrzymanych w kafkowsko-beckettowskim klimacie, powieści np.: *The New York Trilogy* (1985–1987), *In the Country of Last Things* (1987), *Moon Palace* (1989), *The Music of Chance* (1991). W Polsce ceniony jako prozaik, praktycznie nie znany jako poeta.

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. Kościelackich 6, Tel. 0 52 585 15 01 w. 105
prenumerata roczna 35 zł, konto: Wojewódzki Ośrodek Kultury
PKO SA 11 0/Bydgoszcz 68124034031111000043057874

VARIA

Michał Głowiński

Małe szkice

„Cierpliwe cerowanie dziurawej pamięci”

Na tę fascynującą formułę natrafiłem w jednym z wierszy Janusza Szubera. Zachwyciła mnie ona z różnych powodów. Jest znakomicie, chciałoby się powiedzieć: wielostronnie, osadzona w języku. „Dziurawa pamięć” to zastygła metafora, lub – jeśli kto woli – idiom potoczny, znany powszechnie i chyba dość często przywoływany. We frazie tej został on w pewnym sensie udosłowniony, bo pełną luk, czyli właśnie dziur, pamięć zrównał poeta ze swojego rodzaju materia, tkaniną bądź odzieżą, a ujawniające się w niej dziury można, jeśli chce się zachować wartości użytkowe przedmiotu, właśnie cerować. Ale „cerowanie” w tym kontekście staje się metaforą, bo odnosi się do czegoś, czego w sensie dosłownym, oczywiście, naprawiać poprzez takie działania nie sposób. Formuła wydaje mi się wyborna jednak nie tylko ze względu na swe liczne odniesienia językowe, jest wyborna, bo niezwykle trafna. Zastanawiam się, czy wszelkie sięganie w lata dawne, choćby w czas dzieciństwa, nie jest właśnie cierpliwym cerowaniem pamięci. Nie pamięta się wszystkiego, nie można jednak zadowalać się wydobywaniem z tego, co bezpowrotnie minione, jedynie zdarzeń i zjawisk jednostkowych, istniejących od siebie niezależnie, osobno. Trzeba jakoś je wiązać, by powstała sensowna całość. A cerowanie pamięci to nic innego jak zespalanie rzeczy pozornie izolowanych i rozproszonych, tworzenie tkanki łącznej. To dopiero dzięki niej może się uformować opowiadanie o tym, co zdarzyło się przed laty.

Piesek

Pamiętam doskonale, kiedy to się działo. Wojna już trwała, ale jeszcze nie przesiedlono nas do getta. Nie miałem chyba sześciu lat. Zapytałem, co to jest sumienie. Nie wiem, dlaczego to słowo właśnie mnie zainteresowało, zapewne ktoś go użył w mojej obecności. Znakomita, niezwykle obrazowa

odpowieź padła z ust mojego wuja, którego przypominam sobie jak przez mgłę, bo został zamordowany przez Niemców kilka lat później. Sumienie – usłyszałem – to taki piesek, który jest w człowieku i szczeka wtedy, gdy zrobi on coś złego. Szybko i bez wahań wyobraziłem sobie tego pieska, był podobny do jamnika, natychmiast też osadziłem go w odpowiednim miejscu: poniżej szyi, z tyłu. Od momentu, w którym dotarły do mnie te słowa, minęło wiele dziesięcioleci, jestem starym człowiekiem, przez świat i przez moje życie przewaliło się tyle ważnych wydarzeń, słowa te pamiętam wszakże tak, jakby wypowiedziano je wczoraj, a obraz szczekającego pieska, gdy się zirytuje, często powraca przed moje oczy. Pytam wówczas sam siebie: czy dużo daję mu okazji do szczekania?

Łagodzi obyczaje?

Widuję tego człowieka w Filharmonii, dostrzegłem go bodaj na wszystkich koncertach, na jakie się w tym sezonie wybrałem. Jest nobliwie się prezentującym starszym panem, zawsze nienagannie ubranym, poruszającym się z demonstracyjną godnością; na ogół zjawia się z równie świetnie prezentującą się panią, zapewne małżonką, niekiedy jednak w pojedynkę. Być może nie zwróciłbym na tego nieznajomego mężczyznę uwagi, gdybym nie wiedział, kim jest. Absolwent wyznaniowej uczelni, był przed zmianą ustrojową komuno-faszystowskim publicystą, łączącym w swych nasyconych nienawiścią produktach idee i właściwości obydwu totalitaryzmów. Pisywał rzeczy straszne w swej agresywności, publikował artykuły, wygłaszał pogadanki w telewizji, a nawet wytwarzał broszury na zamówienie komitetów wojewódzkich rządzącej mono-partii, atakujące każdego – do wyboru, do koloru – przeciw komu władze rozpętywały nagonkę, rok 1968 był prawdziwym jego benefisem. To do niego jak ulał przylega słowo „pismak”. W ostatnich latach nie natrafiłem na żadne jego wystąpienia publiczne, nie wiem, co reprezentuje teraz, być może podaje się za antykomunistę, gorącego patriotę, wyznającego ideały narodowe, osobę pobożną, gorliwie przestrzegającą zasad wiary. Nie wiem i – przyznaję – niezbyt mnie to interesuje, bo cokolwiek by głosił, niewątpliwie nie mógłby opuścić zakłętą kręgą kłamstwa, romacie zresztą formowanego. Myślę o czym innym: ten szlachetnie wyglądający starszy pan zapewne był wielkim miłośnikiem muzyki także w latach, gdy uprawiał swój haniebny proceder, bo jej entuzjastą nie zostaje się prze-

cież nagle po przejściu na emeryturę. I wtedy niewątpliwie ekscytował go Bach, fascynował Mozart, wzruszał Chopin. Ale to w niczym nie ograniczało pismaczych popisów. Czy muzyka łagodzi obyczaje?

Kłamstwa funeralne

Czytam w jednej z gazet, zamieszczającej wspomnienia o zmarłych, pisane przez członków rodziny, kolegów, znajomych, opowieść o pewnym dziennikarzu, który właśnie rozstał się z tym światem. Autor deklaruje się jako przyjaciel od wielu dziesięcioleci, jeszcze z czasu studiów. I wychwala jego wszelkiego rodzaju zasługi i cnoty. Był człowiekiem niezwykle zdolnym i twórczym, erudytą miłującym książki, odznaczał się szlachetnością i gdy tylko mógł, ludziom pomagał. A przede wszystkim był doskonałym publicystą, po którym została cenna spuścizna. Nie znałem tego tak wychwalanego osobnika, nigdy go nie widziałem, jego nazwisko jednak wiele mi mówi. Pamiętam, co pisał. Na ogół były to teksty straszne, agresywne i oszczercze, pełne najróżniejszych insynuacji i oskarżeń, zawsze odpowiadające na potrzeby totalitarnej władzy, w wielu przypadkach klecone bez wątpienia na bezpośrednie zamówienie odpowiednich czynników lub nawet aparatu terroru. Był autorem plasującym się konsekwentnie „na linii”, w każdej chwili do dyspozycji, wolnym od wszelkich skrupułów: uderzał w tych, w których uderzyć mu kazano. Mam te pisaniny w pamięci, ze zdumieniem przeto czytam wielką pochwałę ich twórcy. I uświadamiam sobie, że pośmiertne laudacje są gatunkiem wypowiedzi, znajdującym się poza wszelką krytyką, nie przystoi z nimi polemizować, nie wypada korygować ocen, nie uchodzi refutowanie nawet najbardziej drastycznych kłamstw. Wiem, że opiewany dziennikarz był tuzinkowym pismakiem, produkującym haniebne teksty na zawołanie, ale jestem bezradny, nie mogę ani prostować, ani protestować. Odpowiadające pewnym, zacnym zresztą, konwencjom i regułom, obowiązującym w naszej kulturze, kłamstwa funeralne są całkowicie bezkarne.

Poprzednicy

Stosunek do poprzedników stanowi dla historyka literatury sprawę ważną – i to nie tylko wtedy, gdy rozważa problemy od dawna omawiane. W dziedzinie tej kształtują się postawy różne, niekiedy krańcowe. Zdarza się zwłaszcza

cza młodym autorom, że piszą tak, jakby nikogo przed nimi nie było, interesuje ich bowiem wyłącznie to, co – przekonani o swej nieposzlakowanej oryginalności – sami mają do powiedzenia. Spotykamy wszakże postawę przeciwstawną: badacz zabiega, kierując się rzetelnością, a także obawą przed powtarzaniem opinii wypowiedzianych już dawno temu, o poznanie i uwzględnienie wszystkiego, co w interesującej go kwestii powiedziano, w konsekwencji tak zwana literatura przedmiotu, którą z szacunkiem przedstawia, staje się ciężarem, przytłacza go – i pozostawia niewiele miejsca dla własnych koncepcji i pomysłów. Spotykamy niekiedy, na szczęście dość rzadko, postawę agresywną i pełną nienawiści: poprzednicy są wrogami, których trzeba pognać, lub wręcz zniszczyć, bo na nic lepszego nie zasługują, po to przede wszystkim, by ujawnić swoją wyższość i wielkość. W ten paszkwilancki sposób potraktował ostatnio tak wybitnego i zasłużonego uczonego, jak Juliusz Kleiner, pewien autor „encyklopedii” o Słowackim, niezbyt zresztą kompetentny, posuwający się w pewności siebie aż do karykatury. Istnieje w tej dziedzinie jeszcze jedna możliwość: piszący wolny jest od agresji i nienawiści, reprezentuje postawę belferską. Nieustannie ocenia, wykazując braki i ograniczenia, niedociągnięcia i pomyłki, po prostu stawia poprzednikom stopnie. I tak dowiadujemy się, kto o danej sprawie myślał w sposób mniej, a kto bardziej interesujący, a więc kto dostaje tylko trójkę, a kto – trójkę z plusem.

Michał Głowiński

Krzysztof Myszkowski

A d d e n d a (4)

Teraz mieszkam w mieszkaniu mojej matki. Zajmuję, tak jak dawniej, środkowy pokój. Matka mieszka po prawej stronie, w najmniejszym pokoju. Największy pokój, po lewej stronie, zajmuje Marta. Do mojego pokoju nie ma osobnego wejścia. Można tu się dostać albo od strony matki albo od strony Marty. W dzieciństwie ten pokój zajmowałem razem z Martą. Rodzice mieszkali po prawej stronie, tam, gdzie teraz jest matka. Babcia i dziadek mieszkali po lewej stronie. Bez babci nie byłbym tym, kim jestem. Wiele jej zawdzięczam. Już trzydzieści jeden lat minęło od jej śmierci. Chodzę na jej grób, modłę się o spokój jej duszy i pamiętam o niej. Ona ciągle mi pomaga, opie-

kuje się mną. Teraz Marta zajmuje się domem. Utrzymuje mieszkanie w czystości, pierze, prasuje, gotuje i troszczy się, żeby było coś do jedzenia. Ja nie mam wielkich wymagań. Najważniejsze jest to, żebym miał spokój, żeby mi nikt nie przeszkadzał. Jest mi to bardzo potrzebne. Teraz znowu pracuję. Obracam się w słowach i próbuję ruszyć do przodu. Okazuje się, że nie jest to niemożliwe. Nie daję z siebie wszystkiego, ale też nie można powiedzieć, że się oszczędzam. Mierzę siły na zamiary, chociaż może jest odwrotnie, nie jestem tego pewien. Mało rzeczy jestem pewien, ale kilku jestem i to mnie ratuje.

Historia, którą chcę opowiedzieć, to jedna z tych, jakie mi się przytrafiły, i potem jasno wyświetliły, na zewnątrz. To jest jakby biblijna historia. Oczywiście nie wprost, trzeba umieć na to patrzeć. Każdej takiej historii potrzebni są żywi ludzie, żeby mogła trwać i spełniać się, w swoim czasie. Widzę, że mają w sobie dużo życia i światła. Wbrew pozorom nie ma to ze mną wiele wspólnego.

Przez kolejne nawroty, poprawki, przeróbki, wersje i fragmenty posuwa się do przodu. Człowiek bez Boga nie ma sensu. Bóg obecny jest wszędzie, dotyka wszystkiego i dotyczy wszystkich. Niektórzy tego nie widzą. Są zatrzaśnięci, jak w skrzyni, ale dopóki żyją, niech nie tracą nadziei. W biblijnych historiach, w ich przebiegach i w słowach, Bóg działa tak jak duch, który pokazuje dobry i zły kierunek. Wybór zależy od człowieka, od jego wolnej woli, rozumu, serca, sumienia, charakteru, inteligencji, siły, spostrzegawczości, wychowania, tradycji. Głos Boga nie ma monopolu. To skrzynka czaszki ma monopol. Inne głosy są głośniejsze. Mówią bez przerwy, nacierają i przenikają do środka. Ale Bóg nigdy nie zostawia człowieka samego. Jest obecny nawet w największym zgiełku, w największej pustce i w najgorszej nawałnicy.

To mogą być tylko fragmenty, strzępy, skrawki, pojedyncze linie lub wersety, poszczególne słowa, związki słów i błyski, pauzy, cisze i milczenia i głosy różne, dialogi i monologi, a także różne ich wersje przerobione w satyry, groteski i ironie, w parodie i w karykatury, w skrót, parafrazy czy jakieś inne do nich nawiązania. Działające w nich siły przenikają do człowieka, do środka, i tylko od jego woli i rozumu zależy, czy dopuści je do swojej świadomości. Każdy z nas jest lub będzie, w zależności od sy-

tuacji, świadkiem albo uczestnikiem jednej z tych biblijnych historii, jej obserwatorem, słuchaczem, narratorem, bohaterem, jedną z głównych postaci lub statystą z dalszego planu wydarzeń, kimś istniejącym w ich blasku lub kimś istniejącym w ich cieniu, biorącym udział w pojedynczej sekwencji albo w całym ciągu wydarzeń, w jakimś długim, jasnym albo ciemnym toku.

W głuchej nocnej ciszy w krótkim odstępie czasu raz po raz zajadłe wycie syren. I znowu cisza. Noc.

Długo krąży wśród strzelistych wież i masywnych baszt, aż w końcu, zmęczony i zrezygnowany wydostaje się za mury, na zewnątrz. Chodzi tam w jedną i w drugą stronę, i wreszcie, jeszcze bardziej zmęczony i zrezygnowany, kieruje się w stronę murów i przez wąską bramę przedostaje się do środka. Wpatruje się w szare spoiny, w chropowate cegły, patrzy w prześwity otwartych na przestrzał bram. Porusza się pod murem, idzie po kocich łbach i po krzywych, połamanych płytach, wzdłuż pokruszonych krawężników, pośród wgłębień i rynien. Obserwuje pęknięcia, rysy, szpary. Słyszy dzwon, a potem inne dzwony. Wraca do siebie.

Światło. W ciemności. Otwiera widzenie. Daje pole do popisu. I dodaje ducha. W zimnym blasku.

Szczątki zrujnowanego muru. Mocne podpory, zielony porost, dwa załomy i róg. Pod arkadą, która łączy dwie spiczaste wieże, zarys Madonny z Dzieciątkiem.

Dęby, wiązy i lipy. Topole i kasztanowce. Świetliste smugi, jasne pasma, świergot i śpiewy ptaków. Szum strugi i okrzyki chłopców na mostku.

Światło i cień. Tony jasne i tony ciemne. Cień jest w ciągłym zetknięciu ze światłem, które go otacza i łączy się z nim, ale zachowuje swój ton i kolor.

Cienie na ścianach. Ich dziwne gry, rozpraszanie się i zacieranie na krańcach. Mknące smugi światła, iskry blasku, jakiś świetlisty wir. Mieszanie jednego i drugiego.

Strefy światła i strefy cienia. Pola i tła ciemne i pola i tła jasne. Refleksy światła na skrajach dachów i na ścianach domów. Wyraźne i niewyraźne kontury. Wieża i wyloty ulic w słońcu.

Stoi na skrzyżowaniu pod katedrą, odwrócony w stronę wschodu. Po prawej stronie jest rzeka, po lewej – droga do domu. Wchodzi do środka.

Mokre. Topole, krzak bzu i ławka. Trzynaście kroków na trzynaście kroków na wysokości pierwszego piętra, obramowane trzema szarymi ścianami z prostokątami pięciu dużych okien. Z czwartej strony ściana klatki schodowej i drzwi. Drewniana poręcz i szerokie schody. Do góry.

Skupione światło wnętrza i rozproszone światło – na zewnątrz.

Leonardo w *Życiu malarza w jego pracowni*: „Aby zadowolenie ciała nie szkodziło duchowi, winien malarz czy rysownik być samotny, a zwłaszcza gdy oddaje się pracy myśli i rozważaniom, które ustawicznie wywołując coś przed oczyma, dają materiał do dobrego zachowania w pamięci. A jeśli będziesz sam, będziesz całkowicie należał do siebie; jeśli zaś będziesz miał jednego tylko towarzysza, będziesz należał do siebie tylko w połowie i tym mniej, im bardziej niedyskretne będzie jego postępowanie. A jeśli będziesz z wieloma, popadniesz jeszcze bardziej w podobne niedogodności, nawet gdybyś powiedział sobie: będę robił swoje, będę się trzymał na uboczu, aby lepiej móc rozważać formy dzieł natury. Mówię, że źle uczynisz, ponieważ nie zdołasz dokonać tego, abyś chwilami nie użył ucha ich gadaninie. Nie można dwom panom służyć; będziesz źle pełnił obowiązki towarzyskie, a gorsze jeszcze będą wyniki twojego zajmowania się sztuką. A jeśli powiesz: «Usunę się jeszcze bardziej, tak że ich słowa nie dotrą do mnie i nie będą mi przeszkadzać» – to powiem ci na to, że będziesz uważany za wariata. Wiedz, że tak postępując, będziesz również samotny”.

W Boże Ciało z procesją ze środka Starego Miasta – na Mokre. Od świętych Janów do Chrystusa Króla. Z katedry, z kaplicy Aniołów Stróżów, na zewnątrz, na Żeglarską, i dalej, przez Żeglarską na Rynek Staromiejski, gdzie, pod kościołem Ducha Świętego pierwsza stacja, i dalej, po okrążeniu Rynku w lewo, na Szeroką i prosto, na zewnątrz i wewnątrz szpaleru,

i dalej, skosem, do Rynku Nowomiejskiego i w Królowej Jadwigi, przez zablokowaną Szumana pod kościół świętej Katarzyny, gdzie druga stacja i dalej, przez skrzyżowania i wertepy – na Mokre, gdzie jeszcze dwie stacje, na dawnym placu wojskowym, wśród blokowisk. Zapachy kadzideł, kwiatów i kwitnących drzew. Słowa psalmów i pieśni, i słowa Ewangelii. Prośby, lamenty, błagania, uwielbienia i dziękczynienia. Bóg jest pośród swojego ludu.

Johann Wolfgang Goethe do Eckermanna 11 marca 1828 roku, (przepisuję z przypisu do listu Thomasa Manna z 3 stycznia 1934 roku do Hermanna Hessego – Mann cytuje tylko pierwsze zdanie): „Człowieka zawsze czeka ruina! Każdy nieprzeciętny człowiek ma do spełnienia pewną misję. Kiedy ją spełni, to w dotychczasowej postaci jest już na ziemi zbyt ciężki i Opatrzność potrzebuje go znów do czegoś innego. Ponieważ wszakże tu na ziemi wszystko odbywa się w sposób naturalny, demony podstawiają mu raz po raz nogę, aż w końcu musi ulec”.

Czy jest gdzieś jakiś ratunek? Tak, jest. Czy jest to możliwe? Tak, jest to możliwe.

Światło to łaska, miłość, dar najważniejszy.

Siedząc w środkowej nawie katedry świętych Janów nagle zobaczyłem, jak promień światła przebija lewy bok Chrystusa na krucyfiksie na głównym ołtarzu i wydało mi się, że ten biały Chrystus wstępuje w kolorowe światło witraży wypełniających wschodnią ścianę prezbiterium i znika w nim jak zjawa, staje się niewidoczny. Czarny krzyż jest pusty, ale po chwili znowu jest na nim Chrystus, przygwożdżony jak robak, jasny, królujący na wysokości.

Zdumiewające przenikanie blasku.

W polu napięć jak pomiędzy dwoma biegunami: św. Jan Chrzyciel i św. Jan Ewangelista, św. Piotr i św. Paweł, Tomasz à Kempis i św. Augustyn, Leonardo i Michał Anioł, Dürer i Rembrandt, Sęp Szarzyński i Kochanowski, Norwid i Mickiewicz, Beckett i Miłosz, Lutosławski i Jan Sebastian

Bach, Benedykt XVI i Jan Paweł II, a także gotyk i barok, czerni i biel, ciemność i światło. Różne rodzaje mocnych napięć.

Tadeusz Różewicz mówi, na trzy godziny przed drugim meczem półfinałowym mistrzostw świata w piłce nożnej, że z zaciekawieniem ogląda te mecze w telewizji i dziwi się, że ja nie oglądam. Gdy mówię, że jest kibicem, mówi: proszę mnie nie obrażać. Jako chłopiec znał nazwiska najlepszych piłkarzy i grał w piłkę z kolegami, zawsze „na beku”, to znaczy na obronie (nie wiedziałem, co to znaczy „na beku”). Wspomina, że grali w ustawieniu: dwa – trzy – pięć. Interesują go różne piłkarskie sformułowania jak na przykład: „szanować piłkę”, czy „światło bramki”. Mówi, że teraz dla wielu światło bramki zastąpiło światło wiekuiste.

Jazda na północ. Po słońce.

Wydmy, płotki faszynowe i chrust. Wejście numer trzydzieści trzy.

Szum, loskot i mocne uderzenia fal. Białe grzbiety, szara piana i szlam.

Trzy kamienie: jeden czarny, drugi biały i trzeci zlepiony z czarnych i białych ziaren. Dziwny konglomerat.

Spacer aleją spacerową tam i z powrotem, dojdzie do wejścia numer osiemnaście i zejście nad morze. Na brzegu; siedzenie w łodzi rybackiej pomalowanej na zewnątrz na bordowo i na żółto, a w środku na zielono. Powrót drogą przez las. Rojowiska wrzosów. Dojdzie do wejścia numer trzydzieści dwa.

Żurawie i żurawiny. Ryby i rybitwy. Borówki i borowiki. Jeże i jeżyny. Głogi i rozłogi. Muzy i meduzy. Mchy i muchomory. Jagody czarne i jagody czerwone. Toń i ruń.

W rozmównicy w Żarnowcu rozmowa z siostrą Małgorzatą.

Na żarnowieckim cmentarzu trzy czarne metalowe krzyże przymocowane do północnego muru. Maria Magdalena z Tessmanów Plińska (1844–1876), Augustyn Pliński (1847–1875) i Johann Hallmann (1828–1884). Czy coś łączyło te trzy osoby, a jeżeli tak, to co?

W pełnym blasku słońca, w szarości i w zimnie. Na przemian. Na ruchomych piaskach. Wolno posuwa się do przodu. W ruchu. Białe i szare obłoki. Światło zapala się i gaśnie. Szstormowe morze. Nacierający wiatr, i wir i on posuwający się do przodu. W szumie i świście fal. Po suchych pasmach, omijając mokre miejsca. Na wąskim brzegu. Do przodu! Zaskakujące ruchy wody. Wiatr, wir i pęd. Naprzód. Jest sam na całej plaży. W obrotach żywiołów. W przestrzeni w ruchu. Słowa wypowiedane w łoskot, w szum i w świst. Odkryte piękno świata. Idzie między wodą a wodą i zaraz za nim wdziera się fala. Nie musi wkładać kaptura i okularów, ale gdy siada, żeby obserwować przestrzeń, ziarna piasku zapraszają mu oczy i nie widzi nic. Wstaje i idzie tyłem, ale szybko odwraca się. Czuje na plecach silne uderzenia wiatru. Na brzegu widzi pianę i szlam. Światło! Bez ustanku, to zapala, to gasi. Słońce wychodzi zza skłębionych chmur i zaraz chowa się z powrotem i wtedy wszystko robi się zimne, obce i wrogie.

Na końcu ulicy Morskiej, na dziewiątym od podestu stopniu drewnianych schodów wejścia numer trzydzieści trzy. Schowany wśród wydm naprzeciw szalejącego morza. Słońce w zenicie lub prawie w zenicie. Czy jest gdzieś coś piękniejszego na świecie?

Bory bażynowe. Żerowiska i ostoje żurawi. Klęby fal i chmur. Szaro, zimno i pusto. Nie można powiedzieć, że nie ma w tym życia, bo jest, albo, że nie ma ducha, bo jest w tym duch. Tak jest, bo tak ma być. Strona jasna i strona ciemna. I to co jest pośrodku. Różne wybory i możliwości. Obecność celu i sensu.

Trwaj w świetle! Trwaj w świetle, dopóki możesz!

Piękny widok, ale piękny w sposób jałowy i bierny, wprawiający w niecierpliwość, w stan czekania i liczenia na odmianę. Przy dobrej, jasnej pogodzie nie czeka się na jej odmianę. Teraz jest inaczej. Jeżeli głosiłbym pochwałę takiej pogody, to tylko w przeczuciu albo pewności, że może zmienić się na gorszą, na sztorm, grad, trzęsienie ziemi, tajfun, cyklon czy jakiś inny kataklizm. Przecież zawsze może być gorzej! Ale jest także druga strona medalu: zawsze może być lepiej!

Aura. Pogoda ducha. Dobry, jasny stan.

Po stopniach, wejściem numer trzydzieści trzy, wszedłem w sztormowy wir na dole. Z początku niesło mnie jak na skrzydłach, wiatr wiał w plecy, a ja rozkładałem ramiona jak do lotu. Przesuwałem się w stronę wejścia numer trzydzieści dwa. Pomiędzy huczącym morzem a pustymi wydhami, w ciasnym przesmyku pomiędzy jednym a drugim. Z jasnym niebem nad głową. Widziałem morze, horyzont i wpatrywałem się w brzeg, wypatrując muszli i otoczków. Gdy docierałem do wejścia numer trzydzieści dwa, zaczęła padać deszcz. Przyspieszyłem kroku i przejściem przez wydmy doszedłem do lasu. Odezwały się grzmoty i twarde krople zaczęły z furią zacinać z prawej strony z ukosa.

Krzysztof Myszkowski

Leszek Szaruga

Jazda (1)

Jestem inny niż oni, jestem inny niż inny, jestem inny niż ja.

Imre Kertész

1.

Od śmierci Jerzego Giedroycia mija obecnie sześć lat. Wraz z jego śmiercią przestała wychodzić „Kultura”, z którą związany byłem przez ćwierć stulecia, w ostatnim okresie, na prośbę Redaktora, redagując dział literacki. W przesrzeni „Kultury” czułem się jak u siebie w domu – kontakty co prawda utrzymywałem głównie korespondencyjne, w Domu „Kultury” byłem ledwie kilkanaście razy, niemniej przestrzeń „Kultury” to nie tylko siedziba w Maisons-Laffitte, to przede wszystkim obszar dzieł i klimat myśli tworzący pewną trudną do zdefiniowania wspólnotę. Tej wspólnoty, mimo iż żyją wciąż ludzie wówczas ją współtworzący, dzisiaj już nie ma i chyba być nie może, gdyż węzłem wyznaczającym rozkład relacji i napięć między nimi była osoba Giedroycia. Odczułem to dotkliwie wówczas, gdy spotkałem się z innymi członkami Komitetu Honorowego Obchodów Roku Jerzego Giedroycia – z wieloma z nich zresztą współdziałałem w różnych niezależnych przedsięwzięciach wydawniczych w czasach komunistycznych: jakieś włókienka nas wiążące wciąż jeszcze chyba się nie pozrywały, ale każde z nas jest już teraz „osobno”.

Od sześciu lat czuję się bezdomny. Owszem – bywam w rozmaitych siedzibach, zazwyczaj chwając sobie ich gościnność, często zawiązując mocne więzy, ale mam świadomość faktu, że to, co stworzył Jerzy Giedroyc, jest zjawiskiem niepowtarzalnym, jedynym w dziejach naszej kultury, zdumiewającym. Miałem szczęście, iż w ten krąg trafiłem, że tu właśnie mogłem siebie formować, tu – mimo silnego oddziaływania, ale przecież nie „wpływu” Redaktora – praktykować niezależność. Rzecz w tym bowiem, że w kręgu „Kultury” można było być jednocześnie razem i osobno – ta osobność zresztą była istotną wartością, która wyznaczała odmienność wspólnoty „Kultury” od innych tego rodzaju ludzkich zgromadzeń czy stowarzyszeń. Tak zresztą chyba – w owym napięciu osobności i wspólnoty – widział Giedroyc prawdziwie demokratyczne przyszłe życie społeczne, dla którego największym zagrożeniem są wszelkie fundamentalizmy, wszelkie próby narzucenia wszystkim tych samych postaw i wzorców.

Widać to zresztą znakomicie w jego stosunku do literatury – drukował autorów bardzo różnych, nieraz naruszających – jak Witold Gombrowicz czy Leo Lipski – obowiązujące tabu i zwalczających stereotypy. Czasami, jak w wypadku Lipskiego, potrafił zaryzykować. Przyznając się często do tego, że na literaturze się nie zna, mając w gruncie rzeczy dość tradycyjne gusty, był otwarty na nowe propozycje. W zdumiewający sposób łączył w sobie pewien konserwatyzm z wyczuciem nowoczesności. To nie przypadek, że rdzeniem pisma uczynił dziennik intelektualny, formę „wszystkożerną”, sylwiczną, uznawaną nieraz za wyznacznik „postmodernizmu”. I to kiedy? W końcu lat czterdziestych! Bez jego intuicji, ale zarazem bez jego zachęty, zapewne nie powstałyby *Dzienniki Gombrowicza* czy *Notatnik niespiesznego przechodnia* Stempowskiego, nie ocalałyby *Szkice piórkiem* Bobkowskiego, nie rozrastałby się tak systematycznie *Dziennik pisany nocą* Herlinga-Grudzińskiego, nie rozwinęłyby się tak imponująco kontynuowane po dzień dzisiejszy dziennikowe zapiski Tomasza Jastruna podpisane kolejno pseudonimami „Witolda Charłampa” i „Smeczka”. To tu w końcu ogłaszał Miłosz swój manifest o „poszukiwaniu formy bardziej pojemniej”.

Był przy tym Giedroyc niezmordowany w wyławianiu autorów swych tekstów. Tak było w wypadku zapisków Jastruna. Wraz z Tomkiem – z którym wspólnie, nawiasem mówiąc, pojechaliśmy w sierpniu 1980 roku do Stoczni Gdańskiej – redagowaliśmy w stanie wojennym pierwsze wydane

w tym czasie w podziemiu pismo literackie „Wezwanie”. Na jego właśnie kartach spisywaliśmy stałe, dziennikowe zapiski z tamtego okresu. Tomek jako Charłamp, ja jako Spectator. O tym, że miały one jakieś znaczenie zaświadcza choćby uwaga Rafała Grupińskiego z jego głośnego swego czasu i opublikowanego w „Kulturze” eseju *Ci wspaniali mężczyźni od podstawowych wartości* (przedrukowanego potem w tomie *Dziedziniac strusich samiec*). Tworząc figurę Pina czyli „Polskiego Intelktualisty” (dziś PIN to inne zwierzę), pisał: „Pin myśli stadnie, ci więc spośród Pinów, którzy trzeźwy osąd przenoszą ponad grupowe czy koteryjne interesy, mogą budzić agresję. Efektem tego jest sytuacja, w której najbardziej ożywcze i interesujące teksty wychodzą spod pióra Pinów, którzy wolą nawet dziś pisać pod pseudonimami, choć i oni nie skąpią w nich miejsca na autokreację. Przecież to anonimowość jedynie daje pełną swobodę w krytycznej ocenie własnego środowiska, uwalnia od potrzeby mizdrzenia się, choroby powszechnej i nie znającej granic. Tu moimi faworytami są Spectator i Charłamp, dziwi tylko, jak oni, prawdziwie niezależne Piny od niezależnych Pinów, zdołali ocaleć, i to w Warszawie?”.

Podobnie zapewne myślał Giedroyc, skoro, jeszcze przed powstaniem tekstu Grupińskiego, przesłał do redakcji „Wezwania” list zapraszający do współpracy właśnie Charłampa i Spectatora. Nie znał naszej tożsamości – jego propozycja ufundowana była wyłącznie na lekturze naszych tekstów, zresztą bardzo się od siebie różniących, ale też te różnice zapewne stanowiły dla Redaktora podnetę.

Jastrun propozycję przyjął. Ja, po namyśle, z niej zrezygnowałem, choć wydawała mi się kusząca. Nie pozbawiony nerwu publicystycznego i esejistycznego, większą wagę przywiązywałem do przedsięwzięć czysto literackich, także badawczych, dłużej w najnowszych dziejach polskiej poezji, podjęcie zaś – w rytmie dwumiesięcznym, gdyż Redaktor proponował naprzemienną publikację naszych tekstów – inicjatywy stanowiłoby zobowiązanie zbyt mnie wówczas obciążające. Nie żałuję tego, choć przyznam, że odmowa nie była dla mnie łatwa. Pisywałem zresztą do „Kultury” także teksty publicystyczne, ale bez zobowiązań, jakie wynikałyby z konieczności usystematyzowanego zapisu. Po latach, już na łamach „Kwartalnika Artystycznego” podobne notatki publikowałem, lecz miały one nieco inny charakter – w dwóch cyklach bawiłem się grą zaimków osobowych starając się oddzielić siebie od siebie, zbudować gramatyczny dystans wobec wyznania osobistego. Dziś, w czasie „po «Kulturze»”, postanowiłem do inicjatywy Re-

daktora powrócić. Jestem dziś kim innym, czas jest inny i może dlatego mogę taką decyzję podjąć.

2.

„Polska dla Polaków.” W istocie chyba o to Giedroyciowi chodziło, choć zapewne Polacy byli dla niego kim innym niż dla Jędrzeja Giertycha, którego wnuk dzisiaj, po ożywieniu zombi w postaci ruchu „Wszepolaków” i po przywdzianiu uniformu posła narodowego, Polską współrzędzi. Postulat niepodległości był niezmiennym celem ludzi kręgu „Kultury”.

Dostałem wiele listów od Giedroycia i jeden tylko z podpisem Jędrzeja Giertycha. Ten ostatni – w wielu egzemplarzach – rozsyłany był spoza granic PRL pod adresy ludzi związanych z opozycją skupioną w latach siedemdziesiątych wokół KOR-u i przestrzegał przed Żydami chcącymi Polską zawładnąć we współpracy z komuną (podejrzewam, że zdobywając adresy współpracował autor listu z największym biurem przetwarzania danych w PRL). Dziś wizja takiego „układu” prześwituje także z tła wypowiedzi polityków obozu rządzącego: choćby w przywołaniu KPP-owskiego zaangażowania ojca redaktorki „Gazety Wyborczej” Heleny Łuczywo (redagowała przedtem niezależnego „Robotnika”, potem była szefem Agencji Solidarność, następnie naczelną podziemnego „Tygodnika Mazowsze”). „Układ” jest oczywistym eufemizmem: na tyle nieostrym, iż w odpowiedniej interpretacji może objąć każdego, na tyle zaś wygodnym, iż „cywilizuje” dawnych „Żydów, masonów i cyklistów”. Chodzi w istocie o to samo: o wykreowanie jakichś „ich”, którzy sprawiają, że „my” nie możemy być sobą. Nie trzeba się wstydzić, gdy się na salonach mówi o „układzie”. Ale posługiwanie się pojęciem „układu” to w istocie powtarzanie starej zasady mówiącej, iż „kto nie z nami, ten przeciw nam”. Każdy, kto „nie z nami”, należy do „układu”. Tyle, iż politycy posługujący się tym terminem zdają się zapominać o ludowej mądrości powiadającej od dawien dawna, że „na układy nie ma rady”. Każdy, kto „nie z nami”, ten jest inny. A „inny” jest „winny”. Z definicji nowego układu.

Jeśli się zauważy, iż w publicystyce i w wypowiedziach rządowych – a za nimi, niestety, także w opozycyjnych – zwiększa się stale częstotliwość używania rzeczowników „Polak” i „Polacy”, można pomyśleć, iż mamy problemy z autoidentyfikacją. Ale można też mieć inne skojarzenia. Można sobie na przykład przypomnieć o funkcji, jakie w przemówieniach pewnego polityka z lat trzydziestych i czterdziestych odgrywała

inwokacja: „*Deutsche Männer und deutsche Frauen!*”. Skojarzenia, jak to skojarzenia, bywają trafne i nietrafne, ale nie są pozbawione podstaw. Tyle, że skojarzenia nie są porównaniami – i dobrze, że tak jest, bo czasy i okoliczności inne. Rzecz nie tyle w porównaniach, co w klimacie, w tym trudno pochwytym „czymś”, co sprawia, iż atmosfera staje się duszna. Oczywiście – nie staje się duszna tylko z powodu tłumnego napływu „Polaków”. To tylko jeden z detali szerszej mozaiki. Innym jej elementem, pozornie tylko drobnym, jest postulat ministra Giertycha wyrugowania z programów nauczania lektur Witolda Gombrowicza i zastąpienia ich lekturami Henryka Sienkiewicza. I choć przyznam, że nie lubię ani jednego, ani drugiego, chciałbym, by obaj byli czytani. Albo przyjmuje się wszystko, co się w naszej literaturze wartościowego pojawiło, albo się tę literaturę dzieli na „naszą” i „nie naszą”. Ja to już przerabiałem w paru wersjach i na powtórkę nie mam ochoty. A to Tuwim, choć utalentowany, to przecież przez te talenta groźny, bo sączy w polskie umysły „nie nasze” czyli żydowskie miazmaty, a to z kolei Rzewuski, choć *Pamiętki Soplidy* niezłe, to przecież „naszym” być nie może, bo zdrajca i kolaborant, a to wreszcie Józef Mackiewicz, choć świetny, to przecież „nie nasz”, gdyż antysowiecki. Teraz „nie nasz” okazać ma się Gombrowicz. Zaprawdę, jest coś niezwykle trafnego w określeniu, którym jeden z publicystów (bardzo znanych, nazwiska nie zdradzę) na początku stanu wojennego określił nowopowstałą sytuację powiadając, iż jest to „napad bandytów na dom wariatów”. Zdumiewa, że ta formuła może być tak często w naszej historii powtarzana.

Owszem, „Polska dla Polaków”. Dla wszystkich Polaków, a nie dla tych, których ktoś zechce Polakami mianować. Nie tylko Żydem jest się dziś w Polsce z nominacji, coraz częściej także Polakiem. Nie ja mam siebie określać. Ja mam być określony przez innych, którzy mają do tego jakieś specjalne, choć nikomu nie znane i nigdzie nie zapisane prawo: dopuszczony do wspólnoty Polaków, bądź z niej wykluczony. To nie tylko odrażające i oburzające. To, co gorsza, głupie i szkodliwe. I to szkodliwe dla Polaków właśnie. Wiedział o tym doskonale Gombrowicz i tą właśnie wiedzę – zdolność jej wyrażenia w artystycznej formie – cenił w nim Giedroyc. Ale właśnie dlatego nie do pomyślenia było dla niego posłużenie się pojęciem takim, jak „Wszechpolak”, oczywistym natomiast przyjęcie terminu Andrzeja Bobkowskiego „Kosmopolak”. W tym napięciu pojęciowym myślenie o Polsce i Polakach trwa, jak się zdaje niezmiennie.

Dziś rzecz zaczyna nabierać nowego rozpędu, w szczególności za sprawą najnowszego wynalazku, jakim jest pojęcie „polityki historycznej”. Przy czym owa polityka historyczna ma już dwie płaszczyzny: wewnętrzną i zagraniczną. Obie chore, gdyż budowane na fundamencie kompleksu niższości i wizji Polski oraz Polaków jako ofiar historii. W tych wypowiedziach polska tożsamość przybiera karykaturalną postać oblężonej twierdzy. Jeżeli mamy serio mówić o polskiej tożsamości, należy odwoływać się nie do klęsk, lecz do osiągnięć – jednym z nich, na pewno niebagatelnym w skali świata, jest dorobek zespołu skupionego wokół Jerzego Giedroycia: nie dość, iż program przez niego założony – wiążący wizję przyszłości z doskonałym rozpoznawaniem realiów – był unikatowy (w latach czterdziestych mógłby zyskać miano *political fictions*), to w dodatku dorobek analityczny „Kultury” położony na szali przeciwnej dorobkowi kilkuset instytutów sowietologicznych Zachodu, choć skromny ilościowo, przeważa je wszystkie. Warto przywołać słowa Giedroycia komentującego w lipcu 1956 roku wydarzenia Poznańskiego Czerwca. Pisał wówczas do Bobkowskiego: „Te ruchy socjalne są bardzo pożyteczne i należy je inteligentnie popierać i rozdmuchiwać. Jest to jedyna droga do osłabienia czy zlikwidowania tego reżimu”. Najważniejszym słowem tego cytatu jest przymiotnik „inteligentnie”. Należy się obawiać, iż ten termin jest w repertuarze większości rzeczników polityki historycznej „wyrazem obcym”. Dla nich ludzie inteligentni to, wedle słów jednego z naszych ministrów, „wykształciuchy” czyli, jak rozumiem, ludzie wprawdzie wykształceni, ale politycznie niepraktyczni (to delikatna interpretacja).

W chwili, gdy piszę te słowa, trwa Rok Giedroycia zarządzony przez naszych posłów. Ich sprawujący w tej chwili władzę odłam zajmuje się tępieniem „wykształciuchów” oraz „łże-elit”. Ten język bezlitośnie odsłania nędzę politycznej myśli sprowadzonej do reagującej wyłącznie na doraźne zdarzenia, a odrzucanej przez Giedroycia i Mieroszewskiego, *Realpolitik*. Taki „realizm polityczny”, który prowadzi do rozstania polityki i kultury, który z ludzi kultury szydzi i który narodową kulturę dzieli na „naszą” i „nie naszą”, stanowi dla społeczeństwa i państwa realne zagrożenie.

Leszek Szaruga

Piotr Szewc

Bez tytułu i daty

Poezja: rygor i swoboda (z domieszką żartu, a nawet dezynwoltury). Tak chciałbym pisać.

„Marność” – miał językiem biblijnym powiedzieć o. Tadeusz Rydyk o pieśniach zebranych w latach 1997–98 przez słuchaczy Radia Maryja na ratowanie Stoczni Gdańskiej. Mniejsza w tym miejscu o to, co z owymi „marnościami” się stało.

Adriana Szymańska posadziła bratki, zaprasza mnie do Pułtuska, żebym je zobaczył. Opiekuje się porzuconymi psami. Najbezpieczniejsze schronienie daje im w swoich wierszach: tu żadnemu z nich nic złego więcej się nie stanie.

Przyboś, podręcznikowy symbol awangardy i nowoczesności, jeden z dwu biegunów poezji polskiej XX wieku, prawie nie istnieje w sferze dzisiejszych zainteresowań czytelniczych. Zastanawiający przypadek. Obecny w tylu antologiach, wypisach – czyżby czekał na „odkrywcę”? A może nie jest tak wybitnym poetą, za jakiego uważali go czołowi krytycy?

W „Kwartalniku Artystycznym” (2006, nr 1 (49)) cykl miniatur lirycznych Janusza Szubera, zatytułowany 49. Niektóre urzekającej urody, o dużej sile wyrazu. Nie sądzę, aby były w poezji Szubera eksperymentem – są raczej naturalną konsekwencją jego twórczości, logicznym w sferze języka i poetyckiego widzenia etapem. Punktem, do którego się zmierza. Tak rozumiejąc ich genezę, trudno mi mówić o zaskoczeniu.

W tym samym numerze esej Krzysztofa Lisowskiego *Zbiegi okoliczności?*, opatrzony podtytułem: *O Henryku Wańku, paru obrazach, lekturach i koincydencjach*. Byłem świadkiem, jak ten esej powstawał, na akwarele Wańka *Wirowanie* Krzysztof zwrócił mi uwagę, gdy była jeszcze w internetowej witrynie jednej z krakowskich galerii, a on medytował – akwarela Wańka nie dawała mu spokoju – nim zdecydował się ją nabyć. *Wirowanie* jest dziełem intrygującym, podobnie jak *Animula*, namalowana rów-

niez wiosną 1998 roku. Wczoraj Krzysztof przysłał mi wiersz: z pejzażu Wańka wyleciała pszczoła, zamierza odwiedzić rozkwitający sad z obrazu Zbigniewa Kowalewskiego. Obrazy Kowalewskiego i Wańka, Mistrza i Ucznia, jak nazywa ich w eseju Krzysztof, wiszą u niego w największym pokoju. Krzysztof szeroko otworzył pszczole drzwi balkonowe, ale ona nie odlatuje... Krąży między zieloną doliną z *Wirowania* a rozkwitającym sadem.

Z ulgą skończyłem lekturę *Jean Paul Sartre'a i Simone de Beauvoir* Anny Nasilowskiej. Przerażliwie smutne żywoty obojga, osławiona inteligencja w służbie niedobrej sprawy. Chyba nie mógłbym żadnego z nich polubić, nie wiem, czy potrafiłbym się zaprzyjaźnić. Gwiazda tej pary francuskich intelektualistów zgasła. Błyszczeli, gdy byli modni; wyszedłszy z mody, wzbudzają politowanie. Zapytałem Anię, czy chciałaby, aby któraś z jej córek wzięła przykład z de Beauvoir. Odpowiedziała przecząco.

Grafika Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej „laboratoryjnie” czysta, powściągliwa, skupiona. Ale opanowanie formy i dyscyplina emocji to pozór. Jej prace wypełniają marzenia, niespełnienia, tajemnice. To ich podskórny, podpowierzchniowy nurt. Kilka tytułów: *Sen poety*, *Podróż sentymentalna*, *Martwa natura z domem z bajki*, *Pejzaż z czerwonym labiryntem*, *Biblioteka geometry*. Oglądam *Szare popołudnie*. Owszem, szare. Czyżby?

Kino-Park, *Przedmieście* i *W foyer* – trzy miniatury graficzne (linoryty) Leopolda Lewickiego. Nie są datowane, ale sądząc po przedstawionych na nich niektórych realiach, pochodzą z lat pięćdziesiątych lub sześćdziesiątych. Utrzymane w klimacie małego realizmu – szczególnie *Przedmieście* – skupiają charakterystyczne cechy sztuki tego artysty: skrót i prostotę, zainteresowanie powszednią rzeczywistością. Lewicki ogranicza, a bywa, że minimalizuje środki wyrazu. Jest zwyczajny i liryczny, szczery i głęboki. Proletariusz w sztuce. Nawet gdyby jego grafiki pozbawić sygnatury, pozwoliłyby nieomylnie rozpoznać ich twórcę.

A Jerzy Panek to plebejusz. Również wtedy, gdy wykrzywia rysy twarzy postaci z *Piekle* Dantego, np. *Ladacznicy* czy *Prostytutki*. Mieszkał w Krakowie, a inspiracji do swojej sztuki szukał w wiejskich zagrodach i na jarmarkach. „Wczoraj byłem na jarmarku w Starym Sączu – pisał w 1967 roku do

Józefa Gielniaka w związku z pracą nad cyklem drzeworytów, przedstawiających jarmarczne konie. – Bez tych jarmarków nic bym nie zrobił.” W Zwardoniu oglądał kozy, w 1963 roku powstał cykl trzech „Kóz ze Zwardonia”. Wzruszająca jego *Pasterka I* (z 1960 roku), zabawny *Pastuch I* (też z 1960). *Siuda Baba* (1958) z tego samego nurtu. O zwyczaju spod Wieliczki Panek mówił: „Chłop się za babę przebiera, gębę smaruje na czarno, wiesza na szyi różaniec z kartofli, w łapę bicz i dziewczki po wsi toto straszyc. Na mnie też to zrobiło wrażenie. Zwyczaj ten połączyłem z wielickową solą. Co tu dużo mówić – to najprostsze ludzkie sprawy: chleb, sól, woda. Z tych najprostszych spraw trzeba budować najprostsze obrazy”.

Paweł Hertz w odpowiedzi na pytanie, czy Miłosz jest ciekawszym poetą, czy eseistą: „Nigdy nie warto rozdzielać takich rzeczy, bo wielcy poeci bywali eseistami, eseiści z kolei, jeśli byli wielkimi eseistami, byli też poetami”.

Zagadnienie „formy bardziej pojemnej” może stać się (bo nie musi) ważne w pewnym, nie określonym uprzednio momencie uprawiania któregoś z rodzajów literackich. Istotą tego zagadnienia nie jest jednak „forma”, lecz to, co chcemy wyrazić, dobierając najtrafniejszy sposób, najlepsze narzędzia. Forma jest tu w dyskretniej służbie, ni mniej, ni więcej.

Cykl *Addenda* Krzysztofa Myszkowskiego: okruchy duchowego świata, części całości, o której wiadomo na pewno, że jest. Okruchy proste i czytelne, szczerze. Przywodzą na myśl akty strzeliste. Wahałbym się powiedzieć, że są stylizowane na język biblijny. Jak opilki metalu, *Addenda* układają się wokół silnie namagnesowanego sakralnego centrum. Ta okoliczność również tłumaczy ich naturę.

Wszelka sztuka, jeśli nie jest wyglupem, kpina, jeśli nie prowokuje po to tylko, aby prowokować, jeśli ma zaplecze w postaci – bagatela – talentu, jest medytacją. Pojęcie medytacji rozumiałbym szeroko, nie ograniczając go do przeżyć religijnych czy doświadczeń egzystencji.

Niemądre pytanie o progresję w sztuce może wrócić w ironicznym kontekście, gdy zetkniemy się z twórczością dzieci utalentowanych rodziców.

Łatwiej wypowiedzieć komplement, trudniej go przyjąć. Godząc się bez zastrzeżeń na zawarty w komplementcie element przesady, połykamy truciznę. Natura skażona wygórowanym poczuciem własnej wartości lub pychą bierze truciznę za pożywny pokarm.

„wargi mnie bołą z niepocałowania” – najlapidarniejszy, jaki znam, erotyk Urszuli Kozioł opublikowany w cyklu *Pestki deszczu IV* w tomie *W rytmie słońca*, przypomniany w najnowszym – *Supliki*. Ten utwór odzywa się we mnie żarliwą treścią.

Miałem dwanaście, może trzynaście lat, był upalny czerwcowy dzień, kwitły akacje, biegłem zwirowaną drogą na podwórko. To wspomnienie – mało precyzyjne i banalne – wraca jako jedna z najszcześniejszych chwil w moim życiu. Droga zarosła trawą, akacje dawno temu wycięto, mam czterdzieści pięć lat. Wspomnienie pulsuje jak źródło.

W sobotnie przedpołudnie 6 maja oglądałem w wilanowskim Muzeum wystawę twórczości graficznej Wojciecha Weissa. Nie monotypie, skądinąd bardzo piękne, zrobiły na mnie największe wrażenie, ale akwaforty i drzeworyty. Spośród drzeworytów zwłaszcza te z lat II wojny, przedstawiające Kraków i jego budowlę: Wawel, Rynek, Sukiennice, kościół Mariacki, Bramę Floriańską, Barbakan... Część z nich to widoki z okna pracowni artysty, na przykład ten z gołębiami na parapecie czy z pędzlami w dzbanku. Weiss – realista i liryk. W czarnobiałym drzeworycie osiągnął impresjonistyczny efekt światłocienia. Efekt nieoczywistości, która pociąga z siłą tajemnicy. Ślady zgniecenia, przedarcia i inne mechaniczne uszkodzenia, może nieuniknione, bołą jak wyrzuty sumienia.

We wtorek 9 maja 2006 umarł Jerzy Ficowski. Kilka dni wcześniej, nocą z piątku na sobotę jechałem przez Żoliborz, widziałem rozświetlone okna jego mieszkania.

Dwa rysunki tuszem – autoportrety – Jerzego Panka. Jeden podpisany w prawym dolnym rogu: Panek 95, drugi (mniejszy) podpisany w lewym górnym rogu: 13 II 95 Panek. Sygnatury rozchybotane, drżące. Witalne, jeśli tak można powiedzieć, bo z dozą przekory i wesołości, i ułomne, jakby ręka, która je składała, odmawiała posłuszeństwa. Krótkie i dłuższe, przecinające

się, prowadzące w różne strony linie pokazują na autoportretach Panka tak, jak to w danej chwili było możliwe. Pokazują, więc i wyrażają. Szybko, nerwowo, skrótowo. Wciąż inaczej. Jest w tym coś z gorączkowego pośpiechu. Z błyskawicznie sporządzonej notatki. Rodzaj listu gończego? Zanim skończył pracę nad rozpoczętym autoportretem, już myślał o kolejnym. Lepszym? Gorszym? Rzecz w czym innym: tej jakości nie należałoby, moim zdaniem, rozpatrywać w kategoriach estetycznych. Autoportrety są ponawianym aktem o charakterze poznawczym. Są dziełem otwartym, niegotowym, bo stałe „w drodze”. Ile Panek stworzył autoportretów – drzeworytów, rysunków, pasteli? Nie wiem. Zwielokrotniony gest Panka – sporządzanie nowych wersji autoportretów – nie ma w sobie nic z megalomanii. Artysta podjął grę z najlepiej – a może najmniej... – znanym mu tematem: sobą samym. Przybliżał się do siebie i oddalał. Ta sama, na wylot znana twarz, trwała w przemianach, wyrażała istotę – prawdę? – ruchomą, żywą, wymykającą się poznaniu, nieostateczną... W tych przemianach widać emocje i biologiczne prawa przemijania. Wszystko, co najgłębiej jego – pankowe, osobiste. Gest Panka miał charakter zasadniczy. Sztuka nie tyle była dla niego celem, ile raczej sposobem poznania. To, czego szukał, co chwytął w chwilowym wyrazie, było w nim. Czy raczej: było nim.

Forma – więcej mi ofiarowuje czy ode mnie się domaga? Nie da się jej zignorować, ale można osłabić jej uzurpatorską moc. Można zrobić jej coś na przekór, trochę – bodaj odrobinę – ją wykpić, spróbować ośmieszyć, rozbroić. Puścić do niej oko, żeby nie była taka nadęta. Nie być jej uległym narzędziem...

Oto jaki link znalazłem po wpisaniu mojego nazwiska do wyszukiwarki internetowej: „Prywatnie – Sex anonse towarzyskie pań i kobiet lekkich obyczajów...”

Całkiem prywatnie – Piotr Szewc – Całkiem prywatnie to zupełnie nowa jakość...”.

Po namyśle: może to sąsiedztwo – zaskakujące i zabawne – nie jest od rzeczy, skoro w tomiku *Całkiem prywatnie* są utwory *Hiszpańska mucha*, *Ostra jazda* i *Pocałuj mnie głęboko?*

Kiedyś zapytałem Pawła Hertza, dlaczego nie pisze już wierszy. Uśmiechnął się, coś w rodzaju satysfakcji z tego pytania zapaliło się w je-

go ciemnych oczach. – A po co? – odparł. – Ja to wiem i to mi wystarczy. – Bardzo mi zaimponował. Nie znam nikogo, kto zdobyłby się na takie wyznanie.

W zamojskiej księgarni zobaczyłem tomik Anny Miłomnej pt. *www.annamilomna.pl*. Miał okładkę w „milimetrowej” serii zaprojektowaną przez Henryka Tomaszewskiego. Gdy chciałem tomik wziąć do ręki, obudziłem się.

Bez wzorca prozy realistycznej trudno wyobrażalny, wręcz niemożliwy wydaje się wszelki literacki eksperyment. Ten punkt odniesienia musi wziąć pod uwagę – niezależnie od tego, czy to się jej podoba, czy nie – nawet poezja. Za cechujący się najlepszymi walorami gatunku wzorzec prozy realistycznej uznałbym tom opowiadań Kazimierza Orłosa *Dziewczyna z ganku*.

Morze każdego dnia jest inne. Od zamglonego, cicho szumiącego, spokojnego po spienione, głośne, gniewne. Niepewna swojego miejsca, linia horyzontu przybliżyła się i oddala, to znów jest nieruchoma i wyraźnie narysowana. Woda zmienia barwę i odcień, na co ma wpływ nie tylko intensywność światła słonecznego. Zaprasza do kontaktu albo zniechęca. Wczoraj była mętna, dzisiaj jest przejrzysta. Te obserwacje, zapewne banalne dla mieszkańca nadmorskiej okolicy, dla mnie wcale nie są oczywiste. Żadna godzina spędzona nad morzem nie obrasta w nudę.

Czerwcową zielenią, ta z przełomu wiosny i lata, oprócz tego, że jest piękna, jest także przerażająca. Powala zmysły siłą swojej nieodległej w czasie kompletnej ruiny.

Kiepska proza budzi zniechęcenie, kiepska poezja – niesmak.

Mniejszym problemem Günтера Grassa – i licznych jego czytelników, upatrujących w Grassie tzw. autorytet moralny – jest fakt, że jako siedemnastolatek służył w Waffen SS (sam do tej formacji wstąpił). Większym, iż ujawnił to tak późno, bo po sześćdziesięciu latach. Właśnie ukazała się jego najnowsza proza autobiograficzna *Przy obieraniu cebuli*. Zdaniem „Die Zeit”, autor *Błaszanego bębena* „uderzył w bęben reklamy”.

W *Podzwonnym*, tekście z 1969 roku, Miłosz wyraża obawę, „że o Gombrowiczu będą w Polsce pisać nietrafnie, bo ponurym ich tam losem jest zatarcie hierarchii, utrata zmysłu pozwalającego rozróżniać rzeczy wyższe i niższe, ważne i nieważne”. Abstrahując od Gombrowicza: czy teraz, w Polsce w roku 2006, hierarchie odzyskały należną im wyrazistość, czy przywrócony został oświeconym – a także za oświecone w ich własnym mniemaniu uchodzącym – umysłem ów zmysł, dzięki któremu można rozróżniać rzeczy wyższe i niższe, ważne i nieważne? Czy w kraju oswobodzonym z totalitarnych oków podniosła się jakość życia duchowego? A może doznaliśmy trwałego uszczerbku w możliwości trafnego rozpoznawania różnoimiennych zjawisk świata, w którym żyjemy?

Dowcipny i dający do myślenia wyjątek z *Żalów przechodnia Ważyka*: „Miałem gust popospolity i co za tym idzie/dobre zadatki na powieściopisarza”.

„Wszystko, co robisz bez wyraźnej konieczności, staje się cenne jak diament” – Julia Hartwig w *Błyskach*, w tomie *Obcowanie*.

Piotr Szewc

Zbigniew Żakiewicz

Ujrzane, w czasie zatrzymane (28)

Diaboliczny grymas historii

(Janka Bryl, Odessa 4 VIII 1917 – Mińsk 25 VII 2006)

Wielokrotnie pisałem o Jance Brylu, tym, jak go nazywano, białoruskim Iwaszkiewiczem, z uwagi na znaczenie jego prozy dla Białorusi, piastowane stanowiska i autorytet u władz, tych z moskiewskiej centrali, ale też, gdy spojrzymy z innej perspektywy: był to człowiek świadomy w jakich ciężkich uzależnieniach znajduje się jego ojczyzna, traktowana przez Moskwę, jako „młodszy brat”, podobnie jak Ukraina (o czym była mowa w mojej obecności ze znanym ukraińskim twórcą), a więc na naukach, wiecznym terminowaniu, aby ostatecznie zlać się z piękną mową Puszkina i Tolstoja. – Stać się

odmianą ruskości, porzucając chłopski dialekt, czym w istocie jest język białoruski... A w ogóle, tego języka nie ma, jak nie ma mowy ukraińskiej, tylko „chochłacki gowor”.

Niby białowieski żubr, potężny, zwalisty, z łapami kowala, Janka trwał chytrze przy swoim, pisząc po białorusku powieści i mądre liryki filozoficzno-przyrodnicze, nieco w duchu Turgieniewa. Ale też napomykając o polskiej szkole, do której uczęszczał w latach trzydziestych, oczywiście, uznawszy za autorytet polskich pozytywistów Prusa, Orzeszkową (którą tłumaczył, obok Iwaszkiewicza i Różewicza) i poezję Konopnickiej, do której przekała go polska nauczycielka.

Nade wszystko stawiał swego rodaka, czy może „ziemlaka” z Nowogródzczyzny – Adama Mickiewicza. Jemu też poświęcił album krajobrazów z okolic znad Niemna, podpisując teksty w dwóch językach. Tu zawiodła Bryła pamięć językowa, choć po polsku mówił znakomicie, dając podtytuł: *Ziemia, która go n a t c h n i a ł a*. Gdy wytknąłem to małe przejęzyczenie Janka Bryła autentycznie się zmartwił, gdyż swój album przesłał Julianowi Przybosiowi, którego nadzwyczaj cenił i chlubił się znajomością z tym krakowskim awangardystą.

Janka Brył urodził się w sierpniu 1917 roku w Odessie, jego ojciec był kolejarzem i tam zastała ich rewolucja. Do rodzinnej wioski matki – Zahor w Nowogródzczyźnie udało się im wrócić w 1922 roku. Polska szkoła. Polskie wojsko i 22-letni Janka walczy w okolicach Oksywia i jest świadkiem samobójczej śmierci płk. Dąbka. Nie miał jednak zbyt dobrej opinii o pułkowniku i polskim uzbrojeniu, nieświadom na jakie fronty Polska stawiała. Z niewoli niemieckiej ucieka w 1941 roku, dostaje się na Białoruś i tam walczy w „czerwonej partyzantce”. Gdy wspomniałem mu, że w 1943 roku moja matka spotkała się z jakimś „czerwonym komandzirem”, pytał podekscytowany, czy czasami nie był to słynny Markow, jego dowódca? Moja przezorna matka wychwalała wówczas Lenina i bolszewików, aby szybko z folwarku dziadka uciec do Mołodeczna. Ten niby Markow, potem dopytywał się o „piękną panią”, której dawał glejt na życie.

W partyzantce Janka redagował pismo podziemne i zaraz po wyzwoleniu zabrał się za życie wsi białoruskiej „obrazując pozytywny wpływ kolektywizacji” (!). Opisuje też polsko-niemiecką wojnę, niezbyt pochlebnie oceniając Polaków. Nigdy z Bryłem nie rozmawiałem na temat roli, którą z rozkazu Stalina, spełniała „czerwona partyzantka” przy mordowaniu resztek ziemiaństwa i inteligencji, i w walce z „legionierami”, czyli z Akowcami.

Moje pierwsze spotkanie miało miejsce w śląskim Jaszowcu, na zjeździe pisarzy tzw. Ziem Odzyskanych. Potraktowałem go jako sowieckiego oficjela, ale Janka rozkrochmalił się, gdy usłyszał, że jestem „smorgońskim ziemlakiem”. Później tłumaczył mi, że samo nazwisko na „-icz”, wskazywało na mój białoruski rodowód (podobnie jak Mickiewicza).

I tak zaczęło się, śledzone przeze mnie nie bez fascynacji, „podwójne” życie Janki Bryła – pisarza sowieckiego, przez jakiś czas sekretarza Związku Pisarzy Białorusi, a zarazem człowieka kryjącego wielki dramat stratomanej i mordowanej Białorusi. W Moskwie (przebywałem tam jako rusycysta-stypendysta) Janka Bryl zaprosił mnie na obiad do hotelu „Moskwa”. Była jesień 1964 roku. Po obiedzie z gruzińskim koniakiem (a było go sporo!), Bryl niespodziewanie zaprowadził mnie na ostatnie hotelowe piętro, przy bocznym, wewnętrznym wejściu, i wskazał miejsce, z którego w 1942 roku NKWD zrzuciło Jankę Kupalę, pozorując wypadek. (Właściwe nazwisko Jan Łucewicz – wielki liryk, piewca wolnej Białorusi, urodzony w 1882 roku i do czasów sowieckich, tworzący pod wpływem symbolizmu, autor poematów, dramatów, tłumacz Mickiewicza, Konopnickiej, Syrokomli.)

Odwaga wykazana w samym sercu sowieckiego Imperium, ujęła mnie i przełamała wszelkie uprzedzenia. W 1965 roku, już zimą, Janka Bryl zaprasza mnie z Moskwy do Mińska, jak się okazało na własny koszt... Była kolacja gdzie poznałem cenionego dziś prozaika (już nieżyjącego) Wałodzię Karatkiewicza, prof. Adama Maldzisa, artystę-fotografika Koleśnika. Było śpiewanie „O mój rozmarnie...”, białoruskie śpiewki ludowe. Jak potem zanotowałem w *Dzienniku*: „...wytwarza się atmosfera trudna do nazwania: zebranych przenika pewien fluid, jaki może powstać wśród ludzi, których wiąże coś, co wynika z kulturowego i biologicznego podłoża. Dla mnie w tej atmosferze jest coś Kresowego, coś znanego z opowieści Rzewuskiego i rubaszości Wańkowicza, dla mych towarzyszy zapewne wszystko jest normalne i na pewno białoruskie”.

Z Mińska służbową wołgą Janka zawiózł mnie do rodzinnego Mołodeczna, na spotkanie z Julianem Sierhiejewiczem, moim białoruskim nauczycielem z 1944 roku. Z naszej szkółki pod Leonpołem trafił on do łagru, gdyż nauczał, że Białoruś ma być Białorusią. Sierhiejewicza odwozimy tą samą wołgą do Bienicy, gdzie byłem ochrzczony i gdzie moi rodzice brali ślub. Parafialny kościół dziadka, piękna XVIII-wieczna fara, stał się spichlerzem dla kolchozu z sąsiedniego Markowa.

I wówczas wydarzyła się scenka bardzo dla Bryła charakterystyczna, nie bacząc na czasy, zachęcił mnie, żebym opowiedział kolchoźnikom o moim majątkowym dziadku z niedalekiego Ponizia Tatarskiego. Zreflektowałem się: „No tak, panowie kiedyś zajeżdżali tu bryczką w parę koni, a teraz «kazionną» wołgą. A my, muzyki, jak byliśmy wołami roboczymi, tak i pozostaliśmy”. Czyżby o to chodziło autorowi, który przed laty opiewał dobrodziejstwo kolektywizacji?

Ponowne spotkanie w Mińsku w 1976 roku, gdy odwiedziliśmy umierającego na raka płuc Sierhiejewicza. Chociaż był poetą, nadal ciążyło na nim piętno łagru i niemożność druku. Ostatni raz w hotelu „Bristol” w Warszawie. Gdy tylko wyszliśmy na miasto, Janka Bryl opowiedział, wstrząśnięty, o rozstrzelaniu robotniczego protestu na południu Rosji, o tym jak laserami wykoszono Chińczyków w konflikcie nad rzeką Ussuri bolejąc, że Sowiety muszą wydawać miliony dolarów na utrzymanie Kuby.

* * *

Dziś przeglądam korespondencję z ostatniego dziesięciolecia. Janka regularnie odpisywał na każdy list. Z roku na rok napływały coraz smutniejsze wieści, nie tylko o stanie zdrowia (zawały, rozrusznik „niemiecki za 600 dolarów”), ale i o sytuacji pisarza, powszechnie uznawanego za żyjącego klasyka, który wiernie trwał przy swym ojczystym języku. – Kartka z 19 marca 1998 roku: „...pracuję, chociaż teraz u nas z drukowaniem bardzo źle – i w wydawnictwach i w periodykach. Maldzis opowiedział Ci trochę co i jak się dzieje na Białorusi i w Mińsku? Czekamy na lepsze czasy”. Kartka z 5 stycznia 2002 roku: „W rodzinie wszystko, Bogu dzięki, na razie układa się nie najgorzej, a naokoło – smutno mi, Boże! Ale trzymamy się”. List z 5 stycznia: „Jak się nam powodzi, znasz chyba z prasy. Spodziewamy się, jak zawsze, na lepsze życie i usposobienie”. W liście tym wspomina również o białoruskiej księżeczce liryk, która dotarła do mnie, a która została wydana przez mińskie wydawnictwo katolickie (!). W listach regularnie przyzywa imię Boga, chociaż w czasach sowieckich zajmował stanowisko mocno laickie i często antycerkiewne. Ostatnią kartkę otrzymuję przed Bożym Narodzeniem 2005 roku: „Drogi Zbyszku! Serdecznie pozdrawiam i życzę zdrowia, humoru, pomysłowości. Dziękuję za pamięć i życzenia! Oby się dało doczekać czegoś lepszego!...”. Kartka białoruska z napisem: „Sa Swiatam!”.

Umiera żona pisarza. Opiekują się nim dzieci i wnuki, które chwali za dobroć i troskliwość. „Mam troje dzieci, które opiekują się ojcem bardzo dobrze, czworo dorosłych wnuków (...) dzieci syna Andrzeja, mężatka Ola i żonaty Antoś, studiuje matematykę we Włoszech, w mieście Trento, niedaleko od Wenecji” – pisze w obszernym liście ze stycznia 2005 roku.

Swoje obszerne mieszkanie, w domu niegdyś przeznaczonym dla literatów, oddaje synowi i wnukom, sam zamieszkuje w małym, gdzie dosięga go śmierć.

* * *

Z radia (niezawodna w sprawach kultury „dwójka”) dociera do nas wieść o zgonie Janki Bryla. Polska prasa jakby nie zauważa odejścia człowieka tak ważnego dla zbliżenia białorusko-polskiego. Kartka od profesora Adama Maldzisa z 26 lipca: „Muszę, niestety – zakomunikować Ci smutną wiadomość. Wczoraj zmarł Janka Bryl”.

Prawosławnym zwyczajem otwartą trumnę wystawiono przed domem. Były tłumy młodzieży i ci wszyscy, którzy wierzą, jak pisał Janka, „że przyjdą lepsze czasy”. Oficjalna, lukaszenkowska prasa, również władza, nie zauważa śmierci człowieka, który niejako symbolicznie, jak w 1942 roku Janka Kupała, został wyrzucony nie z piętra hotelu „Moskwa”, ale ze świadomości moskwiących czynowników i ich mocodawców.

Anna Sobecka, dziennikarka, białorutenistka, cztery lata temu odwiedziła Jankę Bryla w jego ukochanym domku nad Niemnem, gdzie lubił pracować. Była świadkiem przyjazdu urzędowej delegacji z Mińska, która chciała w stolicy urządzać mu jubileusz 85-lecia. – „Jak chcą urządzać, niechaj tu przyjeżdżają” – odparł twardo „wciąż krzepki starzec piszący w języku, którego ma nie być i który już oficjalnie nie funkcjonuje”.

Początkowo, u progu rządów „baćki Łukaszy”, zastanawiałem się dlaczego Janka Bryl nie poszedł drogą swego młodszego o siedem lat kolegi po piórze Wasyla Bykana też partyzanta i żołnierza, głośnego sowieckiego batalistę, uznawanego przez Rosjan za swego klasyka, a który pod koniec życia stanął na czele głośnej białoruskiej opozycji?

Tymczasem Janka Bryl wycofał się w swe nowogródzkie mateczniki, wciąż pisząc i mało wydając. Kwestia odwagi? Na pewno nie. Temperamentu? Chyba było w tym coś z kresowego żubra, którego doświadczenie tej Ziemi Wielkiego Pogranicza nauczyło trwania wbrew wszystkiemu.

Ale też doświadczył on, jak mało kto, czym jest historia, będąc częściowo podmiotem a potem przedmiotem dziania się. – Od polskiej wojny, czerwonej partyzantki, sekretarzowania i piastowania stanowisk, gdy w kraju Sowieców, wbrew ideologii „Rusi-Rosji: starszej siostry i matki wschodnich Słowian”, mógł pisać po białorusku, ażeby w nowym kraju, który mianował się Białorusią, znaleźć się na marginesie. Zaiste, diaboliczny grymas Historii...

Zbigniew Żakiewicz

RECENZJE

Leszek Szaruga

„Poezja ma zdrowe rumieńce”

Kolejny tom poetycki w cyklu *Dzieł zebranych* Różewicza rozpoczyna pisany w latach 1963–1969 poemat prozą *Złowiony* („proza” wdiera się też do *Duszyczki*), zamykają zaś wiersze wydane w 1996 roku tomu *Zawsze fragment*. Raz jeszcze potwierdza się teza Kazimierza Wyki, który wskazywał na dopełnianie się w tej twórczości różnych form literackiej wypowiedzi, na jej organiczną wielogatunkowość i może warto by było pokusić się kiedyś o uporządkowanie pisarstwa Różewicza – przynajmniej w ogólnej ramie – w porządku chronologicznym odrzucającym klasyfikację gatunkową. To wydzielanie „dramatu”, „prozy” i „poezji” w osobne zbiory wydaje się bowiem w wypadku autora *Płaskorzeźby* zabiegiem jeśli nie sztucznym, to burzącym porządek osobistej pisarskiej narracji.

Ze *Złowionego* wylawiam fragment jedynie: „Uciekałem do kina. Obrazy, które widziałem. Wszystkie obrazy. *Mondo cane*. Wszystkie filmy. Cyrki. Kolory. Zwierzęta. Bławatki, kąkolki, kaczeńce, jaskry, osty różowe, stokrocie, pokrzywy, maki, akacje”. Tylko tyle i aż tyle, co współbrzmi z miniesejem *Oko poety*. Poezja oka: to żywioł słowa Różewicza docierającego do rdzenia obrazu – pisał o tym interesująco w tomie *Oko poety* (1999) Robert Cieślak ograniczając się jednak tylko do relacji tej liryki ze sztukami plastycznymi. Chodzi jednak o coś więcej: o dotarcie do obrazu obrazów, do archetypowego, wdrukowanego w nasze widzenie świata, wzoru. Ten wzór wszakże nie jest statyczny – stąd owe ucieczki do kina. Lecz z tytułów filmów ocaleć ma tylko jeden: *Mondo cane*, ów „pieski świat”: straszny i do bólu ludzki – chciałoby się dopowiedzieć: „Ale kino!”. Bo w tym wszystkim jest jakże ważna i mocna (auto)ironia poety, który jest też „do oglądania”: „przyszli zobaczą poetę”.

Jak wygląda poezja? Oto relacja jej twórcy:

przypomina sobie jedząc
kaszankę z kapustą
że poezja umarła (...)
uśmiecha się
wiosna poezji tarło metafor
poezja rumieni się żyje (...)
poezja ma zdrowe rumieńce

Kaszanka z kapustą i poezja – dziwny z pozoru bigos, wściekający Przybosią, który w owym „kulcie brzydoty” widział nie tylko rozkład piękna, lecz przede wszystkim przejaw nihilizmu. W *Złowionym* nie ma diabła i duszy, natomiast: „Jest ohyda, która czeka na swój koniec. Sprawa jest tak beznadziejna, że ludzkość próbuje popełnić samobójstwo”. Poeta zaś wyznaje: „Widzę moją rękę jak stawia litery. Piszę zdania. A cały jestem z papieru. Wycie papierowego wilka”. Ale też z tej perspektywy poezja, choć „ma zdrowe rumieńce”, niczym się od kaszanki z kapustą nie odróżnia. Dlatego możliwe jest – jak w wierszu *W świetle lamp filujących* – zredukowanie „Księgi” z twórczości Schulza do „księgi”:

kiedy myślę o nim
i jego księdze
widzę go
w świetle lampy kopczącej
z rosnącym cieniem
przestrzelonej głowy
na ścianie

Konstrukcja tej sceny – podkreślająca zaangażowanie „oka poety”: „widzę go” – ma wszelkie cechy obrazu makabrycznego kina ekspresjonistycznego z lat dwudziestych XX wieku: te obrazy z pewnością kształtowały wyobraźnię Różewicza, wzmocnione zaś zostały przez doświadczenie Zagłady. Niemniej przecież nawet w tej scenerii pojawia się w życiu – jak w wierszu *czego byłoby żal* – coś „ogromnego wspaniałego/poza słowem/poza ciałem”. Owa niepochwytna i nienazywalna, nie dająca się wyrazić w słowie, materia – powiedzielibyśmy, posługując się językiem współczesnej fizyki: „ciemna materia” – ewokuje paradoksalną prawdę:

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe
(bez)

I znów – „Bóg” z pierwszej strofy cytowanego wiersza zredukowany zostaje do „boga”. Ale mimo wszystko, mimo iż poezja staje się tu „poezją”, Księga przeistacza w księgę, Bóg umiera w bogu, pisarstwo Różewicza – w tym wymiarze rozpoznań do bólu „realistyczne” – niesie trudną nadzieję.

Leszek Szaruga

Leszek Szaruga

W piaskownicy z dadaistami

Zbiorowe wydanie wierszy Różewicza zamyka garść utworów nowych, publikowanych w prasie literackiej, jednak nie pomieszczonych dotąd w żadnym osobnym tomie. Cykl zatytułowany został *Cóż z tego że we śnie*. Warto w nim zwrócić uwagę na wiersz *Pokusy*:

jakie pokusy czekają
na starego poetę?

żeby znaleźć się w piaskownicy
z dadaistami (...)

I warto ten wiersz skonfrontować z tekstem napisanym w czasie wojny, w 1942 roku: „Rozumiem w tej chwili dadaizm. Dadadada. (...) Te resztki naszej przemowy nieartykułowanej – cudowne bezsensowne dźwięki – na które poważnie wzrusza się ramionami, «bo cóż to może znaczyć». Ale teraz jakże bym ryczał – o hej – oj – ach i owh, i ele, i hmmm – wstąpił we mnie duch szaleństwa radości. Świecie, o, jakiś kochany – a kukielki ludzkie na moją stworzone radość w tym cyrku, i jestem tu bez biletu, bez biletu – aa!”. Cytat pochodzi z dziennikowych zapisów Janusza Różewicza.

Tadeusz Różewicz – obdarzony innym doświadczeniem i wobec tego doświadczenia zdystansowany zapisuje dalej: „Lenin Uljanow i ojciec Dada/Tristan Tzara nie poznali się/nie czytali swoich dzieł/redagowali gazety ale «inne»/być może ze szkoda/dla dadaistów i bolszewików/te międzynarodowe ruchy/wykluczały wszelkie odchylenia/(...) Tzara i Trocki/nie doczekali wszechświatowej/rewolucji Soso też pisał/wierszyki/i załatwił wszystkich/rewolucjonistów i poetów”. Wynotowuję fragmenty tego zaprawionego gorzkim humorem senilnego poematu, pamiętając także o świętym oburzeniu Przybosia, który – w rozmowie z autorem *Czerwonej rękawiczki* – nie mógł pojąć, że poeta może czytać gazety.

Poeta czyta wszystko – przynajmniej ten poeta: lista lektur wpisanych w wiersze Różewicza – świetny materiał na pracę nawet chyba doktorską – zdumiewa wszechstronnością i rozległością. Osobny esej można poświęcić zamykającemu całość dzieł zebranych i zdramatyzowanemu – tak: to jednoaktówka na dwie postaci! – utworowi opatrzonemu mottem-objaśnieniem: „Mija 150 lat od śmierci Mickiewicza”:

Duch (śmiejąc się) A wiesz ty,
co będzie z Polską za lat dwieście?

wiem widzę Adamie
mój pierwszy Człowieku

wiem widzę czuję
serce mi się ściska
„serce mi się kraje”
tak po staroświecku

Między sztuką i życiem, między poezją i polityką (nie wiadomo, które dziś pojęcia zapisywać w cudzysłowie) rozgrywa się w pisarstwie Różewicza – co? Ten cyrk, w którym nieustannie pojawia się pytanie: „bo cóż to może znaczyć?”. A jeśli to – „wszystko” – znaczy: Nic? Nie ma dobrej odpowiedzi na to pytanie, tak jak nie ma dobrej interpretacji losów poety Ezry Pounda, który „zstąpił do piekiel/«po drodze mu było»/(...) rzuciłem w niego kamieniem/czasem wyjmuję ten kamyk/z kieszeni mojej roboczej bluzy/w której piszę wiersze/w dni powszednie i świąteczne//kładę go na otwartej dłoni/na której zacierają się/linie życia i śmierci//patrzę myślę ważę/chowam do kieszeni//to na pamiętkę/naszych homeryckich bojów/o duszę poety o duszę/poezji”.

Zwracam uwagę na ten właśnie wiersz, gdyż, niepoprawny lekturowiec drobiazgow, przeczytałem notę edytorską, a właściwie jej posłowie (w posłowie zawsze dodaje się coś bardzo ważnego): „Jednym z poetów, do których Tadeusz Różewicz wracał wielokrotnie w swojej poezji, niepokojony pytaniem «*unde malum?*», jest Ezra Pound. W *Równinie* (1954) pada jednoznaczna ocena: «Ezra Pound zdrajca». W wierszach pisanych po latach autor przyjmuje postawę poznawczą, starając się zrozumieć komplikacje historii i osobowości amerykańskiego poety. Cztery wiersze «poundowskie», z których dwa zamieszczone są w tym tomie, Tadeusz Różewicz uważa za tetralogię, którą należy czytać w kolejności chronologicznej”. Cóż – wpadłem „jak śliwka w kompot”: zacząłem od ostatniego. I co teraz?

Nic. Tom po tomie – w ciągu ostatnich lat po raz kolejny – czytałem (tak!, z zapalem i radością) – znane mi i nieznanne utwory Różewicza. Dwanaście oprawionych w czerwone płótno tomów, które otwiera *Grzech*. Teraz chyba wiem, o jaki grzech naprawdę tu chodzi: o grzech spowiedzi. Czy tym jest pisarstwo? Ma je otwierać wyznanie: „Jesteśmy jednym ciałem. Moja ręka jest twoją ręką, moje oko jest twoim okiem”?

Leszek Szaruga

Krzysztof Myszkowski

Ulice Wilna i inne punkty widzenia

Jest to 500-stronicowy zbiór prac Miłosza z lat 1943–1985 pisanych w Polsce, we Francji i w Ameryce. Zaczyna się „od początku”, czyli od Wilna – od *Dykcjonarza wileńskich ulic* i dalej opisu takich ulic jak Antokol, Arsenalska, Bakszta, Ludwisarska, Niemiecka, Wileńska oraz ludzi, którzy wtedy tam żyli. Miłosz mówi o duchu i telluryczności Wilna, miasta „zwartego w sobie”, które dla niego zawsze było ważnym punktem odniesienia i któremu był wierny do końca. Tak jak to zwykle jest: kilka ulic, kilka domów, rzeka, drzewa, obłoki, aura, *genius loci*. U Miłosza jest to Katedralny Plac i przyległości: uniwersytet, cukiernia Rudnickiego na rogu Mickiewicza, Instytut Badań Europy Wschodniej, Wilia i jej okolice, ulica Zygmuntowska, czyli Nadbrzeżna, ulica Zamkowa i odchodzące od niej zaułki – Literacki i Bernardyński. Prowincja, miasto jak z bajki albo z legendy, i z historii, bardzo rzeczywiste i nierzeczywiste, powierzone swojemu losowi i poecie, „bezbronne i czyste”. Miasto to także język i sposób odczuwania. Język, który tam wtedy rozbrzmiewał to był główny nurt polskiego, kontynuacja klarownej polszczyzny poetów XVIII wieku. Wilno Miłosza jest jeszcze jakby z XIX wieku, chociaż już jest w nim kino i działają różne awangardy. W *Notach o wygnaniu* Miłosz mówi, że nagroda w postaci miłości i szacunku w swoim rodzinnym mieście jest „jedynym rodzajem miłości i szacunku wartym zabiegów”. I Miłosz dostał taką nagrodę.

Dystans w przestrzeni i dystans w czasie. Stare i nowe punkty. Stare i nowe awangardy. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Gombrowicz, tak zwana druga awangarda to dawne, historyczne punkty widzenia, ale przecież ciągle ważne i zajmujące polskich pisarzy współczesnych. To są drogowskazy. W przedwojennym dwudziestoleciu Witkacy był najważniejszy: to główna postać tamtego czasu, z którą powinniśmy się zmierzyć. Miłosz podaje skrót poglądów autora *Nienasyceńia* i pokazuje, co w labiryncie Witkacego warte jest naszej najwyższej uwagi. Bez metafizyki nie ma ani filozofii, ani sztuki, mówi Stanisław Ign. Witkiewicz i jakby mówił z sedna naszych dzisiejszych problemów. Filozofowie, uśmierciwszy metafizykę, zabili filozofię i teraz zajmują się niczym innym jak „ogłędzinami trupa i sporządzaniem aktu zejścia”. To samo dzieje się w literaturze i w malarstwie: piszą grube tomy, żeby udowodnić niemożliwość literatury i malują bohomazy, żeby udowodnić

niemożliwość malarstwa. Uczucie metafizyczne jest „źródłem twórczości i jądrem każdego dzieła sztuki”, przypomina Stanisław Ign. Witkiewicz, a dzieło sztuki, które nie budzi w odbiorcy niepokoju metafizycznego, nie jest dziełem sztuki, a co najwyżej publicystyką, strawą dla gazetowych recenzentów. Dzisiejsi artyści są zdegenerowanymi potomkami dawnych mistrzów. A jacy artyści, taka publiczność. Coraz mniej ludzi obdarzonych jest poczuciem Tajemnicy; większość szybko podlega automatyzacji i w nieunikniony sposób karleje i karłowacieje. Czy te opinie i diagnozy nie są aż nadto aktualne! Kogo mamy dziś w literaturze polskiej na miarę na przykład Stanisława Brzozowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, którzy przecież nie byli wielkimi pisarzami, ale w ogóle coś myśleli i mówili bez ogródek to, co myślą – mówi Miłosz, a obok niego nie ma nikogo, kto by nam tak to wyraźnie uświadamiał i uzasadniał. Jaki w ogóle jest dziś ruch życia zbiorowego i jakie dominują w nim myśli? Jakie są nasze racje? Czy są one wyraźnie sformułowane i wcielone w czyn? Co kontynuujemy i czy zdajemy sobie sprawę z tego, jakie będą skutki tych naszych kontynuacji? „Wszelka twórczość powstaje ze związku czy ze zderzenia ducha z duchem, czasem te związki i zderzenia są ukryte, trudne do odcyfrowania, czasem proste. Temat krąży z rąk do rąk, następuje zarażenie się stylem albo styl rodzi się ze sprzeciwu, z konkurencji”, mówi Miłosz i podkreśla, że nie chodzi tu o jakieś zewnętrzne akcesoria, bo wtedy jest to tylko nakładanie na siebie pęt stylu, a to jest destrukcja i katastrofa (pomiędzy zbudowaniem się i naśladowaniem jest podstawowa różnica i jeżeli ktoś tego nie widzi, unicestwia źródło siły w sobie). Twórczość musi być walką, a nie chodzeniem po najmniejszej linii oporu, czy jakąś prózną delektacją, bo wtedy przemienia się w zastój, w regres, w niemożność, w wewnętrzny skurcz tak jak go Miłosz opisuje na przykładzie obrazka knajpy-dancingu w Baranowiczach przed 1939 rokiem.

A jakie są, jeśli są, wizje współczesnych pisarzy polskich i jakie są ich wykonania? Przez kogo i jak ustawiany jest głos współczesnej literatury polskiej? Miłosz miał Wykę (i nie tylko Wykę), z którym wymieniał polemiczne listy. A czym dziś zajmuje się polska krytyka literacka? Miłosz wierzył, że poezja może narody ocalać albo gubić, że wielka jest siła poezji. A w co wierzą współcześni polscy poeci i pisarze? Jakże cenne i aktualne są tu uwagi Miłosza o ironii artystycznej, persyflażu i o dramatycznych formach poezji. I wraca temat kredowego koła, do którego i my jeszcze wrócimy.

Dialog z Gombrowiczem jest nieco zwietrzały, bo Gombrowicz słabo znał się na poezji i Miłosz w tym polemicznym starciu niewiele mógł zdziałać.

Ale znowu wiele ważnych kwestii znajdujemy w szkicu o ruchach tak zwanej drugiej awangardy. Przy okazji mamy tu i w innych esejach przegląd polskich pism literackich, ich roli i znaczenia na przestrzeni ostatniego wieku: od młodopolskiego krakowskiego „Życia” Przybyszewskiego i Wyspiańskiego (a wcześniej były pozytywistyczne: „Kłosa”, „Biesiada Literacka”, „Bluszcz” i „Tygodnik Ilustrowany”), przez „Chimerę” Miriama-Przesmyckiego, „Skamandra” i „Wiadomości Literackie” Grydzewskiego, „Ateneum” Napierskiego, „Zwrotnicę” Peipera, „Linie” Jalu Kurka i Przybosia, „Zet” Brauna, „Kwadrygę” Sebyły i Szenwalda, „Żagary” Bujnickiego, Zagórskiego i Miłosza, „Miesięcznik Literacki” Wata, „Prosto z mostu” Piaseckiego, „Pion” i „Pióro” Frydego i Czechowicza – do „Twórczości” Wyki i Iwaszkiewicza czy „Kultury” Jerzego Giedroycia. Pismo to na początku jest zawsze wola jednego człowieka, a potem wiele zależy od jego wytrwałości i możliwości, mówi Miłosz i dodaje: „Niezwykle podniecające, ożywcze jest śledzenie przemiany nurtów, zdawałoby się ubocznych, w główne”.

Dwudziestolecie to jednak było skurczenie się horyzontów w porównaniu z Młodą Polską. Miłosz zestawia: z jednej strony Brzozowski i „fantastyczna rozpiętość” jego wizji przestrzennej i czasowej, a z drugiej strony Irzykowski i Boy-Żeleński reprezentujący, jako kulturalny obszar, „tylko peryferie Wiednia”. To samo w literaturze: z jednej strony Przybyszewski, Tetmajer, Kasprówic, Wyspiański, Leśmian, Miciński, a z drugiej strony kto? Bodaj najważniejszy z nich, raróg dwudziestolecia, Witkacy był bardzo młodopolski, pod wielkim wpływem Micińskiego i także Przybyszewskiego; Miłosz mówi, że jego sztuki można by odczytywać jako parodie sztuk Przybyszewskiego i postuluje, żeby wreszcie XX wiek zacząć rozpatrywać jako całość i z tej perspektywy zobaczyć go jako serie przyływów, odpływów i nawrotów, że to wszystko miało na siebie wpływ niemal bezpośredni, podminowany także wpływami literatury zachodniej (np. T.S. Eliot i jego pismo „Criterion”). Wydaje się, że W.B. Yeatsa i Joyce’a dziela lata świetlne, a przecież wpływ jest tu prawie bezpośredni; podobnie jest w literaturze polskiej („w pewnym stopniu parodyjność wyjaśniałaby i Leśmiana”, mówi Miłosz, a moim zdaniem wyjaśniałaby także i Gombrowicza). Ale kto ma to badać, skoro w Polsce już prawie nie ma ani eseistyki, ani krytyki literackiej, a stan polonistyki jest taki, jak to widać na przykład w przypisach do tego i innych tomów Dzieł zebranych. Miłosz swoją żywą narracją sprawia, że to tak ciągle się zestawia: to, co i jak było i to, co i jak jest, pokazuje wpływy, zależności, korespondencje, bez których nie ma li-

teratury i nie ma rozwoju. Dlatego bez uważnego przeczytania i przeżycia Miłosza nikt nie pójdzie dalej, bo Miłosz wyznacza główny nurt współczesnej literatury polskiej i jej najdalsze punkty graniczne. Ale kogo obchodzi dziś Dwudziestolecie? Kogo obchodzi Miłosz? Kogo interesuje główny nurt i najdalsze punkty graniczne współczesnej literatury polskiej? Dziś ciekawe są różne bohomy, sezonowe mody, literackie lekkie strawy i fanaberie, krytyczne wynurzenia tudzież inne grymasy.

Osobowość, umysłowość, duchowość – to, co kiedyś liczyło się w literaturze, dziś, zdaje się, nie liczy, ale oni tego nie wiedzą, że nie liczy się tylko pozornie, że tak naprawdę liczy się dalej, o czym wie każdy, kto choćby tylko kilka razy zajrzał do Dzieł Miłosza, zaczął myśleć, rozumieć i wartościować.

Jakie świadectwo sytuacji człowieka daje współczesna literatura polska? W jakim wymiarze i w jakiej skali? Jaki jest intelektualny uchwyt tej literatury, jaki jest jej wewnętrzny ładunek? Jakie jest jej następstwo i jaka jest jej ciągłość, jakie dziedzictwo i jaka odnowa? Jak dziś istnieje ta niepodległe istniejąca w czasie „rzeczpospolita języka”? Miłosz pokazuje to obrazowo: „Ludzkość jako coraz bardziej komplikujący się i samobudujący się labirynt; zadaniem pisarza jest tłumaczyć na słowa zanurzenie w tym labiryncie”. Kto to dzisiaj robi? Mało, że prawie nikt, to widzę, że jeszcze preparują Miłosza na swoją pożał się Boże modłę, rozmazują to, co w Miłoszu jest najwyższe, jasne i najbardziej żywotne!

Jak powiedziałem, nikt nie robi dziś, ani kiedykolwiek w przyszłości nic ważnego w literaturze polskiej bez uczciwego przemyślenia i przeżycia Miłosza i twórczego odniesienia się do niego. „Historia literatury obfituje w wypadki opóźnień, które są zarazem awangardowe”, mówi Miłosz i daje przykłady, a my widzimy, jak różne dzisiejsze „awangardy” są zdegenerowane i tandetne, beznadziejne i jałowe. Idą w grupie, w kolektywie chcą błyszczeć, więc muszą wydziwiać i „prowokować”, robić miny i zadymy, najlepiej w mediach, bo bez mediów ich nie ma i oni dobrze o tym wiedzą. Niech nikt nie daje się na to nabrać, nie tędy droga („oszustwo leży w samej naturze mediów”, mówi Miłosz). Pasja, przemiana, tajemnica tożsamości, podmiot, który mówi, język (szukanie rejestru, ustawianie głosu, czystość słownictwa, modulacja rytmiczna wersu i zdania, równowaga składni) – to są główne węzły polskiej literatury współczesnej. „Myślę, że klucz do przyszłości znalazłoby się w rozważaniach o ironii artystycznej, o persyflażu, o dramatycznych formach poezji. (...) Ironia artystyczna, tak jak ją rozumiem,

polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się wtedy w sferze stosunku autora do postaci. Ten stosunek może się wahać od aprobaty z zastrzeżeniem do negacji serdecznej, do negacji zjadliwej – możliwe są tysiące odcieni i to, co zaatakowane wprost wymyka się, w ten sposób jest nieraz możliwe do uchwycenia. Jest to stary przepis dobrych majstrów, ale zdaje się zupełnie zapomniany. (...) Nieraz recytuję sobie *Tukaja* i rozmyślam, na czym polega skończona piękność przemówienia Tukaja przed śmiercią. Czy nie właśnie na tym, że jest to persyflaż?”

Miłosz przedstawia zagadnienie dla pisarza fundamentalne, podstawowy podział, jaki istnieje w literaturze: „albo mowa dla poety jest jedynie dostępnym mu kosmosem, albo stosunek jego do niej jest określony przez to, co jest poza nią. Przebłykuje tutaj stary spór o «treść» i «formę», o zawartość dzbana i kształt dzbana, o cel i narzędzie” i wyraźnie mówi, po której jest stronie. Do tego zagadnienia wrócił także w swoim ostatnim tomie esejów – *O podróżach w czasie* (Kraków 2004) – pisałem o tym w omówieniu tego tomu („Kwartalnik Artystyczny” 2004 nr 3 (43)).

U Miłosza nie ma abstrakcyjnych czy teoretycznych rozważań. Jest zawsze konkret: kontekst jego dzieła, zakorzenienie w danym miejscu i czasie, żywe obcowanie z ludźmi, liczne serie portretów z tłem. I jest Miłosz, w serii autoportretów, Miłosz rzeczywisty – największy polski pisarz XX wieku i jeden z największych w całej historii naszej literatury. Miłosza zestawiam i porównuję z Mickiewiczem: te świetne książki eseistyczne są jak współczesne „Kursy literatury słowiańskiej”, jest w nich wizja, niesamowita siła, pasja, dążenie do syntezy i prawdy („Dlaczego literatura tak rzadko łapie magnetyzm intelektualny, szpiegienia monad, ich walkę o dominację w przyjaźni, jeżeli to jest zawsze tak ważne?” – pyta Miłosz). To jest jakby dalszy ciąg gawędy szlacheckiej, przewyciężanie jej i zachowywanie, tworzenie jej na swoją modłę („«Przewyciężać, zachowując». Jeżeli dialektyka coś znaczy, to chyba cała jest w tej formule zawarta”, mówi Miłosz, który jest, jak sam o sobie mówi, parysko-amerykański na żmudzko-wileńską modłę). Tak, to jest nurt i tok gawędy szlacheckiej, ale już w innych rejestrach i na wyższych poziomach czyniony – współczesna medytacja człowieka dotycząca zła i dobra tego świata, starszlachecka gawęda sprzęgnięta z humanistyczną erudycją i z artyzmem, splatająca różne tony w jeden stop; to jest przecież w jakimś stopniu i Stanisław Ign. Witkiewicz i Gombrowicz („jego moralne nauki ujawni-

niania i w ten sposób przeganiania demonów odnosiły skutek, praktykował to na samym sobie”), a także Stanisław Vincenz („polski szlachcic i cadyk w huculskim kozuchu”), i Jerzy Stempowski (Hostowiec), i Józef Czapski, i w jakiejś mierze Iwaszkiewicz. Być otwartym na przestrzeń i czas, wzbogacać je tak, żeby się w nich d z i a ł o, żeby poruszać wyobraźnię i ducha w człowieku, chronić go („choćby okólnie i sekretnie”) przed siłami niepobożności i nihilizmu, z których rodzi się trwoga, rozpacz i poczucie absurdu istnienia. Dlatego konieczne jest wyjście poza kredowe koło tzw. czystej liryki. To jest bardzo trudne, ale to się w literaturze polskiej ciągle dokonuje. „Literatura polska, przy wszystkich jej licznych słabościach, dostarcza, wydaje się, lepszych środków przeciwko dzisiejszej rozpaczce niż wiele bardziej błyskotliwych czy solidnych literatur Zachodu”, mówił Miłosz w 1965 roku i tak to wyjaśniał na swoim przykładzie: „Powinno być teraz chyba jasne, że poezja jest rozpatrywana przeze mnie jako przydatek religii (co jest dokładnym przeciwieństwem poezji pojętej j a k o religia), religii w szerokim znaczeniu (wolno czy nie wolno wywodzić ją od *religare*, wiązać), przy czym upragniona spójność może być teistyczna albo ateistyczna. Mięśnie i nerwy umysłu przezierają przez słowo religia, toteż lepsze jest ono niż *Weltanschauung*. Poezja, która uchyla się od udziału w podstawowym dla człowieka wysiłku jednoczącym, zmienia się w zabawę i zamiera”.

Miłosz zna zadania poezji i wie, że stawia ona przed poetą najwyższe wymagania: „Poezja jest latarką odsuwającą ciemność, poeta przebywa na samej granicy, jakiej dosięga świadomość ludzkiego rodzaju. (...) Niedośyt powstaje wtedy, kiedy literatura przebywa poniżej najwyższego progu, jaki umysłowi w danym czasie jest dostępny: odgaduje się to natychmiast”.

W tomie tym mamy na ten temat konkretne, analityczne i syntetyczne, odwołania (w szerokim kontekście) do dzieł Jeffersa (tu: Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Oskar Miłosz, T.S. Eliot, Kawafis), Szestowa (tu: Rozanow, Biedajew, Bułhakow, Sołowjow, a także Luter, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Jaspers), Dostojewskiego („Cały rozwój jego myśli można by było zawrzeć w pytaniu: kim jest Chrystus dla niego w młodości i kim jest Chrystus dla niego wtedy, kiedy pisze ostatnią swoją powieść?”), Swedenborga, Sartre’a (tu: Sartre jako bohater Dostojewskiego; Miłosz zestawia postawy inteligencji rosyjskiej opisane przez Dostojewskiego i postawy intelektualistów i artystów zachodnich sto lat później w Paryżu opisane przez nich samych, intensywność i abstrakcyjność tych światów podminowanych próżnią, łac. *vacuum*), Camusa i Simone Weil, a przez nią do Becketta („Koniecz-

ność jest zasłoną Boga"; „Bóg może być obecny w Stworzeniu tylko przez nieobecność”), co w efekcie prowadzi do mistyków (redukcja „ja”, kenoza) i do Biblii („Wszyscy jesteśmy dziedzicami Biblii”), a z drugiej strony do diagnoz historyczno-społeczno-politycznych, które można by streścić formułą Dostojewskiego, która sprawdziła się w złowieszczy i jednak zadziwiający sposób: „Jeżeli nie króluje Chrystus, to wtedy rządy sprawuje Wielki Inkwizytor” (patrz: *Biesy i Bracia Karamazow*).

Nie ma poezji bez natchnienia, mówi Miłosz, a prawdziwą dziedziną poety jest kontemplacja. Poeta jest medium, narzędziem i dobrze jest, jeżeli podlega natchnieniom wyższym, wyraźnie mówi swoje „tak” i „nie” i pokazuje, jaka jest jego sukcesja, gdyż tylko wtedy jest użyteczny i może czynić dobro. „Możliwe, że lepiej jest, jeżeli ktoś umie zadomowić się w literaturze i w niej lokuje swoją skalę wartości. Dla mnie jednak ludzka wielkość niewiele ma wspólnego z pisarskim rzemiosłem”, mówi Miłosz. Czy można w literaturze powiedzieć coś więcej?

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Dzieła zebrane, tom 24, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

Krzysztof Myszkowski

Głos Miłosza

Siedemdziesiąt pięć rozmów, kilkudziesięciu rozmówców i Miłosz, głos Miłosza. Nie portret, ale głos: słyszymy jego głos, prawie nie retuszowany, bo Miłosza z taśmy przepisywało się z pietyzmem, żeby nic nie uronić, a Miłosz poruszał się w głosie w sposób prosty i jasny, ale także nieraz w sposób zawily i trudny. Uczta! Jest tu prawie wszystko, co można powiedzieć o literaturze i o życiu pisarza. Są to rozmowy z czasopism polskich, a także radiowe oraz na spotkaniach z czytelnikami z lat 1979–1998; do Nagrody Nobla jest tylko jedna rozmowa, reszta tj. ponad 800 stron to rozmowy toczone już po Noblu. Zapowiadany tom II *Rozmów* będzie dotyczył lat 1999–2004.

W większości dominuje „bardzo domowy, gawędziarski” ton i tok. Widać, jak Miłosz uważnie słucha, a potem jak stara się ściśle i jak najdokładniej odpowiedzieć na zadane pytanie, jak dobiera słowa, żeby zadowolić swoje-

go rozmówcę, a nie mówić to, co sam chce powiedzieć. Zakres rozmów jest bardzo szeroki, ale Miłosz mówiąc o tylu różnych sprawach nie porusza się po ich powierzchni, lecz drąży je, podaje różne tropy i odniesienia. Mówi między innymi: o Nagrodzie Nobla, o poezji, o prozie, o języku polskim, o przekładach, o literaturze, o religii, o teologii, o kościele, o polskości, o Litwie i o Wilnie, o emigracji, o polityce, o Ameryce, o Europie Zachodniej, o Europie Środkowej, o Polsce, o komunizmie, marksizmie i nihilizmie, o Rosji i o literaturze rosyjskiej, o prądach literackich i filozoficznych, o postmodernizmie, dekonstrukcjonizmie i o polonistyce, o XIX i o XX wieku, o książkach i o teatrze, o romantyzmie i o pesymizmie.

Słyszymy głos poety, a właściwie głosy, które przez niego mówią. W rozmowie z Jerzym Turowiczem Miłosz mówi: „Oczywiście jak każdy człowiek, tak i każdy poeta stara się osiągnąć pewną jednolitość, jedność swojej osobowości, stara się przez to, co robi, jakoś siebie określić, ale nie zapominajmy, że to jest bardzo trudne. Jak pamiętasz, w wierszu *Ars poetica*? napisałem, że każdy z nas jest domem, którego drzwi są otwarte, do którego goście wchodzi, czyli że jesteśmy czymś w rodzaju instrumentu. Także i w takiej epoce jak nasza, kiedy jesteśmy co dzień atakowani przez sprzeczne idee, co dzień działamy jako media, nie w sensie mass media, ale w sensie po prostu instrumentu, przez który rozmaite głosy przemawiają, często sprzeczne ze sobą głosy, które są głosami całego naszego świata”. A Miłosz to jest mieszanina, to jest żmut litewski, labirynt. To wizjoner i pragmatyk. Jest w nim świetne poczucie humoru, żarty i złoza ironii, ale jest także, jeżeli nie przede wszystkim poczucie tragizmu i absurdu istnienia, jest wiara, ale są i iskry niewiary. Sam mówi, że są w nim, w jego światopoglądzie, liczne sprzeczności, ale świadomie je utrzymuje i nie chce ich łagodzić czy zacierać. Mówi, że sam chciałby te sprzeczności rozumieć, że sam się nimi dziwi, ale żywi się nimi i jako poeta i jako pisarz. Określa siebie jako ekstatycznego pesymistę i jest to bardzo dobre określenie Miłosza, bo Miłosz to jasny umysł dialektyczny. Opisuje świat i widzi, że istnieje ukryta ośnowa tego świata i że jest ona rozumna.

Rozmówcy przewijają się jak w kalejdoskopie, a my widzimy, jak Miłosz w ogniu ich pytań jest zawsze sobą. Jest jak stary litewski dąb, jak skała. Trwa i ciągle jest ostoją, stałym punktem odniesienia.

To, co mówi o izolacji i o prawdzie pisarstwa: „Wydaje mi się, że izolacja może być bardzo niszcząca, może być zgubna albo może być pomocna... Tutaj znowu wracamy do tej niemożliwości stosowania zasady. To jest sprawa

wa ludzkiej osobowości, która ma duże znaczenie. Ja sam sądziłem, że nie wytrzymam i że to będzie dla mnie bardzo szkodliwe... człowiek nie chce dobrowolnie przyjąć samotności, przegranej. Ale jeżeli przyjmie, to wydaje mi się to nawet warunkiem prawdy w słowie pisanym: dlatego, że jeżeli ten człowiek nie ma nic do stracenia, to wtedy dopiero pisze prawdziwie". Tu na myśl przychodzi Beckett, którego w *Ziemi Ulro* nazywa najuczciwszym pisarzem i wielkością kapitalistycznego Zachodu.

Literaturę zachodnią XX wieku ocenia nisko, mówi, że nie rozróżnia ona między dobrem i złem, prawdą i kłamstwem, a są to przecież podstawowe rozróżnienia. Tak samo ocenia zachodnią cywilizację: „Można zbudować olśniewającą cywilizację, ale żyć w pejzażu wewnętrznym podobnym do ruin. Mizéria duchowa zachodniej cywilizacji mało jest uświadamiana. Im jest ona bogatsza, tym bardziej staje się nihilistyczna. Nie wiemy także, dokąd zmierza, i nie jest pewne, czy sztuka, która wyraża wartości fundamentalne, zdoła się wybronić. Może zostanie tylko jakaś «konfekcja», trochę ładnych szmatek i trochę rozpaczy. Objaw rozpadu człowieczego podmiotu najlepiej widać w poezji, gdzie skrajny subiektywizm i oderwanie się od rzeczywistości prowadzą do naskórkowych wrażeń i zagubienia. (...) Zamiast gwałtownej katastrofy mamy powszechne zniżenie i zniwelowanie wszystkich wartości. (...) Istnieje według mnie wyścig między kompletnym zniżeniem a postępem. Jedno jest funkcją drugiego. Postęp naukowy i techniczny rodzi nihilizm, a ten stanowi napęd dla postępu. Jesteśmy w bardzo szczególnym biegu. Ku czemu – nie wiadomo”, mówi Miłosz.

Teraz widzę, jak bardzo byliśmy nieprzygotowani na spotkanie z Miłoszem i jak dalej jesteśmy na to spotkanie słabo przygotowani.

Miłosz nie jest mentorem. Zadaje pytania, rozważa różne punkty widzenia, patrzy z różnych perspektyw.

Rzeczywista moc Miłosza to język polski – język jego poezji. Mówi: „Ja jestem przecież cały czas zajęty tworzeniem języka polskiego. Całe życie spędziłem na byciu z a c z y m ś w języku polskim, przeciwko czemuś. No to jest zaangażowanie chyba zbyt poważne, żeby wymagało jeszcze dodatkowych deklaracji”. „Mnie chodzi tylko o język”, dodaje. Są dziesiątki, setki przykładów na to, jak Miłosz pracuje w języku, jak ratuje go ze zgotowanej mu w XX wieku matni (są to setki i tysiące linii i wersetów Miłosza), ile w nim wynajduje nowych, ukrytych źródeł jego mocy, ile dokonuje błogosławionych wynalazków jak na przykład pokrewieństwo stylistyczne pomiędzy *Zdaniami i uwagami* a polskim barokiem (krótkie wierszyki Wespas-

zjana Kochowskiego o Matce Boskiej)), które łączy z wierszami Anioła Ślązaka i Boehmego, co potem w prostej linii odnosi do polszczyzny XX wieku. Miłosz jak nikt inny troszczy się i dba o gospodarstwo polskiej literatury. Mówi o inwazji niechlujstwa w pisaniu, w poezji i w prozie. Znamy to i wiemy coś o tym. Język – to jest pierwsza sprawa. Druga sprawa to wpływy, spotkania, symbiozy i asymilacje, bez których nie ma sztuki, nie ma literatury: „Cała wielka literatura rosyjska XIX wieku, Tolstoj, Dostojewski i inni, powstała wskutek asymilacji książek i idei z Zachodu i ich specyficznej przeróbki. Tak samo i tutaj musi dojść do szczególnego spotkania i zasymilowania wpływów. Ale nie do małpowania!”.

Ileż tu swobody i rozmachu, rozległości i dyscypliny, ileż snucia i wiązania, ile mocnych węzłów. To w nim jest *prostor*, przestrzeń, dużo miejsca do różnych manewrów, poszukiwań i uzasadnień, zdań, przeczeń i wolt, i powrotów. Całe uniwersum.

Jest w nim podwójność, którą uważa za kalectwo, ale mówi, że może gdyby nie był kaleki, to by gorzej pisał.

Są w nim różne zadry i kompleksy. Na przykład wypowiada się krytycznie o Kościele, a potem mówi: „Kościół jest przede wszystkim sakramentalny. To znaczy, że jest oparty na tajemnicy Eucharystii, wcielenia i Eucharystii. Ja w ogóle nie bardzo wyobrażam sobie chrześcijaństwo poza katolicyzmem i być może prawosławiem. Nie mam żadnego pociągu do protestantyzmu. Kościół jest mi potrzebny do tego, żeby chodząc tam, odnaleźć wspólnotę z innymi ludźmi zwróconymi ku *sacrum*. Przy czym zasadniczą dla mnie rzeczą jest szacunek. Nie znoszę wszystkich filozofii, które są pozbawione respektu. Dla mnie Kościół jest wcielonym respektem, wcielonym szacunkiem dla – możemy to nazwać ogólnym imieniem – Boga”.

To wiąże się z tym, co dzieje się w sztuce i w literaturze, i na uniwersytetach. „Dzisiaj kształtuje się nowe pojęcie literatury – mówi Miłosz – które się łączy zresztą z tą rewolucją na wydziałach języka angielskiego: wykładowcy literatury chcą uważać się za sól ziemi, filozofia się skończyła, nauka nie zajmuje się istotnymi problemami. Następuje zatarcie granicy pomiędzy słowem i rzeczywistością, ponieważ wszystko jest relatywne. Nie ma żadnej rzeczywistości obiektywnej. Wobec tego język staje się właściwie wszystkim. Ja muszę przeciwstawić temu moje staroświeckie rozumienie rzeczywistości obiektywnej. To sięga dość głęboko w mój światopogląd. Wierzę, że istnieje rzeczywistość obiektywna i że sztuka polega na kontakcie z obiektywną rzeczywistością. Na próbie uchwycenia jej.” A sprytni poloniści przerzucili się

z myślenia marksistowskiego na postmodernizm i dekonstrukcjonizm, które przecież są dalszym ciągiem tejże doktryny marksistowskiej. I to już jest jakaś farsa, a może tragedia, bo jeżeli to tak dalej będzie się toczyć, to potoczy się znowu do jakiejś nowej katastrofy.

Ten, kto jest kostyczny i duchowo martwy, będzie miał wielki kłopot z Miłozsem. Bo Miłosz jest religijny i racjonalistyczny, manichejski i katolicki, sceptyczny i ekstatyczny, optymistyczny i pesymistyczny; jest obywatelem powiatu kiejdańskiego i obywatelem świata. Ale taki sam, jeżeli nie większy, jest „kłopot” z Mickiewiczem, który, jak wspomina Miłosz, w tym samym roku, w którym tłumaczył Woltera, pisał *Hymn do Najświętszej Marii Panny*, przebywając cały czas w środowisku masońskim. Jednak z polskich pisarzy najwięcej nauczymy się właśnie od Mickiewicza i Miłosza. Tak, są w nich meandry różne, miejsca ciemne i zakryte, ale i jeden i drugi są bardzo mocno za czymś i bardzo mocno przeciwko czemuś i z pasją wzmacniają i propagują to, co jest im bliskie, a zwalczają to, co jest im obce. Obaj mają pobożny stosunek do rzeczywistości: afirmują świat, afirmują rzeczywistość, afirmują dzieła Pana Boga. Dlatego warto czytać i słuchać Miłosza, zмагаć się z nim, tak jak zмага się on z samym sobą, bo z Miłozsem zawsze jesteśmy w sednie polszczyzny i w sednie literatury i w sednie najważniejszych ludzkich spraw.

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz, *Rozmowy*, tom I, *Dzieła zebrane*, tom 24, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

Noty o książkach

*

Na tłumaczenie Biblii z języka hebrajskiego na język polski dokonane przez kaznodzieję synagogi warszawskiej rabina dr. Izaaka Cylkowa (1841–1908) w latach 1883–1905, uwagę zwrócił Czesław Miłosz, sam tłumacz Ksiąg biblijnych: „Jest to przekład poetycko piękny, a jak następnie mogłem się przekonać, bardzo wierny, i przez to jeszcze szczególnie użyteczny, że Cylkow stara się zachować kolejność słów oryginału”. Do tego Cylkow stosuje werset biblijny jako całość rytmiczną, co stało się także zasadą Miłosza, który zauważa, że Cylkow „wrażliwy na modulację hebrajskiej frazy nieco inaczej kształtuje werset, niż czynią to Biblie, zarówno katolickie jak i protestanckie, zawsze... ulegające wpływowi składni łacińskiej”. Tu tak ważne jest napięcie między hebrajszczyzną a polszczyzną, zestrąbianie ich rytmów, toków, ducha i leksyki. Miłosz mówi, że język Cylkowa stylem przypomina język Orzeszkowej, a to jest lepiej, niż miałby przypominać dominujący wtedy język młodopolski – to tłumaczenie jest bardzo dostojne i bardzo żywe. Miłosz uznaje się za „współzawodnika, a w niejednym i naśladowcę” Cylkowa, u którego, tak jak przedtem w Psalterzu Puławskim, znalazł „miary i wzór” dla swojej poezji. Majer Bałaban w *Polskim słowniku biograficznym* stwierdza, że przekład Cylkowa jest „piękny i wzorowy” (1938), a Benjamin W. Segel mówi, że osiągnięcie Cylkowa tkwi w „zażyłości, poufaleści z Biblią, (...) której się nie nabywa za pomocą studiów w dojrzałym wieku, choćby były najgłębsze (...), a która może być li tylko udziałem Żyda od lat dziecięcych wychowanego na Biblii, przywykłego od pierwszej młodości myśleć w jej języku, najtajniejsze marzenia i obawy ubierać w jej obrazy. (...) I stąd to pochodzi niewysłowiony urok tłumaczenia Cylkowa, że potrafi on – nie goły tekst, lecz duszę Biblii przyoblec w szatę polską. (...) Niesłychanie rzadkim jest tłumaczenie tak poprawne i wierne, a zarazem tak niezależne, tak żyjące własnym życiem jak Biblia Cylkowa”. Jest to jak dotąd jedyny żydowski przekład *Tanachu* czyli Biblii hebrajskiej na język polski, przekład w zamierzeniu przeznaczony dla Żydów postępowych (*modern orthodox*), a teraz szerzej: w ogóle dla Żydów żyjących w Polsce i studiujących wersety biblijne, a także dla studiujących Biblię Polaków.

Wydawnictwo Austeria w pięknym reprintowym wydaniu ogłosiło w sto lat po pierwszym wydaniu (1895) tłumaczenie Pięcioksięgu (*Chumaszu*) Cylkowa z jego objaśnieniami i komentarzami i jest to na pewno ważne wydarzenie edytorskie, religijne i literackie, językowe. Po każdej księdze następują odczyty tygodniowe przynależne do danej księgi, haftary do poszczególnych działów. Po prawej stronie jest tekst hebrajski, po lewej – tekst polski, na dole – obszernie objaśnienia i komentarze.

„Pośród wielu przykazań nauka Tory zajmuje zdecydowanie najważniejsze miejsce”, mówią rabini i zalecają codzienne obcowanie z tą Księgą nad księgami. My tu poznajemy Torę w sposób szczególny i wyjątkowy – poprzez żydowską tradycję, co jest doświadczeniem niezwykle cennym, budowaniem mostów.

Teraz będziemy czekać na wydanie reprintu całej dwujęzycznej Biblii Cylkowa.

K.M.

TORA. *Pięcioksiąg Mojżesza*, tłumaczenie i objaśnienia dr Izaak Cylkow, reprint wykonany z oryginalnego egzemplarza będącego własnością Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006

*

Koniec wieńczy dzieło: księga *Dewarim*, pożegnalna mowa Moszego zwieńczona wspianą pieśnią. Pięć ksiąg Tory przetłumaczonych i objaśnionych w języku polskim w piękny i zrozumiały sposób! Tłumacz – rabin Sacha Pecaric tak określił cel swojej pracy: ukazać Torę „jako dynamiczną relację pomiędzy zdarzeniami, pokoleniami i wartościami, jako życie judaizmu – bo tym właśnie Tora jest”. Pierwsza litera Tory to *bet*, ostatnia – *lamed*; te dwie hebrajskie litery tworzą słowo *lew* – serce (w symbolice żydowskiej ośrodek ludzkiej myśli, decyzji i działania). A więc, Tora to życie, serce judaizmu, Księga, która uczy życia, nadaje mu rytm i sens. Związek Tory Pisanej i Tory Ustnej: jest tu najobszerniejsza z dotychczasowych tłumaczeń ilość komentarzy, które stanowią integralną część Tory, świadectwo jej niewyczerpania.

Główną inspiracją dla rabina Pecarica była opinia rabina Józefa Miesesa, tłumacza Tory, który tłumaczenie Cylkowa uznał za przestarzałe. Dlatego, gdy w Fundacji Laudera pojawił się pomysł, żeby wznowić tłumaczenie

Cylkowa, Pecaric postanowił, że stworzy przekład współczesny. Ten nowy przekład jest rzeczywiście bliższy naszym czasom: Pecaric nie używa archaizmów, posługuje się polszczyzną współczesną, w kwestii antropomorfizmów przyjmuje punkt widzenia Miesesa. W swojej pracy przekładowej oparł się na tłumaczeniach *Targum Onkelos*, *Targum Jeruzalmi* i Raw Saadii Gaona.

„Prowadzimy w gruncie rzeczy zmagania o słowa. Bo to właśnie słowo – *tewa* – jest arką, która przenosi idee między pokoleniami i ratuje nas przed utratą tożsamości. Jak stwierdza księga *Bereszit*, to, że jesteśmy stworzeni «według istoty Boga» oznacza, że jesteśmy «istotami mówiącymi» (*Bereszit* 2:7). To, jakich słów używamy, drobna pozornie zmiana w tym zakresie, ma wielkie znaczenie. (...) W języku hebrajskim silnie ugruntowana jest świadomość tego, jak wielka jest siła słowa, które ma moc stwarzania, jak wielki jest ciężar słowa i odpowiedzialność za nie. Tora to słowa Boga wypowiedziane ustami Moszego, które nabierają charakteru trwałości i ostateczności – hebrajskie *dawar* oznacza jednocześnie «słowo» i «rzecz»”, przypomina rabin Pecaric i na przykładzie znaczenia słów *amar* i *daber* pokazuje, jaka jest wrażliwość, siła i moc słów w Torze.

Księga *Dewarim* w jakimś stopniu streszcza całą Torę i jej główne przesłanie i sama zawiera główne przesłanie całej Tory: „Położyłem przed tobą [wybór]: życie albo śmierć, błogosławieństwo albo przekleństwo. Wybierz życie, abyś żył, ty i twoje dzieci, żeby kochać Boga, twojego Boga, żeby słuchać Jego słowa, przylgnąć [z bojaźnią, miłością] do Niego. Bo On jest twoim trwaniem i długim życiem” (*Dewarim* 30:19-20). Czy jest lub czy może być coś ważniejszego na tym padole płaczu i lez, na tym padole miłości. Skoro już wiemy, że bałwochwalstwo to głupota, bądźmy mądrzy: wybierzmy prawdę, życie, błogosławieństwo Boga, który mówi: „Wybierz życie, abyś żył”.

K.M.

Księga Piąta Dewarim, przekład Pięcioksięgu z języka hebrajskiego z uwzględnieniem Tory Ustnej opatrzonej wyborem komentarzy Rabinów oraz hebrajski tekst komentarza Rasziego i Haftary z błogosławieństwami, tłumaczenie rabin dr Sacha Pecaric, Fundacja Ronalda S. Laudera, Edycja Pardes Lauder, Kraków 2006

*

Ten tom jest realizacją fundamentalnego programu Stowarzyszenia Pardes – ukazała się już całość tłumaczenia TORY (poszczególne tomy były omówione

na lamach „Kwartalnika Artystycznego”), z uwzględnieniem Tory Ustnej i dopełniona obszernymi komentarzami rabinów. Komentarze prezentują *pszat*, czyli podstawowe znaczenie tekstu, pierwszy z czterech stopni jej rozumienia, na który składają się: *pszat*, *remez* (znaczenie alegoryczne), *drasz* (znaczenie egzegetyczne przekazywane przez midrasze i Talmud) oraz *sod* (znaczenie mistyczne) – pierwsze litery składają się w akronim *pardes*, który znaczy: ogród, sad. Kabała odpowiada poziomowi *sod*, a więc jest nauką złożoną i trudną, zarezerwowaną dla umysłowości wybitnych, wymagającą najwyższego zaangażowania i oddania. *Pieśń duszy* jest podręcznikiem kabały, książką kabalistyczną, ukazującą kabalistyczny sposób myślenia, który wyłania się z tradycji żydowskiej, pierwszą bramą do bogatej, zawilej i żywej wiedzy dotyczącej kabały. Jak napisał we wstępie rabin Sacha Pecaric: „Cała kabała wywiedziona jest z Imienia Boga, cały świat jest rozwinięciem tego Imienia. Studiując kabałę człowiek pozostaje więc w ostatecznej konsekwencji sam na sam z Bogiem. A znaczy to, że studiując kabałę człowiek nie pozostaje już nigdy sam – jest zawsze sam na sam z Bogiem”.

Tikun to harmonia, jako skutek naprawiania uszkodzeń w duszy człowieka i w jego otoczeniu, a dziedziną wiedzy, jaką jest kabała, opisuje oraz wyjaśnia procesy i etapy owego *tikun*. Mądrość kabały prezentuje opis sił duchowych działających w celu ustanowienia harmonii oraz określa, który *tikun* będzie przyczyną powstania kolejnego *tikun*; ponadto opisuje ona negatywne skutki, jakie pojawiają się, gdy człowiek grzeszy, a także naucza, co człowiek powinien uczynić, by naprawić swoje błędy. Jest to więc ze wszech miar książka bardzo pożyteczna.

Plan książki Bar-Lewa jest przejrzysty i jasny: rozpoczyna się od omówienia podstawowych idei kabały: koncepcji woli oraz podziału na „wolę Bożą” i „wolę człowieka”, koncepcji światła i iluminacji, porządku stopniowego rozwijania światów i podjęcia tematów światła i naczyń, substancji i formy, światów emanacji, stwarzania, kształtowania i wytwarzania; dalej zostaje omówiony język kabały, to znaczy prezentacja właściwego używania pojęć związanych z *sefirot*.

Naprawienie świata jako królestwa Wszchemogącego, co jest głównym celem Stworzenia, dokonuje się dzięki wolnej woli człowieka służącego Bogu. Wola Boża zostaje objawiona poprzez iluminację, którą Bóg zsyła stworzeniom. Wielcy mędrcy kabały wyjaśniają, iż Boża wola dociera do stworzeń niczym błyski, podobnie jak promienie światła rzucane przez słońce (mędrcy kabały używają terminu „światło” bądź „iluminacja”). Rozróżniamy ilu-

minację materialną i iluminację duchową. Źródłem źródeł jest *Ejn Sof*, źródło wszelkiej woli – *rawa derawin* – które jest korzeniem i źródłem całej rzeczywistości i z którego wypływa wszelka iluminacja. Iluminacja może ulec przemianie i sama stać się źródłem światła. Objawieniem woli Bożej są *sefirot*, a wszystko dzieje się w łańcuchu przyczyn (*ila*) i skutków (*alul*) – nie ma niczego w *alul*, czego nie było wcześniej w *ila*. Rozwój według zasady przyczyna-skutek może zaistnieć tylko i wyłącznie w sferze duchowo-intelektualnej: zasada ta jest podstawą nauk kabały i wiary narodu Izraela (z tego powodu teoria ewolucji jest w całości odrzucona). Wchodzimy jak w gęsty las zagadnień i prawd i jest to jak wielka, wspaniała przygoda.

Na przykład to wszystko, co dotyczy światła... Światło jest synonimem „formy”, która nie może istnieć bez substancji (tak jak substancja nie może istnieć bez formy). W formie człowieka rozróżniamy dwa wymiary we wszystkim, co go dotyczy: wymiar witalny (*nefesz*) i wymiar emocjonalny (*ruach*) wraz z intelektualnym (*neszama*); te wymiary tworzą w rzeczywistości jedną całość. Ogólną nazwą, która funkcjonuje na określenie elementów ludzkiej formy, jest „dusza”. *Nefesz*, *ruach* i *neszama* są Boskimi światłami, ich źródłem jest *Ejn Sof*, światła *nefesz*, *ruach* oraz *neszama* składają się na substancję światła *Ejn Sof*. Istnieje światło wewnętrzne (*or hapnimi*) i „światło otaczające” (*or hamakif*). Światło wylaniające się z *Ejn Sof* jest tak wzniosłe, że musi przejść przez nieskończoną liczbę ograniczeń, zanim będzie gotowe się objawić, zanim będzie mogło zostać odebrane przez stworzenia. Człowiek jest „małym światem”, a cały świat nazywa się „człowiekiem” (*adam*).

Sefirot wyemanowały ze Stwórcy, by stworzyć świat; kabaliści nazywają je „wyemanowanym światłem”. Związek pomiędzy duszą a ciałem jest jak związek pomiędzy *Ejn Sof* i *sefirot*. Skutkiem zaistnienia *sefirot* oraz rezultatem ich działań jest cała rzeczywistość. *Sefirot* dotyczy cała część druga tego tomu.

W części trzeciej omówione są główne zagadnienia nauk kabalistycznych, a w częściach następujących między innymi *Adam kadmom*, *parcufim* i wznoszenie się światów. Całość zamyka część ósma pt. *Bóg, stworzenie, prorocтво* oraz słowniczek podstawowych pojęć użytych w książce. Tom rabina Bar-Lewa jest inspirującym wprowadzeniem do mistycyzmu żydowskiego.

K.M.

Rabin Jechiel Bar-Lew, *Pieśń duszy. Wprowadzenie do żydowskiego mistycyzmu*, tłumaczenie Joanna Białek i rabin dr Sacha Pecaric, redakcja Lidia Koška, rabin dr Sacha Pecaric, redakcja merytoryczna rabin dr Sacha Pecaric, Stowarzyszenie Pardes, Kraków 2006

*

Niedokończony przez Jerzego Lisowskiego (pracował nad nim do swoich ostatnich dni) ostatni, czwarty tom wielkiej panoramy poezji francuskiej. Dominują w nim jak trzy świetliste wieże trzy duże bloki wierszy Rimbauda, Valéry'ego i Apollinaire'a, a ponadto mamy szeroki wybór różnej klasy autorów: z pierwszej listy stu trzydziestu poetów zostało osiemdziesięciu siedmiu plus dwadzieścia nazwisk, na których Lisowskiemu zależało, ale już nie zdążył wybrać polskich przekładów. Nie ma znanych z tomów poprzednich krótkich not biograficznych. Wiersze, tak jak poprzednio, prezentowane są po francusku i po polsku. Lisowski przez kilkadziesiąt lat projektował ten tom i jest to w przeważającej większości jego wybór – tak autorów jak i tłumaczy, wśród których znajdujemy tak wybitnych poetów jak na przykład Tuwim, Miłosz, Słonimski, Iwaszkiewicz, Ważyk, Herbert, Międzyrzecki czy Hartwig.

Tom otwierają wiersze Arthura Rimbauda, a dalej są między innymi: Paul Claudel, Paul Valéry, Charles Péguy, Max Jacob, Oscar V. Miłosz, Guillaume Apollinaire, Valery Larbaud, Blaise Cendrars, Saint-John Perse, Paul Eluard, Henri Michaux, Rene Char, Pierre Emmanuel, Jaccottet i Deguy. Wiele wspaniałych i olśniewających wierszy, ale też wiele wierszy obojętnych, letnich, a nawet czczych. Zastanawiałem się, kto dziś mógłby ułożyć podobną antologię: wielką panoramę poezji polskiej.

M.W.

Jerzy Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, tom 4, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2006

*

Rozżarzone zagadki/Glühende Rätsel to pięćdziesiąty pierwszy tom Biblioteki Poetyckiej Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego, pierwszy w Polsce wybór poezji Nelly Sachs (1891–1970), laureatki Nagrody Nobla z 1966 roku, w wyborze i przekładzie autora *Magnetycznego punktu*.

Hans Magnus Enzensberger powiedział, że dzieło poetyckie Nelly Sachs „jest wielkie i tajemnicze”. Jej poezja, jak chyba każda wielka poezja, ma związek z mistyką (Kabała, Zohar, Jakub Böhme, Buber). Kaligraficzne wiersze, poetyckie lapidarium, zwięzłość, lakoniczność, miara i bezmiar, „te pola

z milczenia", biel, cisza, skupienie i głos, który mówi jakby w modlitewnym napięciu:

PRZED ŚCIANAMI SŁÓW – milczenie –
Za ścianami słów – milczenie –

Te wiersze to skargi i dziękczynienia, rodzaje modlitwy, „zakotwiczone w ciele” słowa i ich świetlisty pył. Opisy czy zapisy snów, umierania („zamieszkał w niezamieszkałym i umieraj –”), żaloby („z prochu w proch pieśni”), nocy, lęków i lśnień. Tok życia i śmierci. Zagadki światła. „Moja miłość wpłynęła w twe męczeństwo”, mówi głos, który szuka magnetycznego punktu, „przez który przenika Bóg”.

Białe i czarne linie. Słowa i wiatr. Świetlny trop. Stany bez właściwości. Bycie w lasce. Wędrowka w biel i w czerń, to tu, to tam, tam i z powrotem, irlandzkie czy skandynawskie przestrzenie i klimaty. Krótkie, kręte i proste drogi. Dym, żdzbla wiatru, gwiazdy, noc. Szary świt, proch, zakryte światło, tęsknota. I wstrząsający, ciemny i jasny wiersz ostatni:

BAGNO CHOROBY
wciąga w głąb
błędne ogniki mówią nie dniu
noc zionie miłosierdziem
bawi się śmierć – szeroko rozgałęziona –

każdy kąt epileptycznie
wita ciemnym ramieniem
czerń jest ulubionym kolorem petenta:
Przyjdź i podaruj mi sny –

K.M.

Nelly Sachs, *Rozżarzone zagadki/Glühende Rätsel. Wiersze wybrane*, wybór i przekład Ryszard Krynicki, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego, Wydawnictwo a5, Kraków 2006

*

Wisława Szymborska czyta wszystkie wiersze z *Dwukropka*: 25 stycznia 2006 roku od początku, czyli od *Nieobecności*, do końca, po kolei. Zaczyna od westchnienia, a po przeczytaniu *Nieobecności* mówi: „dobrze”, tak jakby po raz drugi zgodziła się na tę sytuację, i czyta dalej. Siedemnaście wierszy w ponad trzydzieści minut. Żywe i bardzo naturalne czytanie: to nie jest rozmowa ze słuchaczem, ani monolog wygłaszany w przestrzeń; Szymbor-

ska wysnuwa z siebie wiersze – niezależnie od nas, słuchających i jakby niezależnie od siebie samej. To są bardzo jej i jakby nie jej wiersze, jakby to nie z Szymborską obcujemy, ale poprzez nią i dzięki niej – z poezją.

„Już mam dosyć tej Szymborskiej, tego czytania”, mówi po przeczytaniu *Monologu psa zaplątanego w dzieje* – najdłuższego (4'03") w tym tomiku wiersza. Ale czyta, snuje dalej, nawet na dwa głosy (*Wywiad z Atropos*), wyraźnie je różnicując. Czyta wyrazami i wersami i to czytanie pomaga lepiej rozumieć te wiersze, być bliżej nich. Przez głos poetki przenikamy do dźwiękowego świata jej wierszy i razem z nią idziemy, jak w labiryncie, dalej i dalej. „O rany, zbliżamy się do końca”, mówi wyraźnie zadowolona tuż przed końcem (przed *Niewagą*). Słyszemy szmery, szelest przewracanych kartek, pomruki i jak poetka mówi do realizatorów, żeby tych „niedoskonałości” nie eliminować, żeby było „tak jak w życiu”. Przed czytaniem przedostatniego wiersza mówi z radością: „Zbliżamy się do końca, uwaga, uwaga”. I kończy się dwukropkiem, dosyć nagle i niespodziewanie (*Właściwie każdy wiersz*). Zapada cisza, to już koniec, ale przyzwyczajeni do głosu czekamy, że jeszcze się odezwie, że Szymborska coś jeszcze powie, coś doda, choćby westchnienie albo powie: „dobrze”, ale to już jest koniec i najwyżej możemy zacząć słuchać jeszcze raz, od początku.

K.M.

Wisława Szymborska czyta swoje wiersze z tomu „Dwukropek”, płyta powstała ze współpracy Wydawnictwa a5 z Programem Trzecim Polskiego Radia „Trójka”, rozpowszechnianie wyłącznie z książką *Dwukropek*, Wydawnictwo a5, Kraków 2006

*

Prawa natury (2006) to drugi, po *Notesie* (1986) tom poetycki Ryszarda Kapuścińskiego. W obu – skupienie, kondensacja treści, lapidarność. Ogląd świata, którego dokonuje autor *Hebanu* w swoich wielkich książkach – reportażach, jest obecny i tu. Odbywa się jednak poprzez wielostronną penetrację i zgłębianie słów w ich konfiguracjach, których natura i istota pozostaje głęboko ukryta, nierozpoznawalna. Ryszard Kapuściński w jednym z wywiadów wypowiedziawszy się o poezji stwierdził, że: „jest ona formą dobrze czującą się w tym, co ukryte przed naszymi oczyma; gdzie w kilku wersach można zawrzeć potężny ładunek doświadczenia i transgresji”. O tego typu doświadczeniach mówi ostatni tom autora *Hebanu*. Objawiają się one w epifanicznych rozbłyskach świadomości, w lirycznych postojach, medytacjach. Tytułowe prawa natury

określają niezmienny porządek świata, ustanawiają go i zapewniają trwanie. „Przepaść oceanu” to metafora kresu, ku któremu zmierza symboliczna rzeka życia, żywioł rzeczywistości w całym swym bogactwie. „Słoneczna dolina” metafora bujności, różnorodności, u której końca – „Styks i mrok lodowaty”, czyli kraina śmierci. Prawa natury pozostają niezmiennie. Poetycki świat wierzy temu *Prawa natury* wyznacza opozycja pełni i kresu, bycia i jego zaprzeczenia, bujności i braku. Ta opozycja manifestująca się w różnych układach okazuje się wszechogarniająca, ujawnia swą obecność w konstrukcji świata poetyckiego utworów temu: odsłania podstawowe atrybuty istnienia, odsłania także jego fenomen poprzez zaprzeczenie, poprzez negację: „odkrywasz siebie poprzez zaprzeczenie siebie/istniejesz poprzez negację istnienia”. Podobne zabiegi budują inne utwory poetyckie, w których autor odkrywa fundamentalne zasady: największe to to, co ujawnione poprzez milczenie, albo że to, co najważniejsze pozostaje niewypowiedziane, słowo jest pozorem, słowa wodzą na pokuszenie, zaś „Poezja to świątynia w jej chłodzie umysł zaczyna się żarzyć//słowa to zastygłe płomienie”. Świętość spotyka się tu ze słowem, ogniem i zastygnięciem. Może poprzez bogatą symbolikę miejsc, stanów, znów opozycji ruchu i martwoty, wyraża poeta jednak nieadekwatność słowa wobec Rzeczywistości, jego bezradność. Autor wielu wybitnych książek, w których daje świadectwo temu światu, w tej medytacji nad słowem pozostaje bezradny, bezradny wobec praw natury, słabości wynikającej z ograniczoności ludzkiej natury. Wiersze pomieszczone w najnowszym tomie Ryszarda Kapuścińskiego są poetyckimi medytacjami pełnymi elegijnej zadumy nad światem, nad prawami nim rządzącymi, nad ograniczonością i potęgą słowa, jego świętością i ograniczonością zarazem, jako świadectwa danego temu światu i wreszcie lirycznym zstępowaniem w głąb samego siebie. Świat, ten dany, tu i teraz, niezmienny z woli praw go konstytuujących, i w tym sensie jednorodny i stały, pozostaje zarazem dynamiczny, pełen sprzeczności, pełen bogactwa i różnorodności.

G.K.

Ryszard Kapuściński, *Prawa natury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

*

44 wiersze, trzynasty czy czternasty tomik po czterech czy dwóch latach i po kryminale pt. *Dwanaście – Muzyka środka*. Dziwny jest ten Świetlicki! Poeta bez pasji, bez wizji, muzyk czy muzykant, konferansjer, autor słabych

kryminalów, ale jednak poeta, prawie jedyny tak wyrazisty, wyraźnie rozpoznawalny w swoim pokoleniu. Rozmieniony na drobne, zmanierowany, porozkręcany, wkręcany w ten beznadziejny komercyjny wir, ale jednak osobny i za wszelką cenę trzymający się tych swoich najlepszych resztek.

Od *Świetlicki – reaktywacja* do *Limbus*. Resztki Świetlickiego: pojedyncze linijki, ścinki, gry, próby, próbki, dobre miejsca, prze-bicia. Na okładce ruiny, ale jeszcze w nie najgorszym stanie, z przęsłami dachu i z wyjściem, przeświecone światłem: na I stronie w kolorze, na stronie IV czarno-białe. Co i jak jest z tym Świetlickim?

Podmiot jest w miarę lirycznych możliwości tożsamy z autorem. Jest to ktoś po katastrofie: „Po rozpadzie, rozkładzie, niebycie, pobycie/nigdzie”, kto jednak żyje, wrócił, rozpamiętuje przeszłość i szykuje się do działania. Jest bardzo zmęczony, zrezygnowany i pozbawiony nadziei. „A przyszłość to jest rozkład”, mówi, „Trzeba będzie/robić bez światła”. I robi. Składa, kleci, lepi wiersze, zapisuje głosy, rytmy, dźwięki i refreny. Na zewnątrz jest odmět. Wraca do początku. Mówi: „A gdziekolwiek się pójdzie, zawsze drogą powrotną to będzie”. Dom jest w snach, dom jest już tylko snem. Jest kartka (karteczka), jest ktoś i są drzwi. Drzwi są zamknięte, ale, jak napisano na karteczce, są otwarte i można wejść do środka. Ale, kto jest za tymi drzwiami? Nie wiadomo.

Jest bardzo zmęczony i zrezygnowany. Wie, że można dalej brnąć w tę beznadzieję, ale on już nie chce. Wie, jak to się skończy. Już wie, na jakiej granicy to wszystko się rozgrywa (na przykład: *Granica, Jedna linijka przeciw, Alibi* – ile dzieje się tu w tym wierszu: w nim, *Nowe porządki*). Właściwie to jego już tu nie ma: jest tylko jakiś cień jego dawnego – dlatego kleci i roi siebie ze słów, z zaprzeczeń i z zaprzeczeń zaprzeczeń, a także z potrójnych zaprzeczeń (*Sobota nie*). Jeszcze go bawia, tak jak dawniej, gry słów, gry znaczeń i sensów, ale już coraz mniej, tylko na krótką metę. On jakby oczyszcza się ze słów, z obrazów, z siebie. Woli nie dopowiadać, woli milczeć, urywać, aniżeli mówić. Ile zostało niedopowiedziane czy niewypowiedziane w wierszu pt. *Mały Rynek, sierpień*. On wie, że to jeszcze stąd bierze się siła tych wierszy. Ale trzeba mówić, trzeba dużo mówić, trzeba coś ciągle mówić, paplać prawie bez przerwy, bo za to płacą, a żyć trzeba. Takie jest błędne koło Marcina: czytamy o tym na przykład w wierszu pt. *Marcin* lub w wierszu *Chodzę we śnie* albo w *Aha*. A tak jest „na zewnątrz”, jest „kawiarniany dekadentyzm”, „czołganie się z podniesioną głową”, czekanie, spanie, wyobrażanie. I nie wiadomo, czy jego modlitwy to jest walka czy tylko bezsilne

westchnienia (*Tak się modlił*). Chce być „odwrócony,/odwrotny”. W jednej zwrotce wiersza pt. *Księżyc* opisane są te wszystkie wiersze, w skrócie, cała *Muzyka środka*:

I kiedy śpię. I kiedy kamień o mnie śni.
I kiedy w śnie kamienia śpię jak kamień. Kiedy
kamienny księżyc ciężko patrzy na mnie,
to piszę właśnie. Projektuję sny,
poprzez sny kłamię.

On wie, że już „Nigdy nie będzie takiego lata”: powtarza to pięć razy w krótkim wierszu-piosence pt. *Filandia*, siedemnaście razy powtarzając słowo „nigdy”. A epilogiem *Muzyki środka* jest *Limbus*. Istnieje „druga strona”. On chce być „odwrócony”, chce być „odwrotny”. Może być.

K.M.

Marcin Świątlicki, *Muzyka środka*, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego, tom 52, Wydawnictwo a5, Kraków 2006

*

Trudno znaleźć dla poezji Józefa Kurylaka jakieś punkty odniesienia w tym, co się składa na dzisiejszy obraz literatury w Polsce. Byłby może dla niego „para” Jarosław Marek Rymkiewicz, jednak to raczej na zasadzie adekwatnego kontrastu: u Rymkiewicza barok i zmysłowość, turpizm i dosadna metaforyka, duch zderzony brutalnie z nieusuwalną (nawet po śmierci!) fizjologią, „teraz” jako punkt, z którego patrzy się w przeszłość i – poddawana w wątpliwość pozagrobową przyszłość; u Kurylaka – romantyzm i mroczne królestwo zagubionej we wszechświecie duszy, życie jak gdyby pozbawione „teraz”, rozpięte pomiędzy minionym, na którym spoczął jego ciężar, i niewyraźnym, od Boga zależnym, odległym „jutro”. Akcent na duchowość, wciąż próbującą się wybić na niepodległość. U Rymkiewicza – ironia i autoironia, czasem ocierające się o cynizm; u Kurylaka powaga, jakiś nieusuwalny szacunek dla płataniny ludzkich dróg i losów nie do rozsypiania. Choć u obu: świat nie z tego świata. Ich poezja byłaby taka sama, gdyby „dzisiaj” wyglądało inaczej. Tak mi się przynajmniej wydaje.

Zarzucono poecie trumienno-cmentarne obsesje, nadmiar ciemnej tonacji (brak tego Rymkiewiczowskiego dystansu rodzącego swoisty czarny albo lepiej: ziemisty... humor), autopowtórzenia... Z obsesjami trudno polemizo-

wać i jednocześnie trudno przekonać kogoś, kim one nie władają, by dzielił cudze od nich uzależnienie. Problem może w tym, iż w poezji Kurylaka bardzo trudno odnaleźć przynoszący wytchnienie, stały, jasny punkt, tu znów trochę podobnie jak u Rymkiewicza; takie miejsca są, lecz ruchome i chyba arbitralnie zmieniane; bierze się to może z istotnej roli wizji, którą poeta potrafi przekonująco łączyć z chłodną spekulacją. Nie ma też jednoznacznego stosunku do Boga, choć jest niezliczona liczba krętych, prowadzących do niego schodów. Jest natomiast pewność co do jego istnienia, jego dobroci, ale i władzy. I tak jak odnośnie całości tego pisarstwa – i chyba w tym punkcie jest to widoczne w sposób wręcz jaskrawy – nie można Kurylaka sprawy ze Stwórcą porównać do tego, co znajdziemy u innych współczesnych.

Jest w tej poezji i taki rys charakterystyczny: wyraźny językowy anachronizm, przez co rozumiem w szczególności składnię, i konstrukcja wersu niekiedy bliższa historycznym dramatom niż poezji ostatnich dziesięcioleci, powodują, że te wyrafinowane, zbyt trudne w czytaniu tam, gdzie poetycka strofa hamuje, a rozpędza się myśl nieskrępowanego doktryną filozofa i teologa wiersze, mogą uchodzić za „sztuczne”, jakby na siłę przypisane wspomnianym wcześniej obsesjom. Z drugiej strony trudno przyjąć, by autor nie był świadomy, iż ubrał swoje myśli w wyrafinowany kostium, który właściwiej może byłoby nazwać przebraniem.

Dlatego też nie sędzę, by wszystkie frazy pojawiające się na kartach tomu czytać należało wprost. Gdy bohater tytułowego wiersza mówi: „Tylko mi się śnią nowe morza, lądy,/czas i słońce i wyspy i młodość... W istocie/znienawidziłem życie i śmierci pożadam” – wskazuje określoną literacką tradycję i tak dopiero interpretowane jego wyznanie staje się jak najbardziej serio. I takich odwołań w najnowszym zbiorze Kurylaka znajdziemy niemało. Są przemieszane z natrętnie powracającymi obrazami rodzinnych stron z czasów wczesnej i późniejszej młodości poety, w których ramach pojawiają się postaci znane z poprzednich książek: Zosia, kuzynka Jadwiga, przyjaciele i koledzy z dawnych lat... A obok nich poeci i kompozytorzy, metafizycy, szczególnie często zaś – Szekspir, tak ostatnio ważny dla autora *Góry duchów*. Obrazy są gęste, nierealistyczne, nasycone językiem snu i widzenia, na te ostatnie poeta powołuje się często i wprost.

Ale żeby to wszystko dostrzec, trzeba w tę lekturę wejść głęboko, nie zrazić się jej czasem nadmiernie ciemną tonacją, matowym głosem brzmiącym bez falsetu ironii, rozbudowaną ornamentyką i licznymi filozoficznymi wtrętami. Właśnie one, najczęściej jednak umiejętnie wykorzystane, przesądzają

o niezwykłości tej jakby samowystarczalnej, wyobcowanej z „tu i teraz” poezji, której twórca postawił na jej długie trwanie. I na czytelnika szukającego w wierszu nie wyłącznie tego, co znajdzie także w kulturze masowej, tyle, że tam bez wyrafiniowania.

R.R.

Józef Kurylak, *Staw Chorążego*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Biblioteka „Nowej Okolicy Poetów”, Rzeszów 2006

*

Tom listów dwóch wielkich, tak różnych i tak podobnych do siebie pisarzy, jakimi byli Tomasz Mann i Hermann Hesse, jest ważnym dopełnieniem wizerunków tych dwóch mistrzów prozy. Syn misjonarza – Hermann Hesse (1877–1962) i syn kupca – Tomasz Mann (1875–1955), jeden z południa, drugi z północy Niemiec, uchodźcy i wygnańcy, nobliści, bez których literatura XX wieku jest nie do wyobrażenia, przez prawie pięćdziesiąt lat prowadzili między sobą korespondencję, do końca tworząc i zacieśniając więzy, co wśród tak wielkich pisarzy jest zjawiskiem rzadkim, a więc tym bardziej godnym szacunku i uwagi.

Mann o Hessem mówi, że w pokoleniu, do którego się zalicza, jest mu „najbliższy i najdroższy”, a jego rozwojowi towarzyszy „z sympatią, żywiącą się na równi różnicami i podobieństwami, które między nami zachodzą”; te podobieństwa, jak mówi, niekiedy wprawiają go w zdumienie, a niektóre rzeczy Hessego czyta i odczuwa, jakby to była częśćka jego samego. Po lekturze *Gry szklanych paciorków* jest zdumiony i wręcz zaszokowany podobieństwem do pisanego właśnie *Doktora Faustusa*, napięciami stworzonymi pomiędzy Thomasem von der Trave i Josephem Knechtem oraz tym drugim i Adrianem Leverkühnem. W *Dzienniku* notuje: „Cokolwiek przerażony. Ta sama idea sfingowanej biografii. Przypomnienie, że człowiek nie jest sam na świecie (to aluzja do słów Goethego – przyp. mój – K.M.), zawsze niemiłe. (...) U mnie wszystko bardziej wyraziste, ostre i komiczno-smutne. U niego bardziej filozoficzne, marzycielskie, religijne, choć też nie bez humorystycznego konceptu wydawcy i komizmu nazwisk”, a w jednym z listów pisze: „Jakże pokrewne sobie są te dwa główne osiągnięcia dzisiejszej powieści – a z drugiej strony jakże sobie odległe i jak wzajemnie sobie zawadzają! To bardzo dobrze”. W *Jak powstał „Doktor Fau-*

stus" czytamy: „Podobieństwo w sprawach zasadniczych zdumiewające. Moje chyba bardziej zdecydowane, ostrzejsze, gorętsze, bardziej dramatyczne (bo bardziej dialektyczne), bliższe w czasie i bezpośrednio uchwycone. Jego – bardziej miękkie, marzycielskie, zawoalowane, romantyczne i rozigrane (w bardzo szlachetnym znaczeniu)”. List, napisany po przeczytaniu *Gry*, w którym pisze o tak mu bardzo bliskim nastroju tej powieści („nastój poważnego rozbawienia”), o przewrotności, ironii i parodii jako środkach artystycznych, powieść Hessego nazywając „prawdziwym poematem ducha, wprawdzie na modłę romantyczną wybujałym i obfitującym w arabeski, ale jednak w pełni spójnym, zwartym, doskonałym w swym kształcie arcydziełem”, podpisuje: „Pański Tomasz von de Trave”, a w jednym z następnych listów *Faustusa* nazywa „swoją *Grą szklanych paciorków*”. Rzeczywiście, powinowactwa i podobieństwa są zadziwiające, chociaż, przy wszystkich różnicach między nimi, bardzo podobnie w tych listach wypowiedzieli się o swoim pisarstwie: „Na dobrą sprawę moje utwory to zawsze igranie między ukochanymi i ironicznie traktowanymi przeciwieństwami – zresztą owa sfera «pomiędzy» wydaje mi się w ogóle sferą gry sztuki i ironii” (Mann) i: „Wie Pan, że zawsze byłem wielbicielem dwubiegunowości życia i że gdy kochałem, pociągała mnie i zniewalała zawsze sprzeczność i dwoistość duszy” (Hesse).

Podniosłe i ciekawe są wypowiedzi pisarzy o sobie. Hesse, którego dewiza brzmi: „Aby urzeczywistnić to, co możliwe, trzeba wciąż próbować niemożliwości”, pisze o swojej sympatii, uwielbieniu, niezmiennej miłości i wdzięczności, przyjaźni i przymierzu („Owa nadto liczna grupa czytelników, która niestrudzenie próbuje wygrywać jednego z nas przeciwko drugiemu, nigdy nie pojmie naszej przyjaźni i przymierza, tak jak nie pojmie, czym jest *coincidentia oppositorum* Mikołaja z Kuzy”), o braterstwie („Starszemu bratu młodszemu”, tak napisał w jednej z dedykacji), nazywa Manna mistrzem prozy niemieckiej, zachwyca się *Doktorem Faustusem* („Do tej piekielnej i zachwycającej książki nie sposób dobrać się przy użyciu zwykłych kategorii, przekracza je w obu kierunkach, w górę i w dół, w stronę wzniosłości i w stronę karykatury”). Natomiast Mann w jednym z listów zwraca się do Hessego: „Oby pozostał Pan z nami jeszcze długo, Drogi Przyjacielu! Jest Pan oparciem i światłem dla wszystkich, którzy znajdują się po lepszej stronie, a dla mnie nasza niezawodna przyjaźń stanowi niezmiennie wewnętrzną wartość i pociechę” i nazywa go młodszym bratem. Niejednokrotnie chwali jego prozę, wiersze („Czyste, piękne i dobre!”), a także listy, które czyta w wydaniu książko-

wym. Kilkakrotnie jako laureat rekomenduje Hessego do Nagrody Nobla (patrz: przypis 4 do listu 38), którą Hesse dostaje w 1946 roku.

W tym tomie oprócz listów znajdujemy także wiersze Hessego, przedmowę Manna do amerykańskiego wydania *Damiana*, odpowiedzi obu pisarzy na ankiety, wzajemne omówienia utworów, a także wymiany zdań dotyczące spraw rodzinnych i politycznych, a są to lata tryumfów, a potem klęski Hitlera, którego obaj byli zagorzałymi przeciwnikami („Nasza praca jest dziś nielegalna, służy tendencjom źle widzianym przez wszystkie stronnictwa i fronty”, pisze Hesse w marcu 1936 roku); pojawiają się wzajemne życzenia urodzinowe: najpierw na 60-lecie, a potem na 75-lecie. Ten bogaty tom, który ozdabiają: facsimile i kopie listów, reprodukcje okładek książek, dedykacje, fotografie oraz zamieszczona także na okładce reprodukcja karty urodzinowej na 60. urodziny Manna z rysunkiem Bohmera, zamykają: kondolencje Hessego dla Katii Mann oraz ogłoszone kilka dni po śmierci Manna *Pożegnanie*.

K.M.

Hermann Hesse, Tomasz Mann, *Korespondencja*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, przedmowa: Volker Michels, posłowie: Anni Carlsson, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006

*

Na trzeci tom dramatów Harolda Pintera, który ich tłumacz Bolesław Taborski zatytułował *W imię praw człowieka*, złożyły się utwory napisane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, m.in. *Górski język*, *Przyjęcie*, *Światło księżycy*, *Z prochu powstałeś*, jeden wcześniejszy (*Ziemia niczyja* z 1974 roku) oraz ostatni, z roku 2000 – *Rocznica*. Całość wieńczy bardzo polityczne noblowskie przemówienie z 2005 roku oraz spis publikacji i realizacji sztuk Pintera na świecie i w Polsce.

Problematyka wyobcowania i zagrożenia, problemy rodzinne, refleksje o życiu i umieraniu, meandry ludzkiej psychiki i wynikające z nich działania dominują w sztukach wcześniejszych. Późne sztuki Pintera przynależą do domeny teatru politycznego, ale, jak napisał tłumacz, „w sensie podtrzymywania wartości moralnych i należnych człowiekowi praw, a nie w sensie lansowania czyichkolwiek poglądów lub interesów”. Ich kanwą są wielkie wydarzenia polityczne współczesnego świata, chociaż Pinter nigdy nie określa, w jakim kraju toczy się akcja. Konkret łączy z poetyką snu

i wspomnień, wprowadza symboliczne sceny, co sprawia, że niektóre sztuki (jak na przykład *Z prochu powstałeś*) uzyskują uniwersalną wymowę. Pinter, o czym świadczy jego przemówienie noblowskie, jest bardzo zacietrzewiony politycznie, ale jest jednak wybitnym pisarzem i to swoje rozdwojenie tak opisuje już na samym początku tego przemówienia, które nosi tytuł *Sztuka, prawda i polityka*: „W 1958 napisałem taką rzecz: «W sztuce nie ma wyrazistej różnicy między tym co rzeczywiste i nierzeczywiste, między prawdą i fałszem. Nic nie musi być koniecznie prawdziwe albo fałszywe, może być jednym i drugim».

Myszę, że to ciągle ma sens, oddaje sposób odkrywania rzeczywistości przez sztukę. Jako autor ciągle się pod tym podpisuję, ale jako obywatel nie mogę. Jako obywatel powinienem zapytać: co jest prawdą, a co fałszem?

Prawda w teatrze pozostaje na zawsze nieuchwytna. Całej prawdy nigdy nie znajdziecie, ale jej poszukiwanie ma w sobie coś bezwarunkowego. Tego właśnie poszukiwania domaga się wysiłek twórczy. To poszukiwanie to najważniejsze zadanie”.

M.W.

Harold Pinter, *Dramaty 3. W imię praw człowieka*, przekład i wstęp Bolesław Taborski, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówek 2006

*

Julian Klaczko (1825–1906), Żyd, Litwin i Polak, autor głośnych *Wieczorów florenckich*, to postać niezwykła: pisarz polityczny i historyczny, autor wierszy, tłumacz, historyk sztuki i krytyk literacki; uczestnik powstania wielkopolskiego 1848, od 1849 roku na emigracji, związany z Hotelem Lambert; redaktor, radca dworu, poseł do sejmu, delegat do wiedeńskiej Rady Państwa, wysoki urzędnik bankowy, członek Akademii Umiejętności, członek francuskiej Akademii Nauk Moralnych i Politycznych, doktor honorowy Uniwersytetu Jagiellońskiego; najpierw liberał, potem konserwatysta i stańczyk. Człowiek świetnie wykształcony, pisał po hebrajsku, po francusku (większość pism), po niemiecku i po polsku; znakomity stylista, mistrz erudycyjnej gawędy. Wychowany w tradycji Haskali, odrzucił religię i kulturę, w których kręgu się wychował i stał się Polakiem, katolikiem o europejskim wymiarze. Był wielbicielem Dantego i Michała Anioła. Nie widział w literaturze polskiej kontynuatorów godnych Mickiewicza, którym był

zafascynowany, i Krasieńskiego, którego podziwiał. Wiódł spór z Norwidem. Niezycikliwy mu Kraszewski, który znalazł go jeszcze z czasów wileńskich, tak o nim napisał: „Wielką zdolność psuje jeszcze większa pycha i próżność”.

Dorobek pisarski Klaczki jest olbrzymi i bardzo różnorodny. W niniejszym tomie mamy jego pisma różne o literaturze, w tym eseje o Dancem i o współczesnej poezji, szkice o Heinem, Staszicu, Mickiewiczu, Krasieńskim, Gaszyńskim, Kraszewskim i Sienkiewiczem, rozprawy i artykuły o m.in. Korzeniowskim, Lenartowiczu, Niemcewiczu, Odyńcu i Chodźce. Czytelnicy dzisiejszych gazetowych recenzji i artykułów o literaturze czytając Klaczkę doznają zawrotu głowy; zobaczą, jak te stare, a pełne blasku i życia pisma są wspaniale aktualne, jaki jest w nich rozmach, erudycja, jaka skala i pasja.

M.W.

Julian Klaczko, *Rozprawy i szkice*, opracowała Iwona Węgrzyn, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005

*

Trzy księgi *Barwinkowego wianka* – pieśń „podobna Czeremoszowi”, wyrosła z ziarna, posiewu Wierchowiny – „ostatniej wyspy Atlantydy Słowiańskiej”, „słowo dla świata”, trzecie pasmo *Na wysokiej poloninie*, pasterskiej epepei Stanisława Vincenza, kończy jej pełną, wzorowaną na wydaniu londyńskim edycję, pierwszą w niepodległej Polsce (poprzednie tomy również zostały omówione w „Kwartalniku Artystycznym”).

To całe *Na wysokiej poloninie* to jest właściwie tekst mówiony, a więc najlepiej do wygłaszania lub czytania na głos, niespieszna rozmowa z czytelnikiem, świadectwo o kraju ojczystym i o miłości do tego kraju lat dziecinnych, czarodziejska książka przychylnego ludziom maga i znakomitego opowiadacza, napisana czy opowiedziana w czystym i pięknym, podporządkowanym tokowi opowieści języku. Vincenz to dziwny, ale jakby bardzo naturalny duchowy splot tradycji franciszkańskiej i chasydzkiej (Baal Szem Towa), człowiek słowa i rozmowy, jeden z ostatnich pisarzy, który pisarstwo traktował jako powołanie, jako misję. I prawda tego człowieka jest zawarta w jego pisarstwie (około cztery tysiące stron druku plus korespondencja). Badał pochodzenie i funkcję Zła w Boskim planie zbawienia, dochodząc do nowej koncepcji zła i szatana (patrz w tym tomie: *Samael w niebie*). Losy ludzi żyją-

cych gdzieś na dalekiej czy bliskiej Huculszczyźnie, ich miłości, wiara i nadzieja wplecione w rytm chrześcijańskiego obrzędu i przyrody, cały świat odbity czy skupiony w kropli czystej, źródlanej wody. Trzeba być takim, jak chce tego Bóg: sprawiedliwym, mądrym, miłosiernym i dobrym. Tylko tyle i aż tyle!

W *Epilogu*, faktycznie przynależnym już do pierwszego tomu, chociaż w cyklu umieszczonym tak jak trzeba, na końcu, narrator wspomina swoje rozmowy z dziadkiem, który twierdził, że rozmowa to jest jakby obrzęd najważniejszy, „rozmowa szczerą albo żadną” i trzeba w niej „nabożnie” uczestniczyć, chyba, że ktoś kłamie, wtedy rozmowę przerywa się i kończy, bo nie rozmawia się z kłamcą! W dzisiejszym świecie takie oczywiste prawdy brzmią prawie jak objawienia. I druga ważna rada Dziadzia, że książki trzeba czytać wolno, że ludzie, którzy czytają książki szybko, to są barbarzyńcy: „Bo książka dobra, to jak człowiek dobry, mądry i poważny. Trudno ją poznać i zrozumieć. Każdą stronicę należy dobrze czytać wiele razy. (...) Złe książki – prawda – można czytać prędko, ale lepiej wcale ich nie czytać. Zła książka gorsza od najgorszego człowieka. Bo człowiek może się poprawić. A książka się nie poprawi.

– A któreż to są te złe książki? – zapytał wnuk.

– Te, które nie są dobre, nieprawdziwe, bo nie mają duszy – powiedział dziadzio zagadkowo”. *Na wysokiej poloninie* to jest dobra książka.

M.W.

Stanisław Vincenz, *Na wysokiej poloninie*, Pasma III, *Barwinkowy wianek*. *Epilog*, posłowie Andrzeja Vincenza, Fundacja Pogranicze, Sejny 2005

*

Siedemdziesiąt dziewięć listów i pocztówek z lat 1958–1980, w tym pięćdziesiąt od Zbigniewa Herberta (1924–1998) i dwadzieścia dziewięć od Czesława Miłosza (1911–2004), obszerne, skrupulatne *Przypisy*, w *Aneksie* wypowiedzi obu poetów o sobie, wspomnienia o nich Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego, wiersze wzajemnie sobie poświęcone, ilustracje, indeks nazwisk, a więc ładunek powinien być duży, a jest średni. Przede wszystkim za mało jest tu Miłosza, którego Herbert najpierw nazywa Waszą Wysokością, Księciem, Mistrzem i nauczycielem („Uczę się na Tobie, ale jestem zbyt tępy”), składa wyrazy hołdu, uwielbienia i przy-

wiązania („Dla mnie Miłosz był i jest jednym z najświetniejszych pisarzy naszego wieku i na pewno najwybitniejszym poetą piszącym po polsku”, napisał w 1981 roku), a potem wściekle go atakuje, odsądzając od czci i wiary. Ten wiersz – nie wiersz *Chodasiewicz* z 1991 roku tudzież inne pozał się Boże napaści, małostkowość, zaślepienie, zawiść i zazdrość nie Miłoszowi, ale Herbertowi wystawiają świadectwo. Rzeczywistą odpowiedzią Miłosza był wspaniały wiersz *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Herberta*, który Miłosz ogłosił po raz pierwszy w „Kwartalniku Artystycznym” 1999 nr 2 (22) w numerze poświęconym Herbertowi w 1. rocznicę śmierci.

Herbert już w swoim drugim liście pisze, niby to ironicznie, niby humorystycznie, że musi znieawidzić Miłosza i niestety potem ten wątek dopełnia. „Czy chcesz, czy nie chcesz będę Cię prześladował moją dziwną miłością do końca życia a nawet jakiś czas potem”, jakby proroczo pisze w liście z grudnia 1968 roku. Niektóre zapisy i wypowiedzi Herberta są żalosalne i aż dziw, że ich autorem jest wybitny poeta. Nie chcę tego cytować, bo po co mnożyć głupstwa. Natomiast z przyjemnością przytoczę jeszcze jeden fragment pochwalny: „Z całej poezji ostatnich dziesiątków lat tylko trzech poeci mają szansę przetrwać: Ty, Leśmian i Czechowicz. Ci dwaj ostatni to zjawiska indywidualne”. Wielkość Miłosza jest przytłaczająca i ona będzie rosnąć!

Listy Miłosza są ważne i wspaniałe, a właściwie takie listy jak 40, 43, 45, 47 czy 49 trzeba by cytować w całości. List 49 z października 1967 roku jest dla mnie przełomowy. Miłosz porusza w nim w kondensacji drażliwe sprawy historyczne, polityczne i literackie i do Herberta mówi: „Czy wszyscy mają się z tobą pieścić dlatego że umiałeś nadać znakomity kształt polskiej ironii, którą ja sam nazwałem ironią w imię czegoś a która okazuje się impotencją zamaskowaną jako humanizm?” i nie dostaje na to żadnej odpowiedzi. Już po tym liście Miłosz odpisuje krótko. I to nie tylko chodzi o to, że Herbert, jak pisze o nim Miłosz, „pracuje w innym rejestrze”. Inna skala, inna ranga i nie ta problematyka.

W dziale *Oczyma świadków* mamy głosy Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego, w którego wypowiedzi pojawia się kapitalny fragment: „W napisanym krótko przed śmiercią liście do Jana Pawła II Miłosz poprosił Papieża o błogosławieństwo i stwierdził, że nigdy w swojej poezji nie przekroczył ram ortodoksji katolickiej. Otrzymał błogosławieństwo i odpowiedź, którą wiozłem w drugą stronę jak gołąbek pocztowy. Zresztą spytałem kie-

dyś Papieża: «Czy Ojciec Święty w jakimś stopniu zna poezję Miłosza?». A Papież odparł: «*Opus omnia*».

K.M.

Zbigniew Herbert/Czesław Miłosz, *Korespondencja*, z faksymiliami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznaną wypowiedzi Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbertie, a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego oraz wiersze obu Poetów, redakcja Barbara Toruńczyk, przypisy Maciej Tabor i Barbara Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2006

*

Nowe wydanie *Not o wygnaniu* wiąże się z udziałem Czesława Miłosza w sesji literackiej „Być poetą” zorganizowanej w Łomży w dniach 16–17 czerwca 1981 roku, czyli w dniach pierwszej wizyty Miłosza w Polsce po trzydziestu latach wygnania. Miłosz odczytał wtedy *Noty* i spotkał się z pisarzami i czytelnikami. W starannie opracowanej edycji oprócz angielskiego i polskiego (w tłumaczeniu Renaty Górczyńskiej) tekstu *Not* znajduje się przemówienie Miłosza, fotografie m.in. z pobytu poety na Suwalszczyźnie i na Kurpiach, rękopisy wierszy oraz kompetentna nota redakcyjna. Jako dodatek, z okazji rocznicy tego spotkania, ukazała się także łomżyńska jednodniówka „Solidarności” przygotowana na wzór tej z czerwca 1981 roku, zawierająca m.in. tekst kardynała Wyszyńskiego *Do świadków promocji doktorskiej laureata Nagrody Nobla Czesława Miłosza*, przemówienia Miłosza na spotkaniach z „Solidarnością” w Lublinie (12.6.) i w Gdańsku (17.6.) oraz materiały łomżyńskiej SB z operacji pt. „Poeta” i działaniami pod kryptonimem „Pióro” związanymi z pobytem Miłosza w Łomży.

K.M.

Czesław Miłosz, *Noty o wygnaniu/Notes On Exile*, przekład Renata Górczyńska, Norbertinum przy udziale Miłosz Institute Library, Łomża 2006

*

Piękny album: świadectwo pamięci, znaczenia i wierności. Miłosz w Suwałkach i w Krasnogrudzie był już od lat dwudziestych; w Suwałkach od

1926 do 1935 roku mieszkali jego rodzice i brat, a u kuzynostwa w pobliskiej Krasnogrudzie spędzał święta i wakacje z przerwami aż do 1935 roku; kto tam był choćby tylko raz, wie, jak piękne są to okolice. Po powrocie do Polski, czyli od 1989 roku odwiedził Suwalszczyznę – „ten jeziorno-kamienisty powiat z pochmurnym niebem” – pięciokrotnie.

W tym starannie wydany album mamy plan Suwałk i mapy powiatu suwalskiego, wiele starych i nowych fotografii Miłosza i jego bliskich, fotografie ulic i domów w Suwałkach, fotografie Krasnogrudy i okolic, a także rodzinne dokumenty, reprodukcje okładek książek i dedykacje. Są wiersze, listy i zapisy poety, dzieje rodziny, historia Krasnogrudy i jej mieszkańców. I Miłosz jest radosny, może nawet szczęśliwy, jest w swoich stronach i wiele żywych wspomnień kłębi się w jego głowie.

Książka jest przejrzysto skomponowana, zbudowana z czterech części: *Suwałki*, *Krasnogruda*, *Powroty*, *Varia*; fotografie są dobrze zaprezentowane i harmonijnie współlistniają z tekstami. Jest to księga serdeczna i kolejny ważny dokument Miłosza dotyczący.

K.M.

Dla Miłosza. Suwałki – Krasnogruda, idea, opracowanie i wstęp Zbigniew Fałtynowicz, Wydawca Urząd Miejski w Suwałkach i Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2006

*

Sześć wykładów Ryszarda Kapuścińskiego: *Wykłady wiedeńskie* (I, II, III) wygłoszone w grudniu 2004 roku w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu, *Mój Inny* wykład wygłoszony na Międzynarodowym Sympozjum Pisarzy w Grazu w 1990 roku, *Inny w globalnej wiosce* wygłoszony w Krakowie w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera i *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku* wykład wygłoszony z okazji przyznania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego składa się na tom *Ten Inny*. W centrum uwagi znajduje się tytułowy Inny rozumiany przez autora jako nie-Europejczyk, niebiały, które to cechy odróżniają go od Europejczyka, białego. Inny – zagadka, niewiadoma czy wreszcie tajemnica. Inny to ten, którego autor spotyka na swej drodze przez siebie wybranej, będąc za nią w pełni odpowiedzialny. Ryszard Kapuściński opowiada o swych doświadczeniach pisarza-reportera wędrującego po całym świecie. Wykłady układają się w spójny dyskurs o Innym w świecie współcze-

snym, dyskurs wzbogacony i pogłębiony wątkami z historii skomplikowanych relacji pomiędzy Europejczykami a mieszkańcami innych kontynentów.

Wykłady wiedeńskie, szczególnie pierwszy, to próba określenia fenomenu Innego, istoty objawiania się jego dwoistości – tego, co wpisane w każdą ludzką egzystencję i tego, co warunkują rasa, kultura i religia. W II wykładzie autor przedstawia historię Europejczyków w ich relacjach z Innymi w trzech fazach: epoki kupców i posłów trwającej do XV wieku, epoki wielkich odkryć geograficznych, epoki oświecenia i wreszcie początek nowej epoki, który charakteryzują trzy przełomy: przełom antropologiczny, przełom Levinasa i przełom wielokulturowości. Ostatni III wykład wiedeński podejmuje właśnie problematykę relacji z Innym począwszy od ostatniej dekady XX wieku, tego co określa się epoką świata wielokulturowego. W kolejnym wykładzie *Mój Inny* autor *Podróży z Herodotem* prezentuje swoją wizję Innego w powikłanych relacjach współczesnego świata, nieodgadzionych i nieprzewidywalnych, z całą wpisaną weń dynamiką i złożonością. Tutaj też zawarł Ryszard Kapuściński diagnozę o stanie literatury współczesnej wobec fenomenu świata w XXI wieku, jej bezradności, stanu głębokiego kryzysu, który rodzi się pomiędzy literaturą i historią, „całkowitego rozmijania się literatury z rozgrywającym się na naszych oczach dramatem świata”. Kolejny wykład, *Inny w globalnej wiosce*, to spojrzenie na Innego z perspektywy filozofii dialogu. Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku jest książd profesor Józef Tischner. Filozofia dialogu stanowi odpowiedź na filozofię Husserla i Heideggera, którzy problematyce etycznej nie przyznawali tak ważnego miejsca, na jakie zasługiwała. Szczególnie dramatyczny okazał się wiek XX ze względu na powstanie systemów totalitarnych zagrażających istocie człowieczeństwa. Filozofia dialogu w koncepcjach Levinasa, Rozenzweiga, Ebnera, Marcela, Bubera czy wreszcie Tischnera, rozważając różne wątki, zajmuje się problematyką fenomenu relacji Ja – Ty, przestrzenią spotkania, tym, co je konstytuuje i co jest w nią wpisane. Inny objawia się jako zwierciadło, w którym się przeglądam, Inny wreszcie objawia tajemnicę tkwiącej w nim świętości czy też człowieczeństwa. Filozofia dialogu pojmowana jest przez autora *Hebanu* jako próba podjęcia namysłu nad współczesnym światem w całej jego złożoności, bogactwie, różnorodności i dynamiczności, świata, który – jak pisze Ryszard Kapuściński – jest „Planetą Wielkiej Szansy, ale nie szansy bezwarunkowej, lecz otwartej tylko dla traktujących swoje zadania serio,

dających tym dowód, że siebie samych traktują serio. Jest to świat, który potencjalnie wiele daje, ale i wiele wymaga, w którym próba łatwego chodzenia na skróty jest często drogą donikąd". *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku* to temat kolejnego, ostatniego wykładu – spotkanie z Innym, obywatelem świata, innym rasowo i kulturowo, „odnajdującym swoją własną przeszłość, mity i korzenie, swoją historię, poczucie tożsamości”. Świat, ku któremu zmierzamy, twierdzi Ryszard Kapuściński, jest zupełnie odmienny, a dotychczasowa wiedza może okazać się zbyt nikła, by ogarnąć go, zrozumieć i po prostu w nim być. Stąd absolutyzacja spotkania z Innym – bohaterem i podmiotem dramatu i nowej, w pełni jeszcze nierozpoznanej przestrzeni – „rzeczywistości – Pomiędzy”.

G.K.

Ryszard Kapuściński, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

*

„Aby zrozumieć kabałę, trzeba by dziś najpierw przeczytać pisma Franza Kafki, a w szczególności *Proces*” – to zdanie Gerschoma Scholema jest dobrym punktem wyjścia do rozważań nad dziełem Kafki w świetle kabaly czyli mistycznej teologii. Karl Erich Grözinger – wybitny judaista, jeden z najlepszych znawców kabaly i wschodnioeuropejskiego żydostwa przedstawia w swojej erudycyjnej książce Kafkę jako pisarza religijnego. Potwierdza przypuszczenia Scholema, analizując dzieło autora *Zamku* w kontekście wschodnioeuropejskiej mistyki kabalistycznej i ukazując żydowskie tło tego dzieła. Kabala, tak jak Biblia, to nie jest twór jednolity i jej wpływ może być bardzo różny, może dotyczyć różnych poziomów. I tak, w *Procesie* i w *Zamku* Kafka przedstawia – wyrażając się w sposób kabalistyczny – kryzys kabaly, niezdolność człowieka do przedarcia się własnym działaniem ku górze, przed najwyższą instancją. Z zupełnie inną postacią kabaly spotykamy się w aforyzmach Kafki; jest tam obecna mistyka jednostki i nicości (mystyka chasydzka). Tak więc teksty Kafki można rozumieć jako centrum dysputy, która na swój sposób toczy się w kabale. Nie da się w jego dziele rozpoznać zamkniętego systemu kabalistycznego, ale jest w nim mnóstwo bliskich kabale myśli i poglądów, co oczywiście nie jest, bo nie może być, przypadkiem.

Gerschom Scholem w liście do Waltera Benjamina napisał: „Radziłbym ci zacząć wszelkie badania nad Kafką od Księgi Hioba albo od rozwa-

zań o nieuchronności boskich wyroków, co uważam za jedyny przedmiot twórczości Kafki". Grözinger proponuje interpretację *Procesu* w świetle żydowskiej teologii sądu wielkich świąt jesiennych. Ten czas Sądów pomiędzy Nowym Rokiem i Jom Kipur to czas kołatania w bramy niebieskie, to szansa i okazja „do odwrócenia decyzji Sądu ku dobremu, poprzez skupienie, refleksję, pokutę, post, modlitwę, obrzęd oraz pojednanie z bliźnimi. Jesienna tematyka Sądu ma na widoku nie tylko nadchodzący Nowy Rok, ale sięga o wiele dalej. Perspektywą jest sytuacja człowieka przed trybunałem Boga i ostateczny koniec ludzkiego życia. Wreszcie: pod wpływem kabały rozumiana jest ona jako «podróż niebiańska», jako droga do Tory i do Prawa, droga, która jest głównym zadaniem ludzkiego życia, podróż, która w końcu powinna doprowadzić człowieka do światła Boga”.

„Do każdego Żyda Tora zwraca oblicze tylko dla niego przeznaczone i zrozumiałe jedynie dla niego.” Rabini podkreślają z całym naciskiem, że Tora Pisana bez Tory Ustnej musi pozostać zamknięta. „Nie ma żydostwa bez tradycyjnego żydowskiego komentarza Biblii.” I nie jest to teoria, ale od czasów antycznych jest to żydowska praktyka. Także i literatura, a ja bym powiedział: każda największa literatura, jest swoistym komentarzem do Biblii. Oczywiście jest to bardzo zindywidualizowane, gdyż „Każdy posiada tylko jedno, własne wejście do Tory, odpowiadające korzeniowi jego duszy”. Tak *Proces* jak opowiadania *Kolonia karna* i *Wyrok* powstały pod wpływem żydowskich świąt Nowego Roku i Jom Kipur. Scholem napisał wiersz złożony z czternastu strof, w którym sformułował własne objaśnienie *Procesu* w myśl kabały. Tak w *Procesie* jak i w *Zamku* Kafka wyraźnie posługuje się tradycją kabalistyczną i jej wzorcem myślenia. Jakże ciekawy jest naszpikowany cytatami rozdział pt. *Język i rzeczywistość – pisarstwo jako modlitwa* (tu: tradycja twórczej mocy języka). Kafka swoje pisarstwo, jedyny świat, w którym mógłby żyć, określa: „Pisanie jako forma modlitwy”. Dalej już iść nie można!

Z żydowskiego punktu widzenia nie można Kafki ogłaszać przedstawicielem nihilizmu, gdyż „Uznanie winy człowieka jest uznaniem boskiego Sądu i boskiego Sędziego”. Sądu można uniknąć, wyrzekając się siebie. Dualistyczno-dialektyczny światopogląd żydowskiej mistyki jest dobrym kluczem do całego dzieła Kafki. „Bohaterów Kafki widzimy – mówi Grözinger – jak są znużeni beznadziejnym działaniem. Lecz nawet z owych bezowocnych usiłowań Kafce udaje się niekiedy uzyskać coś sensownego, choć-

by tylko pocieszające złudzenie, że istnieje szansa na powodzenie ludzkiego działania”.

Tom zamykają teksty źródłowe, wyjaśnienia słów, sigle biblijne i przypisy.

K.M.

Karl Erich Grözinger, *Kafka a kabała. Pierwiastek żydowski w dziele i myśleniu Franza Kafki*, tłumaczenie Jan Güntner, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006

*

Dziennik galernika Imre Kertésza jest jednym długim esejem skomponowanym z zapisków pisarza czynionych w latach 1961–1991, książką skomponowaną w triadzie: pisarz – Auschwitz – świat, a ta triada stapia się w jedność czyniąc *Dziennik galernika* obsesyjnie monotematycznym, ale jakże porażającym zapisem i świadectwem pisarskim. Obsesją i pokarmem całej literatury Kertésza jest Auschwitz – Holocaust. Człowiek – pisarz, który ocalał z Holocaustu jest tym swoim motywem – obsesją spętany. To potworne doświadczenie stało się szybą, przez którą patrzy na świat ciągle istniejący po Auschwitz, na tych co żyją i na tych zniszczonych przez następny po hitlerowskim totalitaryzmie, jakim był komunizm. Kertész znowu czuje się i egzystuje jak w obozie. Galernik.

„O czymkolwiek myślę, zawsze myślę o Auschwitz. Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz. Jestem medium ducha Auschwitz, Auschwitz mówi przeze mnie.” Często jednym tchem wymienia Auschwitz i Syberię. Zapiski Kertésza są na granicy psychicznej udręki – i dla czytającego też. Jakby były – każdy prawie zapis – zapisami kogoś, kto prawą ręką dopisuje pośpiesznie zdanie, a już jego lewa ręka odkręca kurek gazu; „Wygląda na to, że samobójstwem w sam raz dla mnie jest życie”. Bardzo bliskie w tonacji są *Zeszytom* Ciorana, też ogarniętego wszechmocną obsesją rozpaczy. A może są bezradnie rozpaczliwą pogonią za „losem utracionym”?

„Zwykłem mówić: los i powieść – bo tak lepiej brzmi, ale kiedy to powtarzam, staje się moją prawdą. Przeżyłem mękę z powodu tej prawdy, i od tej męki owa prawda staje się prawdziwa. Nie jestem w stanie ruszyć się stąd, póki mój los się nie spełni, czyli dopóki nie przeżyję do końca tego podstawowego doświadczenia, z którego powstała moja powieść, a nawet ja sam. Z racjonalnego punktu widzenia to wszystko jest niezrozumiałe, z punktu

widzenia sztuki życia zaś niezdarne. A jednak to fakt, którego nie można zmienić."

Przejmująca i ważna książka, kolejne mocne świadectwo i oskarżenie przeciwko zbrodniom XX wieku. Ciśnie się pytanie o naszego Tadeusza Borowskiego, gdyby nie przerwał zbyt wcześnie swojego życia. Czy i jaki dialog między nim a Kertészem mógłby się toczyć? Dialog? Chyba jednak byłyby to osobno dramatyczne monologi. Kertész mówić z drugim, on potrafi mówić tylko sam ze sobą albo sam do siebie, żyje jak w klatce; „Piszę, aby się ratować” – powiedział w jednym z wywiadów.

A.J.

Imre Kertész, *Dziennik galernika*, przełożyła Elżbieta Cegielska, Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 2006

*

Bohumil Hrabal ma się nieźle po swojej tajemniczej śmierci – co kilka miesięcy na półki księgarskie trafiają jego kolejne, jakby słane zza grobu, książki. Obok świetnego *Miasteczka, w którym czas się zatrzymał* „Świat Literacki”, wydający sukcesywnie wszystkie pozycje Hrabala, wypuścił marne ścinki po *Listach do Kwiecieńki*, czyli *Aurorę na mieliznie*. Dlatego też z obawą otwierałem *Piękną rupieciarnię* ale moje obawy zostały rozwiane już po kilkunastu zdaniach. Aleksander Kaczorowski, do którego mam żal o zbyt lekką ręką napisaną *Grę w życie. Opowieść o Bohumile Hrabalu* (2004) skomponował książkę świetną, za którą ma ode mnie w jakiejś mglistej przyszłości porządnego kielicha beherovki.

Każdy z dziesięciu pomieszczonych w *Pięknej rupieciarni* szkiców, wywiadów, „esejów” to Hrabalowska perełka sama w sobie. To świetna i pożywna mieszanka: melancholijny liryzm i ironia, surrealizm i bebechy na wierzchu, szczerłość, której się nie do końca wierzy i pijackie podbijanie opowieści, która znakomicie wkomponowuje się w życie, staje się na zawsze elementem wpisanym w to życie.

„Ale wiecie państwo, nie da się napisać książki na zamówienie, postanowić: teraz napiszę książkę. Nic z tego. Ona już musi być napisana, a człowiek ją tylko spisuje... Jak już mówiłem, dopóki te kawałki nie zaczną wrować i się zazębiać, dopóki nie wpadną w rotację, a między nimi nie powstanie jakaś szczególna więź, dopóty nie należy pisać. Trzeba mieć wy-

czucie, siedzieć w tym po same uszy." Zawsze mnie intrygowały tego typu wyznania Hrabala o swoim pisaniu, których jest w tej książce dużo więcej, ale zdaję sobie sprawę, że o wiele, wiele łatwiej i prościej je powiedzieć czy zapisać, niż wyczarować świat – tak jak Hrabal stworzył swój świat nie do podrobienia – przy pomocy kilkudziesięciu czcionek maszyny do pisania. Być może to cytat za długi, ale wydaje mi się konieczny, że ta cudowna, magiczna literatura nie była takim knajpianym smrodkiem, o czym krążą legendy dla maluczkich: „Piszę tylko na maszynie. Moje teksty powstają dużo wcześniej, niż zostaną wystukane. Powraca do mnie pewien motyw, który najczęściej odwiedza mnie daleko od maszyny, w głośniejszej samotności knajpy albo na spacerze, a nocami wizyty składają mi obrazy związane z tym motywem. Ale te wcale nie są kolorowe, tylko jak ze starego filmu. Potem podstawowy motyw rozszczepia się i nawiązuje do kolejnych obrazów, które pozostają we wzajemnym związku przyczynowym z podstawowym motywem, ustawiają się w kolejce, nawet jakby czepiając jeden drugiego i przyciągają. (...) Ten okres, kiedy obrazy walą się na mnie, wytwarzając niechciane organon, ten drugi ład, ten okres jest najpiękniejszy. Trwa parę miesięcy, czasem nawet lat, a mnie nigdy nie jest spieszenie spisać te obrazy na maszynie, chociaż boję się wtedy, żebym przez jakąś pomyłkę nie kipnął”.

A.J.

Bohumil Hrabal, *Piękna rupieciarnia*, przełożyli Aleksander Kaczorowski i Jan Stachowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006

*

Zdecydowanie wolę Williama Styrona, ale gdyby Saul Bellow nie napisał nic więcej oprócz *Herzoga* wystarczyłoby, abym umieścił go wysoko na liście swoich pisarzy. To powieść tak mocno wkomponowana w czasy mojej młodości, czasy buntu i poszukiwań, więc dobrze byłoby z tego już wyrosnąć, czyli przeczytać inne powieści Bellowa, ściślej – przeczytać je do końca. Ależ, oczywiście – próbowałem, póki co z marnym skutkiem, wprawdzie nie tracę nadziei, chociaż czasu coraz mniej zostało. Nie, tylko *Herzog* i *Herzog*. Powetowałem tamte niepowodzenia, świadczące raczej o moich ubytkach umysłowych niż o pisarzu, lekturą jego biografii, a jest ona monstrualnie obszerna, po prostu epicka, ale i tak nie wyczerpująca wszystkie

go do końca, bo została napisana jeszcze przed śmiercią Bellowa w 2005 roku.

Nie ulega wątpliwości, że James Atlas lubi swojego bohatera, chociaż czasami bardzo on go niecierpliwi, więc stosowny dystans, między biografem a pisarzem zostaje zachowany.

Życie Saula Bellowa trwało prawie cały wiek XX i na jego tle Atlas przedstawia historię kształtowania się pisarza, który wybrał pisarstwo, wbrew kategorycznym sprzeciwom swojego ojca. Jest więc emigracja wschodnioeuropejskich Żydów na początku wieku (Bellow był synem rosyjskich emigrantów; dzieciństwo spędził w Montrealu i Chicago), Wielki Kryzys, druga wojna światowa, powstanie państwa izraelskiego. Bellow był Żydem, ale bronił się przed przypisywaniem mu etykiety „pisarza żydowskiego”. Uważał, że najważniejsza jest jego twórczość, a nie to kim jest, chociaż potrafił stanowczo i bezwzględnie wystąpić przeciwko antysemityzmowi, jak w przypadku Ezry Pounda.

Po otrzymaniu wiadomości o Nagrodzie Nobla (1976 roku) powiedział: „Dopiero zacząłem opanowywać swoje rzemiosło. Nikt, kto chce napisać książkę, nie lubi być lekceważony czy niezauważony. Jest we mnie coś prymitywnego, co się z tego cieszy. Dziecko we mnie jest zachwycone; dorosły jest bardziej sceptyczny”.

Oczywiście każdej biografii pikanterii dodaje życie osobiste pisarza, a życiowego rozmachu Bellowowi nie brakowało. James Atlas potrafi pisać o tym umiejętnie, to znaczy bez nachalnego wścibstwa, ale i tak otrzymaliśmy pełnokrwisty obraz pisarza i człowieka. *Bellow. Noblista z Chicago* – punktowałbym wysoko.

A.J.

James Atlas, *Bellow. Noblista z Chicago*, przełożył Lech Czyżewski, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 2006

*

Polskie wydanie biografii Vladimira Nabokova, jakże oczekiwanej i koniecznej, zostało skompilowane z dwóch obszernych tomów: *Czasy rosyjskie* i *Czasy amerykańskie*, pióra oczywiście Briana Boyda, liczących wspólnie w amerykańskim wydaniu bez mała 1400 stron, my otrzymaliśmy tych stron ledwo 440. Ale podejrzewam, że opasła książka Boyda nie jest przecież jedy-

ną biografią czołowego pisarza zeszłego wieku, jakim był Nabokov. Wydaje mi się, że można było poszukać czegoś innego. Inne książki ze świetnej, chociaż niekiedy nierównej, serii biograficznej wydawnictwa „Twój Styl” (np. biografia Saula Bellowa) pokazują, że nie ilość stron jest przeszkodą dla czytelnika.

Już na starcie ta informacja „od tłumacza” mnie zaniepokoiła i nie dziwię się, że miałem do czynienia z książką pozbawioną emocji poznawczej i, oczywiście, czytelniczej. Na szczęście byłem już po lekturze frapującej, świetnie napisanej biografii *Vera Nabokova. Portret małżeństwa* Stacy Schaff, z której o wiele więcej dowiedziałem się o autorze *Pnina* niż z biografii Boyda spreparowanej przez Waclawa Sadkowskiego. Te dwie biografie – żony i męża – nie tyle, że się wzajemnie uzupełniają, co biografia pani Nabokov dopowiada i mocno uszczególnia biografię sławnego pisarza.

Jeśli ktoś poprzestanie tylko na biografii Nabokova, pozostanie w dziwnym niedosyć, bo tak mało otrzyma z Nabokova pisarza, który przecież oprócz pisania powieści i wykładów udzielał także mnóstwa wywiadów (widziałem niedawno wywiad z Nabokovem w słynnym francuskim programie telewizji francuskiej *Apostrophes* Bernarda Piveta), pisał mnóstwo listów, chociaż – gwoli prawdy – najczęściej dyktował je żonie, a to jest niezbędna pożywka dla biografa (i czytelnika), bo trudno wyobrazić sobie, że Brian Boyd (a raczej Waclaw Sadkowski) pisał ją tylko i wyłącznie dla samego Nabokova, który, co oczywiste, nie może jej przeczytać, a tym bardziej z nią polemizować.

Natomiast *Nabokov. Dwa oblicza* są niezłym przewodnikiem turystycznym śladami Vladimira Nabokova. Książka naszpikowana jest detalami turystycznymi w sposób iście maniacki. Jeżeli np. gdzieś podróżował, to po kolei wymieniane są miejscowości, przez które przejeżdżał i motele, gdzie się zatrzymywał, jakby to było kwintesencją pisarstwa i życia pisarza.

Proszę nie rozumieć, że zniechęcam do lektury, nie, ale absolutnie koniecznie z biografią żony Nabokova.

(Nie rozumiem dlaczego Waclaw Sadkowski błędnie spolszcza znane przecież nazwiska, np. używa Zinaida Hippis zamiast Gippius albo Abram Tertz zamiast Terc?)

A.J.

Brian Boyd, *Nabokov. Dwa oblicza*, opracował i przełożył Waclaw Sadkowski, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 2006

*

Pięć rozmów ks. Janusza Pasierba z pisarzami rozczarowuje. Zdumiewające jest, jak przez pisarzy nie została przemyślana i we własne myślenie i doświadczenie wprowadzona nauka i twórczość Jana Pawła II lub choćby tylko jej niektóre wątki (na przykład *List do artystów*). Przymierze pomiędzy wiarą i kulturą, a o tym chciał rozmawiać ksiądz Janusz Pasierb z polskimi pisarzami, to potężny temat, bez którego przemyślenia i doświadczenia nie ma co mówić ani o kulturze, ani o literaturze polskiej. A tu od razu w przedmowie stare i śmieszne komunały, że Kościół polski jest taki zaściankowy, zamknięty w sobie, nie otwarty na różnego rodzaju nowinki, napięcia i sprzeczności, a do tego bez pokory, skromności i umiaru, bez których „nie ma przecież mowy o poszukiwaniu prawdy i o rzeczywistym dialogu”. Uznałbym więc pana Frankowskiego, jako częsteczkę tego kościoła, za biczownika, gdybym nie wiedział, że o sobie myśli zupełnie inaczej. Zastanawiam się, skąd ci ludzie biorą takie dobre samopoczucie.

Jak w rozmowie zamykającej tomik stwierdza ks. Pasierb, mówiąc o tym, jak to niektórzy rozumieją współczesność: „biedne rosyjskie babuszki, które chowały ikony, zapalały świeczki w ruinach, miały większe poczucie rzeczywistości i tego, co się dzieje w XX wieku, niż ci wszyscy zachodni intelektualiści, którzy – za mundurem panny sznurem – poszli za jedynie słusznym światopoglądem naukowym, byli po stronie Stalina i ojczyzny proletariatu. (...) Historia przyznała rację tym biednym babciom, które więcej wiedziały o świecie i o istocie rzeczy niż te wyrafinowane – komunistyczne, lewackie, maoistowskie – umysły uprawiające różne intelektualne wygibasy”. Cóż mnie obchodzą napuszone i koniunkturalne wypowiedzi na temat religii Witolda Gombrowicza, który i tak pod koniec życia coraz mniej był pewien swojego ateizmu i mówił, że „to, co mówi religia, jest prawdą, że to jest racja”, a już tym bardziej wypowiedzi Kazimierza Brandysa, czy na szczęście wycofujących się ze swojego dawnego usidlenia Mieczysława Jastruna i Andrzeja Kijowskiego. Stare dzieje, wiadomo, peereliada, ale przecież ileż głupstw na temat Kościoła wypowiedziano po 1989 roku i wypowiada się dalej (patrz: „Gazeta Wyborcza” i ten bijący w jeden bęben krag – tu ks. Pasierb cytuje jakąś beznadziejnie głupią wypowiedź Michnika z 1991 roku).

Najciekawsza rozmowa jest ze Zbigniewem Herbertem, który mówi: „Moja «szkoła chrześcijańska» jest moją obroną przed nihilizmem”. I dalej opowiada, jaką rolę w kształtowaniu się jego religijności miała jego Babcia („Babcia

była święta", mówi, „nigdy nie wykorzystywała swojej religijności jako argumentu, że tak trzeba żyć”, była „wcieleniem, kwintesencją Ewangelii”, „była mądra. Modliła się”). Dobrze wiem, o czym mówi tu Herbert, bo ja też miałem taką Babcie.

K.M.

Ks. Janusz Pasierb, *Zgubiona drachma. Dialogi z pisarzami*, przedmowa Stefan Frankiewicz, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2006

*

Czwarty tom omawianych w „Kwartalniku Artystycznym” *Rozmów o Biblii* Anny Świderkówny dotyczy opowieści i przypowieści i jest próbą rewizji dotychczasowego i przez wiele wieków obowiązującego podziału ksiąg Starego i Nowego Testamentu na: historyczne, dydaktyczne i prorockie. We *Wprowadzeniu* Anna Świderkówna mówi, jak rozumie swoje dążenia do osiągnięcia celu, który tak formułuje dokument Papieskiej Komisji Biblijnej *O interpretacji Biblii w Kościele*: „Jest rzeczą nie tylko słuszną, lecz i konieczną dążenie do precyzyjnego określenia dokładnego sensu tekstów w takiej postaci, w jakiej wyszły spod ręki autorów, sensu, który nazywamy dosłownym”. A bogactwo biblijnego przekazu jest przeogromne, tak w dziedzinie form i gatunków literackich jak i leksyki. Na przykład hebrajskie słowo *emet*, które do niedawna tłumaczone było za przekładami greckim i łacińskim jako „prawda”, w nowym tłumaczeniu pojawia się jako „wierność” („Bóg prawdy” – „Bóg wierny”); pierwotnie oznaczało nie tyle „zgodność z rzeczywistością”, jak grecka i polska „prawda”, ile raczej coś, na czym można oprzeć się z pełnym zaufaniem – wierność, a jeszcze ściślej: niezawodność (dla nas prawda kojarzy się ze światłem, a dla autorów biblijnych ze skałą lub opoką). W hebrajskim rozumieniu „prawdy” i odtworzeniu jej w opowiadaniu nie chodziło o drobiazgowo odtworzenie wszelkich możliwych szczegółów, lecz uzyskanie pewności, że na tym, co się słyszy, można się oprzeć w kształtowaniu swojego własnego życia. To kłamstwo jest drobiazgowo, mnoży szczegóły i wikła się nie wiadomo (a raczej wiadomo) po co.

W tym czwartym tomie Anna Świderkówna opowiada i komentuje wybrane narracje biblijne takie jak: o Józefie i jego braciach, o Rut, o Tobiecie i Tobiaszu, o Judycie, o Esterze, o Jonaszu, a także przypowieści Jezusowe i dzieje Łukasza jako historyka i teologa. Dawniej te biblijne narracje uważa-

ne były za książki historyczne, co jest jednak nieporozumieniem, bo przecież w rzeczywistości są to opowiadania i przypowieści. I Świderkówna to wyjaśnia w ścisłym związku z tekstami wyżej wymienionych ksiąg. Ksiądz profesor Józef Kudasiewicz nazywa te teksty Anny Świderkówny współczesnymi targumami chrześcijańskimi (od rzeczownika *targumin* – przekłady, wyjaśnienia). Oparte są one, jak zauważa, na współczesnych osiągnięciach egzegezy katolickiej i protestanckiej.

Wszystko jest w tym tomie ciekawe, ale szczególną moją uwagę zwrócił rozdział poświęcony jednej z ksiąg dwunastu proroków Mniejszych – Księdze Jonasza, najbardziej enigmatycznej księdze Biblii. Jest to niezwykle zręcznie skonstruowana narracja o losach bardzo dziwnego proroka, której jednak nie on jest bohaterem, ale sam Jahwe. I tu widać, jakie znaczenie ma zagadnienie dotyczące gatunków literackich i jak to się ma do prawdy, jaka jest zawarta w danej księdze: „Jest to opowiadanie pouczające, podobne nieco w swym charakterze do przypowieści ewangelicznych, najbliższe jednak tego, co w literaturze późnego judaizmu nazywano midraszem. (...) rodzi się on z rozważań nad określonym tekstem biblijnym, z dążenia, by go wyjaśnić, rozwinąć, zilustrować, przede wszystkim zaś, by z niego wysnuć jak najbardziej aktualne pouczenie. Przybiera on często postać anegdoty, tzn. krótkiego opowiadania, w którym jednak element narracyjny jest całkowicie podporządkowany celowi religijnemu, jakim jest budujące wyjaśnienie samego biblijnego tekstu”. W tym świetle widzimy, że Księga Jonasza zawiera uniwersalizm, który nie ma sobie równego w całej Biblii hebrajskiej, a który pojawi się dopiero w przypowieściach Jezusa i w dwudziele świętego Łukasza: jego Ewangelii i Dziejach Apostolskich. Przypowieściom Jezusa poświęcono w tym tomie najwięcej miejsca; źródłem tego gatunku literackiego jest starotestamentalny *maszal*.

Starannie wydany tom ozdabiają liczne czarno-białe i barwne ilustracje, a zamykają: bibliografia i indeksy.

K.M.

Anna Świderkówna, *Rozmowy o Biblii. Opowieści i przypowieści*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006

*

„Dwie są drogi, jedna życia, a druga śmierci, i wielka jest różnica między nimi” – tak zaczyna się *Didache*, słynna *Nauka dwunastu apostołów*. Chrze-

ścijaństwo jest drogą, poszukiwaniem, zmierzaniem do celu, nieustannym duchowym rozwojem i postępowaniem. Pisarze wczesnochrześcijańscy wyróżnili etapy czy stopnie rozwoju życia duchowego; wykorzystywali przy tym obrazy i zapisy biblijne i posługiwali się językiem metaforycznym. Dokładniejsze rozróżnienie etapów życia duchowego wprowadził Orygenes w sławnym *Komentarzu do „Pieśni nad Pieśniami”*. Także Orygenes przedstawił koncepcję, w której chodzi o porównanie rozwoju życia duchowego do drogi, jaką przeszli Izraelici, wędrując przez pustynię do Ziemi Obiecanej przez, jak podaje Księga Jozuego, 42 postoje, czyli 42 etapy duchowego rozwoju. Oczywiście liczba 42 nie jest tu przypadkowa, według Orygenesusa jest ona zamierzona przez samego Stwórcę (tyle samo pokoleń liczy rodowód Jezusa podany na początku Ewangelii według świętego Mateusza; aby zatem dojść do Boga, trzeba przejść tę samą drogę, którą przebył Jezus, przychodząc na świat). Te 42 postoje w drodze do Ziemi Obiecanej Biblia hebrajska określa jako „rozbicia obozu”, a Biblia grecka jako *stathmos*, czyli „postój”, „miejsce zatrzymania”, „obozowisko”, „dzienny etap”. Wędrowcy idą przez pustynię wśród walk duchowych i pokonywania prób. Orygenes nazywa to „duchowym wstępowaniem”. Punktem wyjścia jest Egipt i dalej przejście przez Morze Czerwone, a punktem dojścia – rzeka Jordan i dalej, przejście na jej drugi brzeg. Kolejne stany życia wewnętrznego – według Orygenesusa – wyraża siedem biblijnych pieśni, z których najwznioślejsza jest *Pieśń nad Pieśniami*. Bez Biblii nie tylko pokonywanie, ale nawet uświadomienie sobie tej drogi jest niemożliwe.

W książce w 42 rozdziałach zostały przedstawione 42 etapy wędrówki ludu wybranego do Ziemi Obiecanej, które wymienia Księga Liczb (Lb 33). Każdy rozdział zbudowany jest z dwóch części: wprowadzenia w tematykę, gdzie podany jest odpowiedni werset Księgi Liczb, a dalej komentarze Orygenesusa i Hieronima oraz rozszerzenia tematycznego, które jest dalszym wyjaśnieniem egzegetyczno-duchowym danego etapu drogi, czyli cytatami z różnych autorów wczesnego chrześcijaństwa. W sumie jest to niesamowity ładunek duchowych prawd, pouczeń i wskazówek, bezcenna rzecz w naszej ziemskiej wędrówce do krainy „mlekiem i miodem płynącej”.

K.M.

*

Moralia. Komentarz do Księgi Hioba św. Grzegorza Wielkiego (ok. 540–604), mnicha i papieża, jednego z najbardziej znanych Ojców Kościoła, to pierwszy spośród sześciu tomów całości składającej się z trzydziestu pięciu ksiąg, pierwsza część ogromnego dzieła liczącego ponad 1800 stron. Ta księga pokazuje, jakie bogactwo zawarte jest w poszczególnych słowach i wersetych Pisma Świętego. Grzegorz Wielki w swojej egzegezie stosuje za Orygenesem (patrz: *O zasadach*) koncepcję potrójnego znaczenia tekstu biblijnego: historycznego, typologicznego i moralnego, a przez rozluźnienie tej formuły zwiększa i tak wielki ładunek refleksji moralnej, duchowej i ascetycznej. Natchnieniem dla Grzegorza są w jego pracy egzegezy biblijne właśnie Orygenes, a także świętego Augustyna i Jana Kasjana, ale tok jego wywodów jest osobny, indywidualny. Przeważają treści moralne i duchowe wynikające z praktyki i doświadczeń własnych w życiu duchowym, a nie powtórzenia po mistrzach, gdyż jak mówi: „Pismo Święte położone [nam] zostało przed oczami umysłu niby zwierciadło, aby przeglądało się w nim nasze wewnętrzne oblicze. W nim poznajemy to, co w nas szpetne i to, co w nas piękne. W nim oglądamy, na ile postępujemy naprzód, w nim też – jak dużo brakuje nam do postępu”. Charakterystyczny rys jego nauki stanowi dwubiegunowość: *vita activa* i *contemplativa*, przy czym życie kontemplacyjne ma większą wartość aniżeli aktywne, gdyż ono znajduje swoją kontynuację w życiu wiecznym, podczas gdy tamto kończy się z chwilą śmierci cielesnej. Wszystko, co złe, pochodzi z grzechu, a co dobre, z łaski, mówi Grzegorz dodając, że łaska i ludzka wola współdziałają w swoistej dialektyce. Wiarę rozumie jako udział w Bożej mądrości, której światła nie jesteśmy w stanie oglądać przez rozumowe poznanie. „Nauczycielką i matką wszystkich cnót” jest pokora. Korzeniem grzechu jest pycha i pożądlliwość. Zło nie ma własnej substancji, lecz stanowi pewne wypaczenie natury dobra. Podobnie jak piekło nie ma dna, tak grzech nie ma swojej podstawy, fundamentu. Najwyższą miarą zła jest złośliwość, *malitia*, świadome czynienie zła z pogardy dla dobra. Człowiek powinien stale się oczyszczać, zwalczać pokusy i pokonywać kolejne próby. Oczyszczony przez pokutę ma przed sobą jeden nadrzędny cel: kontemplację Boga. Grzegorz porównuje kontemplację do przebywania na górze, na którą wspinamy się, aby oglądać to, czego nie jesteśmy w stanie widzieć z dołu. Trzeba odsunąć ogranicza-

jące obrazy, przewyciężyć siebie w tym, kim się jest. Życie świętych pokazuje, że droga na górę polega na ciągłym zmaganiu się ze sobą. Droga do Boga, którego naturą jest jasność (*claritas*), jest miłość, która skłania do obumierania dla siebie samego, co przejawia się w zdecydowaniu i surowości, z jaką człowiek zaczyna eliminować wszelkie przeszkody w sobie w drodze do Boga. Błogosławiony Hiob i jego historia, poszczególne jej etapy są opisem tej drogi (na podstawie przebiegu walk zewnętrznych możemy nauczyć się, czego możemy się spodziewać po zmaganiach wewnętrznych).

Szczególnie ważne są dla mnie w tej egzegezie rozważania na temat: kto mówi, kto jest narratorem historii Hioba oraz uzasadnienia, że to sam Hiob mówi o sobie, że to właśnie on opowiada swoją historię, która *de facto* jest historią jego życia, jego powołania i zbawienia. Hiob mówi o sobie tak, jakby mówił o kimś innym: „powiedział Hiob” albo: „to czy tamto zniósł Hiob”, co jest typowe dla narracji występującej w Piśmie Świętym. Autorzy Pisma działając pod wpływem Ducha Świętego, opowiadają o sobie tak, jakby mówili o innych. To Duch Święty przemawia o Mojżeszem za pośrednictwem Mojżesza, o Janie zaś mówi za pośrednictwem Jana. Tu jest problem zewnętrznego posługiwania się mową i słowem i problem ich mocy, która płynie zarządzana z głębi ich wnętrza. I tak na przykład Dawid napełniony Bożym natchnieniem, wciela się w rolę Boga i przemawia na mocy Jego autorytetu. „Ponieważ autorzy Pisma Świętego, napełnieni Duchem Świętym, wznosili się ponad siebie, mogli być jakby obok siebie samych; toteż wypowiadali o sobie zdania tak jakby [mówili] o innych. Dlatego również błogosławiony Hiob, napełniony Duchem Świętym, mógł opisywać swoje dokonania, które były darem niebiańskiego natchnienia, tak jak nie swoje, ponieważ to, co mówił o tyle należało do Kogoś innego, że człowiek mówił to, co pochodziło od Boga. I o tyle Ktoś inny mówił o tym, co było jego, że Duch Święty mówił o sprawach człowieka”, mówi Grzegorz.

K.M.

Święty Grzegorz Wielki, *Moralia. Komentarz do Księgi Hioba*, tom 1, *List, Przedmowa, Księgi I-V*, przekład: Teresa Fabisiak, Anna Strzelecka, Rafał Wójcik, rewizja przekładu: Elwira Buszewicz, wprowadzenie i opracowanie Leon Nieścior OMI, seria *Źródła monastyczne* 39, *Starożytność* 26, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Kraków 2006

*

Pierwszy tom serii, w której zostaną przedstawione w sposób chronologiczny teksty synodów Kościoła od jego początków oraz kolekcje praw, które kształtowały życie chrześcijan na przestrzeni wieków. Jest to więc rozszerzenie wydanych wcześniej (i omawianych na łamach „Kwartalnika”) tekstów soborowych. W tym otwierającym serię tomie mamy dokumenty od tzw. synodu apostołskiego poczynając (*Dekret apostołów* z ok. 50 roku), a na synodzie konstantynopolitańskim z 381 roku kończąc. Czytamy m.in. o kryzysie ariańskim („znienawidzona herezja arian”), o konflikcie wokół Atanazego, o kształtowaniu nowej formuły wyznania wiary, o jedności *hypostasis*, o chrzcie i heretykach, o zwalczaniu gnostyków, czy o ascezie. Jest to świadectwo i zapis żywej wiary Kościoła. Wiele mądrości jest w tych synodalnych tekstach nafaszerowanych różnymi biblijnymi i ojcowskimi przypomnieniami i pouczeniami, które i dziś są aktualne. Widzimy, jak głęboko i wnikliwie były analizowane poszczególne rozpatrywane sprawy i w jakim duchu były podejmowane decyzje („Przestańmy ośmieszać się wobec pogan, a przede wszystkim nie narażajmy się na gniew Boży”), od których nie było odwołania („Kto jednak nie zgadza się na to, co tutaj powiedziano, ma być wyklęty jako heretyk, wyłączony ze wspólnoty i wykluczony z Kościoła, a biskupi winni mieć się na baczności przed wszystkimi takimi ludźmi przebywającymi w ich diecezjach”). Z powagą rozważano i uściślano kwestie wiary, na przykład pogląd, że Syn powstał z niebytu albo z innej hipostazy, a nie z Boga (w dokumencie synodu w Antiochii ominięto słowo *hypostasis*, co było ukłonem w stronę Zachodu i zamiast hipostazy użyto terminów *pragmata* oraz *prosopon*). Ojcowie synodalni pracowali nad ułożeniem wyznania wiary zgodnie z terminologią Pisma Świętego i to był długi i skomplikowany proces (*credo* nicejskiemu zarzucano, że są w nim terminy pozabiblijne, takie jak pochodzenie Syna z *ousii* – istoty Ojca oraz *homoousios* – współistotny). Jeżeli ktoś łamał kanony, zostawał potępiony, a ten kto pobłądził, doznawał wsparcia. Rygor był i dobrze, że był, bo życie duchowe i wiara to nie są żarty czy jakieś gry i zabawy postmodernistyczne („Ci wszyscy, którzy przychodzą do kościoła Bożego i słuchają lekcji świętych ksiąg, ale nie uczestniczą w końcowej modlitwie wraz z ludem albo powodowani swego rodzaju brakiem dyscypliny nie uczestniczą w eucharystii, powinni zostać wyłączeni z Kościoła do czasu, aż zgodnie z kanonem wyznają swój błąd i dopełnią pokuty, a okazawszy owoce nawrócenia będą mogli dzięki swym modli-

twom uzyskać przebaczenie"). Dobrze zdawano sobie sprawę z realnie istniejących niebezpieczeństw zapalających iskry bezbożności: „Wszak diabeł, jak się wydaje, nie powstrzymuje się od wykorzystania rzeczy przynależnych Kościołowi i usilnie dąży do tego, aby wszystko co przepowiadał Pan i święty apostoł głosił zgodnie dla czujności wiernych, doprowadzić do apostazji z pomocą nowinek wprowadzanych do wiary kościelnej i nadawania im pozoru wiarygodności i częściej gadaniny obmyślanej przeciwko prawdziwości Jednorodzonego Syna Bożego”.

Tak jak dotychczas – solidne wydanie: obok tekstów polskich oryginalne teksty łacińskie, greckie i syryjskie, wprowadzenie, przypisy, noty, bibliografie, spisy, mapy i indeksy.

M.W.

Dokumenty synodów od 50 do 381 roku, Synody i kolekcje praw, tom I, układ i opracowanie Arkadiusz Baron, Henryk Pietras SJ, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006

*

Josepha Ratzingera przepowiadanie o Bogu: zbiór pasyjnych kazań i rekolcji i innych kazań okolicznościowych z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych. Tom zbudowany jest z trzech części: Bóg, Jezus Chrystus, Duch Święty i jest spójnym wykładem, czy raczej zbiorem medytacji dotyczących najważniejszych treści wiary Kościoła.

Już na samym początku Ratzinger mówi o „dręczącym poczuciu nieobecności Boga, jakie wszystkich nas dzisiaj dotyka”. Jest to według niego podstawowy problem współczesnego człowieka. A Bóg jest i ma imię, które brzmi: „Jestem, który jestem”, a więc jest teraz, zawsze teraz, w każdej sekundzie czy drobinie istnienia. Bestia nie ma imienia, lecz tylko liczbę (666): „Bestia jest numerem i czyni innych numerem. Natomiast Bóg ma imię i wzywa po imieniu. Jest Osobą i szuka osoby”. Ratzinger istnienie i rzeczywistą obecność Boga wyjaśnia prosto i jasno, prawie w punktach: „Człowieczeństwo człowieka i jego poznanie Boga są czymś nierozdzielny – właśnie dlatego, że jest on «obrazem» Boga. Tam, gdzie to człowieczeństwo zostaje zniszczone, dzieje się coś z obrazem Boga (...) Obrazem Boga jest człowiek. Bóg Starego Przymierza nie toleruje żadnego innego obrazu. W Miejscu Najświętszym świątyni nie stoi, jak w świątyniach innych ludów, posąg Boga, lecz jedynie pusty tron, a na nim tablice z Jego słowem i naczynie z manną. Oto Jego

obraz: pusty tron, wskazujący na Jego nieskończoną władzę i potęgę; Jego słowo, wyraz Jego świętości, która pragnie żyć w człowieku; Jego chleb, znak Jego władzy nad stworzeniem i dziejami, znak Jego dobroci: dzięki niej żyją stworzenia, którym uczynił On ze świata mieszkanie. Wszystko to wskazuje na człowieka: to on ma być tronem Boga, naczyniem Jego słowa; to on żyje dzięki dobroci stworzonego świata i Tego, który go uczynił. Człowiek jest obrazem Boga, tylko on". I człowiek powinien ufać Bogu: cudownym hymnem o ufności, której podstawą jest Boża wszechobecność, jest Psalm 139, jeden z najpiękniejszych psalmów.

Krzyż nie pozostał ostatnim słowem Boga w Jezusie Chrystusie: Chrystus zmartwychwstał, a poprzez Zmartwychwstałego przemawia do nas sam Bóg. Teologia słowa stała się teologią wcielenia: „Nasze zbawienie polega na tym, że mamy stać się «Ciałem Chrystusa», tak jak sam Chrystus: w codziennym przyjmowaniu siebie samych od Niego; w codziennym oddawaniu; w codziennym ofiarowaniu naszego ciała jako miejsca słowa. Stajemy się Nim, naśladowując Go, zstępując i wstępując. O wszystkim tym mówią proste słowa *descendit de caelis*. Mówią one o Chrystusie i właśnie przez to mówią o nas. Wyznania tego nie można wyczerpać słowami. Odsyła ono od słowa do ciała: tylko w ruchu od słowa do ciała i od ciała do słowa można je sobie prawdziwie przyswoić", mówi Ratzinger i dodaje, że „zdanie mówiące o wcieleniu Boga jest centralnym zdaniem chrześcijańskiego *Credo*".

Bycie człowiekiem to nie tylko możliwość bycia blisko Boga, ale także ukierunkowanie ku śmierci: „Żyć znaczy w tym świecie: umierać. Tak więc zdanie: «stał się człowiekiem», oznacza: począł zbliżać się ku śmierci. Sprzeczność znamionująca śmierć człowieka nabiera w wypadku Jezusa maksymalnej ostrości. (...) On j e s t człowiekiem. Pozostanie nim na zawsze. Człowieczeństwo zostało przezeń wprowadzone we własną istotę Boga: to właśnie jest owocem Jego śmierci. Jesteśmy w Bogu. Bóg jest tym Całkiem Innym i zarazem nie-Innym. Kiedy wraz z Nim mówimy: Ojczy, mówimy to w samym Bogu. To właśnie jest nadzieja człowieka, chrześcijańska radość, Ewangelia: również dzisiaj jest On człowiekiem". Prośmy Syna, żeby pozwolił nam zamieszkać w przestrzeni swojej woli.

Jakże ciekawy jest rozdział pt. *Zmartwychwstał, jak oznajmia Pismo*. Są dwa typy przekazu o Zmartwychwstaniu: tradycja wyznania i tradycja opowieści. Zmartwychwstanie jest „wydarzeniem, które zawiera w sobie *logos*, logikę: które wychodzi ze słowa i w słowo wchodzi, spełnia je". Śmierć Jezusa jest śmiercią śmierci, „śmiercią włączoną w słowo Boże".

W części o Duchu Świętym Ratzinger mówi: „Chrześcijaństwo duchowe jest chrześcijaństwem słowa, którym człowiek żyje. Duch mieszka w słowie, a nie w odejściu od słowa. Słowo jest siedzibą Ducha; Jezus jest źródłem Ducha. Im bardziej weń wstępujemy, tym realniej wstępujemy w Ducha, a Duch wstępuje w nas. (...) Duch Święty przebywa w słowie Jezusa, a słowo posiada się nie przez samo tylko mówienie, lecz przez postawę, przez życie. W słowie, którym się żyje, żyje On, który jest życiem słowa. (...) To, że Duch nie przebywa obok słowa, lecz w nim, podkreślił z naciskiem Jan, uznając, że właściwym działaniem Ducha w dziejach jest przypominanie. Duch Święty nie mówi sam z siebie, lecz z «tego, co jest Jezusa». Można Go poznać po wierności raz wypowiedzianemu słowu. (...) Odwrotnie ma się rzecz z Antychrystem: można go poznać po tym, że mówi on we własnym imieniu. (...) Cała Ewangelia świętego Jana (podobnie jak jego listy) nie chce być niczym innym jak tylko aktem przypomnienia i w tym sensie jest ewangelią pneumatyczną. Właśnie w ten sposób, nie wymyślając nowych systemów, lecz przypominając, jest ona płodna, nowa, głęboka”. W przypominaniu głębiej się pojmuje, głębiej wchodzi w słowo i bardziej rozumie się miłość, która jest darem najważniejszym, a przejawia się budowaniem i dźwiganiem, a „tym, co buduje, jest Duch Święty. Tam zaś, gdzie zamiast budowania następuje burzenie, gdzie rośnie zawziętość, zawiść, wrogość, tam nie ma Ducha Świętego. Poznanie bez miłości nie pochodzi od Niego”. Duch – „Paraklet” jest przeciwstawiony diabłu – „oskarżycielowi”, potwarcy, który „dniami i nocą oskarża [braci] przed Bogiem naszym”. „Duch jest afirmacją, podobnie jak afirmacją jest Chrystus. (...) tam, gdzie nie ma radości, gdzie humor obumiera, tam Ducha Świętego, Ducha Jezusa Chrystusa na pewno nie ma.”

K.M.

Joseph Ratzinger, *Benedykt XVI, Bóg Jezusa Chrystusa. Medytacje o Bogu Trójjedynym*, tłumaczenie Juliusz Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

*

Tomik rozmów z profesorem Stefanem Swieżawskim przeprowadzonych przez redaktorów „Więzi” w latach 1995–1999 ma wiele frapujących i interesujących fragmentów. W pierwszej rozmowie profesor mówi o II Soborze Watykańskim i o Kościele w Polsce. Rozważania są ciekawe, krytyka kon-

struktywna, ale i tak najważniejsze jest stwierdzenie, że w Kościele tak istotne jest autentyczne świadectwo życia zgodnego z Ewangelią oraz kontemplacja („spokojne, wytrwałe, skupione, ustabilizowane, pokorne w stosunku do rzeczywistości patrzeć”), asceza i pokora (*Timor Domini*): bez tych filarów rozprawianie o Kościele jest tylko mniej lub bardziej kulturalną i w gruncie rzeczy pustą wymianą zdań lub jakimś tendencyjnym krytykanctwem podporządkowanym tej lub innej ideologii. Kimś, kto krytykował twórczo i budującą był nie raz w tych rozmowach z nostalgią przywoływany dominikanin ojciec Jacek Woroniecki. Tematy innych rozmów to między innymi: rodzina, religia, filozofia, metafizyka, historia filozofii, rzeczywistość, kontemplacja, ekumenizm, indywidualizm.

Swieżawski to znakomity tomista, a właściwie nie tyle tomista, co pilny i wierny uczeń świętego Tomasza, historyk filozofii i historyk myśli Średniowiecza. Zapytany, jakie pytanie jest dla niego najważniejsze, odpowiada: „Dla mnie zasadnicze jest pytanie metafizyczne, to znaczy pytanie o najgłębszy sens rzeczywistości. To pytanie niewątpliwie prowadzi do problemu Boga, ale to nie jest problem Boga od razu, tylko próba wnikięcia w zagadkę rzeczywistości”. Mówi, że „prostota i pozorna ciemność” są w rzeczywistości „największą światłością”, że „to, co jedno i niezłożone, jest doskonalsze od tego, co złożone. To znaczy, że dojście do czegoś bardzo niezłożonego jest właściwie najgłębszym wglądem” (myślenie podobne bliskim ideałom Mikołaja z Kuzy – *coincidentia oppositorum*, czyli łączenie rzeczy pozornie wykluczających się i przeciwnych). Swieżawski przypomina wypowiedź Husserla, że każda prawdziwa filozofia *muss religiös zentriert sein* (musi się kierować ku problematyce religijnej) – czyż nie jest tak samo z literaturą?

Pytany o współczesną filozofię, podkreśla rangę i znaczenie metafizyki, czyli filozofii bytu: „zajmując się metafizyką – zajmuję się sprawami najważniejszymi (...) Jest to sfera Prawdy, która jest fundamentalna”. Twierdzi, że „nie może być autentycznej, głębokiej analizy bytu, tego, co jest, która nie dotykałaby bezpośrednio problemu Boga”. Główne tezy metafizyki i teologii uważa za nie ulegające przedawnieniu. Tomik zamykają rozważania o Janie Husie i nawoływanie do *metanoi*.

K.M.

Zapatrzenie, ze **Stefanem Swieżawskim** rozmawiali Anna Karoń-Ostrowska, Józef Majewski, Zbigniew Nosowski, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2006

*

Opis i przedstawienie gotyckich cykli pasyjnych powstałych od XII do początku XVI wieku w krajach Europy Środkowej (dawne, terytorialnie i historycznie ściśle ze sobą powiązane tereny Polski, Prus, Czech i Górnych Węgier – obecnie Słowacji) w malarstwie ściennym. Bogaty materiał źródłowy (literatura i ikonografia) przedstawia powstanie i rozwój cykli pasyjnych obejmujących główne i towarzyszące wydarzenia od Wjazdu do Jerozolimy do Złożenia do grobu, ukazuje zmiany sposobu pokazywania Chrystusa i świętych w tych scenach. Ukazane są związki z ikonografią Zachodniej Europy, wyróżnione typy ikonograficzne w ramach poszczególnych tematów i zmieniające się style, dokonany przegląd materiału artystycznego w świetle literatury, omówione sensory i znaczenia kompozycji, miejsca i funkcje występowania. W całości dobrze widoczne jest to główne, podstawowe napięcie: Chrystus cierpiący i Chrystus tryumfujący (droga ziemską Chrystusa a Jego zmartwychwstanie). Autor pokazuje także związki ikonografii i ikonologii z przemianami w Kościele. Jest to rzetelna, świetnie udokumentowana praca tak w książce jak i na dołączonej do niej płycie CD. Widzimy bogactwo tego przedstawionego świata, który istnieje jakby w ukryciu, ale bardzo realnie i wyraziście na ścianach dziesiątek czy setek kościołów, na ich sklepieniach, w kaplicach, w niszach, między kolumnami: zniszczone, wypłowiałe, zamazane i zanikające obrazy układają się w tej prezentacji w niesamowity, pełen ekspresji *collage*, są jak klatki pasjonującego filmu, świetliste znaki zatrzymane w kadrze. Poszczególne obrazy i cykle, które stanowią część cyklu chrystologicznego, to dwadzieścia trzy tematy, między innymi: Ostatnia wieczerza, Modlitwa w Ogrodzie Oliwnym, Zaparcie się Piotra, Wszydzenie Jezusa, Prolog i epilog Judasza, Siedem upadków Chrystusa i boleść Marii, Biczowanie, Cierniem ukoronowanie, Chrystus oczekujący na przybicie do krzyża (Chrystus Frasobliwy), Przybicie do krzyża, Podniesienie krzyża, Ukrzyżowanie (w malarstwie ściennym najczęściej występująca scena w cyklach pasyjnych), Zdjęcie z krzyża. Te obrazy są lub wydają się proste i łatwe do odrysowania czy skopiowania, czego chce się dokonać, żeby być bliżej nich, ale to nie jest wcale takie proste i łatwe, bo jest w nich coś jeszcze, czego już nie da się skopiować i przerysować, to, co było tajemnicą warsztatu tych anonimowych mistrzów, ich pasja, żarliwość i poświęcenie.

Obcowanie z obrazami ułatwiają: katalog, indeksy, spis ilustracji i kolorowe ilustracje obecne także, w powiększeniu, na płycie CD.

M.W.

Ks. Zdzisław Kliś, *Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006

*

Traktat o malarstwie, który po raz pierwszy ukazał się drukiem w Paryżu w 1651 roku, to nie jest dzieło oryginalne, ale zbiór manuskryptów Leonarda da Vinci (15.4.1452 – 2.5.1519) napisanych leworęcznym pismem zwierciadlanym, ułożony przez egzegetów i komentatorów. Ze spuścizny pisarskiej Leonarda, liczącej przeszło siedem tysięcy kart, nie zachowała się żadna zamknięta całość, nic też nie ukazało się drukiem za życia autora. Jak napisał Vasari: „Leonardo był zbyt pomysłowy, i to powodowało, że wielu dzieł nie kończył szukając dla nich świetności i doskonałości. Dzieło zostało więc nie skończone «przez żądzę, co wstrzymuje» – jak mówi nasz Petrarca”. Sam Leonardo w *Księdze II* mówi, że „rzeczy pogmatwane pobudzają umysł do nowych inwencji”. Tłumaczka i komentorka dzieła Maria Rzepińska stwierdza we wprowadzeniu, że „w niektórych wypadkach całkowicie wierny przekład, nie wykraczający poza granice oryginału, byłby w ogóle niezrozumiały, tak logicznie, jak i gramatycznie. (...) Słownictwo nie jest na ogół bogate, składnia prymitywna, zbliżona do mowy potocznej. (...) gramatyka i ortografia jego są zgoła fantastyczne, jak również nomenklatura jego bywa dość chaotyczna. (...) Poza tym Leonardo często się powtarza, [co wynika] ze szkicowego, roboczego charakteru notat oraz z nieprzygotowania językowego do nowej problematyki”; ponadto w pozostawionym zbiorze były całkowicie niezrozumiałe fragmenty oraz pomyłki: na przykład ciągle zamiast „brwi” pisał „rzęsy”, etc. Gmatwanię dzieła pogłębia brak kompozycji; całość mieści się w ramach, które wyznacza porządek poszczególnych ksiąg, nie przez Leonarda ustalony, chociaż dokonany na kanwie jego zapisów (patrz na przykład.: *Księga trzecia*, paragraf 438), ustalany z fragmentów sformułowanych niekiedy w enigmatycznych skrótach myślowych czy w szkicach do rozwinięcia i z rozproszonych pełnych luk i sprzeczności notatek. Ale jest to przecież dzieło wielkie, zadziwiające rozmachem, skrupulatnością i pasją badawczą, a także wyjątkową precyzją i celnością niektórych fragmentów i sformułowań.

Księga pierwsza to polemiczna rozprawa o wyższości malarstwa nad innymi sztukami, swoista dysertacja o hierarchii sztuk, a także pochwała poznania empirycznego i matematyki. W celach polemicznych Leonardo często przeczy sam sobie i nic dziwnego, bo teza, że malarstwo jest najwyższą i najważniejszą dziedziną sztuki jest mocno naciągnięta. (Dante, którego *Bońskiej Komедii* Leonardo był znawcą i wielbicielem, za taką uznałby literaturę, a Michał Anioł pewnie rzeźbę, bo malarstwo olejne lekceważył twierdząc, że jest to zajęcie dla kobiet i niedołęgów.) Leonardo odwołuje się do sformułowania Simonidesa z Kos (ok. 500 rok p.n.e.), który nazwał poezję mówiącym malarstwem, a malarstwo milczącą poezją; słynne jest porównanie Horacego ze *Sztuki poetyckiej*: *Ut pictura poësis* (Poezja (poemat) jest jak obraz). Leonardo mówi: „Malarstwo jest poezją, którą się widzi, a nie słyszy, poezja zaś jest malarstwem, które się słyszy, a nie widzi”, a mniej „poetycko” definiuje tak: „Malarstwo jest kompozycją światła i cienia pomieszanego z różnymi jakościami kolorów, prostych i złożonych”. Zachowało się po nim dziewięć, najwyżej kilkanaście obrazów, ale wiemy, że był malarzem genialnym.

Księga druga zawiera przepisy i wskazówki dla malarzy. Leonardo przypomina pojęcie *decorum* w znaczeniu: umiar, przystojność, to, co przystoi, którego przeciwieństwem jest *furia*, drugi biegun estetyczny, którego najpełniejszym wyrazicielem był Michał Anioł. Mówi o znaczeniu natury, której logika jest logiką malarstwa; dać najpełniejszy i najprawdziwszy obraz rzeczywistości, to jest dla niego najwyższy cel sztuki.

W Księdze trzeciej znajdziemy rozważania o proporcjach w budowie człowieka, o mechanice jego ruchów i anatomii, spostrzeżenia z obserwacji pejzażu i zjawisk atmosferycznych i uwagi jak na przykład powinno się malować wiatr, wicher, czy deszcz. Za szczytowe osiągnięcie sztuki malarskiej uważa Leonardo ukazanie trójwymiarowej pełni przedmiotów na płaszczyźnie obrazu. Pasjonujące są rozważania o przestrzeni, przejrzystości, różnych rodzajach światła i o cieniach. Cień jest w teorii Leonarda zasadniczym elementem kształtowania wizji malarskiej, kształtuje plastyczność, która jest „duszą malarstwa” i jest „potężniejszy niż światło, ponieważ pozbawia całkowicie ciała ich jasności, światło zaś nigdy nie może rozpędzić cieni na ciałach stałych”. Studia cieni, które mają nieskończoną ilość odmian, kontynuuje Leonardo do końca życia, a jego nauka o cieniach staje się coraz bardziej filozoficzna: pod koniec życia już nie chodzi mu o jakiegokolwiek dzieło sztuki, ale o prawdę ogólną świata; wyobraźnię i umysł starego Mistrza pochłaniają żywioły: wody, powietrza i ognia, nieustanne *panta rhei* natury,

a także kosmografia i kosmologia, geometria i pojęcia filozoficzno-matematyczne. Jego wielkimi obsesjami były: idea nieskończoności, uciekający czas, melancholia przemijania, idea lotu i ukochany żywioł – woda.

W krótkiej Księdze czwartej, która jest rodzajem uzupełnienia Księgi trzeciej – dalej rozważa budowę i ruchy człowieka, mówi o draperiach, szatach i właściwościach tkanin.

Księgę piątą wypełniają studia optyki fizycznej – Leonardo podaje ogromną liczbę przykładów rozmaitych zjawisk i efektów optycznych, mówi m.in. o rodzajach cienia i rodzajach obrazów cienia, o świetle i o światłocieniu, który wraz ze skrótami jest najwyższym osiągnięciem wiedzy malarskiej, o polysku, o kolorach (cztery barwy główne odpowiadają czterem żywiołom: czerwień – ogień, błękit – powietrze, zieleń – woda, szarość – ziemia) i o refleksach. Analiza światłocienia zajmuje w pismach Leonarda rolę wyjątkową. Do realizmu przedmiotów dochodzi realizm światła. Stwierdza, że „ciemność jest brakiem światła, a światło brakiem ciemności. Cień jest mieszaniną ciemności ze światłem, a jest tym więcej lub mniej ciemny, im mniej lub bardziej silne jest światło z nim pomieszanym” i uzupełnia: „Między jasnym a ciemnym, czyli światłem i cieniem, istnieje coś pośredniego, czego nie można nazwać ani jasnym, ani ciemnym, a co uczestniczy zarówno w jasności, jak i ciemności; niekiedy jest równie odległe od światła, jak od cienia, a niekiedy bliższe jednego niż drugiego”. „Przyczyna jest silniejsza niż skutek”, powtarza za Arystotelesem.

W Księdze szóstej znajdują się obserwacje pleneru, informacje ściśle przyrodnicze, na przykład na temat drzew i ziół; Leonardo uważany jest za pioniera botaniki.

Bardzo krótkie księgi ostatnie mówią: Księga siódma – o chmurach, mgłę, deszczach, powietrzu i wilgotności, a Księga ósma – o horyzoncie.

Leonardo mocno wierzył, że możliwa jest do dokonania wielka artystyczna synteza świata i przez całe życie do niej dążył, chociaż widział, że czas upływa szybko, a cel coraz bardziej się oddala. Dlatego drogi sztuki i wiedzy, metoda artysty i metoda uczonego, zaczynają się u niego rozchodzić: jego stosunek do świata staje się wraz z upływem czasu coraz bardziej liryczny, intuicyjny, emocjonalny i coraz bardziej pesymistyczny.

To już trzecie polskie wydanie *Traktatu*, z obszernymi komentarzami i przypisami, oparte jest na klasycznej edycji Ludwiga z 1882 roku.

M.W.

Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarze Maria Rzepińska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006

*

„Zadaniem niniejszej książki nie jest podanie wyciągu z dziejów sztuki, lecz jedynie sporządzenie skali, która pozwoliłaby dokładniej oznaczać powstanie historycznych przeobrażeń (i narodowych typów)”, pisze Wolfflin w autorskiej przedmowie do *Podstawowych pojęć historii sztuki*, książki cenionej i wielokrotnie wznawianej. Rozpatrzenie wspólnych założeń skrajnie różnych osobowości artystycznych, takich jak na przykład Grunewald i Dürer – oto zadanie tej książki. I Wolfflin realizuje je, analizując, jak mówi, nie piękno stworzone przez malarza, lecz sam element, dzięki któremu zyskało ono swą postać piękna. A więc analiza nie sposobu przedstawienia natury, ale rodzaju jej ujmowania, który, jak twierdzi Wolfflin, leży u podstaw sztuk przedstawiających w różnych stuleciach. Od tez ogólnych przechodzi do szczegółów i konkretów obecnych w konkretnych dziełach takich mistrzów XVI i XVII wieku jak m.in. Dürer, Rembrandt, Tycjan, Botticelli, Rubens, Hals, Velázquez, Bernini, Tintoretto, Vermeer van Delft, Brueghel czy Holbein (sto dwadzieścia pięć kart reprodukcji różnych dzieł znajduje się w czarno-białej wkładce na końcu książki) – „jest rzeczą nieuniknioną powoływać się właśnie na dzieła najznakomitsze; ostatecznie przecież najjaśniej odczytamy kierunek z dzieł najwspanialszych, które są właściwymi prekursorami”, mówi Wolfflin.

Cały proces zmian przedstawieniowych podporządkowany jest pięciu parom pojęciowym, które są omówione w kolejnych pięciu rozdziałach: linearyzm (plastyczność) i malarskość, płaszczyzna i głębia, forma zamknięta i forma otwarta (tektoniczna i atektoniczna), wielość i jedność (mnoga jedność i jednolita jedność) oraz jasność i niejasność (bezwarunkowa jasność i względna jasność) w odniesieniu do dzieł rysunku, malarstwa, rzeźby i architektury.

W pierwszym rozdziale znajdujemy m.in. definicję ogólnego pojęcia stylu malarskiego, omówienie kontrastu między stylem linearnym a malarskim oraz różnic zachodzących między malarstwem a rysunkiem. Rozdział trzeci otwiera ciekawa definicja czy opis dzieła sztuki: „Każde dzieło sztuki jest czymś tak uformowanym jak organizm. Jego najbardziej istotną cechą jest charakter konieczności: nic nie może być zmienione ani przesunięte, lecz wszystko musi być takie, jakie jest”. Dalej rozważany jest styl formy zamkniętej oraz styl atektoniczny. W czwartym rozdziale znajduje się bardzo ciekawe zestawienie dzieł Dürera i Rembrandta (*Zdjęcie z krzyża* oraz

Śmierć Marii, odniesiona w rozdziale piątym do *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda).

M.W.

Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przełożyła Danuta Hanulanka, „Klasyka światowej humanistyki”, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006

*

Jerzy Panek (1918–2001) nie pisze tak dobrze jak Jan Cybis czy Marek Żuławski, ale jego zapisy wiele dają, więc dlatego nie tylko warto oglądać jego prace, ale także warto go czytać. Jest podobny do swoich obrazów, jest jakby w nie wcielony i nie tylko o autoportretach, które namiętnie malował przez całe życie, tutaj myślę. „Właściwie wszystko, co robiłem, wiąże się z autoportretem”, powiedział. I rzeczywiście: *Pastuch* to Panek, i *Pasterka* i *Rybak* i *Chorągiew* i *Siuda Baba* i *Koza* i *Bezpański pies* i *Jarmarczny koń* i *Wilczyca* i *Lew* i *Stary Pekin* i *Głowa kobiety z Piekla* i wszystko inne – to Panek, Panek, Panek. „Jest cały w swoich pracach”, napisał o nim Józef Gielniak, jego przyjaciel i korespondent. Panek buduje swoje obrazy z prostych spraw: „chleb, sól, woda. Z tych najprostszych spraw trzeba budować najprostsze obrazy”, mówi. A wiadomo, że dochodzenie do prostoty to wielka sztuka. Zapytany, jak do prostoty dochodzi, odpowiada: „Próbuję osiągnąć ją przez odejmowanie. Przez eliminowanie efektów. Szukanie najkrótszego i możliwie jasnego określenia tego, co przedstawiam. Staram się być rzetelny”.

Panek jest szczerzy, mówi prawdę i mało go obchodzi, czy się to komuś podoba, czy nie. „Będę mówił o swoich cienkich sprawach, ale to rzeczy najważniejsze”, mówi i rzeczywiście w jego wspomnieniach i we wspomnieniach o nim jest wiele takich „cienkich spraw”. Był artystą – tak mówią o nim bez wahania. Jego mistrzem był Eugeniusz Eibisch, a moim zdaniem Panek prześcignął swojego mistrza.

Nie miał samochodu, lodówki, pralki, telefonu, nawet dzwonka. Całe życie podporządkował swojej sztuce. Nie jest artystą ten, kto całego swojego życia nie podporządkuje sztuce, u którego sztuka nie jest na pierwszym miejscu. Gdy ostatnio byłem w Krakowie, poszedłem pod jego okna na ulicy Szerokiej 26/27, spojrzałem do góry, stanąłem pod drzwiami i pomyślałem: jakby to dobrze było spotkać Panka.

Hipochondryk, alkoholik, dziwak, kobieciarz i psiarz. Człowiek z jednego materiału, jakby z dobrego drzewa ukształtowany. Oto próbka jego myślenia i działania: „O roślinach okopowych mówiło radio. Ubrałem czapkę, wyruszyłem w pole. Daleko pod lasem stał Koń. Wróciłem, spojrzałem na buty – i namalowałem konia”. O tak, Panek i jego grafiki, obrazy, rysunki i drzeworyty są nie do zapomnienia. Ten album daje możliwość bliskiego z nim obcowania.

Dla miłośników Józefa Gielniaka jest w tej książce równie ciekawy i barwny portret. W środku wiele reprodukcji i fotografii.

K.M.

Panek. Gielniak. *Życie. Przyjaźń. Sztuka. Korespondencja 1962–1972*, opracowały Elżbieta Dzikowska i Wiesława Wierchowska, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2005

Henryk Grynberg

WYJAŚNIENIE

W polskich mediach ukazują się wypaczone informacje, powołujące się na nierzetelny raport Służby Bezpieczeństwa, którego nikt mi nie pokazał.

Prawdą jest tylko, że 11 października 1956 pod presją podpisałem zobowiązanie do tajnej współpracy z wywiadem i że nadano mi pseudonim „Reporter”, ale nie współpracowałem, tylko pozorowałem współpracę, a gdy po kilku miesiącach (nie więcej niż pół roku) dalsze pozorowanie stało się niemożliwe, przestałem stawiać się na spotkania. Po dwóch latach, jesienią 1959, gdy wybierałem się w podróż do Izraela, odwiedził mnie oficer wywiadu, który nalegał, żebym zabrał z sobą jakiś list. Kategorycznie odmówiłem i od tej pory pozostawiono mnie w spokoju.

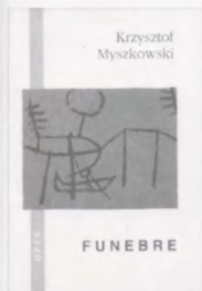
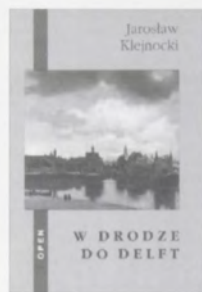
Nie jest prawdą, że służby specjalne założyły w moim mieszkaniu tzw. „punkt adresowy”, bo nawet nie miałem stałego adresu w Warszawie, gdzie mieszkałem kątem u różnych ludzi i często się przenosiłem, a pod stałym adresem w Łodzi rzadko i sporadycznie bywałem. Dodaję, że nigdy nie przyjąłem pieniędzy, choć mi je proponowano, ani na nikogo nie donosiłem (czego nawet ode mnie nie wymagano).

Nieprawdziwe jest twierdzenie, że nie byłem „zbyt przydatnym agentem” – byłem zupełnie nieprzydatny. Jeśli prawdą jest, jak podaje prasa, że wykreślono mnie ze spisu współpracowników dopiero w 1969 roku, świadczy to tylko o niesolidności i nierzetelności tamtych służb i ich archiwum.

Wbrew temu, co podano w prasie, nie chcę pouczać innych pisarzy czy dziennikarzy, którzy podpisali tego rodzaju dokumenty, jak mają postąpić. Uważam tylko, że społeczeństwo ma prawo znać prawdę o ich przeszłości i że lepiej jeśli wyjaśnią ją sami, niż gdyby mieli uczynić to inni, przeinaczając fakty (jak w moim przypadku), zwłaszcza po śmierci, gdy lustrowany już nie może niczego wyjaśnić.

Henryk Grynberg

BIBLIOTEKA KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO



Grzegorz Musiał, *Al Fine*, Gdańsk 1997

Mirosław Dzień, *Cierpliwość*, Warszawa 1998

Michał Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1998

Jarosław Klejnocki, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998

Piotr Matywiecki, *Zwyczajna symboliczna prawdziwa*, Warszawa 1998

Krzysztof Myszkowski, *Funebre*, Warszawa 1998

Bożena Keff, *Nie jest gotowy*, Warszawa 2000

Maria Danilewicz Zielińska, *Biurko Konopnickiej*, Warszawa 2000

Janina Kościalkowska, *Bih me!*, Warszawa 2000

Grzegorz Musiał, *Dziennik z Iowa*, Warszawa 2000

Grzegorz Musiał, *Kraj wzbronionej miłości*, Warszawa 2001

Jerzy Andrzejewski, *Dziennik paryski*, Warszawa 2003

Mieczysław Orski, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji*, Warszawa 2003

Tadeusz Nowakowski, *Obóz Wszystkich Świętych*, Warszawa 2003



ISSN 1232-2105



ISSN 1232-2105
nr indeksu 36294

cena 15 zł (VAT 0%)