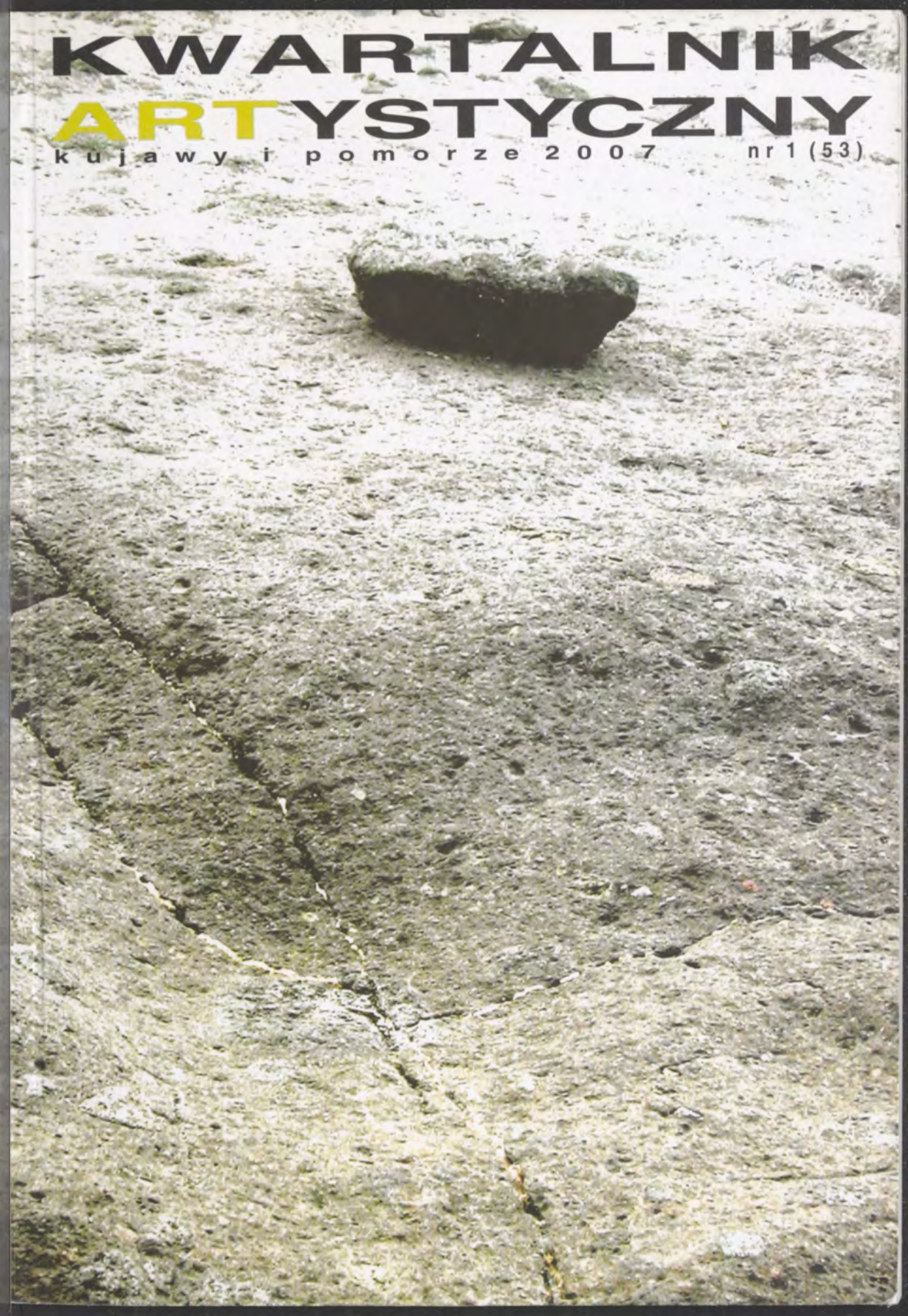
KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

kujawy i pomorze 2007 nr 1 (53)



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. 1/2007.

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 2007
nr 1 (53)
Rok XIV

Spis rzeczy

Recenzje

Dnia 23 stycznia 2007 roku zmarł w Warszawie

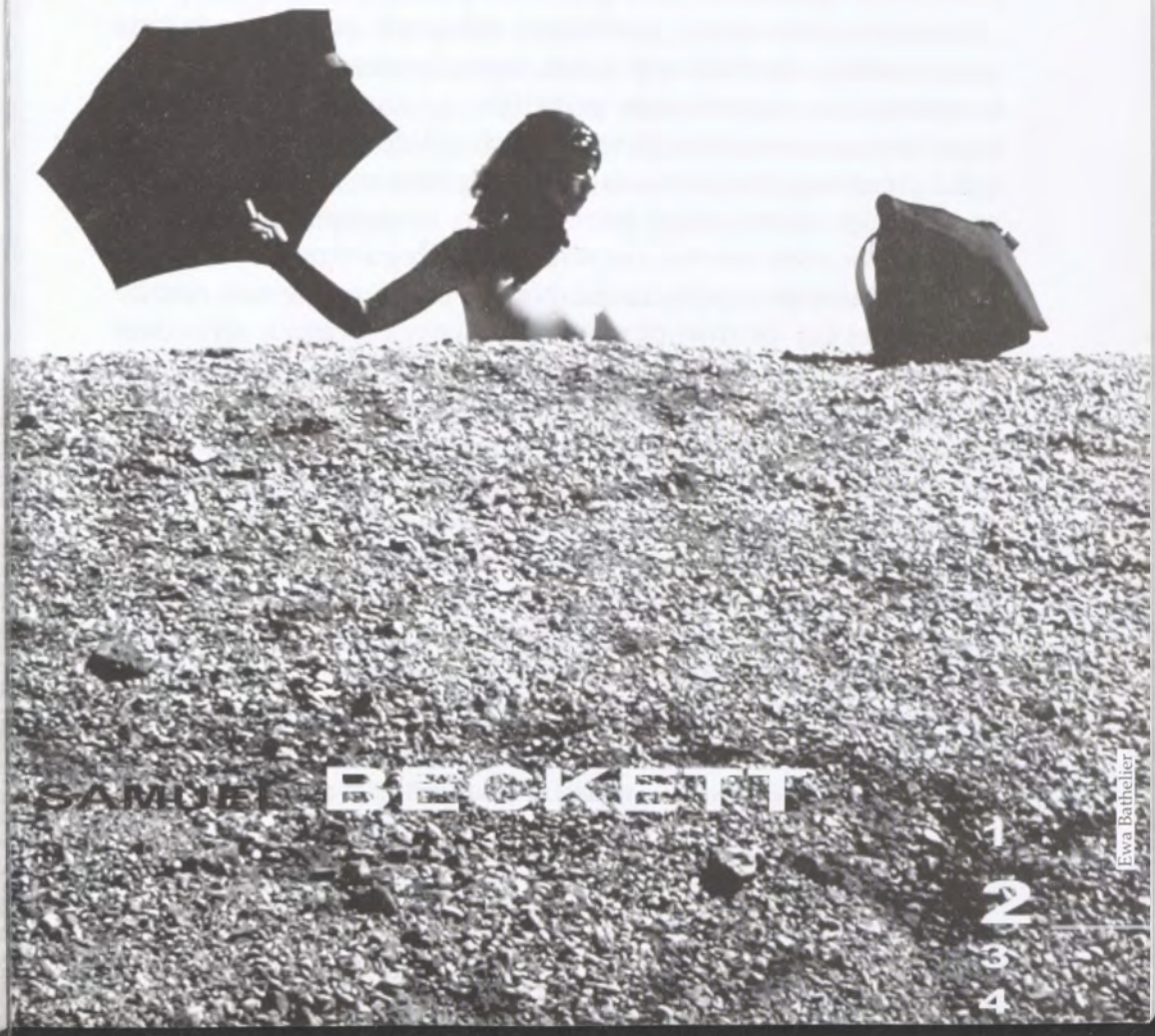
Ryszard Kapuściński

pisarz

R. I. P.

Kolejny blok beckettowski w „Kwartalniku Artystycznym" oprócz kontynuacji tego, co zamieściliśmy w poprzednim numerze – rozmowy Marka Kędzierskiego z Krzysztofem Myszkowskim oraz szkiców o beckettowskiej inspiracji w twórczości wybitnych pisarzy – skupia się na problematyce niemieckiej. Walter D. Asmus, który asystował wielkiemu pisarzowi przez ćwierćwiecze, począwszy od inscenizacji berlińskiej na przełomie 1974/1975, próbował następnie w wielu miejscach na świecie zrealizować reżyserskie przesłanie Becketta. Zamieszczamy jego tekst napisany wkrótce po śmierci Becketta, uzupełniony niedawną rozmową z Markiem Kędzierskim, która odbyła się w Cafe de Commerce w Ussy pod Paryżem we wnętrzu, jak się wydaje niezmienionym od czasu, kiedy Beckett zatrzymywał się tam podczas przechadzek. Artykuł Marka Nixona i wywiad z Roswithą Quadflieg oraz esej Marka Kędzierskiego ukonkretniają problematykę długiej podróży pisarza do Niemiec zimą 1936 roku. Numer przynosi też fragment dotąd niepublikowanej w Polsce powieści *Nienazywalne* w przekładzie Marka Kędzierskiego oraz nowe tłumaczenie prozy z lat sześćdziesiątych pt. *Bez* wraz z obszernym komentarzem autora przekładu, Antoniego Libery.

Redakcja



SAMUEL BECKETT

1

2

3

4

Ewa Bathelier

Samuel Beckett

Nienazywalne*

(fragment powieści)

Powietrze, powietrze, spróbujmy zobaczyć, co jeszcze można wycisnąć z tej starej szkapy. Szare, niemal przezroczyste w moim bezpośrednim sąsiedztwie, poza tym zaczarowanym kręgiem rozpościera się w cienkich warstwach nie do przebycia, o nieco tylko ciemniejszym odcieniu. Czy to ja sam rzucam tę słabą jasność, dzięki której mogę rozróżniać to, co dzieje się pod moim nosem? Na razie nie bardzo widzę, do czego mogłoby się nam przydać takie przypuszczenie. Nawet przez najgłębszą noc da się prędzej czy później przebić, w pewnym stopniu, słyszałem już takie opinie, nie uciekając się do pomocy światła innego niż to, które dochodzi ze ściemnionego nieba i z samej ziemi. Nic tu nie ma z nocy. Ta szarość, najpierw zaciemniona, a potem wprost nieprzejrzysta, odznacza się mimo wszystko dosyć mocną świetlistością. Ale czy ten ekran, o który rozbijają się moje oczy, mimo to widząc w nim powietrze, to nie jest raczej zewnętrzna krawędź, o konsystencji ołowiu. Żeby jednak rzucić na tę kwestię jakieś światło, musiałbym posłużyć się kijem, tudzież mieć środki, by się nim posłużyć, ten pierwszy niewiele by zdziałał pod nieobecność tych drugich. Mógłbym też, przy okazji zaznaczę,

* Samuel Beckett, *L'Innommable* © Les Editions de Minuit 1953, ss. 22–32.

posłużyć się imiesłowami i trybem przypuszczającym. Rzuciłbym nim, jak oszczepem, prosto przed siebie i dowiedziałbym się, w zależności od odgłosu, który bym usłyszał, czy to, co tak blisko mnie otacza i nie pozwala ostro widzieć świata, jest puste czy pełne. Albo też, nie wypuszczając go z rąk, aby nie narazić się na ryzyko jego całkowitej utraty, wymachiwałbym nim jak mieczem i dźgał jego ostrym końcem powietrze bądź mur. Ale epoka kijów należy już do przeszłości, tutaj mogę tylko tak naprawdę liczyć jedynie na moje ciało, ciało niezdolne do najmniejszego ruchu, w którym nawet oczy już nie mogą się zamknąć, jak to ongiś czyniły, według Bazyla i spółki, by dać mi wytchnienie od widzenia, tudzież od niemożności widzenia, czy też po prostu by dać mi spać, żeby już się nie odwracały, ani nie patrzyły na dół, ani nie wznosiły ku niebu, cały czas otwarte, tylko zmuszone są bez przerwy, skoncentrowane w wytrzeszczu, wpatrywać się w krótki pas przestrzeni przed nimi, gdzie nic się nie dzieje, przez 99% czasu. Muszą być czerwone, jak rozżarzone węgle. Czasami się zastanawiam, czy obie siatkówki nie są ustawione naprzeciw siebie. Zastanowiwszy się jednak, ta szarość jest lekko różowa, jak upierzenie niektórych ptaków, na przykład, jak sądzę, papugi *cacatoua*.

Wszystko jedno, czy wszystko czernieje, czy wszystko jaśnieje, czy wszystko pozostaje szare, i tak szare jest najważniejsze, na początek, będąc tym, czym jest i mogąc to, co może, będąc z jasności i czerni, może opróżnić się z jednego lub drugiego, po to, by być tylko tym drugim. Może jednak robię sobie z tej szarości, w tej szarości, złudną nadzieję.

I jak tu pisać w takich warunkach, biorąc pod uwagę choćby manualny aspekt tego gorzkiego szaleństwa. Nie wiem. Mógłbym wiedzieć. Ale nie będę wiedzieć. Nie tym razem. To ja piszę, ja, który nie mogę dłoni oderwać od kolana. To ja myślę, na tyle tylko, by móc pisać, ja, którego głowa jest tak daleko. To ja, Mateusz, to ja, anioł, ja – ten, co był przed krzyżem, przed winą, przyszedł na świat, przyszedł tutaj.

Dodam jeszcze, dla większej pewności, co następuje. Te rzeczy, które mówię, które jeszcze powiem, jeśli będę mógł, nie są już, albo jeszcze nie są, albo nigdy nie były, albo nigdy nie będą, a jeśli były, albo jeśli są, albo jeśli będą, nie były tu, nie są tu, nie będą tu, lecz gdzie indziej. Ale ja jestem tutaj. Jestem zatem w obowiązku dodać, co następuje. Więc ja tutaj, ja, który jestem tutaj, który nie może mówić, nie może myśleć, i który musi mówić, więc trochę też i myśleć, nie mogę tego czynić wyłącznie o sobie, którym jestem tutaj, myśleć o tutaj, gdzie jestem, ale mogę jednak trochę, wystarczająco, nie bardzo wiem jak, nieważne, nie w tym problem, o mnie, który był gdzie indziej, który będzie gdzie indziej oraz o tych miejscach, w których byłem lub będę. Ale ja nigdy nie byłem gdzie indziej, jakkolwiek niepewna miałaby się okazać przyszłość. I najprościej byłoby powiedzieć, że to, co mówię, to, co powiem, jeśli będę mógł, jest o miejscu, w którym jestem, o mnie, który tu jestem, mimo iż tu, gdzie jestem, niemożliwe jest o tym mówić, i o tym myśleć, ponieważ tu, gdzie jestem, trzeba o tym mówić, a zatem trochę też i myśleć. I jeszcze jedno: to, co mówię, to, co być może powiem, na ten temat, na mój temat, na temat mojego miejsca, tego w którym przebywam, zostało już powiedziane, skoro bowiem zawsze tu byłem, będąc tu zawsze, jestem tu jeszcze. No proszę, chociaż raz rozumowanie, które mi przypada do gustu, godne mojej sytuacji. Nie mam zatem powodu do niepokoju. A przecież się niepokoję. Więc nie zmierzam ku nieszczęściu, nigdzie nie zmierzam, moje przygody już się skończyły, moje słowa już powiedziane, nazywam to przygodami. A przecież czuję, że nie. I wielce się obawiam, ponieważ może to tylko dotyczyć mnie i tego tutaj, że może raz jeszcze zacząłem kłaść kres obojgu, przez to, że mówię. Co nie miałoby specjalnych konsekwencji, gdzież znowu, oprócz tego, że w miejscu, w którym będę, raz wszystkiego się pozbywszy, musiałbym zaczynać na nowo, od zera, od nikogo i od niczego, po to by ponownie tam dotrzeć, rzecz jasna nowymi drogami, albo dawnymi, za każdym razem nie zdając sobie sprawy. Stąd pewien mętlik w introdukcji, dość czasu, by naznaczyć skazańca i dokonać ostatniej ablucji. Jed-

nak nie rozpaczam, że pewnego dnia będę mógł siebie oszczędzić, bez zamilknięcia. I tego dnia, nie wiem czemu, będę mógł wreszcie zamilknąć, będę mógł skończyć, wiem o tym. Tak, jest pewna nadzieja, jeszcze raz, że się nie stworzę, że się nie zgubię, że pozostanę tutaj, gdzie zawsze sobie mówiłem, że jestem, ponieważ trzeba było prędko coś powiedzieć, że skończę tutaj, byłoby cudownie. Ale czy to jest pożądane? Tak, to jest pożądane, koniec jest pożądany, cudownie byłoby skończyć, kimkolwiek bym był, gdziekolwiek bym był.

Mam nadzieję, że ta preambuła niebawem się skończy, ustępując głównej części wywodu, który o mnie roztrzygnie. Niestety, jak zwykle boję się pójść dalej. Bowiem iść dalej znaczyłoby, że stąd odejdę, znajdę się, zgubię się, zniknę i zacznę od nowa, najpierw nieznany, potem po trochu ten sam, w innym miejscu, w którym powiem sobie, że zawsze tam byłem, o którym nic nie będę wiedział, nie będę mógł wiedzieć, nie mogąc widzieć, poruszać się, myśleć, mówić, ale o którym po trochu, mimo tych wszystkich braków, zacznę coś wiedzieć, na tyle przynajmniej, żeby okazało się, że jest to to samo miejsce, jak zawsze, które wydaje się jak dla mnie stworzonym, które mnie nie chce, a które ja chcę, jak się wydaje, i którego nie chcę, proszę bardzo, do wyboru, o którym zapewne nie będę wiedział, czy mnie połyka, czy mną rzyga i które jest może po prostu wnętrzem mojej dalekiej czaszki, po której kiedyś błądziłem, teraz jestem w bezruchu, zagubioną drobiną, albo napieram na to przepierzenie, głową, rękami, stopami, plecami, klatką piersiową, przez cały czas mrucząc moje dawne historie, moją dawną historię, jak za pierwszym razem. Nie ma więc czego się bać. A przecież się boję, lękam tego, co zrobią ze mną moje słowa, z moją kryjówką, jeszcze jeden raz. Czy naprawdę nie można spróbować czegoś nowego? Wspomniałem o mojej nadziei, ale ona nie jest poważna. A gdyby tak mówić, ale nic nie powiedzieć, naprawdę nic? Wtedy nikt nie wziąłby mnie na zagryzkę, jak ten stary najedzony szczur, łącznie z moim łóżeczkiem z baldachimem, moją kołyską, albo przynajmniej postaram się,

aby mnie zagryziono w wolniejszym tempie, w mojej starej kołysce, tak żeby rwane mięso miało czas ponownie się zrosnąć, jak na skałach Kaukazu, nim na nowo zostanie rozerwane. Wydaje się jednak niemożliwe, żeby mówić, ale nic nie powiedzieć, wydaje się, że już tak jest, ale zawsze o czymś się zapomni, tu jakieś małe tak, tam małe nie, i wystarczy by wyciąć w pień cały pułk dragonów. A przecież nie rozpaczam, tym razem nie, ciągle mówiąc, kim jestem, gdzie jestem, że się nie zgubię, że nie odejdę, że tu skończę. Tutaj temu cudowi jakby przeszkadza duch metodyczności, którym być może zanadto grzeszyłem. To, że Prometusz został uwolniony dwadzieścia dziewięć tysięcy dziewięćset siedemdziesiąt lat przed odbyciem swej kary, ani mnie ziębi, ani grzeje. Ponieważ między mną a tym nędznikiem, który kpił sobie z bogów, wynalazł ogień, odkształcił glinę, oswoił konia, krótko mówiąc: zobowiązał ludzkość, mam nadzieję, nie ma nic wspólnego. Ale warto o tym wspomnieć. Jednym słowem: czy będę mógł mówić o mnie, o tym miejscu, nie kładąc nam kresu? Czy będę mógł kiedykolwiek umilknąć? Czy istnieje związek między tymi dwoma sprawami? Kochamy gry hazardowe. Proszę bardzo, będzie ich kilka, a może tylko jedna.

Nie dam im się wykiwać, wszystkim tym Murphym, Molloyom czy jakimś Malone'om. Tyle czasu przez nich straciłem, na darmo cierpiałem, pozwalając sobie o nich mówić wtedy, kiedy trzeba było mówić tylko o mnie, po to, bym mógł zamilknąć. No, ale dopiero co powiedziałem, że mówiłem o sobie, że mówię o sobie. Mam gdzieś to, co dopiero co powiedziałem. Ja dopiero teraz będę o sobie mówił, pierwszy raz. W dobrej wierze to czyniłem, dodając siebie do tych kozłów ofiarnych. Pomyliłem się. Nie cierpieli od moich bólów, ich ból jest niczym w porównaniu z moimi, to zaledwie cząstka moich, ta, o której myślałem, że uda mi się od niej oderwać, aby ją kontemplować. Niech sobie teraz pójdą, oni i wszyscy inni, ci, którymi się posłużyłem, ci, którzy czekają, niech mi oddadzą zadane przeze mnie bóle i niech znikają, z mego życia, z mej pamięci, z mo-

ich wstydów, z moich strachów. Proszę, nie ma tu teraz nikogo oprócz mnie, nikt się wokół mnie nie obraca, nikt do mnie nie podchodzi, przede mną nikt nigdy nikogo nie spotkał. Tych ludzi nigdy nie było. Nigdy nie było nic oprócz mnie i tej nieprzejrzystej próżni. No a te odgłosy? Też nie, wszystko jest spowite milczeniem. A światła, na które tak liczyłem, czy trzeba je wygasić? Tak, trzeba, nie ma tu żadnych świateł. Szarości już też tu nie ma, trzeba było powiedzieć czerń. Nie ma tu nikogo oprócz mnie, mnie, o którym nic nie wiem, oprócz tego, że nigdy o nim nie mówiłem, i tej czerni, i tej próżni. Proszę, o tym, skoro muszę mówić, będę mówił, aż nie będę już miał nic do powiedzenia. Będzie z tego to, co będzie. A Bazyl i cała banda? Nie istnieją, wymyśleni, aby wyjaśnić już nie pamiętam, co. O tak! Kłamstwa, nic tylko kłamstwa. Bóg i ludzie, światło dnia i natura, porywy serca i władza poznania, z tchórzostwa je wymyśliłem, sam, nikt mi w tym nie pomagał, ponieważ nie ma nikogo, po to by odwlec tę godzinę, w której przyjdzie mi mówić o mnie. O nich już koniec.

Ja, o którym nic nie wiem, wiem, że mam otwarte oczy, z powodu łez, które bez przerwy przez nie się wylewają. Wiem, że jestem w pozycji siedzącej, trzymam dłonie na kolanach, z powodu nacisku na pośladki, na dolną płaszczyznę stóp, na wnętrze dłoni, na kolana. Na dłonie naciskają kolana, na kolana dłonie, ale co naciska na pośladki i na stopy? Nie wiem. Plecy nie są podparte. Odnotowuję te szczegóły dla upewnienia się, że nie leżę na plecach, z nogami zgiętymi, uniesionymi w powietrzu i z zamkniętymi oczyma. Dobrze jest już na samym początku upewnić się o pozycji ciała, zanim przejdzie się do ważniejszych spraw. Ale co oznacza, że patrzę wprost przed siebie, jak już zaznaczyłem? Czuję, że plecy mam wyprostowane, szyję wyprostowaną, pionowo, a na niej głowę, dobrze osadzoną, jak kula bilbokieta na kiju. Te porównania są chyba jednak chybione. No i jeszcze te łzy, które wylewają się na całą twarz i ciekną po niej od oczu po szczęki, i dalej po szyi, nie mogłyby, jak mi się wydaje, ściekać w ten sposób, gdyby głowa była pochylona.

Nie powinienem jednak mylić wyprostowanej głowy z patrzeniem wprost przed siebie, ani też planu pionowego z planem poziomym. Tak czy inaczej kwestia ta jest drugorzędna, ponieważ i tak niczego nie widzę. Czy mam na sobie ubranie? Już nieraz się o to pytałem, po to, by potem od razu mówić o kapeluszu Malone'a, płaszczu Molloya, garniturze Murphy'ego. Jeśli tak, to ubrany jestem lekko. Czuję bowiem łzy, które płyną sobie na mojej piersi, na bokach, wzdłuż pleców. O tak, ja naprawdę pławię się we łzach. Zbierają się w mojej brodzie, a stamtąd, kiedy nie może ich ona już utrzymać – nie, nie mam brody, ani włosów, dźwigam na ramionach wielką gładką kulę, z zatartymi rysami, z wyjątkiem oczu, z których pozostały tylko orbity. I gdyby nie dalekie świadectwo moich dłoni, stóp, których nie zdołałem jeszcze się pozbyć, chętnie nadałbym sobie formę, choć niekoniecznie konsystencję – jaja, z dwoma dziurami obojętnie gdzie, żeby zapobiec rozsadzeniu. Co do konsystencji, to jest raczej gumowata. Ale spokojnie, tylko spokojnie, inaczej nie zajdę daleko. Zatem jako możliwość odzieżową widzę tu raczej tylko getry, na razie, no może oprócz jakichś łachmanów, tu i ówdzie. Nie będzie już też miejsca na jakiekolwiek obsceniczności. Skoro nie mam już nosa, czemu miałbym mieć seks? Wszystko odpadło, wszystkie rzeczy, które wystawały, włącznie z oczami, włosami, odpadły bez śladu, spadły tak nisko i tak daleko, że nic nie słyszałem, może wciąż odpadają, włosy – powoli jak sadza, nic nie słyszałem, kiedy odpadły uszy. Niepotrzebny, małoduszny, wymyśliłem miłość, muzykę, zapach dzikiej porzeczki, aby sobie umknąć. Organy, zewnętrzna powłoka, to łatwo sobie wyobrazić, a inne, Boga, to nie do uniknięcia, człowiek sobie wyobraża, to nie jest trudne, to uspokaja najgorsze, to usypia, na chwilę. Tak, Bóg, nie wierzyłem w niego, tego, co sieje spokój, na chwilę. Nie będę też już robił pauz. Czy zatem nie mogę już niczego zatrzymać, z tego wszystkiego, co karmiło moje myśli ubogie, zgięty pod ciężarem moich słów, kiedy sam się ukrywałem. Te strumienie łez, tryskające z moich orbit, je też osuszę, zatrzymam je, o, już się robi, proszę, już nic się nie wylewa, jestem wielką mówiącą kulą, mó-

wiącą o nieistniejących rzeczach, a może istniejących, nie sposób wiedzieć, nie o to idzie. Tak, tak, prędko znaleźć inną śpiewkę. A właściwie dlaczego kula, a nie coś innego, i dlaczego wielka? Dlaczego nie cylinder, cylinderek? Bądź jajo – jajo średniej wielkości? Nie, nie, to ten sam nonsens, co zawsze, przecież zawsze myślałem, że jestem okrągły, twardy i okrągły, nie śmiałem powiedzieć, bez wybrzuszeń, bez otworów, może niewidzialny, albo olbrzymi, jak Syriusz w Wielkim Psie, to nie ma sensu, te wyrażenia. Żeby choć tylko być okrągłym i twardym, to wszystko, tylko to się liczy, na pewno są ku temu powody, że jestem okrągły i twardy, a nie mam jakiegoś nieregularnego kształtu, narażonego na wgięcia i wybrzuszenia, zależnie od uderzeń, ale dosyć, już skończyliśmy z powodami. Co do reszty, ustępuję, w tym z tej śmiechu wartej czerni, w której, jak przez chwilę myślałem, będę się mógł pławić godniej niż w szarości. Co to za bzdury, te historie o jasności i ciemności.A jak się w tym pławiłem! Ale czy się toczę, zgodnie ze swym kulistym charakterem, czy też stoję, zachowując w którymś miejscu równowagę, na jednym z moich niezliczonych biegunów? Bardzo mnie korci, żeby spróbować się o tym dowiedzieć. Jaki wątek wywodu należałoby wyciągnąć z tego na pozór jakże uzasadnionego problemu? Ale tak, żeby nie poszło na mój rachunek. Nie, pomiędzy mną a prawem do milczenia, żywego odpoczynku, rozprzestrzenia się lekcja, ta sama jak zawsze, ta, którą dobrze znałem, ale nie chciałem jej wygłaszać, dlaczego – nie wiem, może z obawy przed milczeniem, albo myśląc, że wystarczy powiedzieć obojętnie co, a zatem najchętniej kłamstwa, aby pozostać w ukryciu. Nieważne. Ale teraz wygłoszę tę lekcję, jeśli ją sobie przypomnę. Pod niebami, na drogach, w miastach, w lasach, w pokojach, w górach, na równinach, na brzegach mórz, na brzegach rzek, z tyłu za moimi ludzikami, nie zawsze byłem smutny, traciłem czas, zrzekałem się praw, na próżno cierpiałem, zapomniałem lekcję.

Samuel Beckett
przełożył Marek Kędzierski

Samuel Beckett. Lata trzydzieste (courtesy Edward Beckett)

Marek Kędzierski

Winterreise A.D. 1936: między chaosem historii a chaosem jednostki

1.

> *„W czwartek, 19 listopada, młody angielski historyk literatury (ze Szkocji) zwrócił się do mnie z prośbą o umożliwienie mu obejrzenia obrazów Schmidta-Rottluffa, nie tylko tych wiszących w salach, lecz również z drugiego piętra, aktualnie nie wystawianych, na którą to prośbę przystałem (...) Na koniec zaprowadziłem go do «Dzieci doktora Lindego» Muncha oraz «Poranka» Philippa Ottona Rungego, którego znaczenie próbowałem mu bliżej wytłumaczyć. Obejrzał również prace Marca, na jego życzenie pozwoliłem mu także udostępnić z Gabinetu Rycin listy wojenne Franza Marca"*. Podpisano: W. Tesdorpf

– ta służbowa notatka musiała, widać, wzbudzić podejrzenia przełożonego, skoro trzy miesiące później w innej służbowej notatce tenże przełożony zastanawiając się, czy za aktem przekroczenia kompetencji przez doktora Tesdorpfa nie kryło się coś podejrzanego („Rzekomo obejrzenie kolekcji i nic więcej? Donieść władzom"), zalecał zbadanie, z czyjego polecenia obcokrajowiec „przedostał się na zaplecze" muzeum.

Obcokrajowiec, który „przedostał się" do magazynu hamburskiej Kunsthalle, łamiąc tym samym rozporządzenie z 28 sierpnia 1936 roku o wizytach cudzoziemców, nazywał się Samuel Beckett. Nie był – oczywiście – angiel-

skim historykiem literatury ze Szkocji, tylko irlandzkim pisarzem z Dublina i nie miał innego – rzeczywiście – celu niż zobaczenie obrazów. A uczynił to za wstawiennictwem Rosy Schapire – kolekcjonerki sztuki, związanej m.in. z grupą „Die Brücke", *notabene* osoby zdecydowanie niearyjskiego pochodzenia (Żydówki z Polski).

A oto relacja samego cudzoziemca o tym listopadowym dniu 1936 roku w Kunsthalle:

> *„Idę do Gabinetu Rycin. Nagle pojawiają się Schapire & urzędnik (Tesdorpf). Wpuszczą mnie do magazynu! Miły, młody człowiek, choć jak zwykle pachnie mu z ust. W sali z Noldem wyraża obiekcje. Jego ulubionym obrazem są «Dzieci» Muncha. W magazynie oglądam «Weiblicher Akt» S.-Rottluffa (...) «Frauenkopf & Harzlandschaft», (...). A także «Vase mit Georginen», «Selbstporträt» Kirchnera (...) «Christus u. die Kinder» Noldego, plama żółtych dzieci, długie zielone plecy Chrystusa przechodzące w czerń & brody Apostołów. Piękne oczy dziecka, które trzyma w ramionach. Natychmiast czuję, że coś mnie łączy z tym obrazem & że chciałbym przed nim długo stać, grać nad nim jak płytę kwartetu. Kokoschka's (...) Pechstein (...) Obrazy Heckela niezbyt do mnie przemawiają. Przed dwoma Rungego on próbuje mnie do nich przekonać. Ale mnie aż niedobrze. Mówi, że to najlepszy portrecista przełomu XVII– XVIII w. Ja mówię, że wolę Ingresa, i porównuję Mistrza Franckego do «Chrystusa» Belliniego, co wywiera na nim pewne wrażenie. Już robiono takie porównania i właśnie to podobieństwo w dużej mierze miało zdecydować o zakupie. Ma na myśli Belliniego z Ravenny".*

2.

Powyższy cytat pochodzi ze znalezionych po śmierci Becketta notatek z podróży po Niemczech zimą 1936 roku. Trudno przecenić ich znaczenie dla kogoś zajmującego się twórczością tego pisarza, który tak skrupulatnie dbał o to, by jak najmniej faktów z jego życia przedostało się do wiadomości publicznej. *The German Diary*, jak się ten *Dziennik* zazwyczaj określa, jest jedynym tego rodzaju dokumentem – wprawdzie w archiwach znaleźć można wiele manuskryptów i maszynopisów *stricte* literackich Becketta, ale istnieje

tylko jeden równie długi i systematyczny zapis tak jego nastrojów, trosk, osobistych rozterek, jak i uderzająco celnych w swojej lapidarności charakterystyk miejsc i ludzi oraz relacji o zdarzeniach. Sarkazm piszącego i jego swoisty humor, najczęściej czarny, krytyka z biegiem czasu zacznie określać mianem typowo beckettowskich. Skróty myślowe, nieoczekiwane konkluzje, błyskawiczne podsumowania i rodzaj skojarzeń, które posuwają do przodu narrację, dają nam wrażenie, że łapiemy autora na gorącym uczynku... myślenia własnymi kategoriami. *Dziennik* to kopalnia informacji nie tylko o tym, co przydarzyło się jego autorowi, ale po jakich drogach błądziła jego myśl i jaki chłonny był jego intelekt. W odróżnieniu od zachowanych prywatnych listów, niekiedy zresztą bardzo instruujących, ten tekst nie ma adresata, a całe jego partie stanowią nieprzetworzony, „źródłowo prezentujący" dokument świadomości pisarza.

Cytowany fragment daje też dobre wyobrażenie o charakterze *Dziennika*. Nie jest to skończone dzieło, tekst jest pełen skrótów i nie poddany został żadnej obróbce literackiej – to prawdziwe notatki. Ale właśnie z uwagi na swój prywatny charakter, notatki te odsłaniają w całej autentyczności fascynującą – choć jakże idiosynkratyczną – osobowość młodego Becketta. Uderza to, jak rzetelnie podszedł on do projektu zapoznania się ze współczesną sztuką, jak odważnie wkraczał na „nie swoje" tereny, jak sumiennie przykładał się do tego, co nigdy nie stało się jego dziedziną. Rzetelnie, sumiennie i odważnie – ale bez entuzjazmu. W tych notatkach nie znajdziemy większej nadziei, że podróż do Niemiec przyniesie coś pozytywnego, ponieważ jej motywacją była raczej ucieczka pisarza ze „swoich" terenów.

Długo trwała ta *Winterreise* – w zdecydowanie minorowym nastroju. Borykając się z problemami zdrowotnymi, często przygnębiony, przez pięć miesięcy przemierzał Beckett wzdłuż i wszerz całą Rzeszę, ogarniętą paroksyzmem narodowosocjalistycznego szaleństwa. Wyprawa rozpoczęła się 29 września w irlandzkim porcie Cork. Kiedy amerykański statek SS Washington po niemal czterodniowym rejsie z przystankiem w Hawrze zawinął do Hamburga, dla Becketta rozpoczął się pierwszy, dziewięciotygodniowy etap niemieckiej podróży, zakończony 4 grudnia. Trasa prowadziła następnie przez przez Lüneburg, Hanower, Brunszwik, Wolfenbüttel i Hildesheim do Berlina, gdzie przebywał on od 11 grudnia do 22 stycznia, a potem przez Halle, Weimar, Lipsk, do Drezna, skąd po niemal trzech tygodniach

pojechał przez Bamberg i Würzburg do Norymbergi, a stamtąd przez Ratyzbonę do Monachium. Cztery tygodnie spędzone w stolicy Bawarii stanowiły ostatnią część podróży zakończonej na miejscowym lotnisku, z którego odleciał 2 kwietnia przez Frankfurt do Amsterdamu i Londynu. Zrezygnował z odwiedzenia zaplanowanych uprzednio miast na południowym zachodzie, Stuttgartu, Karlsruhe i Freiburga. Nie zobaczył też sztuki w Alzacji – w Colmarze i Strasbourgu.

3.

Od dawna pisało się o związkach Becketta z Niemcami i kulturą języka niemieckiego. To ważny temat i długa historia. Między 1928 a 1932 rokiem dwudziestoparloletni literaturoznawca z ambicjami literackimi odwiedzał w Kassel wujostwo żydowskiego pochodzenia, rodzinę Cissie i Williama Sinclairów. Robił to głównie z powodu ich córki, Peggy Sinclair, która była jego wczesną miłością, dziewczyną o zielonych oczach, Smeraldiną z prozy tamtego okresu. Peggy zmarła na gruźlicę w 1933 roku w Bad Hersfeld, zaledwie kilka miesięcy przed śmiercią ojca Becketta – ta podwójna strata pozostawiła bolesne blizny w biografii i trwałe ślady w jego twórczości.

Potem, przez całą wojnę, uciekał Beckett przed Niemcami. Najpierw z Paryża w 1940 roku – koleją, samochodem, wozami konnymi i pieszo – w chaotyczne czerwcowe dni agresji niemieckiej na Francję. Następnie, po powrocie do Paryża, w konspiracji – jako obywatel neutralnej Irlandii pracował dla wywiadu brytyjskiego i tylko o włos uniknął aresztowania przez Gestapo. A kiedy znowu różnymi środkami lokomocji przedostał się do miasteczka Roussillon w pobliżu Awinionu, gdzie ukrywał się przez wiele miesięcy, czekając na koniec wojny i pisząc ostatnią powieść po angielsku – *Watta*, sporadycznie natykał się na niemieckie oddziały.

Po sukcesie *Czekając na Godota*, w latach pięćdziesiątych, inscenizacje i wydania jego utworów – poza Francją i Anglią – właśnie w Niemczech znalazły największy oddźwięk. Samuel Beckett stał się jednym z najczęściej granych „międzynarodowych" autorów, którymi, może z pewną dozą snobizmu, chlubiły się tamtejsze teatry. Sztuki Becketta stały się znakiem powrotu Niemiec do wolnego świata, podobnie jak w Polsce, gdzie pierwsze inscenizacje *Czekając na Godota* były najwcześniejszymi oznakami odwilży w kulturze i otwar-

cia na Zachód – otwarcia, rzecz jasna, na inną skalę niż w Niemczech Zachodnich.

W tym kontekście wypada wspomnieć o berlińskiej Akademie der Künste. W zbudowanej pod koniec lat pięćdziesiątych w zachodniej części miasta (nieopodal Tiergarten) siedzibie tej instytucji Beckett był mile widzianym gościem. Ta akademia sztuki powstała – przy dużym zangażowaniu Amerykanów – jako alternatywa dla dawnej Akademie der Künste, uwięzionej we wschodnim Berlinie. Nowa akademia miała przyczynić się do ucywilizowania – politycznego i kulturalnego – post-nazistowskich Niemiec, pomóc w powrocie do wartości demokratycznych, nauczyć ich, pokazując literaturę, teatr, film i sztukę wolnego świata. Witold Gombrowicz był tam właśnie jako stypendysta Fundacji Forda. Akademia była symbolem liberalizmu i tolerancji, podobnie jak sztuki Becketta, ostentacyjnie obce ideałom wszelkiego nacjonalizmu, nie tylko niemieckiego. Wydawało się to atrakcyjne w pobitych Niemczech, tym bardziej, że jego dzieło, w którym filozofowie tacy jak Adorno doszukiwali się historiozofii, dopuszczało również interpretację, w myśl której cała ludzkość była po wojnie po stronie przegranych. Beckett zacierał podział na zwycięzców i zwyciężonych. Ponadto widzowie, zwłaszcza młodzi, łatwo mogli odnaleźć się w atmosferze nonszalanckiego traktowania autorytetów i śmiać się z czarnego humoru w przedstawieniach świata po katastrofie. Beckett inscenizował zazwyczaj w Teatrze Schillera, ale raz wystawił w Akademie der Künste *Ostatnią taśmę* z Rickiem Clucheyem.

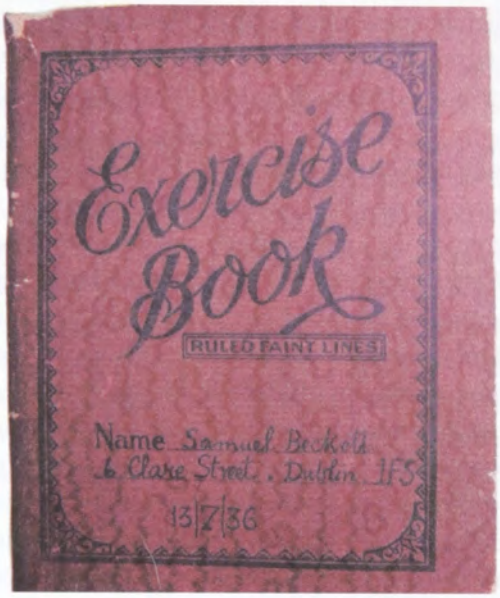
Począwszy od lat sześćdziesiątych, kiedy autor *Czekając na Godota* został reżyserem własnych sztuk, nie ukrywał on, że bardzo sobie ceni profesjonalność niemieckich aktorów, a zwłaszcza cierpliwość niemieckich techników. Chyba ze względu na to właśnie, a nie na nimb wielkości, jaki otaczał go w Niemczech bardziej niż we Francji i Anglii, Berlin stał się obok Paryża i Londynu trzecim miastem, w którym Beckett regularnie wystawiał na scenie. Tam właśnie powstała historyczna inscenizacja jego najbardziej znanego dramatu w teatrze Schillera w 1975 roku oraz cała seria innych utworów scenicznych (sztuki telewizyjne produkowane były w jego reżyserii w Stuttgarcie). Niemieckie inscenizacje były też najstaranniej dokumentowane. Zaś niemiecki stał się dla Becketta trzecim językiem ojczystym – a raczej trzecim językiem obcym, bo tym pierwszym, wrodzonym, było dla niego, oczywiście, milczenie.

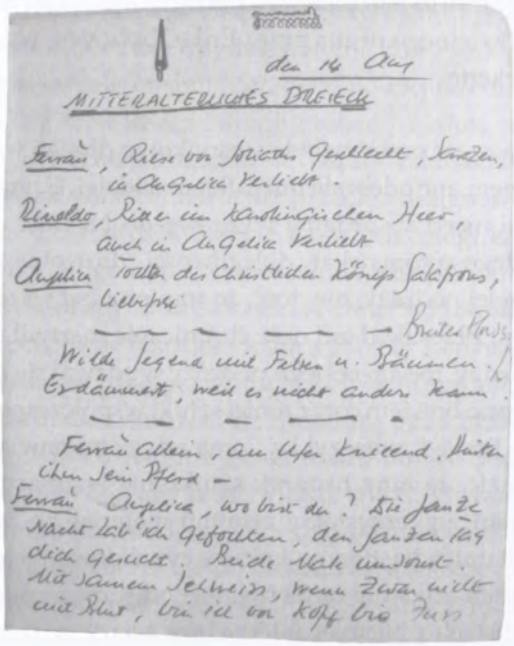
Czekając na Godota, pierwsza sztuka Becketta, która przyniosła mu rozgłos, nie była jego pierwszą sztuką. Pośmiertnie opublikowano napisaną również w latach czterdziestych *Eleutherię*, obłożoną do dziś scenicznym wyrokiem śmierci. Od końca lat siedemdziesiątych wiadomo było o jeszcze wcześniejszym (nieukończonym) dramacie – *Human Wishes* (*Ludzkie życzenia*) z 1937 roku, której bohaterem był doktor Johnson. W latach dziewięćdziesiątych wyszło na jaw, że w lipcu 1936 próbował Beckett pisać inny dramat o antecendencjach literackich. Tym razem nawiązał do *Orlando furioso* Ariosta. Karoliński rycerz konkuruje z saracenem o względy Angeliki, córki chrześcijańskiego króla Galafrona, której – jak precyzuje Beckett – obca była miłość. Ten dialog o średniowiecznym trójkącie miłosnym zatytułował autor *Mittelalterliches Dreieck* (*Średniowieczny trójkąt*) – i napisał po... niemiecku! Scenerią jest „dzika okolica ze skałami i drzewami". Czasem akcji – „Zmierzch, ponieważ nic innego nie może nastąpić". Interesująca paralela z początkiem powieści *Murphy*. „Słońce zaświeciło, nie mając wyboru, nad niczym nowym." W dwóch językach rymują się i uzupełniają bardzo beckettowskie frazy: „Es dämmert, weil es nicht anders kann", „The sun shone, having no alternative, on the nothing new".

Beckett przyswajał niemiecki z dużą dozą samozaparcia – od 1935 roku wnikliwie studiował Goethego, z grubsza chronologicznie, docierając w 1936 do *Fausta*, i na całych stronach notatnika, znanego dziś krytyce pod nazwą *Whoroscope Notebook*, zapisując cytaty z tekstu dramatu oraz z niemieckiej rozprawy o motywie faustowskim w literaturze. Ale wciąż nie czuł się zbyt swobodny w codziennej konwersacji.

4.

Kiedy bratanek pisarza, Edward Beckett, znalazł w piwnicy przy 38, Boulevard Saint-Jacques bruliony z napisem na okładce: *The German Diary*, ten cudownie odnaleziony rękopis stał się od razu sensacją, zwłaszcza w Niemczech. Noty z podróży – to jednak nie był *genre*, z którym Samuela Becketta kojarzono, tym bardziej że podróż pomyślana została jako *Bildungsreise* – jej celem miało być odwiedzenie muzeów i galerii sztuki. I tym bardziej, że odbywał ją w tak złowieszczym okresie. Badacze chcieli te noty natychmiast zbadać i opatrzyć komentarzem. Wydawcy chcieli je niezwłocznie wydać. Radio chciało je od razu emitować. Sytuacja prawna jednak niezbyt sprzyjała takim inicjaty-





den 16 Aug

MITTERALTERLICHES DREIECK

Ferrau, Riese von Sotiths Geschlecht, Sarazen, in Angelica verliebt.

Rinaldo, Ritter im karolingischen Heer, auch in Angelica verliebt

Angelica Tochter des christlichen Königs Galaphron, liebt Rinaldo

— — — — — — Breiter Pfad,
Wilde Gegend mit Felsen u. Bäumen.
Es dämmert, weil es nicht anders kann.

— — — —

Ferrau allein, am Ufer knieend, Hinter ihm sein Pferd —

Ferrau Angelica, wo bist du? Die ganze Nacht hab ich gerufen, den ganzen Tag dich gesucht. Beide Male umsonst. Mit samem Schweiß, wenn Zeiten nicht mit Blut, bin ich von Kopf bis Fuß

Okładka i pierwsza strona manuskryptu napisanego po niemiecku w 1936 roku pt. *Mittelalterliches Dreieck*. Courtesy Beckett International Foundation.

wom. Choć oryginał został przekazany do archiwum beckettowskiego w Reading, jedynie ograniczony krąg osób miał prawo wglądu w manuskrypt po wykazaniu, że jest to konsultacja o charakterze naukowym.

O samej podóży Becketta do nazistowskich Niemiec wiadomo było od dawna. Najpierw pewną ilość szczegółowych informacji przyniosła wydana w Stanach Zjednoczonych u progu lat siedemdziesiątych książka Lawrence Harveya *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Następnie wiele wątków i szczegółów zebrała w biograficznej narracji Deirdre Bair, autorka pierwszej książki o życiu Becketta, która szczęśliwym zrządzeniem losu mogła sięgnąć do jego korespondencji z Thomasem MacGreevym – choć nie ustrzegła się wielu pomyłek. James Knowlson, autor drugiej, już autoryzowanej biografii z 1996 roku, mógł sprecyzować i skorygować błędy Bair, nie tylko wykorzystując to, co Beckett mu osobiście powiedział, ale i uzupełniając wiedzę na temat życia pisarza o precyzyjne zapisy w *Dzienniku*, opatrzone dokładnymi datami, nazwiskami i nazwami miejsc, w których Beckett przebywał, stanowiące istną kopalnię cudem zachowanych informacji. Wreszcie Roswicie Quadflieg udało się ogłosić drukiem pierwszą partię *Dziennika* po mozolnym odszyfrowaniu mało czytelnego pisma przez Erikę Tophoven, wdowę po niemieckim tłumaczu Becketta.

Hamburska część podróży była stosunkowo długa i w porównaniu z późniejszym etapem, nie odebrała mu całkiem nadziei. Czytając tę relację, mamy przed oczami nieco absurdalną wyprawę do Niemiec, w czasie której nie dość, że młodego autora nękały dolegliwości zdrowotne, co jest niezbyt praktyczne w długiej podróży, nie dość, że trapiony był wszelkiego rodzaju biurokratycznymi przeszkodami oraz chronicznie martwił się o to, czy wystarczy mu pieniędzy, to sam cel jego podróży wydawał się chybiony – w muzeach pokazywano bowiem coraz mniej sztuki współczesnej. Biorąc jednak pod uwagę to, ile Beckett zobaczył i z iloma artystami nawiązał kontakt, można sobie wyobrazić, że inny historyk sztuki, nie wątpiący w swe powołanie, z powodzeniem wykorzystałby zebrany materiał do fascynującego tekstu o padaniu ostatnich bastionów kultury cywilizowanych Niemiec. I o przejmujących losach artystów moderny. Ale od samego początku w zapiskach Becketta i w listach z Niemiec uderza brak wiary, że to, co robi, złoży się na coś mającego dla niego jakieś znaczenie.

Wątpliwe jest zresztą, czy w ogóle myślał serio – nie, nie serio, lecz: z przekonaniem – o karierze historyka czy krytyka sztuki. Na pierwszy plan wysuwa się raczej świadomość pokonywania życiowego wirażu i pragnienie wyjścia z kryzysu, w jakim znalazł się w połowie lat trzydziestych, tak w życiu osobistym (śmierć ojca i Peggy, o których wciąż myśli, seria donikąd nie prowadzących związków z kobietami, do tego jeszcze konflikt z matką), jak i profesjonalym (zerwanie z Trinity College, kłopoty ze znalezieniem wydawcy dla *Murphy'ego*, niewiele przynoszące pisanie recenzji). Tonący brzytwy się chwyta. Beckett chciał być asystentem Eisensteina w Moskwie, a na uniwersytecie w... Kapsztadzie ubiegał się o posadę lektora italianistyki. Ucieka się nie *do*, lecz *od* czegoś. To, czego szukał, musiało się znaleźć poza Dublinem. W porównaniu z Afryką Południową i Związkiem Sowieckim, hitlerowskie Niemcy wydawały się blisko.

5.

Nie powinno się jednak zapominać, że przy całej zdecydowanie minorowej tonacji można by znaleźć pewne elementy pozytywne. Podróż po Niemczech odbywał człowiek zaledwie trzydziestoletni, który sam przedstawiał się jako poeta i pisarz, i wcale nie był literackim nowicjuszem. Wprawdzie na sukces wydawniczy miał jeszcze długo czekać – *Godota* zacznie pisać dopiero dwanaście lat później, bogatszy o... straty i zniszczenia wojny – niemniej, jak na trzydziestolatka, wiele już przecież osiągnął. Zważywszy na stopień trudności dziedziny, której się poświęcił, mógł zaimponować nie tylko błyskotliwą inteligencją. Po studiach na najlepszym uniwersytecie w Irlandii, Trinity College, które ukończył zaraz po ukończeniu dwudziestu dwóch lat, pracował jako lektor na elitarnej francuskiej uczelni, Ecole Normale Superièure, gdzie wróżono mu błyskotliwą karierę uniwersytecką. Postanowił jednak zajmować się literaturą poza murami uniwersytetu, wolał zwrócić się ku niej nie przez lustro innych piszących, lecz „bezpośrednio". Był zdecydowany pisać własne teksty. Wprawdzie próbował wielu rzeczy i długo nie wiedział, jak i co dokładnie będzie pisać, dobrze jednak wiedział, czego oczekuje po literaturze, a jeszcze lepiej – czego w niej nie lubi. Szybko poznał wiele ważnych postaci z intelektualnych kręgów paryskich, przede wszystkim Jamesa Joyce'a, który poprosił młodziutkiego rodaka o napisanie eseju do tomu zbiorowej krytyki o powstającym wówczas (i jak się okazało, gotowym dopiero dziesięć lat później)

opus magnum i *non plus ultra* literackiego modernizmu, *Finnegans Wake*. Beckett był ceniony jako erudyta i osobowość o błyskotliwym *esprit*, to jednak nie wystarczyło, by przekonać surową matkę – która po śmierci ojca małymi porcjami wyznaczała mu środki na życie (skromne ale wystarczające, by nigdy nie podjął żadnej pracy zarobkowej) – że będzie w stanie utrzymać się jako pisarz. Co dla niej oznaczało, że będzie w stanie utrzymywać się z pisania.

Do czasu wyjazdu do Hamburga, oprócz dwóch esejów (o Joyce'ie i Prouście) Beckett wydał w Londynie zbiór opowiadań *More Pricks than Kicks* (*Więcej kłucia niż wierzgania*) – na który przeredagował swoją pierwszą, wydaną dopiero pośmiertnie powieść *Dream of Fair to Middling Women* (*Sen o pięknych i takich sobie kobietach*), do tego jeszcze w 1931 roku opublikował w Paryżu po angielsku w bibliofilskiej edycji zawiły poemat *Whoroscope*, którego podmiotem lirycznym jest Kartezjusz oraz – cztery lata później w Londynie – tom poetycki *Echo's Bones*. W bagażu przywiezionym z Irlandii znalazło się kilka egzemplarzy *Prousta* i *Echo's Bones*, które rozdał spotkanym w Niemczech znajomym.

Swoją drugą powieść, *Murphy*, napisaną w czasie dłuższego pobytu w Londynie w latach 1935–1936, ukończył Beckett parę miesięcy przed zimową podróżą. Kiedy autor odbywał *tournée* po niemieckich miastach, manuskrypt jego powieści krążył od jednego anglosaskiego wydawcy do drugiego. Choć w hamburskiej części *Dziennika* tytuł książki pada tylko dwukrotnie, na pewno Beckett myślał o odmowach – jedna z nich, z nowojorskiego wydawnictwa Simon and Schuster dotarła do niego 5 listopada (choć nie ma o tym wzmianki w *Dzienniku*), zaś 13 listopada on sam napisał do zaprzyjaźnionego agenta, George'a Reaveya, że nie zgadza się na proponowane przez wydawnictwo Houghton Mifflin skróty. *Murphy* ukazał się rok później dzięki wstawiennictwu krytyka sztuki Herberta Reada w londyńskim wydawnictwie Routledge. Ta powieść o bohaterze, który z własnego wyboru usuwa się na margines życia społecznego, źle sprzedawała się w Anglii, nad którą ciążył już cień – i w której dawało o sobie znać przeczucie – drugiej wojny światowej, w czasie, kiedy literatura miała ambicje włączenia się w główny nurt życia społecznego. Kiedy Krapp mówi: siedemnaście egzemplarzy sprzedanych, cytuje wypowiedź autora o *Murphym*.

I jeszcze po stronie pozytywów: zmiana, która nastąpiła po powrocie z Niemiec i zapewne przesądziła o całym dalszym losie literackim autora – zmiana adresu. Jesienią 1937 Beckett postanowił zamieszkać na stałe w Paryżu. Był to logiczny – i najlepszy – wybór miejsca z dala od domu.

6.

Stał na rozstaju dróg, jedna – literacka, nie przynosiła potwierdzenia, że jest pisarzem, a nie tylko kimś obdarzonym talentem literackim, druga – akademicka, do której był predysponowany przez pojemność percepcji, dociekliwość intelektualną i scholastyczny umysł – tak to nazwijmy – wydawała mu się bezpłodna. I nagle znalazł się w kraju na rozdrożu, który miał już nie zawrócić z drogi paranoi, a tym samym szykował katastrofalny los dla Europy i świata. Beckett zastał Niemcy w momencie, kiedy brunatna kurtyna miała niedługo zapaść, pogrążając najpierw ten kraj, a potem resztę kontynentu w chaosie wojny i ludobójstwa.

Rzecz jasna, nikt nie mógł przewidzieć, jakie wymiary przybierze ta katastrofa. Kiedy Beckett pojawił się w Hamburgu, wszystko znajdowało się w nieustannym ruchu, zmieniało się z dnia na dzień. Nawet komuś lepiej obeznanemu niż on, trudno byłoby się w tym rozeznać. Walka artystów i ludzi ze środowisk związanych ze sztuką o przetrwanie i zachowanie choćby minimum autonomii i wolności twórczej – przegrana, jak dzisiaj wiemy – wkraczała w decydującą fazę. Inaczej niż w literaturze, w sztuce nie było wtedy żadnych oficjalnych czarnych list artystów, którzy popadli w niełaskę, ani odgórnych zarządzeń, co powinno znajdować się w galeriach czy kolekcjach muzealnych, tak jak to praktykowało się w bibliotekach.

Ponadto wśród narodowych socjalistów znaczna była różnica poglądów co do strategii. I toczyły się potyczki, w które wciągano artystów. Walka o rząd dusz rozgrywała się między rywalizującymi między sobą frakcjami. Czołowymi graczami byli: doktor Joseph Goebbels, noszący oficjalny tytuł ministra Rzeszy do spraw oświecenia narodowego i propagandy, który przewodniczył powstałej w 1933 roku Izbie Kultury Rzeszy, Alfred Rosenberg, założyciel Związku Walki o Niemiecką Kulturę (już w 1928 roku), czołowy programista propagandowej gazety „Völkischer Beobachter", a od 1934 roku

pełnomocnik Führera odpowiedzialny za „całościowy nadzór nad duchowym i światopoglądowym wychowaniem i nauczaniem NSDAP" oraz jeszcze jeden doktor: Bernhard Rust, minister nauki, sztuki i oświaty narodowej Rzeszy i Prus, który miał bezpośrednią pieczę nad muzeami, uczelniami artystycznymi oraz akademiami sztuki.

Rosenberg, radykalny przeciwnik modernizmu, organizował przybierające na sile kampanie zniesławiania i ośmieszania artystów. Rust starał się uniknąć największych ekscesów, ale musiał podporządkować się procesowi „oczyszczania" sztuki z wrogich nazizmowi elementów. Goebbels, początkowo rzecznik „nordyckiego ekspresjonizmu" (uważanego za przeciwwagę dekadenckiego impresjonizmu rodem z bękartowskiej Francji), wysłał nawet Munchowi telegram na siedemdziesiąte urodziny, ale jego działanie charakteryzowała przede wszystkim chęć pokonania wszystkich rywali i pokierowania samemu biegiem wydarzeń.

7.

Jeśli dawni mistrzowie poddani zostali „tylko" procesowi oczyszczania kolekcji i opracowań z „nieodpowiednich" elementów, to cała sztuka współczesna stała się z biegiem czasu zakładnikiem w tej walce. W Hamburgu i Berlinie, w Dreźnie i Monachium, gdzie Beckett najwięcej zobaczył, odczuwało się przejściowość tej sytuacji, niektórzy twórcy byli już odsunięci, objęci zakazem wystawiania i wykonywania zawodu, inni w oczekiwaniu na to, przeżywali ostatnie dni wolności. Był to okres stopniowego, ale nieubłaganego i radykalnego wyłączania moderny, wykluczania sztuki awangardowej z galerii i stowarzyszeń twórczych. Proces ten zaczął się na dobre w 1933 roku i osiągnął kulminację wraz z wystawą „Sztuka zdegenerowana" w 1937 roku. Do czasu olimpiady w Berlinie w 1936 roku przestała istnieć krytyka artystyczna, tylko w kilku największych gazetach, jak „Frankfurter Zeitung" czy „Deutsche Allgemeine Zeitung" ukazywały się tzw. omówienia (*Kunstberichte*) prac i wystaw artystów moderny niemieckiej. Z muzeów usuwano prace malarzy „deformujących rzeczywistość" (malujących jak „psychicznie chorzy"). W najlepszym wypadku zastępowano pejzażami portrety i figuracje „zdeformowanego i zdegenerowanego" ciała ludzkiego. To ciało, skompromitowane przez różnego typu żydowskie, komunistyczne i masońskie elementy, uprawiające dekadencką sztukę,

chciała pielęgnować nazistowska propaganda, potrzebująca go na silne i zdrowe ciała mężczyzn w mundurach i na silne i zdrowe ciała kobiet – do rodzenia mężczyzn w mundurach.

Ostatnią nadzieją niezależnych artystów była Olimpiada w Berlinie. Chcieli wykorzystać ją jako sposobność zachowania sztuki współczesnej – sugerowali, że pokazując ją, naziści pokażą jednocześnie Niemcy jako kraj tolerancyjny i dlatego powinni udostępnić „dekadencką" sztukę przynajmniej zagranicznym gościom. Zwolennicy linii Rosenberga – odwrotnie, domagali się oczyszczenia z tej sztuki muzeów do czasu olimpiady. Planowana w Hamburgu wystawa pod tytułem „Sztuka niemiecka w roku olimpijskim" z udziałem takich wielkich nazwisk jak Barlach, Beckmann, Dix, Feininger, Heckel, Hofer, Jawlensky, Kirchner, Munch, Nolde, Pechstein i Schmidt-Rottluff, wprawdzie odbyła się pod zmienioną nazwą „Malarstwo i Sztuki Piękne w Niemczech 1936 roku", ale już po dziesięciu dniach, ponieważ patronem było ministerstwo propagandy, gdy Goebbels zorientował się, co na niej się znalazło, została zamknięta na jego osobiste polecenie. Ponieważ nie było oficjalnej komórki regulującej to, co dozwolone, muzealnicy z prowincji patrzyli na to, co jeszcze dozwolone było w berlińskiej Nationalgalerie, cieszącej się nieco większą pobłażliwością władz. Do pewnego czasu. Jednakże właśnie w aneksie sztuki nowoczesnej Nationalgalerie w Kronprinzenpalais odbywały się też akcje palenia dzieł sztuki i to już dosyć wcześnie, na przykład kilkaset płócien zarekwirowanych w domu aukcyjnym Perl w 1935 roku, zostało spalonych w piwnicznej kotłowni muzeum w maju 1936.

Taktyką obronną było „przemycanie" moderny przez podkreślenie jej „niemieckości". Na przykład Alois Schardt, dyrektor Nationalgalerie (zwolniony zanim Beckett przyjechał do Berlina), uznał najwybitniejszych przedstawicieli moderny, takich jak Ernst Barlach, Emil Nolde, Oscar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc i Lyonel Feininger za reprezentantów neoromantycznej współczesnej „sztuki wyrazu" („Ausdrucksunst unserer Zeit" – już samo słowo ekspresjonizm nie przechodziło przez gardło, było za mało germańskie), a ekspresjonizm – za sztukę „typowo niemiecką", wywodzącą się z ornamentyki germańskiej, do której przez gotyk i romańską linię niemiecką nawiązywał rzeczony neoromantyzm. Jednakże dla Hitlera, który niestety uważał „niemiecką sztukę" za „najbardziej dumną obronę narodu niemieckiego", sztuka stanowiła wzniosłą misję zobowiązującą do fanaty-

zmu. Niemiec miał się nauczyć, że własne dzieła sztuki mają „wartość bez porównania wyższą od dzieła obcego, albo takiego, do którego przeniknęły obce tendencje".

Mimo tych sprzeczności (bo naziści jednocześnie zwalczali sztukę nowoczesną i (początkowo) próbowali ją chwalić jako triumf niemieckiego ducha), mimo wewnętrznych napięć w łonie ideologii nazistowskiej i personalnych tarć między „kierownikami", moderniści i ich obrońcy stali od początku na straconych pozycjach. W ideologii totalitaryzmu nie było miejsca dla jakiejkolwiek autonomii i niezależności, wszystko miało być podporządkowane jednemu celowi: zadanie sztuki „ekstatycznie niemieckiej" sprowadzało się do roli haniebnej posługaczki hitlerowskich biurokratów. Coś dalszego od rozumienia jej zadań przez Becketta trudno byłoby sobie wyobrazić.

Na wystawie „Sztuka zdegenerowana" uroczyście otwartej 19 lipca 1937 w Monachium, pokazano sześćset pięćdziesiąt prac skonfiskowanych z trzydziestu dwóch muzeów, między innymi malarzy takich jak Max Ernst, Paul Klee, Ernst Barlach, George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl-Schmidt-Rottluff. Reprezentowane były wszelkie kierunki niezgodne z narodowosocjalistycznym ideałem piękna. Ekspresjoniści, impresjoniści, dadaiści, surrealiści, Neue Sachlichkeit – wszystko wrzucono do jednego worka.

Beckett odnotowuje w *Dzienniku*, że dr Tesdorpf dał mu do „przeczytania *Neue Malerei* Maxa Deri (E.A. Seemann, Leipzig 1921), o drezdeńskiej grupie Die Brücke. Założona przez Kirchnera" – notuje i dodaje: „główni członkowie to Schmidt-Rottluff, Pechstein, Heckel & Müller, Kokoschka także pośrednio związany". Nie przypadkiem, prace wszystkich artystów na tej liście zgadzają się z listą uczestników wystawy „Sztuka zdegenerowana".

Zapis z 23 listopada nie wróży dobrze: „Arcywrogiem sztuki wydaje się tutaj Rosenberg! Kronprinzenpalais verschlossen [zamknięty]". Zaś 28 listopada w liście do Thomasa MacGreevy'ego Beckett zauważa: „Kampania przeciw «bolszewizmowi w sztuce» dopiero się zaczyna". To przeczucie potwierdził, niestety, bieg historii.

8.

W drugiej połowie listopada Beckett wprost nie może nadążyć ze spotkaniami z elitą artystyczną Hamburga, wizytami w muzeach i kontaktami czysto towarzyskimi. Przed wyjazdem do Berlina poznaje czołowych przedstawicieli tak zwanej hamburskiej secesji, grupy malarzy o proweniencji ekspresjonistycznej, którzy w 1933 roku woleli rozwiązać stowarzyszenie, niż wykluczyć twórców pochodzenia żydowskiego. O sytuacji artystów irlandzkiego gościa informuje najpierw wspomniana już Rosa Schapire, wielka entuzjastka Schmidta-Rottluffa, później Gretchen Wohlwill, którą nazywano „matką hamburskiej secesji".

> *„Gretchen Wohlwill, Flemmingstr. 3. Inteligentna (Żydówka). Kilka ładnych akwareli z Lizbony, łódź, którą pływała etc. Była przyjaciółka Eduarda Bargheera, z którym się rozstała. Rysunki i akwarele Bargheera & Grimma. Ciekawi mnie ten Grimm, być może z powodu całej krzywdy, którą, jak słyszałem, mu wyrządzono. Wohlwill oczywiście wykluczona z wszelkiej działalności profesjonalnej. Wolno jej uczestniczyć w wystawach zamkniętych, na które można zapraszać tylko Żydów. I tylko Żydom wolno jej sprzedawać, etc. etc. Otrzymała oficjalne pismo: «Ihrem Antrag auf Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Kunst kann nicht stattgegeben werden, da Sie als nicht Arier nicht zuverlässig sind, und nicht geeignet, deutsches Kulturgut zu verwalten. Ich verbiete Ihnen die berufliche Ausübung der Malerei u. der Graphik» [Pani wniosek o przyjęcie do Narodowej Izby Sztuk Pięknych został odrzucony, ponieważ jako na nie Aryjce nie można na Pani polegać i ponieważ nie jest Pani zdatna zarządzać niemieckimi dobrami kulturowymi. Zakazuję Pani uprawiania zawodowo malarstwa i grafiki]" –*

– notuje Beckett w *Dzienniku* 24 listopada. Ten dzień, jak inne w tym okresie pobytu w Hamburgu, ma szczelnie wypełniony: rano czyta wykład Sauerlandta o sztuce, po „ohydnym lunchu" jedzie do Wohlwill, od niej w pośpiechu wraca około siódmej wieczorem do pensjonatu, w którym bierze prysznic, zmienia ubranie, zjada kolację i bez entuzjazmu idzie na wieczór towarzyski (połączony z tak zwanym Hauskonzertem) w salonie radcy sądowego Rümkera i tam rozmawia o ołtarzu Matthiasa Grünewalda w Colmarze („Słynny Isenheimer Altar, którego fragment Sauerlandt pokazuje

w swojej książce, porównując go z Noldem i który jest inspiracją Hindemitha w symfonii *Mathis der Maler*") i o muzyce Schuberta, słucha występu hamburskiej sopranistki śpiewającej Wolfa i Wagnera, a potem wysłuchuje rad o tym, co powinien koniecznie zobaczyć w dalszej podróży, wraca do pensjonatu i kontynuuje lekturę książki Werfla o Verdim!

Równie wypełniony aktywnością jest dla Becketta następny dzień, 25 listopada. Przed południem idzie do pracowni Karla Klutha, po lunchu jedzie tramwajem 9 do atelier innego malarza Willema Grimma („obrazy Grimma najciekawsze z tego, co widziałem z grupy hamburskiej"), u którego spotyka jeszcze jednego artystę, Hansa Martina Ruwoldta, następnie, kiedy „pojawia się Gretchen Wohlwill z herbatnikami", prowadzi z trojgiem długą rozmowę o sztuce. Beckett słucha ich entuzjastycznych opinii o starożytnościach w berlińskich muzeach (zobaczy potem kolekcję Tell Halaf w Berlinie i zbiory sztuki azjazyckiej w Kaiser Friedrich Museum), a od Ruwoldta, który właśnie wrócił z Berlina, dowiaduje się, że dział sztuki współczesnej Nationalgalerie w Kronprinzenpalais na „parterze jeszcze jest otwarty, ale pierwsze piętro «Heute geschlossen» [dziś zamknięte]". To ważne wydarzenie, które odnotowują kroniki rozprawiania się nazistów z niezależnymi artystami. Po rozmowie rezygnuje Beckett z odwiedzin u Ruwoldta, zamiast tego spędza wieczór z Grimmem w położonej niedaleko popularnej wśród artystów knajpie, gdzie zastają innego ważnego malarza hamburskiej secesji, Karla Ballmera („Szwajcar, bardzo cichy, o filozoficznym usposobieniu"). Tam też jest Beckett świadkiem jednej z historycznych tyrad Goebbelsa: „W radio Goebbels o traktacie niemiecko-japońskim przeciw komunizmowi". Rozmowa artystów ożywia się wraz z ilością wypitego grogu, wszyscy powoli wychodzą, Beckett zostaje sam na sam z kobietą z personelu („Jestem pijany. Ona bardzo trzeźwa. Wychodzi. Ja powoli za nią. Tramwajem do A[dolf] H[itler] Platz, stamtąd pieszo..."). Nic dziwnego, że ostatnie zdanie o tym dniu kończy się: „Za dużo mam na głowie".

9.

Na szczęście, przynajmniej w pierwszych tygodniach pobytu w Hamburgu miał czas na zwiedzanie miasta i okolic. Jak zwykle, podchodził do sprawy w miarę metodycznie. Zapisywał też obszernie refleksje o tym, co zobaczył, czego był świadkiem, co przeczytał, kogo poznał. Był zafascynowany

rozmachem tunelu pod Elbą (4 listopada), potem również rozmachem kompleksu cmentarnego w Ohlsdorf (9 listopada):

> *„Tramwajem nr 6 do Ohlsdorf. Wysiadam za wcześnie i muszę przejść pieszo na Friedhof [cmentarz] 15 minut. Posiłek niedaleko Station. Potem przez 2 godziny chodzę między grobami, w części Cordesa & w części Linnego, pierwsza romantyczna, drzewa, fontanny Patinira, świątynie & romantyzm etc. Druga klasyczna, starannie przystrzyżone holenderskie ogrody i eleganckie kamienie nagrobne. Obie części po 190 ha (!) (Hektaren) pełne grobowego życia. Ruhestatte [miejsce spoczynku]. Chodzę otępiały bez ad quem & nic nie czując. Nic nie czuję, ponieważ myślałem, że znajdę tu poezję*[1].
>
> *Odgłos moich kroków na liściach coś mi przypomina, ale nie potrafię powiedzieć, co. Idę na prawo do Kapelle 12 na wschodnim krańcu cmentarza, potem wlokę się zmęczony do Hauptein/ausgang [głównego wyjścia/wejścia] przy Wasserturm. Dziwne chorągiewki u nowo pogrzebanych. Samotna, podeptana opaska żałobna. Żółte liście & czerwone jagody. Młode topole o niesłychanej delikatności, już niemal bez liści, w mocnym uścisku gałęzi. Ospałe złote modrzewie & białe świerki. Wrzos na grobach (ale nie bukiety), róże. Po całym terenie cmentarza jeżdżą samochody i autobusy. Jedna Liebespaar [para zakochanych]. Karmienie ryb w stawie. Łabędzie. Mały staruszek za cisowym żywopłotem [...] nad piece d'eau [stawkiem], z miną rutynowego niedzielnego żałobnika, Leidtragender Trostsuchend- und findender [żałobnik poszukujący i znajdujący pocieszenie].*
>
> *Hochbahn [naziemną kolejką miejską] na Stephansplatz. Zaczyna padać. Eisbrecher [rodzaj cocktailu alkoholowego] in Patzenhofer. Jeszcze dwa w SS. Z powrotem pieszo. Wykończony. Kolacja z Hoppem & Frau Dr. Prof. Konwersacja z Hoppem & potem Frau Hoppe. Tak*

[1] „Ładna jest, mimo wszystko, ta mała komedia ze szczyptą prochu. Jeżeli chodzi o cmentarz mojego ojca, nie przepadałem za nim specjalnie. (...) O wiele bardziej wolałem Ohlsdorf, zwłaszcza od strony Linne, na ziemi pruskiej, z czterysta hektarami gesto usypanych trupów, chociaż nie znałem tam nikogo poza znanym ze słyszenia pogromcą zwierząt Hagenbeckiem. Jest tam lew wyryty na jego pomniku, zdaje się, że śmierć dla Hagenbecka musiała mieć oblicze lwa. Autokary jeżdżą tam i z powrotem, przepełnione wdowcami, wdowami i sierotami. Zarośla, groty, stawy z łabędziami niosą pociechę zasmuconym." Samuel Beckett, *Pierwsza miłość*, przełożyła Maria Ziębina, Kraków 1973.

jest zmęczona, że musi się śmiać. Mówię übergespannt, ku bezgranicznej uciesze obojga. Raczej trzeba było użyć zwyklejszego Abgespannt. Hoppe nie słyszał o [słowie] Pommer w sensie łutu szczęścia, ale uważa, że dowcip jest przedni".

10.

Wzmianka o „Pommer haben", zwrocie, jak można wnosić, nikomu spośród rozmówców Becketta nieznanym, zwraca uwagę na jeszcze jedną sprawę – celem podróży było również opanowanie niemieckiego. Choć Beckett dogłębnie studiował literaturę niemiecką, od wczesnośredniowiecznych tekstów począwszy, brakowało mu wprawy w codziennej rozmowie. Pobyt w Niemczech niepomiernie poszerzył jego praktyczną znajomość języka. Pensjonat przy Schlütterstrasse, prowadzony przez małżeństwo Hoppe, wybrał gość z Irlandii między innymi ze względu na możliwość konwersacji po niemiecku. Jego sumienność w nauce potwierdzają wpisy do osobnego brulionu, w którym znalazły się zasłyszane lub przeczytane słowa i zwroty, a nawet śpiewane w knajpach wierszyki oraz... inskrypcje w toaletach! A w *Dzienniku*, który – pamiętajmy! – nie jest tekstem literackim, Beckett swobodnie miesza angielski z niemieckim, co, nawiasem mówiąc, utrudnia technicznie zadanie tłumacza na język trzeci. Oto kilka zabawnych przykładów z zaznaczonymi kursywą słowami w języku niemieckim:

1. Money *knapper & knapper*, [Pieniędzy coraz mniej,]
2. Next *meldete mich ab* from Hotel Lloyd. [Potem wymeldowalem sie z Hotelu Lloyd.]
3. ...who explains all about *Leica* camera, *Vergrösserungsapparat & Gott weiss was sonst*. Tired to bed. *Tischlampe kaputt*. [który mi wszystko wyjaśnia o aparacie Leica, powiększalniku & Bóg wie czym jeszcze. Do łóżka zmęczony. Lampa na stole zepsuta.]
4. ...acquaintance with Thomas Mann & his sister who *sich das Leben nahm*. [znał Thomasa Manna & jego siostrę, która odebrała sobie życie.]
5. Pleasant *Lokal*. He critizises in S.-Rottluff the painting of a state of tension. I say can a *Spannung* not be its own *Erlösung*? [Miły lokal. Krytykuje u S.-Rottluffa malowanie stanów napięcia. Ja pytam, czy napięcie nie może być własnym zbawieniem?]

Choć zanurzenie w niemieckości go fascynuje, niejednokrotnie czujemy, z jakim stresem łączyła się praktyczna nauka języka: *„Już słuchanie to wielki wysiłek & mówienie jest ausgeschlossen [wykluczone]. Przeklinam ten ciągły bezwład & melancholię. Jakim absurdem jest walka, żeby milczeć w innym języku. Jestem kompletnie absurdalny i nielogiczny. Walka, żeby być mistrzem innego milczenia! Jak głuchy wydajacy majątek na Schalplatten [płyty gramofonowe], albo niewidomy z leicą w ręku!"*.

11.

Lektura *Dziennika* daje nam dokładny wgląd w to, co Beckett zobaczył w czasie pobytu w Niemczech, z kim się kontaktował, jakie książki przeczytał, jakie kupił, o jakich rozmawiał, jakie prace obejrzał w muzeach, których artystów odwiedził, co jadł – a zwłaszcza co pił – oraz ile (jak niewiele!) na to wszystko wydał marek (Reichsmark).

Co do kontaktów, to przeglądając *Dziennik*, natychmiast powinniśmy zrewidować pogląd o samotnej podróży. Fakt, iż spotykał się z tyloma osobami niekoniecznie stoi w sprzeczności z samotniczym usposobieniem lub naturalnym jakoby u niego odruchem unikania ludzi. Nawet jednak kiedy przyjmie się, że był samotnym w tłumie (zwłaszcza tłumie w rzeczywistości tak mu obcej jak Trzecia Rzesza), o czym w takim razie świadczą wszystkie wzmianki o rozmowach z kelnerami i konduktorami w pociągach? Chyba, że to oni jego ciągnęli za język. Może zatem predestynowany był do niechęci wobec kontaktów z ludźmi, ale przezwyciężał ją w praktycznym celu – mówienia jak najczęściej po niemiecku. W ciągu paru tygodni w Hamburgu w jego trybie życia następuje wielka zmiana – od samotnych wędrówek po mieście do dni wypełnionych od rana do wieczora spotkaniami z coraz większym kręgiem znajomych. Po siedmiu tygodniach jego towarzyskie obowiązki sięgają zenitu, włącznie z wieczorkiem tanecznym („dunkler Anzug", notuje – „w ciemnym garniturze") i – co gorsza – pozowaniem do portretów. Niewykluczone, że gdzieś w Argentynie odnajdzie się portret Samuela Becketta, pozującego w hamburskim salonie Madame Durrieu, namalowany przez młodą adeptkę sztuk pięknych, która w porę zorientowała się, że lepiej wyjechać z Rzeszy niż w niej pozostać.

Panorama kontaktów jest uderzająco szeroka – Beckett opisuje gości hoteli i pensjonatów, w których się zatrzymywał, personel kawiarni i restauracji, ale i ludzi należących do elity intelektualnej i wpływowych członków miejscowej *society*, zwłaszcza w Hamburgu, ważnych artystów i mecenasów sztuki. Od osób takich jak wdowa po Maxie Sauerlandtcie czy księgarze Sauke, Kaun i Albrecht, od których czerpał informacje o tym, co pozostało jeszcze w Niemczech z życia literackiego – partnerów rozmów intelektualnych, z którymi, ma się wrażenie, znajdował wspólny język, do urzędników, czy „wydelegowanych" przez nich osób, których zadaniem było „opiekować się" przybyszem z zewnątrz, tak by o faszystowskiej rzeczywistości wyrobił sobie „właściwy" pogląd i przekazał go „zagranicy".

W *Dzienniku* jest też wiele wzmianek o kobietach, z którymi się spotykał – tu czasami wyczuwamy w podtekście myśl o potencjalności intymnych kontaktów. Z niektórych zapisków wynika, że bywały chwile, w których szczerze przyznawał, że brakowało mu kobiety. Claudia Asher należała do kategorii nasłanych odgórnie „pilotów" cudzoziemskiego gościa. „Całkiem miła, mała nauczycielka. Mieszka z owdowiałą matką. Na ścianie *Aleja* pędzla Hobberny. Także drzeworyt z Beethovenem z jakimiś falami. Lekcja niemieckiego przez półtorej godziny." Asher uczyła go niemieckiego, on jej pomagał przetłumaczyć tekst pt. *The Car & its Driver*... Karciła go za pesymizm. Mówiła o nowym podejściu do życia jako swym zbawieniu. („Speaks of the new Lebensanschauung as for her Erlösung"). „Czuć" i „chcieć" było jej dewizą, natomiast, jak Beckett sarkastycznie sumuje, „Denken verpönt", „myśleć" – już zakazane pod karą! Claudia daje mu adresy restauracji w Berlinie, do których przychodzą Göring i Goebbels. „Mówi o duszy narodu, o jedności i potędze jej kraju. Najuprzejmiej jest zmienić temat." 19 listopada notuje Beckett: „Piję kieliszek Steinhägera na *Station* i spotykam się z Asher o ósmej. Idziemy na *Kobietę bez znaczenia* z Gründgensem & Marianne Hoppe w [kinie] Ufa Palast. Poniżej krytyki".

Jeśli Claudia Asher bardziej interesowała się Samem niż on nią, z Ilse Schneider było odwrotnie. „Fräulein charming & extremely good looking. Mother English. Tea" [Panna czarująca i wyjątkowo urodziwa. Mama Angielka. Herbatka]. Pożyczyła mu *Verdiego* Franza Werfla. Po pierwszym spotkaniu zapisał w *Dzienniku*: „Ona łatwo może stać się kimś ważnym, teraz jestem tak bezbronny, bezbronny w obronie". Drugie spotkanie skoń-

czyło się patem po koncercie w Coventgarden-Theater (Berliner Filharmoniker w abonamentowym koncercie, w programie *Don Quixote* Straussa i *Druga Symfonia* Brahmsa – „wspaniale zagrane", a po koncercie ulga w Bleichen („Przyjemnym żydowskim lokalu"). Po koncercie 20 listopada Ilse Schneider zwodzi Samuela Becketta co do następnych spotkań, a w końcu wystawia go do wiatru.

12.

Gdyby po częstości wzmianek wnosić o tym, co absorbowało Becketta najbardziej, to były to przede wszystkim finanse i gastronomia. I w tej dziedzinie informacje są zaskakująco systematyczne i precyzyjne. Najczęściej wspomina o braku pieniędzy albo o perypetiach związanych z realizacją przekazów i czeków z Irlandii. Trzeba przyznać, że jego troski wynikały po części z niepewności, na co zezwalają cudzoziemcom przepisy dewizowe, a to z powodu stale zmieniającej się interpretacji zarządzeń przez urzędników. 19 października, odwiedziwszy kolejny raz bank i dowiedziawszy się, że nic nie nadeszło, Beckett podaje swój adres i realizuje ostatni czek na sto marek. „Nie wiem, jak przetrzymam, chyba że Hoppe [właściciel pensjonatu] poczeka na zapłatę za trzeci tydzień."

Stres rozpoczął się zaraz po przybyciu Becketta do Hamburga. Nie wiedział, ile dotrze do niego pieniędzy i w jakim czasie. Ponieważ nie mógł przewidzieć, na ile dni starczyć mu musi to, co zostało, przenosi się z hotelu do tańszego pensjonatu, gdzie tygodniowo płaci 27 marek, 29 wliczając pralnię. Kino kosztuje go 1.20 RM za miejsce (Parkett Mitte), ale naprawa buta u szewca – tylko 20 Pf. Jednego. Niestety, oba buty marki Randall zawiodły, puściły podeszwy, tyle chodził po mieście. Z not wynika, że rzeczywiście musiał się liczyć z każdym groszem. Ale nie był w sytuacji kloszarda, kogoś absolutnie bez środków do życia, skoro 13 października, w dniu kiedy notuje „Geld more & more knapp", stać go było na wydanie 12 RM na tom Baedekera zatytułowany *Deutsches Reich*, zaś 22 października na zakup (w księgarni Boysensa) dzieł Gottfieda Kellera w sześciu tomach za 6 marek. Nie podpada pod stereotyp ubogiego pisarza, bowiem od matki regularnie otrzymuje małe wprawdzie sumy, ale nie na tyle, by zmusiło go to do poważnych cięć lub choćby zmiany nienajgorszego przecież pensjonatu.

Pieniędzy na pewno starczało na jedzenie – na jakie i gdzie, dowiadujemy się dokładnie z zapisków w *Dzienniku*. Lunch najczęściej jadał w Stadschänke, czymś w rodzaju taniej jadłodajni, która w tekście występuje w przemyślnym, ironicznym i z lekka prowokacyjnym skrócie SS, zwłaszcza, że najczęściej tak menu, jak jakość potraw, opatrzone są negatywnymi komentarzami. Obiad w tej „parszywej dziurze" kosztował „RM 1.50 za krupnik, ragout z nerek, ser i piwo". Funt bananów (6 sztuk) – 25 fenigów. 17 października „napchał się zupą jarzynową. Ohyda". Potem „wyczołgał się" i musiał wypić „dużego pilsnera na dworcu Dammtorbahnhof. Podziałało". W winiarni przy ratuszu (Rathaus-Weinkeller) jedzenie było smaczniejsze, np. „zupa z węgorza & Roquefort & Trittenheimer. Zupa doskonała, ale śliwki były może błędem".

Jeszcze dokładniejsze informacje znaleźć można o tym, co pił, zwłaszcza jeśli napoje zawierały alkohol: np. „doskonała butelka wina mozelskiego (Martinfler Schwarzlage 1932 er, Gewächs P. Bölinger) w winiarni Dolle, na rogu *Esplanade & Stephansplatz (kosztowała* 1 RM 45 Pf) zaś wypite w Weinhaus Rheinpfalz pół *butelki* Duttweiler, Syderich Riesling u. Traminer z 1935 roku, było kiepskie, „działający na nerwy produkt bez smaku" (a nervous & tasteless article), natomiast z tego samego roku Leistädter Kirchenstück Riesling Spätlese, dużo lepszy. Z tego powodu „Angenehme Stimmung" – w „przyjemnym nastroju".

Znacznie częściej jednak napotykamy wzmianki o złym samopoczuciu, na przykład 8 listopada: „Ohydny dzień. Wywlekam się na Stephansplatz & piję kufel piwa w Patzenhofer. Wstrętne danie w Theaterkeller. Wlokę się z powrotem przez Dammtor". A dzień później: *„paralysed sensibility, feebly flogging piggish sensibility, a tiny pink-eyed wallowing & rushing something in the sty of self"*.

Ale nawet w Berlinie, gdzie Beckettowi bardziej dawały się we znaki przypadłości cielesne, zdarzało mu się spędzić dzień zdrowo. 3 stycznia 1937 roku na przykład przeszedł pieszo jedenaście kilometrów z Erkner do Fürsterwalde w godzinę i trzy kwadranse – co daje przeciętną 6,3 km na godzinę! Fanatykiem przechadzek pozostanie Beckett niemal do końca życia. Nawet w latach osiemdziesiątych, kiedy układ krążenia poważnie będzie ograniczał jego miejskie marszruty.

Po jednej z zimowych przechadzek przez Tiergarten w Berlinie zapisał w *Dzienniku*: „Jakże uwielbiam samotność!". W Berlinie, po pełnym towarzyskich obowiązków hamburskim etapie podróży Beckett decyduje, że nie będzie się już chciał zobaczyć się z Hecklem i Schmidt-Rottluffem. Woli uciekać do muzeów i dać się zafascynować sztuce starożytnej w polecanych przez Ruwoldta kolekcjach. Co do sztuki współczesnej więcej satysfakcji niż kontakt z artystami daje mu oglądanie w skupieniu – i prywatnie – samych dzieł. Mimo badawczego zapału i świadomości wagi nurtu ekspresjonistycznego, trudno nie zauważyć, iż nie jest to jego ulubiona sztuka. Mimo czegoś w rodzaju podziwu dla paru obrazów, nawet Muncha nie zawsze traktuje z rewerencją. Jego uwagi o nordyckich malarzach w relacji o zbiorach berlińskiego Kronprinzenpalais:

„... «Samotność», piękne, kobieta w czerwieni, pochylona na niebieskim siedzisku, po lewej stronie coś spiętrzonego w tęczowych kolorach (napierająca rzeka?) & blada nieporuszona, bezgraniczna pustka morza. Ale i tutaj tendencja do wyolbrzymiania uczucia granicząca z sentymentalizmem. Wczesna praca «Musik in Oslo» (1899) niezbyt interesująca. Rysunek «Krankes Mädchen» ładny, ale nic więcej. Z czego to wynika, że ci bezkompromisowi Nordycy (również Nolde i Hamsun) wciąż ryzykują, że jeszcze krok, a wszystko się zawali. To samo jest też w gotyku niemieckim, częściej niż w angielskim. Zlepek nieprzetrawionej naiwności, chłopskiej prostoty, niemal debilności. Uroczystej debilności. Tak jakby w mózgu nie rozwinął się cały obszar nerwów, nie tylko ślepa plama, ale ten kultywowany kretynizm staje się częścią przekazu. Żarliwie nieopierzone, mówiąc z etykietą, najczęściej bowiem jest to raczej nieświadoma trywialność, kantowska myśl pod wójtowską czapką". (20.1.1937)

Ten krytycyzm celujący tak w siebie, jak i świat sztuki, którą przyszło mu badać, znajduje wyraz w każdej części *Dziennika*. A także w wysyłanych z Niemiec listach – a było ich sporo. W lutym pisze do przyjaciółki Mary Manning: *„Niemcy są okropne. Pieniędzy jest mało. Ja cały czas jestem zmęczony. Wszystkie nowoczesne obrazy są w piwnicach. Ani śladu mojej nowej książki. Powinno wystarczyć, że nic gorszego nie mogę sobie wyobrazić niż ten duchowy marazm, w którym człapię i pocę się ostatnimi czasy. Wszystko to okazało się podróżą od, a nie do czegoś. Wiedziałem o tym od samego początku".*

13.

A jednak podróż po Niemczech dała Beckettowi bardzo wiele. Na osobne rozważenie zasługuje najbardziej fascynujący aspekt *Dziennika* – do jakiego stopnia autor „przejrzał" i zrozumiał narodowosocjalistyczną rzeczywistość. I jak wpłynęło to na ukształtowanie się i skonsolidowanie jego poglądów na wartość – w egzystencjalnej biografii artysty – tego, co dzieje się w pogrążonym w kryzysie społeczeństwie. Nadchodzące lata miały być ciężką próbą. W czasie paryskiego exodusu Beckett był w tłumie uchodźców jednym z niewielu, którzy mieli bezpośrednie doświadczenia z totalitaryzmem. Wypada zakończyć ten wywód fragmentem *Dziennika* opatrzonym datą 15 stycznia, w którym Samuel Beckett relacjonuje to, co powiedział w rozmowie z Axelem Kaunem i jego przyjacielem Meierem:

„Mówię, że «jednolitość» historycznego chaosu nie interesuje mnie ani o jotę bardziej niż «rozjaśnianie» chaosu jednostki + jeszcze mniej antropomorfizacja nieludzkich konieczności, które wywołują chaos. Ja szukam tylko źdźbła, pływających resztek, nazwisk, dat, urodzin + śmierci, bo to tylko mogę poznać. Meier mówi, że tło jest ważniejsze niż pierwszy plan, przyczyny niż skutki, przyczyny niż ich eksponenci i oponenci. Ja mówię, że tło i przyczyny to nieludzka i niemożliwa do zrozumienia maszyneria i śmiem pytać, jakież to pragnienie można uśmierzyć nowoczesnym animizmem, który na tym polega, żeby je zracjonalizować. Racjonalizm jest ostatnią formą animizmu. Natomiast z czystego braku powiązania czasu, ludzi i miejsca można się przynajmniej pośmiać. (...) Mówię, że określenia takie jak «konieczność historyczna» i «germański los» natychmiast przyprawiają mnie o wymioty".

Marek Kędzierski

Walter D. Asmus

Dear Sam!*

O jedenastej wreszcie gotów ruszyć w podróż, w dzieciństwo, mała wioska w strefie zamkniętej, gdzie syn na bosaka – skarpety i buty w ręku, a w plecaku czterotomowa encyklopedia Brockhausa od ojca – przechodząc w bród przez rów graniczny, został zatrzymany przez Vopo[1], oczy wyszły im z orbit, kiedy otworzyli akurat na haśle „sprzęt wojskowy". Matce bez trudu przyszło go uratować, jeden z pograniczników pochodził z jej wioski, przepuścił syna znajomej. Parę lat wcześniej Ty w podobnej sytuacji, pisałeś *Watta*, „żeby nie zwariować"– więc gotów ruszyć w tę podróż i – nagle telefon:

– Wiesz już?

– Nie. Co takiego?

– Beckett nie żyje.

Milczenie.

– Słuchałam rano wiadomości we francuskim radio... zmarł w piątek, dziś będzie pogrzeb.

– Dziekuję za telefon.

Zmieszanie. Osłupienie. Piętnaście po jedenastej.

Dlaczego nikt nic nie powiedział?

Telefon do B.B. w Paryżu: Automatyczna sekretarka.

Telefon do J.K. w Anglii: zajęte.

---

* Zmodyfikowana wersja tekstu *Lieber Sam*, zamieszczonego w „Theater heute" nr 2 Februar 1990.

[1] Wschodnioniemiecka Volskpolizei.

Wreszcie z Paryża: Dzisiaj, 26 grudnia o dziewiątej rano, z półgodzinnym opóźnieniem odbył się pogrzeb, w obecności garstki zziębniętych ludzi. Wzburzenie – umknęło mi coś – czegoś nie powiedziałem, nie przeżyłem, nie ma mnie tam, nie było.

Muszę pojechać.

Zostawiony samemu sobie w ostatnim momencie? Ostatni moment – kto to powiedział?

Jechać.

I znowu wątpliwości.

Następny bezpośredni lot do Paryża o 17.15. Albo jutro rano z przesiadką we Frankfurcie. Rezerwacja na 17.15, o dwunastej. Jeszcze spacer po wrzosowisku w szarym świetle zimowego słońca. Karta na Boże Narodzenie – a Ty już od trzech tygodni nieprzytomny.

Ostatnie spotkanie

Kiedy to było? Jak zwykle, ustawiłeś już krzesła. Twoje przy stole, moje w środku pokoju. 20 października 1989 roku o 16.30 w Twoim ostatnim „domu" przy 26, rue Dumoncel w 14 dzielnicy, wieczorem anulowano mój powrotny lot. Butelka whiskey i dwie szklanki. Wstałeś, jak zwykle z wysiłkiem, podniosłeś ręce i wyciągnąłeś w moją stronę, kiedy objęliśmy się, moje ręce ledwie dotykały Twego ciała, Twoje, pocięte niebieskimi żyłami, zacisnęły się na moich ramionach.

– Hallo Sam.

– Hallo Walter – *Sit here*[2].

Zdjąłem kurtkę i położyłem na łóżku, a Ty usiadłeś. Przesunąłeś flaszkę Bushmills w moją stronę.

– *Help yourself*[3].

– *Just a bit* – kiedy ci nalewałem.

Podnieśliśmy szklanki, a Ty powiedziałeś mi po raz pierwszy: *„Thank God for whiskey"*. A potem: *„Tell me all"*[4].

– *You look good, how are you feeling?*

– *Ah. No improvement. Not getting better.*

[2] Usiądź proszę.
[3] Poczęstuj się.
[4] Tylko odrobinę. (...) Dzięki Bogu za whiskey (...) Opowiadaj o wszystkim.

– *Sam, you are 83...*
– *Aha, you too think at my age*[5] – wchodzisz mi triumfująco w słowo.
– *No, I didn't mean that... I don't feel like twenty-five myself any longer...*
– *Good man*[6].

Długa rozmowa o trudnościach przy rejestracji telewizyjnej Twoich sztuk z San Quentin Drama Workshop (*Beckett Directs Beckett*). Problemy z producentami. Zirytowany, ze złością szukałeś jakiegoś listu, przedstawiłeś Twoje stanowisko jednoznacznie i jasno. Rozważaliśmy, co zrobić. A potem ten rytuał pożegnania.

„God bless you. Thank you for all."
„No, thank you..."
„I'm obliged to you."
„No, I'm obliged to you..."[7]

Kiedy wkładałem kurtkę, powiedziałeś *„I'll stay with you"*[8], stałeś, pochylony, z podniesioną głową, patrząc prosto w oczy, i tak stałeś, aż doszedłem do drzwi. Prawie zapomniałem o whiskey, przyniesionej Ci na zapas.

Twój ostatni adres

Hotel z widokiem na Odéon i St. Germain, w tej części miasta, w której poznałem tyle pokoi w hotelikach, przez wszystkie te lata podróży do Ciebie, przygotowywałem się w nich nerwowo do naszych pierwszych spotkań, do późna w nocy łaziłem po całej dzielnicy, z pustą głową albo pełną wina, potem przez cztery miesiące 1988 roku mieszkałem tu w małym studio, nocami wysiadując przed ekranem, wpatrując się we fragmenty nagrań.

---

[5] Dobrze wyglądasz. Jak się czujesz?
Ach, żadnej poprawy. Nie lepiej.
Sam, masz 83 lata.
Aha, ty też myślisz, że w moim wieku –
[6] Nie, nie to miałem na myśli. Ja też już się nie czuję jak dwudziestolatek.
Uprzejmy jesteś.
[7] Z Bogiem. Dzięki za wszystko.
Nie, to ja dziękuję...
Jestem ci dłużny.
Nie to ja jestem dłużny...
[8] Jestem z tobą.

Chciałem jak najwierniej uwiecznić dla przyszłości – i dla telewizji – *Godota* i *Krappa*, zatrzymać te sztuki w czasie, wystawić dokładnie tak, jak Ty je widziałeś.

Stąd niemal co niedzielę wyruszałem do Ciebie z plastikową torbą w ręku (wewnątrz butelka Bushmills), a raz z największą czerwoną różą w moim życiu. Do Twojego „domu".

Métro Raspail. Ciemność. Mur cmentarny. Bluszcz. Czerwone niebo, wokół prostokątu cmentarza, na którym Cię pochowano. Przy bramie czarna tablica „Ville de Paris. Heures d'ouverture du cimetière"... Od ósmej rano.

Dzwonię do B.B.: automatyczna sekretarka.

Bulwarem Edgar Quinet do rue du Départ... potem do rue de la Gaîte... kawiarnie, neony, bary, kotary, sekskluby, rue Froidevoix, rue Emile Richard, rue Schoelcher do Bulwaru Montparnasse: spoglądam na wejście do restauracji Dôme, spostrzegam cię na starej fotografii na ścianie, na drewnianej boazerii: stoisz poważny i wychudzony w ciemnym garniturze i krawacie, zapewne przy odbiorze jakieś nagrody. Fotografia ważnej postaci pośród całego szeregu fotografii ważnych postaci... Dobre dla interesu.

Fot. Walter D. Asmus

Grób Samuela Becketta, grudzień 1989 roku.

Wczesny ranek. Zimowy dzień. Métro Raspail. Na wprost przez bramę, a w punkcie centralnym na lewo, powiedziała B.B., błądzę wokół, pytam ogrodnika, ten milcząco wskazuje kierunek, z którego przyszedłem. Godzina dziesiąta, szary kamień. Niemal żywej duszy wokół. Kraczące kruki, czarne koty na płytach nagrobnych. Przerzedzone drzewa, wyblakłe groby. Pomruki miasta. Więc to tu, pod tym czarnoszarym granitem. Samuel Beckett białymi literami na czarnej desce. A w kamieniu wyryte: Suzanne Beckett née Dechevaux Dumesnil 1900–1989. Parę kwiatów, bukiet tulipanów, narcyzów i pierwiosnków. Jakiś młody człowiek odwraca się do mnie *„le plus grand"*, mówi i odchodzi. Bez celu. Wraca i czeka. Znowu odchodzi. Znowu wraca. Pomiędzy rodziną E. Petit, z lewej strony, a rodziną Raymon Druhle Boulet, po prawej, dwunasta kwatera, poprzeczna aleja, Avenue Transversale, Cimetière Montparnasse 75014 Paris. Twój ostatni adres.

U Beckettów

Kiedy byłem u ciebie pierwszy raz?

Drugiego kwietnia 1978 roku jesteśmy umówieni w Café Français, Hotel PLM 17 Bld. St. Jacques, godz 11.00. Zaproszono Cię, abyś reżyserował *Godota* w nowojorskiej Brooklyn Academy of Music. Odmówiłeś i zaproponowałeś, żebym ja był reżyserem. Kiedy przygotowywałem się do pracy, porównując wersję francuską i niemiecką, zauważyłem różnice i cięcia. Właśnie o tym miałem z Tobą porozmawiać. Zjawiam się w kawiarni punktualnie o jedenastej, widzę, że Cię nie ma. Czekam. Nie przychodzisz. Pytam kelnera. *„Ah, oui, Prix Nobel..."*, podobno byłeś i wyszedłeś pół godziny wcześniej. Pytam kelnera, która jest godzina. Po dwunastej. Zmiana czasu na letni! Nie przestawiłem zegarka. Z niefrasobliwością, na którą dziś bym się nie zdobył, przechodzę na drugą stronę ulicy do budynku nr 38. „Beckett" czy „S. Beckett"– który to dzwonek? Czy S. to Suzanne czy Samuel? Z windy wychodzi jakiś mężczyzna z psem. Powinno być Beckett, mówi i pyta, czy jestem Irlandczykiem. Twój głos przez domofon:

„Hallo..."

„Sam, this is Walter..."

„Asmus?"

„Yes..."

„Come up please"[9]. Windą na siódme piętro.

[9] Wjedź na górę, proszę.

Wychodząc z windy, pukam do uchylonych drzwi. Otwierasz. *„Come in."* Jesteśmy w pokoju, w którym pracujesz. Naprzeciw wejścia szerokie, duże okno. Z lewej strony przy ścianie dwa niskie fotele i stół. Z prawej biurko, krzesło, na stoliku obok maszyna do pisania, a na niej gruby rękopis. Pod oknem na prawo stary czerwony fotel z ramionami, przed nim stolik, na stoliku *Historia szachów*. Nad fotelem w rogu przymocowana do ściany prosta lampa, kącik do czytania. Regały po obu stronach: Joyce, Freud, encyklopedie. W zasięgu ręki formularze do telegramu, koperty lotnicze, czarny staromodny telefon na biurku. Kiedy z małego pomieszczenia obok, rodzaju alkowy, przynosisz butelkę whisky Teachers i dwie szklanki, spoglądam przez okno na szarobrunatne brunatnoszare mury więzienia, dziedziniec, ręce, trzymające się krat, za nimi twarz.

Vladimir: Kostnica, kostnica.
Estragon: Nie trzeba patrzeć.
Vladimir: Przyciąga wzrok.

Przepraszam, że się spóźniłem i że przychodzę bez uprzedzenia. Reagujesz przyjaźnie, z serdecznością, jesteś pogodny. Przez dwie godziny nanosimy korekty w tekście angielskim, od czasu do czasu wyglądam na zewnątrz, uzupełniamy luki, w sumie pięćdziesiąt zmian. *„Bad translation"*, mówisz, ja na to: *„It's yours"*[10], śmiejesz się. Rozmawiamy o projektach na przyszłość. Moje początkowe opory, obawa, czy się nie narzucam. Całkowicie rozwiałeś moje wątpliwości. Odtąd za każdym razem, kiedy Vladimir mówi „Przyciąga wzrok", jestem w twoim pokoju i wyglądam przez okno.

„Godot": „I hate this play". Jak było?

Do Nowego Jorku 8 kwietnia. Uzgodniona wcześniej obsada właśnie się rozpadła, ponieważ po miażdżącej krytyce inscenizacji *Juliusza Cesara*, od reżysera Franka Dunlopa uciekli aktorzy.

[10] Złe tłumaczenie (...) Twoje.

Jest uradowany: *„My name is in every paper, isn't it wonderful..."*[11]. Cała lista z takimi nazwiskami jak Feldman i Hoffman i DeNiro i Perkins i Robards i Wallach: żaden z nich nie był idealny, ale i żaden się nie zgodził.

Najpierw przesłuchanie z Samem Waterstonem w maciupkim biurze na Broadwayu. Potem na jeden dzień do Los Angeles, Hotel Sheraton przy lotnisku. Kiedy proszę o salę konferencyjną, typ w recepcji, dając mi klucz mruga okiem, mruczy *„Conference room ... eh ... Conference room..."* i marszczy znacząco brwi. No i dostaliśmy apartament z olbrzymim okrągłym łóżkiem małżeńskim.

„Don't call us, we call you..."[12]

Po dwóch tygodniach mamy obsadę.

Waterston, jak się okazało, to fantastyczny Vladimir, lekki, lotny, poetycki, inteligentny – po tylu łzach, dzień w dzień wsiadając do Express Train Downtown z poczuciem, że bez zatrzymywania się pojedziemy prosto do piekła.

Na jedną z audycji zgłosiła się androgyniczna dziewczyna. Fascynująca próbka monologu Lucky'ego. Proszę Cię o zdanie: *„Lucky must not be played by a woman. Sorry to disappoint"*[13].

Po raz pierwszy zobaczyłem cię 27 grudnia 1974. Teraz, dokładnie piętnaście lat później, siedzę w bladym słońcu na tej zielonej cmentarnej ławce. Dziesiąta rano. Z opuszczoną głową, w zielonej parce, z brązowym notatnikiem w prawym ręku, charakterystycznym krokiem przemierzałeś dziedziniec Schiller-Theater. Zobaczyłem cię przez okno, zszedłem na dół, do wejścia.

Jeden z producentów chciał wystawić *Godota* na Broadwayu z Dustinem Hoffmanem. Nie udało mu się znaleźć pieniędzy. Przez dwa lata nikt nie mógł wystawić tej szuki, bo on zablokował prawa. *„Fuck Broadway"*, krzyczysz na całą kawiarnię.

„Rick bought a second-hand car. He moves around"[14] opowiadasz, *„And a dog"*. Krótka pauza. *„A second-hand dog..."*[15]

---

[11] Moje nazwisko w każdej gazecie... czy to nie wspaniałe...
[12] Proszę nie dzwonić. My zadzwonimy...
[13] Nie ma mowy, żeby Lucky'ego grała kobieta. Przykro mi, jeśli cię rozczarowałem.
[14] Rick kupił używany samochód. Jeździ nim po mieście.
[15] I psa (...) Używanego psa...

Fot. Anneliese Hauer

Samuel Beckett, Horst Bollman i Stefan Wigger w czasie próby do *Czekając na Godota*, Schiller-Theater w Berlinie, 1975.

Berlin. Jedziemy samochodem. Objeżdżamy Ernst-Reuter-Platz. Obok cyrkowa przyczepa z napisem CIRCUS BARUM. *„Full of tigers"*[16], mówisz.

Spotkałeś się z Michaelem Colganem z Gate Theatre w Café Français, choć nie dobrze się czułeś. Przy pożegnaniu pyta, czy mógłby Cię odprowadzić do domu. Dziękujesz, dasz sobie radę. On proponuje: *„Well, I'll wait here. In five minutes I'll walk down the road to see whether you made it"*[17]. *„Don't pick me up"*[18], odpowiadasz.

Lotnisko w Stuttgarcie. Odprawa. Masz bilet pierwszej klasy. „Czy chciałby pan do loży senatorskiej?". Opuszczasz głowę i spoglądasz na swoją kurtkę, potem na mnie: *„Do we look like senators?!*[19]*"*. Zamiast tego idziemy do restauracji. Hałas rozmów. Zapowiedź przez megafon „Lot numer... do... ostat-

[16] Pełen tygrysów.
[17] Dobrze, poczekam pięć minut. Potem wyjdę zobaczyć, czy ci się udało.
[18] Nie podnoś mnie.
[19] Czy my wyglądamy na senatorów?

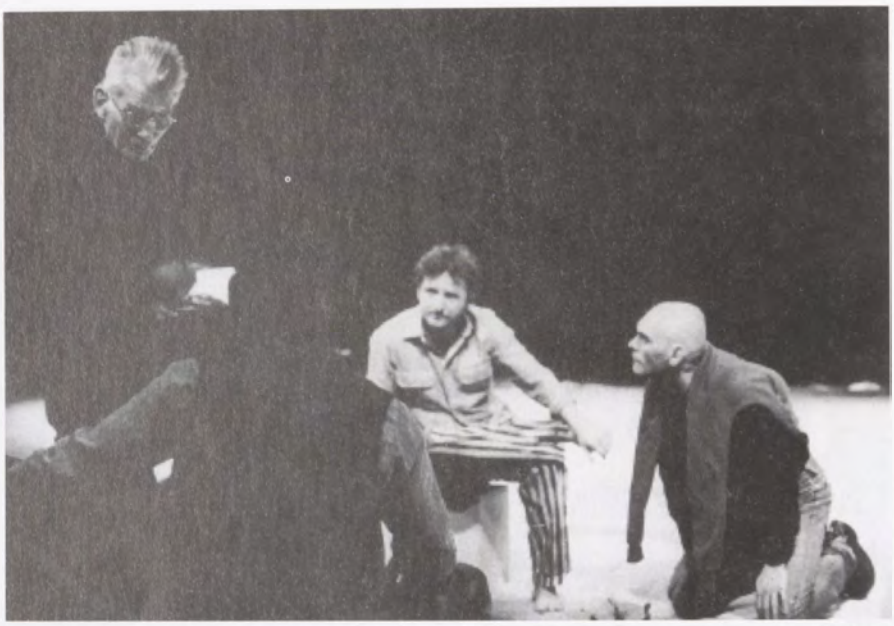
Fot. Hugo Jehle

Samuel Beckett, Walter D. Asmus, Heinz Bennent w czasie telewizyjnej realizacji szuki *Ej, Joe*, Stuttgart 1966.

nie wezwanie..." etc. Wyciągasz z kieszeni mały skoroszyt i czytasz ze swoich „mirlitonnades" powoli, wyraźnie, sprawdzając, czy rozumiem tekst po francusku:

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

Londyn, luty 1984 roku San Quentin Drama Workshop poprosił cię, abyś po *Krappie* i *Końcówce*, zrobił jeszcze *Godota*. Nie czułeś się na siłach i zaproponowałeś, żebym ja pomógł. Z tego powodu spędziłem w Chicago sześć najzimniejszych tygodni od niepamiętnych czasów. Strzały z pistoletu o świcie, kiedy zatrzymaliśmy się pod światłami w alei wzdłuż brzegu Lake Michigan. Kokaina na zapleczu i na przyjęciach, fantazje o Beckett Theater finansowanym przez spadkobiercę Hyatt Hotel, który pisał pracę magisterską o Twoich powieściach. A teraz dwa tygodnie prób w londyńskim



Fot. Z.P. Friedrich

Samuel Beckett, Larry Held, J. Pat Miller („najlepszy Lucky") w czasie prób do autorskiej inscenizacji *Czekając na Godota*, Londyn 1984.

teatrze Riverside Studios, wszyscy się zjechali, by zobaczyć Cię przy pracy. A Ty czułeś się fatalnie przygotowany. Lucky kończy swoją mowę, jesteś niemal osłupiały, wstrząśnięty, szepczesz *„The best Lucky ever"*[20]. Mnie też łzy napływają do oczu, siedzimy w milczeniu. Ale znowu Twoje zniecierpliwienie, ponieważ nie zawsze pamiętasz absolutnie bezbłędnie cały tekst. Mówię: „Sam, bardzo dobrze idzie". Patrzysz na mnie jarzącymi się oczami i z naciskiem na każde słowo mówisz do mnie cicho: *„Walter, I hate this play"*[21].

Po przerwie spotykam cię przed teatrem:

„What have you been doing?".

„Gone for a walk, looking at the mud" powiedziałeś, dodając po chwili: *„...and the gulls..."*[22]. Chodziłeś nad Tamizą.

Palcem wskazującym i kciukiem kładziesz na stolik monety w kawiarni, potem unosisz oba palce *„The most important ones"*[23]. Wiedziałem, że to

[20] [To] najlepszy Lucky [jakiego widziałem].
[21] Walter, ja nienawidzę tej sztuki.
[22] Poszedłem na spacer. Popatrzeć na błota... I na mewy.
[23] Te dwa są najważniejsze.

aluzja do Krappa: *„Fanny came in a couple of times. Bony old ghost of a whore. Couldn't do much but suppose better than finger and thumb"*[24].

W poczekalni u dentysty przy Lehniner Platz siedzi mężczyzna. Nieskoordynowane ruchy. Patrzysz na niego przez dobry kwadrans. Kiedy wchodzi do gabinetu, mówisz cicho: *„Parkinson. My mother had it, you know. Terrible"*[25].

Szwedzki reżyser reżyserował *Godota* w 1987 roku z więźniami w San Quentin. Pytam, czy wiesz, co z tego wyszło. *„Didn't hear much. But the prisoners collected money for the mother or one of them to enable her to go there and see her son."*[26]

Spytałem, czy przeczytałeś biografię Deirdre Bair. *„It's full of mistakes"*, oświadczyłeś. *„She says when I woke up in hospital after I had been stabbed the first person I saw was Suzanne. That's wrong. The first person I saw was Joyce. He had come immediately and took care that I got into a better room..."*[27]

Niewygrane gry

Godot w Nowym Jorku, Karlsruhe, Chicago, Dublinie, Paryżu. *Końcówka* w Kopenhadze, Krakowie, Fryburgu. *Krapp* w Kopenhadze i Paryżu – i wciąż to samo?

Ktoś powiedział, że odkrywa wciąż w *Godocie* nowe rzeczy, ty na to: „Ja też".

Kiedyś musieliśmy odbyć próbę bez Horsta Bollmanna. Wszedłeś na scenę i przeobraziłeś się w Estragona. Słowo w słowo i krok po kroku. Wzrok wbity w ziemię, prawie go nie podnosząc, duży chłopiec tożsamy z sobą i z sy-

[24] Fanny przyszła parę razy. Stara koścista trupia dziwka. Niewiele mogłem, ale to i tak chyba lepiej niż między dwoma palcami.
[25] Parkinson. Moja matka też miała. Straszne.
[26] Niewiele do mnie dotarło. Ale więźniowie zebrali pieniądze dla matki jednego z nich, aby mogła przyjechać i zobaczyć go.
[27] Pełna błędów... Mówi, że kiedy po ugodzeniu nożem obudziłem się w szpitalu, pierwszą osobą, którą zobaczyłem, była Suzanne. To nieprawda. Pierwszą osobą, którą zobaczyłem, był Joyce. Przyszedł od razu i załatwił mi lepszy pokój.

tuacją. Zawsze, kiedy coś recytowałeś z własnej sztuki, to byłeś cały Ty. Treść i Forma i Osoba – nie sposób było rozdzielić. Dla ciebie nie istniała kwestia koncepcji, tylko prawdziwości w jak największej prostocie. W jak największym skrócie.

We własnych inscenizacjach spoglądałeś na nowo na swoje sztuki i je korygowałeś, poprawiałeś i zagęszczałeś, robiłeś z nich poezję. Precyzowałeś i liczyłeś, rytmizowałeś je i umuzyczniałeś, dotąd aż mogłeś je przyjąć w spokoju ducha: zwiewna lekkość w przeciwieństwie do kapiącej znaczeniem ociężałości, muzyczna przejrzystość i sceniczna przejrzystość. Nie stwarzałeś modelu, tylko wyznaczyłeś normy. Pierwszy akt londyńskiego *Godota* w 1984 roku był niemal o kwadrans dłuższy niż dziesięć lat wcześniej. W starszym wieku inaczej to czułeś...

Barry McGovern jako Vladimir w *Czekając na Godota*, reż. Walter D. Asmus, Gate Theatre, Dublin 1991.

Barry McGovern w czasie prób w Gate Theatre, 1991.

Godot w Dublinie w 1988 roku Gate Theatre. Dawna trasa: Foxrock, Góry dublińskie, molo, na którym Krapp przeżył swoje widzenie, Cooldrinagh, szczupła matka May, zaokrąglony ojciec William, Vladimir i Estragon, niebo i ziemia.

Scenografem był Louis LeBroquy, malarz irlandzki. Horyzont przypominał Dublin Montains, po których chodziłeś z ojcem... Droga, która gwałtownie opada...

Nie chciałeś mieć z tym nic wspólnego: „There is no road"[28].
„Ale przecież tak jest w tekście: «Droga. Drzewo. Wieczór.»"
„Only tree and stone! As simple as possible!"[29]

Widownia w Dublinie wybuchała śmiechem już przy *„Nothing to be done. I'm beginning to come round to that opinion"*. Znawca niuansów. Z deszczu bezwstydnego śmiechu pod rynnę sakralnej ciszy. W ułamku sekundy zmieniał się nastrój, nigdy do tego stopnia nie identyfikowałem się z widownią, identyfikującą się z jakąś sztuką. Magia identyfikacji z twoimi postaciami.

Fot. Z.P. Friedrich

Próba do inscenizacji *Czekając na Godota* z grupą San Quentin Drama Workshop w londyńskim teatrze Riverside Studios, luty 1984. Od lewej: W.D. Asmus, S. Beckett, R. Cluchey, B. Thorpe, L. Held, J.P. Miller.

Magia zupełnie innego rodzaju, nieco później w Nowym Jorku, kiedy *Godota* wystawił Mike Nichols. Spotkaliśmy się wcześniej w Paryżu, a ty byłeś zaniepokojony tym pomysłem umieszczenia dwóch komediantów na pustynnym terenie, służącym do testów nuklearnych. Las Vegas – Nevada Idea.

[28] Nie ma żadnej drogi.
[29] Tylko drzewo i kamień. Jak najprostsze.

Dla publiczności grali F. Murray Abraham, Steve Martin, Robin Williams i Bill Irwin. Steve Martin nie musiał nawet wyjmować rąk z kieszeni. F. Murray Abraham nauczył się słów, tylko nie bardzo wiedział, co z nimi począć, no ale był przecież świetnym Salierim. Mowa Lucky'ego ledwie się kleiła, ponieważ Williams w tym czasie odstawiał miny do publiczności. Publiczność była zachwycona. Wszystko to było bardzo amerykańskie, ale miało niewiele wspólnego z Twoją sztuką.

W 1978 roku wystawiłem *Końcówkę* w Kopenhadze z Mortenem Grunwaldem i Ovem Sprogem, obaj znani byli z serialu filmowego *Gang Olsena* jako aktorzy komediowi. Reputacja aktorów i twoja wyrafinowana sztuka – tu trudno było o równowagę. Publiczność bardzo chciała śmiać się z aktorów, ale Twoja sztuka zbijała ją z tropu. Kiedy Ove Sprogøe jako Clov zaczynał: *„Slut, slut, det er slut, nästen slut..."*, widzowie nie byli pewni, czy był to opryszek z bandy Olsena, który chciał wrócić do domu, śmiech zamierał im na ustach, kiedy słuchali bezkompromisowego monologu.

Potem jeszcze jedna *Końcówka*, jesienią 1981 parę tygodni przed stanem wojennym w Polsce. Mieszkaliśmy z Markiem Kędzierskim prawie jak feudałowie, jedyni goście w hotelu dla notabli w Krakowie. Potem jeszcze dwie córki partyjnych sekretarzy, którym nie dano miejsca w domu studenckim. Wygnane w luksus gierkowskich kryształów. W ogrodzie róże, para gospodarzy, owczarek. Pusty pałac z lat siedemdziesiątych. Puste sklepy, niewiele żywności, aktorzy na rannej próbie zmęczeni czekaniem w kolejkach. Kiedy się skarżę, mój Hamm, Wiktor Sadecki, odpowiada: „Walter, zrozum, od szóstej rano stałem po chleb dla wnuka". Widzowie ujrzeli w początku sztuki własną sytuację, a „nie ma już..." (rowerów, koców, trumien itd.) z refrenu sztuki, to był ich chleb powszedni. „Nie ma..." wszędzie się słyszało, w sklepach i restauracjach – nigdzie indziej widownia tak się z tego nie śmiała jak w Starym Teatrze.

Jakieś trzy tygodnie po rozpoczęciu prób poleciałem na weekend do Kolonii i przeżyłem ten sam szok, którego doznało wówczas tylu ludzi. Ze świata *Końcówki* w krainę nadmiaru po dwóch dniach wracam obładowany tym, co tylko pomieściło się w torbach, na ucztę w hotelu. Madame wyciągnęła państwowe srebro i nakryła stół w sali reprezentacyjnej. Wódka była czysto polska.

Fot. Wojciech Plewiński

Leszek Piskorz (Clov), Wiktor Sadecki (Hamm) w *Końcówce*, reż. Walter D. Asmus, scen. Jerzy Grzegorzewski, przekł. Marek Kędzierski, Stary Teatr Kraków 1981.

Leszek Piskorz i Wiktor Sadecki, ciężarówka z darami dla Starego Teatru, Kraków 1982.

W dniu premiery Wiktor idzie na grób rodziców – pierwszy raz od wielu lat. I gra wspaniale!

Potem końcówki ciąg dalszy. W teatrze w Kolonii rozpocząłem akcję pomocy dla Starego Teatru. Przez całą zimę po każdym przedstawieniu odbywała się zbiórka. Pewnego marcowego ranka w 1982 roku sprzed teatru w Kolonii ruszają dwie ciężarówki wyładowane po brzegi żywnością, odzieżą i używanymi przedmiotami. Niepewnie zasiadam za kierownicą pierwszej, obok mój zmiennik, w drugim pojeździe też koledzy z teatru. Kierowcom łatwiej było dostać wizy niż artystom, ale to artyści muszą teraz odbyć długą podróż w zimowych warunkach.

Planujemy dojechać do Krakowa wieczorem. Nic z tego. Najpierw DDR-owska straż graniczna robi wszystko, by utrudnić nam życie, ale czas też robi swoje i w końcu muszą nas puścić. Po przekroczeniu granicy zatrzymuje nas polska milicja – teraz butelka wódki robi swoje. Ruszamy, ale wieczorem jesteśmy dopiero w okolicach Wrocławia. Ze stacji benzynowej

przy autostradzie chcemy zadzwonić do Krakowa, ale nie wolno ze stacji telefonować. W okolicach Katowic przed wjazdem na most znaki ograniczenia wysokości pojazdów. Amatorzy, nie znamy wysokości naszych ciężarówek, więc decydujemy się na objazd. Oczywiście gubimy się w smętnym pejzażu kopalń i fabryk, godzinami krążąc po wyludnionych w godzinę policyjną drogach. Wpadamy w zamieć śnieżną, zmieniamy się co godzina, mam już przywidzenia, całe stada szczurów na drodze. Zajeżdżamy przed Stary Teatr o szóstej rano. Witają nas technicy, którzy czekali całą noc. Po pierwszym kieliszku wódki robi się ciepło. Szybko rozchodzi się wieść o naszym przybyciu. O świcie przychodzą też Wiktor, Leszek, nieco później Nell i Nagg, Halina Kwiatkowska i Roman Stankiewicz. Koło południa cztery godziny snu i z powrotem w drogę – musimy odstawić wypożyczone ciężarówki. Znowu śnieg. Szczury na autostradzie tym razem po niemieckiej stronie.

Potem jeszcze jedna zbiórka, w szkole teatralnej w Hanowerze, i jeszcze jedna podróż, dwoma samochodami osobowymi. Teraz też zatrzymujemy się, szukając telefonu. Żołnierze, którzy ogrzewają się przy prowizorycznych grzałkach na koks, podobnych do zaprojektowanych do *Końcówki* przez Jerzego Grzegorzewskiego, pozwalają nam zadzwonić z wojskowego telefonu. Stan wojenny funkcjonuje. Ambiwalencja polityki! Wieczorem docieramy do Krakowa. Tym razem aktorzy są już na miejscu. Spora grupa. Jest już godzina policyjna. Do rana nikt nie może opuścić budynku. Ale jest wódka eksportowa i żywność z importu i mamy dużo czasu na rozmowy.

Natomiast z Fryburga w 1987 roku pamiętam tylko, że pan krytyk w ogóle nie przyjechał na spektakl, a pani krytyk „widziała to wszystko już wcześniej", w latach pięćdziesiątych w piwnicznym teatrze, w dobrych, dawnych czasach, kiedy była jeszcze młoda. Od Ciebie nauczyła się lękać starości.

Polański i Lucky, Beckett und Bernhard...

Na początku w Berlinie raz mi powiedziałeś, że z biegiem lat wiele cię nauczyły sztuki innych, że wszystko musisz mieć najpierw dobrze ułożone w głowie, że to nie udało ci się w *Godocie*, może trochę bardziej w *Końcówce*, że

chcesz inscenizować *Godota*, aby zaprowadzić w tym bałaganie porządek. Na przykład wybadałeś bardzo dokładnie, jak Lucky ma trzymać ciężar, aby odstawić go w jak najprostszy sposób, a potem ponownie podnieść. Roman Polański w 1988 roku w Paryżu, jeszcze jeden rzemieślnik, sumiennie bawiąc się rekwizytami, zapytał, jak trzymać walizy. Pokazałem. Ale mu się nie spodobało. „Zrób, jak uważasz" powiedziałem, a on przez kilka tygodni ciągle zmieniał i wciąż przeszkadzał mu jakiś szczegół. W końcu, na jednej z ostatnich prób, podszedł ze słowami: „Walter, już wiem, najlepiej, jeśli będę to trzymał tak" i zademonstrował dokładnie to, co Ty sobie wcześniej wykoncypowałeś.

Od października do świąt Bożego Narodzenia 1988 roku widywaliśmy się co tydzień, najczęściej w niedzielę. 16 października odwiedziłem Cię po raz pierwszy w domu starców przy 26 rue Rémy-Dumoncel. Stoisz w brązowej koszuli i szarych spodniach, w mokasynach bez skarpet, w przegrzanym pokoju z zielonymi tapetami, pochylony, kruchy, pełen uczucia. Rozmawiamy i pijemy whiskey, drzwi na wewnętrzny dziedziniec są uchylone, jakiś pies błądzi i wchodzi do środka i rozgląda się wokół, potem gołąb. Młody chłopak przynosi list ekspresowy. Przyjmujesz, spoglądasz na gońca, ma już wychodzić, a Ty mówisz *„attends"*, podchodzisz do szafki przy łóżku, wyjmujesz jakieś drobne, wciskasz mu do ręki. *„Merci, Monsieur."* Twoje ruchy są powolne, nad sceną unosi się nastrój spokoju, jak obraz z innych czasów. Przyglądasz się listowi i wykrzykujesz: „Oh, no!".

Najczęściej, kiedy przychodzę, zajęty jesteś czytaniem. Na przykład *Bratanek Wittgensteina*. *„Seems to be an interesting man, this Thomas Bernhard."* Dajesz mi tę książkę. Albo biografię Nory Joyce: *„All the private letters and the sex life, terrible. Some good information though"*[30].

Wziąłeś z sobą do domu starców swój dawny egzemplarz *Boskiej Komedii* wydanie *in quarto* w czarnych okładkach z 1924 roku. Pokazując własne notatki z tamtych czasów, wyjaśniasz mi, ile z tego przeczytałeś, do *Paradiso* wtedy nie doszedłeś.

Raz zastaję cię na podpisywaniu specjalnej edycji *Stirrings still* – *„For 1000 pounds, don't know who will buy it. Isn't worth it"*[31].

[30] Interesujący człowiek, ten Thomas Bernhard. (...) Wszystkie te prywatne listy i życie seksualne, straszne. Ale parę dobrych informacji.
[31] 1000 funtów, nie wiem, kto to kupi. Nie warto.

Innym razem z małego notatnika czytasz mi swój tekst *Comment dire – „about writing a sentence"*[32].

Miałeś się zabrać za niedokończoną sztukę o Samuelu Johnsonie...

Na stole stało wciąż małe radio tranzystorowe. Przed Bożym Narodzeniem zdobywam się na odwagę i kupuję Ci przenośny odtwarzacz CD z dwoma małymi głośnikami.

„I have something for you..."

„What's that..."

„CD-Player..."

„I couldn't handle it."

„Oh yes, only three buttons, open, on, off, I marked them clearly."[33]

Zacząłem podłączać głośniki.

„No, no I can't..."

„Sam, it's very very simple..."

„No, will never... I have my radio... this little room, not today, I'm tired..."

„Okay, I'll leave it here."

„Yes, leave it here; when you come back..."[34]

Wsunąłem wszystko pod szafę.

„Must have cost a fortune, could never handle it."[35]

Następnym razem widzę, że odtwarzacz CD w dalszym ciągu leży pod szafą. Spostrzegasz, że tam patrzę.

„Next time."[36]

W czymś w rodzaju świetlicy przez cały dzień włączony telewizor, siedzą staruszkowie, jeden z nich zawsze się śmieje, kiedy przechodzę...

---

[32] o pisaniu jednego zdania

[33] Mam coś dla ciebie.
Co to jest.
Odtwarzacz CD.
Nie znam się na tym, nie potrafiłbym.
Tylko trzy guziki, *open, on* i *off*, zaznaczyłem wyraźnie.

[34] Nie, nie mogę.
Sam, to naprawdę bardzo proste.
Nie, nigdy się... mam radio... w tym pokoiku, nie dzisiaj, jestem zmęczony...
Dobrze, zostawię tu.
Tak, zostaw, kiedy wrócisz...

[35] Musiałeś na to wydać majątek, ja nie potrafiłbym tego obsługiwać.

[36] Następnym razem.

Wyznanie

Kiedyś po naszym spotkaniu w kawiarni, poszedłem za Tobą. Stoisz na ulicy w zielonkawej marynarce, spoglądasz na zegarek, wkładasz prawą rękę do kieszeni, ruszasz z pochyloną głową, zwracając ją nieco w prawo, rue Dareau, skręcasz w rue Broussais, pachnie jaśminem, koniec czerwca, rue Cabanis, jest parno, przez dużą bramę wchodzisz do Centre Psychiatrie Sainte-Anne. Wciąż z pochyloną głową i ze spuszczonym wzrokiem, ręka w prawej kieszeni, idziesz długą kasztanową aleją. Żwir w nieładzie, trawa, gołębie, chorzy na ławkach. Opatrunki. Mężczyzna z naroślą na szyi. Niedzielne wizyty. Ty z pochyloną głową, prawa ręka w kieszeni marynarki, zataczasz łuk i znikasz z tyłu za olbrzymią wierzbą płaczącą. Zawracam.

A teraz siedzę na zielonej ławce przed płytą nagrobną, na plecach czuję blade słońce. Dodałem różę do narcyzów, pierwiosnków i tulipanów. Skrawek papieru, na nim kamyk. Fotograf fotografuje. Młody człowiek coś pisze. Łzy w oczach jakiejś kobiety. Gołębie. Ziemia dobra dla kamieni[37]. Kruki. Ktoś pochyla się, by przeczytać kartkę.

Idę na spotkanie z B.B.

Wracam późnym popołudniem. Zmierzch i blask nieba.

Rodzą okrakiem nad grobem, dzień błyszczy jeszcze przez moment, a potem znowu noc[38].

Jest 17.15, głośny dzwonek w stróżówce.

Clov: „Zbudziłby umarłego! Słyszałeś?"
Hamm: „Ledwie ledwie."
Milczenie.

Ptaki odleciały.

W samolocie nekrologi.

[37] Aluzja do monologu Lucky' ego z *Czekając na Godota* (przyp. tłumacza).
[38] Aluzja do wypowiedzi Pozza w drugim akcie *Czekając na Godota* (przyp. tłumacza).

Pamiętam prezent na osiemdziesiąte urodziny od „Neues Deutschland". Honor pierwszej wzmianki. Burżuazyjny pisarz, który znalazł zaskakujące metafory ludzkiego wyobcowania, odkrytego naukowo przez Karola Marxa – coś w tym rodzaju.

Havel prezydentem.

Burczy turbina samolotu. Na pierwszej stronie dziennika „Guardian" trzy fotografie, jak w paszportach, z lewej martwy Ceaucescu, w środku Ty, a z prawej Noriega. Dwóch złoczyńców?[39]

Good Company, Sam![40]

kto opowie dzieje
starego człowieka?
zważy nieobecność?
przyłoży miarę do braku?
ogarnie sumę
człowieczych utrapień?
nicość
zamknie w słowa?

Watt Addendum

Walter D. Asmus,
przełożył Marek Kędzierski

[39] Aluzja do rozmowy Vladimira i Estragona w pierwszym akcie *Czekając na Godota*, nawiązującej do motywu Chrystusa ukrzyżowanego razem z dwoma złoczyńcami (przyp. tłumacza).
[40] W dobrym towarzystwie, Samie.

Fot. Z.P. Friedrich

„... odciąć się od wyłącznie literackiego wzoru..."

Walter D. Asmus w rozmowie z Markiem Kędzierskim o wystawianiu sztuk Samuela Becketta

Marek Kędzierski: *Od czasu pożegnalnego „listu do Sama" z 1990 roku, który drukujemy w polskiej, nieco zmodyfikowanej wersji w „Kwartalniku Artystycznym", wystawiałeś sztuki Becketta w tylu miastach na tylu kontynentach i w tylu językach...*

Walter D. Asmus: ...i w ciągu tylu lat! Nie można zapominać, że czas też robi swoje, innymi oczami patrzymy na ten sam tekst dzisiaj niż przed trzydziestu laty.

M.K.: *Które inscenizacje były dla ciebie największym wyzwaniem?*

W.A.: Dwie biegunowo przeciwne. Pierwsza w rodzinnej Irlandii Becketta, druga w Szanghaju. *Czekając na Godota* w dublińskim Gate Theatre, wystawione zaledwie parę mil od miejsca urodzenia autora, było dla mnie okazją dotarcia do źródeł. W wykonaniu wielkich aktorów grających w rodzimym idiomie, zawsze o tym marzyłem, chciałem się z tym zmierzyć. Już pierwsze próby uzmysłowiły mi, jak bardzo irlandzka jest ta napisana po francusku sztuka. I ile może zawierać w sobie ta zwodniczo prosta rzecz. Ale z drugiej strony, w Dublinie również, jak pod lupą, widać było wszelkie potknięcia i niedostatki. *Końcówka* w Szanghaju to rzucenie się na zupełnie nieznane tereny, ryzykowne przedsięwzięcie zwłaszcza dla kogoś jak ja, kto nie miał żadnych doświadczeń z kulturą dalekiego wschodu. No ale może przez to właśnie tym ciekawszy eksperyment, choć posłużyłem za królika doświadczalnego.

M.K.: *Dlaczego wybrałeś „Końcówkę"?*

W.A.: Rok wcześniej pokazywaliśmy w Chinach inscenizację *Czekając na Godota* z Gate Theatre po angielsku. Chciałem przedstawić inną sztukę, no i tym razem po chińsku.

M.K.: *Czy było to trudniejsze niż „Końcówka" w Starym Teatrze w Krakowie?*

W.A.: Zdecydowanie, choć były pewne podobieństwa. Ale generalnie, w Chinach teatr, tak tradycyjny, jak w konwencji zachodniej, działa na zupełnie innych zasadach niż w Europie. Praca z aktorami, nawet jeśli nie szczędzi niespodzianek, zmierza do podobnego celu. Ale reakcje publiczności mogą być diametralnie różne. Jak i zwyczaje publiczności. Kiedy graliśmy pierwsze przedstawienia, pół godziny po zapowiedzianym początku spektaklu, większość widzów była jeszcze we foyer. Ci na widowni, wybiegali telefonować albo pisali sms-y. Wszyscy obowiązkowo z telefonami w rękach. Nie chciałem być nieuprzejmy, ale aktorzy się niecierpliwili. Następnego dnia zarządziłem naradę personelu teatru. Pracownicy ustawili się posłusznie, jak na paradzie wojskowej i czekali na rozkazy. Ustaliłem kilka prostych reguł, które okazały się łatwe do wprowadzenia.

M.K.: *Czy twój ostatni „Godot" to ta sama sztuka, jak w 1975 roku?*

W.A.: Powiedziałbym, że nawet inscenizacja w Gate Theatre, którą od początku do końca sam zrealizowałem i „ustawiłem" nie jest dziś tym samym, co w 1991 roku, kiedy zaczął się triumfalny marsz *Godota* z Gate Theatre po światowych scenach. A trzeba wiedzieć, że parę lat wcześniej zrobiłem w tym samym teatrze inscenizację, która raczej nie wyszła. To, że nie wzbudziła zachwytu, dało nam wiele do myślenia. Z takimi wspaniałymi aktorami. W żadnym wypadku nie chciałem z nich rezygnować. Ale po wielu rozmowach i medytacjach w pojedynkę, postanowiłem obsadzić Barry'ego McGoverna nie jako Estragona tylko Vladimira, zaś Johnny'ego Murphy'ego nie jako Vladimira, tylko Estragona.

M.K.: *Zamienili się po prostu rolami.*

W.A.: Tak, po prostu zamienili się rolami. I od razu było widać, że tak będzie dużo lepiej. Choć wcześniej byłem przekonany, że Barry powinien być Estragonem.

Fot. John Minihan

Samuel Beckett, Walter D. Asmus w czasie próby w londyńskim teatrze Riverside Studios, luty 1984.

M.K.: *Generalnie: czy „Godot" z Berlina sprzed trzydziestu laty i „Godot", przedstawiany na stulecie Becketta w londyńskim Barbican Centre to jest wciąż ta sama sztuka?*

W.A.: To jest wciąż inna sztuka. Kiedy zaproszono mnie do Brooklyn Academy of Music w 1978 roku chciałem wszystko zrobić dokładnie tak samo jak Beckett w berlińskim Schiller-Theater, w spektaklu, w którym mu asystowałem. Nie chciałem w czymkolwiek sprzeciwić się intencji autora. Ale już po paru próbach uzmysłowiłem sobie, że to jest niemożliwe. Głównie z powodu aktorów, którzy nie tylko mówili innym językiem, uczyli się aktorstwa w innych szkołach – i przede wszystkim mieli inną mentalność. Nie można było nic na to poradzić. Choć pozostałem wierny strukturze inscenizacji – zresztą do dziś zawsze wszystko robię, żeby jej się nie sprzeciwić.

M.K.: *Strukturze inscenizacji? Co masz na myśli?*

W.A.: Myślę przede wszystkim o choreografii spektaklu, o choreograficzno-gestycznym rusztowaniu, które zawarte było tylko po części w oryginalnym tekście. Beckett nosił to w sobie, oczywiście, i z biegiem czasu, reżyserując – wypełniał treścią sceniczną i uzupełniał. Kiedy mówię, że

Fot. Walter D. Asmus

Duńscy aktorzy: Lily Weiding, Morten Grunwald i Ove Sproggøe z Samuelem Beckettem w berlińskim mieszkaniu Asmusa przy Goethestrasse, 1978.

chcę pozostać wiernym Beckettowi, to znaczy, że w każdej fazie prób mam w pamięci, po pierwsze, tekst utworu wraz z komentarzami i uwagami autora, a po drugie – wszystko to, co rodziło się i odbywało się na kierowanych przez niego próbach. Beckett wciąż modyfikował i precyzował.

M.K.: *Jak można określić kierunek, w jakim podążał w kolejnych inscenizacjach? Czy miał jakiś określony cel, do którego przybliżały go kolejne inscenizacje? W takim wypadku jego ostatnie prace miałyby charakter definitywnych.*

W.A.: Mam tu raczej na myśli to, że jego inscenizacje były zawsze funkcją jego *etat d'esprit* w fazie biografii twórczej, w której akurat się znajdował. Robił je według własnego rytmu, w sensie muzycznej wrażliwości. Która zmieniała się, w okresie między latami pięćdziesiątymi a osiemdziesiątymi uległa wielkiej ewolucji. Inscenizacja londyńska z roku 1984 to była dla mnie „Sonata księżycowa", bardziej mol niż dur, w sesnie uczuć, nie sensu. Kiedy powiedziałem, że pierwszy akt był dłuższy o całe 30 minut, Beckett przyjął to ze zdziwieniem.

M.K.: *Takie było może też tło fizjologiczne. W starszym wieku ulega zmianie percepcja, rzeczy mogą powolnieć, ale dzięki temu nabrać wyrazistości. W twoich inscenizacjach ja dostrzegałem wraz z upływem lat coraz więcej Asmusa. Nie chcę powiedzieć, że mniej Becketta. A z twojej perspektywy, ile w nich Asmusa, ile Becketta, czy jest tu jakiś konflikt, jakaś sprzeczność?*

W.A.: Powiedziałbym, że – istotnie – w ostatnich jest relatywnie więcej Asmusa. W Gate Theatre w 1991 roku wszystko było szybsze niż w Schiller-Theater, i było mniej na scenie, zarówno w sensie scenograficznym, jak i czynności scenicznych. Aktorzy byli bardziej za pan brat z autorem. W Berlinie aktorzy czuli wielki respekt i to trochę blokowało w nich spontaniczność.

M.K.: *Może dlatego, że w Niemczech trzeba było w tamtych czasach bardziej celebrować nędzę egzystencjalną, stawiać kropkę nad i.*

W.A.: Nie bardzo wiem, co masz na myśli...

M.K.: *Kiedy porównuję to, co pamiętam z 1999 roku z tym, co Gate pokazuje w 2006 roku, pierwsza różnica polega na tym, że aktorzy są dużo swobodniejsi...*

W.A.: ...ja też zrobiłem się dużo swobodniejszy. W ostatnim wznowieniu jest więcej mojego własnego temperamentu, w większym stopniu włączyłem w inscenizację moje doświadczenie życiowe, czerpałem z niego w bardziej świadomy sposób, bardziej świadomie chciałem odciąć się od wyłącznie literackiego wzoru.

M.K.: *W pewnym sensie więc był to dla ciebie szlak emancypacji, dopiero po śmierci Becketta rozwinął się w pełni twój własny styl, doszedł do głosu.*

W.A.: Potrzeba było czasu, by się rozwinął. Nie widzę powodu, by koniecznie łączyć to z odejściem Sama. Ale z pewnością mój stosunek do jego sztuk charakteryzuje obecnie większa wolność. Choć wciąż absolutnie podporządkowuję się jego tekstowi.

M.K.: *Chcąc, czy nie chcąc, myślisz jednak o jego sztukach w innych kategoriach niż autor.*

W.A.: Zdecydowanie. W *Końcówce* na przykład, widzę wszystkie związki, uwikłania między postaciami, jak związki międzyludzkie w ogóle, ale i w kategoriach również społecznych. Beckett się tego wystrzegał. Rodzina, relacje małżeńskie, uzależnienie jednej osobowości od drugiej, nie chciał temu nadawać formatu socjologicznego.

Fot. Wojciech Plewiński

Halina Kwiatkowska (Nell), Roman Stankiewicz (Nagg), *Końcówka*, reż. W. Asmus, Stary Teatr Kraków 1981.

Fot. Xu Xin

Chen Jiaoying (Nell), Fu Chong (Nagg), *Końcówka*, reż. W. Asmus, Shanghai Dramatic Arts Centre 2005.

M.K.: *Beckett w ogóle odmawiał dyskusji o swych utworach w tej perspektywie.*

W.A.: Co nie zmienia faktu, że mogą być one (utwory) i dla mnie są, abstrakcjami społecznymi, socjologicznymi, zagęszczonymi, przedstawionymi w poetyckiej postaci. Jestem przekonany, że portretowane przez niego sytuacje, wzory relacji międzyludzkich, dyktowało mu własne życie, że czerpał z obserwacji ludzi wokół siebie i z własnej biografii, refleksji nad tym, co jemu się przydarzyło. Że wiele jest ukrytej wiwisekcji i auto-analizy. Jego utwory dlatego są dla nas tak prawdziwe, że zbudowane są na autentycznym doświadczeniu życiowym, rzeczywistość w jego utworach jest nie mniej realistyczna niż w sztukach tak zwanych realistycznych i socjologicznych. Tylko że on robi z tego poezję i zaciera ślady, przede wszystkim zaciera ślady bezpośredniego związku z własną biografią.

„It´s all poetic" powiedział mi kiedyś, kiedy obstawałem przy tym, że odnoszą się do rzeczywistości, powszedniej rzeczywistości.

M.K.: *W jakim celu, twoim zdaniem, zaciera takie ślady?*

W.A.: Poezja go ochrania, Beckett chroni się przed tym, czego ludzie chcieli się w jego utworach doszukiwać. Nie chce, żeby odkryli w nim to, czego on nie chce im odsłaniać, on chce się uczynić niewidocznym, nie zaciera „prywatnych" impulsów, obecnych w jego dziele i wywiedzionych z własnej biografii, ale chce, żeby teksty mówiły same za siebie...

M.K.: *...czyli usuwa siebie ze swego dzieła, a czytelnik i tak podstawi pod to własne percepcje, przeżycia, czerpiąc z własnej biografii. Czy tak?*

W.A.: Jako reżyser też jestem czytelnikiem, czerpię z własnego doświadczenia i z tej perspektywy rozprawiam się z tym, co znajduję w jego tekstach. Moje inscenizacje są bardziej realistyczne, praktyczne. Ja stoję na ziemi znacznie mocniej, ciężej. Ale i lakoniczne produkcje Sama były bardziej bezpośrednio – jak to powiedzieć? – obarczone znaczeniem.

M.K.: *Choć niczego nie wyjaśniał i domagał się muzyki. A ty rozmawiasz z aktorami o wielu rzeczach...*

W.A.: ...których on za nic w świecie by nie poruszył. Ale nie trzeba zapominać, że odsłaniał się znacznie bardziej jako autor.

M.K.: *A lakoniczne? Co masz na myśli?*

W.A.: Jak to wytłumaczyć? Weź na przykład Johnny'ego Murphy'ego, to prosty facet, Johnny gra prostego faceta, z ulicy. McGovern też jest bezpośredni. Można by powiedzieć, że nic się za nimi nie kryje, za ich grą. W ich dialogu uderza ten powszedni ton. Żadnych naddanych akcentów. Tak mi się wydaje. Dalecy są od literatury. Beckett zresztą sam tego chciał.

M.K.: *No właśnie. Ale MacGowran czy Magee to byli też typowi Irish blokes.*

W.A.: Wtedy jednak reżyserowi trudniej było zrezygnować z literackości. Ryzykowało się, że sztuka zostanie odarta ze znaczenia, zaliczona do teatru absurdu, a tam wszystko jest i tak bez znaczenia. Jeśli wszystko, co jest na scenie, i tak jest bez znaczenia, to po co tak się trudzić przez wiele tygodni prób?

M.K.: *Jak można kojarzyć sztuki Becketta z rzeczywistością polityczną, nie redukując ich od razu do kategorii dzieł znacznie uboższych?*

W.A.: Rzeczywistość polityczna jest częścią świata, w którym żyjemy i rządzi się, acz w szczególny sposób, tymi samymi prawami, jak inne aspekty egzystencji w XXI wieku. Jak kojarzyć materiał sztuk z rzeczywistością polityczną wokół nas? Chodzi o punkt wyjścia, znalezienie punktu wyjścia, który ma coś wspólnego z polityką – na przykład – nie żeby powiedzieć, że o tym jest sztuka, tylko, że demonstrowane mechanizmy są uniwersalne. Weźmy Pozzo, w Stanach w czasie dyskusji z aktorami i ze studentami, wciąż powracały porównania do prezydenta Busha, ten sam model działania, ten sam brak pewności rekompensowany przez aroganckie pozy i agresję. Jeśli dam wskazówkę aktorowi grającemu Pozzo: „zagraj Busha", zrozumie to w lot, nawet jeśli głosował na Republikanów.

M.K.: *Tak, ale ludzie z innego kraju skojarzą Pozzo z tyranem, panującym w ich kraju, zaś nieosiągalnego Godota z demokracją typu amerykańskiego. Zawsze jesteśmy przez kogoś manipulowani, kogoś, komu są potrzebne nasze głosy, aby wyszedł na swoje.*

W.A.: To jest uniwersalne. Tu akurat nie ma nieprzezwyciężalnej różnicy mentalności. Przed premierą *Końcówki*, a może zaraz po niej, krytyk jednej z szanghajskich gazet (można sobie wyobrazić wydawanej w gigantycznym nakładzie) pyta mnie na konferencji prasowej, o czym jest ta sztuka. Wyjaśniam: przybliżam – idzie o relację ojciec/syn, relację dwóch osób – jedna z nich jest kochana, ale nie potrafi odwzajemnić tej miłości i ucieka w gniew lub intelektualne poniżanie drugiej, intelektualne niszczenie tego związku. To nie jest tak trudno wytłumaczyć. Ale już z aktorami jest trudniej, trudniej do nich dotrzeć, w Chinach w ogóle trudno jest rozmawiać o osobistych rzeczach z aktorami, nie ma takiego zwyczaju. Natomiast polityka jest bardziej uniwersalna. Na wspomnianej konferencji mówię, że koniec to nie koniecznie śmierć, że może to być koniec systemu, wiszący w powietrzu, tak jak to czułem w Krakowie przed wprowadzeniem stanu wojennego, który doprowadził do zawalenia się komunizmu. Koniec systemu komunistycznego – mówię, a tu milczenie. Tłumacz milczy, tego już nie przetłumaczył.

M.K.: *Jeśli jednak chiński widz skojarzy to z końcem systemu, to przyjdzie do domu i powie: „Końcówka" jest sztuką polityczną o nadciągającym końcu systemu. Czy przypadłoby to do gustu Beckettowi?*

W.A.: Idzie mi tu o praktyczną dyrektywę inscenizacyjną: „kreować skojarzenia", tak żeby dla publiczności to, co dzieje się na scenie przybrało postać czegoś konkretnego, co on jest w stanie skojarzyć z własnym życiem. W żadnym wypadku *Końcówki* nie powinno się do tego redukować, idzie mi tu tylko o punkt zaczepienia, o „zaczepianie" widza, o nawiązanie początkowego kontaktu. Dlaczego? Bo, według mnie, bardzo istotne jest, by widzowie przyjmowali Hamma i Clova nie jako postaci literackie, recytujące dialogi i monologi literackie czy poetyckie, tylko jako żywych ludzi, których mogą oni znaleźć w prywatnym życiu wokół siebie, bez względu na kulturę. Tak samo jak na scenie politycznej.

M.K.: *Co byłoby dobrym przykładem idei, pojęcia, kategorii, wspólnej kulturze chińskiej i zachodniej?*

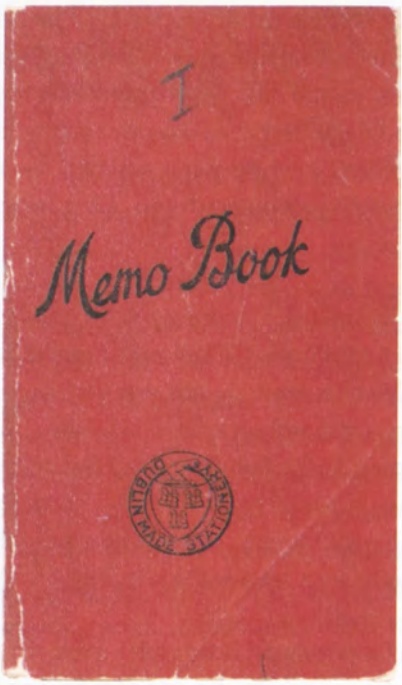
W.A.: Wydaje mi się, że myśl o zbawieniu jest zrozumiała w każdej kulturze, choć inaczej może się je wartościować. Albo kategoria nadziei. Trywializując i sprowadzając do poziomu nieprzygotowanego widza: w Chinach ktoś ma nadzieję, że powiedzie mu się w życiu i kupi auto i willę, natomiast w Kalifornii ktoś inny ma nadzieję, że nie straci tego, co już ma, to znaczy swego auta i swojego domu. Obaj mają jakąś instynktowną wykładnię nadziei.

Inny przykład, z gościnnych spektakli irlandzkiego *Czekając na Godota* w Pekinie i Szanghaju. Od początku gwiazdą przedstawienia był Lucky, którego grał Conor Lovett. To coś nowego i coś, co spora część widowni na pewno odczytywała politycznie. Czynności Lucky'ego śledziła z zapartym tchem. Tę postać, która dobrowolnie i bez uskarżania się, bierze na siebie swój los, widownia postrzegała z wielką empatią, jako ofiarę, wcielenie skrzywdzonego i poniżonego. Na każdym przedstawieniu, po monologu Lucky'ego rozlegały się z taką samą siłą, entuzjastyczne brawa.

Trzeba podawać skromnie i mieć zaufanie do widowni. Ona sama odnajdzie głębsze rzeczy, bo one tam są, i są niezbywalne.

Ussy, Café de Commerce, 29 stycznia 2007

przekład i redakcja Marek Kędzierski



Okładka i jedna strona *Dziennika z podróży do Niemiec*. Courtesy Beckett International Foundation.

Mark Nixon

Ewangelia i zakaz: Beckett i nazistowskie Niemcy

Paul Léon, pochodzenia żydowskiego, był jego [Joyce'a] najbliższym współpracownikiem. A wszyscy Żydzi, którym pomógł wydostać się z nazistowskich Niemiec, kiedy Léger był w MSZ-cie? Czy on był za? Czy przeciw? Był ponad tym wszystkim[1].

– pisał w 1967 roku Samuel Beckett *à propos* Joyce'a w liście do pisarki Kay Boyle. Dzieło Becketta jest też najczęściej rozpatrywane w takim świetle – poza kontekstem historycznym i politycznym, choć najpóźniej od publikacji biografii Knowlsona w 1996 roku nikt nie podaje w wątpliwość świadomości politycznej irlandzkiego autora. Jednakże jeszcze jakieś piętnaście lat temu traktowano go raczej jako autora bez ojczyzny, który w oderwaniu od problematyki i specyfiki geopolitycznej kreował fikcyjny świat, oddając się badaniom uniwersalnych podstaw ludzkiej egzystencji. Od tego czasu zaznaczyła się także przeciwstawna tendencja w refleksji nad Beckettem, jak i innymi pisarzami, usiłująca zakotwiczyć to dzieło w kontekście historycznym. Włączenie Becketta w tryby irlandzkiej machiny kulturalnej jest wyrazem tej tendencji, podobnie jak zbiór artykułów opu-

Mark Nixon – profesor anglistyki na uniwersytecie w Reading i ko-dyrektor Beckett International Foundation. Po promocji doktorskiej na temat *Dziennika z podróży do Niemiec* publikował artykuły o związkach Becketta z kulturą niemiecką. Przygotowuje elektroniczne wydania krytyczne beckettowskich manuskryptów i notatek.

[1] Samuel Beckett, list do Kay Boyle, 12 April 1967, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

blikowanych w 2005 roku pod tytułem *Historicising Beckett* (Amsterdam, Rodopi 2005).

Autor *Godota* zareagowałby na takie dyskusje prawdopodobnie ze zniecierpliwieniem. Właśnie z powodu tego typu tematyki doszło w 1938 roku do sporu Becketta z Thomasem MacGreevym – różnica poglądów zaważyła na całej ich późniejszej przyjaźni. MacGreevy próbował potraktować malarza Jacka B. Yeatsa jako twórcę typowo irlandzkiego. W długim liście Beckett wyjaśniał, że obce są mu takie pojęcia jak „naród irlandzki". Wolał pierwszą część książki, w której pokazane są rzeczywiste, błyskotliwe indywidualności (*its real and radiant individuals*) od drugiej, będącej tylko przedstawieniem „naszej narodowej perspektywy" (*our national scene*)[2].

Tak sformułowane stanowisko zgodne jest z własną praktyką pisarską Becketta na początku lat trzydziestych, która zorientowana była zasadniczo na Joyce'a oraz estetykę paryską i unikała zazwyczaj bezpośrednich odniesień politycznych. Także w jego korespondencji w latach 1929–1936 rzadko napotykamy komentarze czy uwagi o bieżących wydarzeniach politycznych. Zresztą nawet w tych dość wyjątkowych wypadkach Beckett interesuje się raczej zagadnieniami polityki kulturalnej, jak na przykład cenzurą w Irlandii, czego wyrazem staną się takie teksty jak *Recent Irish Poetry* lub *Censorship in the Saorstat*[3].

Ten obraz, poświadczony w publikacjach i w korespondencji pisarza musi jednak ulec modyfikacji, kiedy przyjrzeć się zapiskom Becketta z lat trzydziestych. Przykładowo, notatki najprawdopodobniej z roku 1934 wskazują na to, że Beckett nosił się z myślą napisania utworu opartego o historię Irlandii (*Trueborn Jackeen*). Z innych notatek wynika, że Beckett przestudiował pewną ilość książek historycznych, a wśród nich *Europe et la révolution française* Alberta Sorela oraz *Germany and the French Revolution* George'a Peabody'ego Goochsa, zapewne też książkę dla dzieci na temat historii Francji. Choć w liście do MacGreevy'ego dobitnie stwierdza, że nie ma rzekomo „zmysłu historii"[4].

---

[2] List Samuela Becketta do Thomasa MacGreevy'ego, 31 Januar 1938, Trinity College Library Dublin, MS 10402.

[3] *Recent Irish Poetry*, The Bookman, August 1934; *Censorship in the Saorstat*, w: Samuel Beckett, *Disjecta*, redakcja Ruby Cohn, Calder, London, 1983. Charakterystyka i lista literackich wypowiedzi Becketta z lat trzydziestych, patrz: Marek Kędzierski, *Samuel Beckett*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990 (przyp. tłumacza).

[4] Samuel Beckett do Thomasa MacGreevy'ego, 4 września 1937.

Kiedy w październiku 1936 roku MS Washington zawinął do portu hamburskiego przy Landungsbrücken, Beckett zjawił się w kraju, w którym szalały demony historii. W niniejszym tekście chciałbym się zastanowić, jaki wpływ miała ta podróż do Niemiec na jego widzenie historii a pośrednio również na całe jego dzieło. Kiedy ruszał w podróż dominacja faszystów nad wszystkimi domenami życia społecznego przybrała już alarmujące rozmiary. Innymi słowy, nie było już prawie możliwości wymknięcia się jej, nawet w Hamburgu, choć była to wyspa, według określenia Becketta, który natrafił tam na *„energetic underground of painters"* [dynamiczne podziemie malarskie][5].

Od 1932 roku, kiedy Beckett odwiedził w Kassel swych krewnych Sinclairów, wiele się w Niemczech zmieniło. Trudno powiedzieć, do jakiego stopnia Beckett orientował się w sytuacji politycznej w tym kraju, ale o pewnych rzeczach donosił mu na pewno wuj Sinclair, nazywany Bossem, który był Żydem i mieszkał w Kassel do 1933 roku. Ponadto korespondencja Becketta potwierdza, że zdobywał on informacje o rozprzestrzenianiu się nazizmu także z relacji przyjaciół i z lektury gazet. List do A.J. Leventhala zawiera np. aluzje do *Mein Kampf*, zaś w nieopublikowanym opowiadaniu *Echo's Bones* występuje postać nazisty.

W pierwszych dwóch tygodniach pobytu w Hamburgu na polityczną codzienność reaguje Beckett z dużym humorem. Dokładne i wyczerpujące opisy w *Dzienniku* pełne są kalamburów i gier słownych, które ukazują jego dystans do otaczającej go rzeczywistości. I tak wycieczka w towarzystwie Hoppego, właściciela pensjonatu, zostaje przedstawiona następująco:

> *into a colossal modern building, then out again in company of a Herr Schlüter (...) + hatchet face into another colossal modern building close by when eventually after much HH Anschluss with Herr Dr. Reichert*[6]
>
> [do gigantycznego nowoczesnego budynku w towarzystwie niejakiego pana Schlütera + o topornej twarzy do innego gigantycznego nowoczesnego budynku nieopodal, gdzie jakiś czas później po licznych HH[7] Anschluss[8] do p. doktora Reicherta]

[5] Samuel Beckett do Thomasa MacGreevy'ego, 28 listopada 1936.
[6] Samuel Beckett, *Dziennik z podróży do Niemiec*, w dalszych przypisach jako: *German Diaries*. Nota z 12 października 1936, Reading University Library [RUL].
[7] po licznych powitaniach *Heil Hitler* (przyp. tłumacza).
[8] przyłączenie się do pana dra Reicherta, aluzja do włączenia Austrii do Rzeszy (przyp. tłumacza).

Beckett był jednocześnie uważnym obserwatorem i słuchaczem, śledził doniesienia w prasie i radiu, słyszał na przykład „niekończącą się tyradę Göringa na temat planu czteroletniego *[Vierjahresplan]*, transmitowaną z Berlina. *Sehr volkstümlich*" [bardzo narodowe]. Dla jego humorystycznej postawy wobec takiego dyskursu charakterystyczne jest, że w jednym z natatników (tzw. *notesie Whoroscope*) skwitował to lapidarną uwagą *Bierjahresplan*. *Dziennik* zawiera wiele takich subtelnych, ale bardzo krytycznych spostrzeżeń. Na początku pobytu w Hamburgu idzie Beckett na benefisową imprezę na rzecz Niemców mieszkających w Hiszpanii, przy akompaniamencie kapeli dętej SS. Do tego „fragment filmu dokumentalnego (*Moskau droht [Moskwa zagraża]*) mowa niejakiego Lorenza (zasalutowałem niewłaściwą ręką Horstowi Wesselowi i Haydnowi), potem jeszcze dalsze salwy kapeli".

Stopniowo zaczął Beckett zajmować się także złowieszczą stroną narodowego socjalizmu. Mówiąc o swych planach McGreevy'emu dodaje: „jeśli do tego czasu Europa nie zostanie wymazana z powierzchni ziemi". Zrozumienie powagi sytuacji można wyczytać z zapisków z 15 października 1936 roku: *„Crawl home by Jungiusstr. (...) past Jüdischer Friedhof (a desolation, cf. Ruysdael's Judenkirchhof in Zwinger, which I wonder if by now burnt)"*[9] [wlekę się do domu przez Jungiusstrasse mijam cmentarz żydowski (zniszczony, por. obraz Ruysdaela *Judenkirchhof* w galerii Zwingera, który już być może spalono)].

Ta uwaga o możliwym zniszczeniu dzieła sztuki jest pierwszym przykładem całego kompleksu tematów, które bardzo absorbowały Becketta w czasie podróży po Niemczech. Należały do nich prześladowania przez narodowy socjalizm pewnych form sztuki oraz artystów, oczyszczanie muzeów ze „sztuki zdegenerowanej", zakaz wykonywania zawodu oraz cenzura książek.

Walka Becketta z narodowym socjalizmem i ustosunkowanie się do sytuacji politycznej w Niemczech nabiera innego wymiaru, kiedy poznaje on w Hamburgu prześladowanych artystów oraz naukowców, na których odbywa się nagonka – Karla Ballmera, Gretchen Wohlwill, Willema Grimma i Rosę Schapire, by wymienić tylko tych czworo. W tym miejscu wypada przypomnieć, że Beckett był sam zakazanym autorem w Irlandii – choć nie prześladowanym – gdyż jego tom opowiadań *More Pricks than Kicks* został wciągnięty na listę

[9] Samuel Beckett, *German Diaries*, 15 października 1936.

książek zabronionych. Może i to tłumaczy żywe zainteresowanie Becketta polityką kulturalną nazistów. Formułę zakazu pracy dla żydowskiej malarki Gretchen Wohlwill cytuje Beckett nie tylko w *Dzienniku*, ale i w notesie, w którym zapisuje zwroty niemieckie. Interesuje go zwłaszcza, jak reagują niemieccy artyści i pisarze na te ograniczenia, jak udaje im się zachować twórczą integralność w obliczu grożących zakazów wykonywania zawodu i wystawiania. W tym względzie wyróżnia Beckett dwie grupy. Z jednej strony są znani malarze, których w Berlinie nie poznał osobiście, na przykład Emil Nolde i Karl-Schmidt-Rottluff – ponieważ są oni *„all great proud angry poor putupons in their fastness and I can't say yessir and nosir anymore"*[10]. Przeciwstawia im malarzy takich jak Ballmer, którzy pracują wbrew represjom. *„Mild, lost almost to point of apathy + indifference. Could not exhibit even bei Gurlitt, but says it does not matter"*[11] [Łagodny, zagubiony niemal popada w apatię + obojętność. Nie może wystawiać nawet u Gurlitta, ale mówi, że to nie ma znaczenia]. To rozróżnienie zaznacza się wyraźnie w innym fragmencie *Dziennika*, w którym autor stwierdza: *„the artist is never comfortable by definition"*[12] [artysta nigdy nie czuje się wygodnie, już z definicji].

Mimo to, właśnie pobyt w Niemczech wykształcił w nim poczucie wstrętu do cenzury w jakiejkolwiek formie, które nie opuści go do końca życia. Jego zapiski w *Dzienniku* cechuje często powściągliwość w komentowaniu wydarzeń politycznych czy wartościowaniu, jak pokazuje nota z 21 stycznia 1937 roku: „Fotografowie przed żydowskimi sklepami". Ale gdy mowa o cenzurze, Beckett wypowiada się bez ogródek. Dowiedziawszy się, że książka Sauerlandta *Kunst der letzten dreissig Jahre* została zabroniona, notuje: „Pfui!".

Krytyka narodowego socjalizmu uwidacznia się także w innych fragmentach *Dziennika*. Jeszcze w czasie pobytu w Hamburgu Beckett pisze o swojej „pilotce" Claudii Ascher: „jej gadki w rodzaju *Kraft durch Freude* [siła poprzez radość] zabijają mnie". A jego wzgarda rośnie z każdym dniem, jak na przykład w Brunszwiku: *„Sausages in Bierstube*. [Kiełbasa w piwiarni] HH [Heil Hitler] *without ceasing* [bez ustanku]. *Reunion of WH* [Winterhilfs] Werker [pracowników „pomocy zimowej"]. *Damned again"* [Przekleństwo][13]. Znacznie czę-

[10] List do Thomasa MacGreevy, 18 Stycznia 1937.
[11] Samuel Beckett, *German Diaries*, 26 listopada 1936.
[12] Samuel Beckett, *German Diaries*, 4 lutego 1937.
[13] Samuel Beckett, *German Diaries*, 5 grudnia 1936.

ściej jego krytyka wyrażona jest subtelniej; w Berlinie wysłuchawszy długiego wywodu właściciela pensjonatu o historii NSDAP, kwituje uwagą *„I find him instructive in so far as he talks in German"*[14].

Z każdej takiej rozmowy (jak np. z Axelem Kaunem w Berlinie) Beckett robi dokładne notatki. Wydaje się, że interesował się szczególnie mitem i autoreżyserią widowiska nazistowskiego. W dzienniku, a jeszcze częściej w zeszycie ze słówkami, notuje różne cytaty z Goebbelsa, Hitlera i Hessego. Szczególną uwagę zwraca przy tym na totalitarną kreację historii i polityczny dyskurs w sztuce, który uzurpuje sobie absolutny monopol na prawdę. Wiele razy pisze, że słyszał już kiedyś tę samą „historię". Z podróży pociągiem w lutym 1937 roku wspominając jakąś rozmowę notuje: *„Rest of conversation the usual politics, almost the same words that I have heard so often"*[15] [reszta rozmowy zwyczajne politykowanie, prawie te same słowa, które już tyle razy słyszałem]. Sposób myślenia nazistów wydaje mu się do tego stopnia szablonowy i wytarty, że komentuje w Lipsku: *„Little waiter reels out the NS Evangile with only one or two errors + omissions"*[16] [drobny kelner roztacza narodowo-socjalistyczną ewangelię, tylko jedna lub dwie pomyłki + opuszczenia]. Owo porównanie dyskursu narodowych socjalistów z religijnym pojawia się często. Kolekcjonerka sztuki Ida Bienert „rozpoczyna od litanii nazistowskiej", zaś w Erfurcie musi Beckett wysłuchać *„the NS Gospel from the waiter"*[17] [nazistowskiej ewangelii od kelnera].

Przez takie równanie kwestionuje Beckett na swój sposób nazistowskie roszczenie sobie prawa do prawdy. W liście do McGreeveya z marca 1935 roku, zawierającym zasadniczą krytykę wiary chrześcijańskiej, wyznaje, że nie posiada najmniejszych skłonności do „ponadnaturalnego", że jest głuchy na transcendentalne treści religii. Pretendowanie do prawdy w Biblii podważa później, wskazując sprzeczności w relacjach apostołów o Ukrzyżowaniu. Choć w tej historii nie ma logiki, jak mówi Didi, wszyscy w nią wierzą.

Podobnie jest – argumentuje Beckett – z planami pisania na nowo historii przez nazistów. Ujawnia się to już przy zmianie nazw i placów. Beckett wy-

[14] Samuel Beckett, *German Diaries*, 6 stycznia 1937.
[15] Samuel Beckett, *German Diaries*, 21 stycznia 1937.
[16] Samuel Beckett, *German Diaries*, 28 stycznia 1937.
[17] Samuel Beckett, *German Diaries*, 15 lutego 1937.

wyraża zdumienie z powodu nowych nazw: *„go on to Platz der SS!"*[18]. W *Dzienniku* sprzeciwia się takim zmianom. Dowiedziawszy się, że drezdeński Judenhof nazywa się Neumarkt, nie zaprzestaje w późniejszych dniach używać nazwy Judenhof[19]. Świadomość przepisywania przez nazistów kursu historii wyraża się na przykład w komentarzu do jednego aforyzmu Hitlera: „Żaden naród nie żyje dłużej niż dokumenty jego kultury" w Domu Sztuki Niemieckiej (Haus der Deutschen Kunst) w Monachium: *„Pleasant possibilities of application"*[20] [Ciekawe możliwości zastosowania]. A w czasie spaceru w Ratyzbonie zauważa nad wejściem do kościoła napis *„Grüss Gott* wykreślony + zastąpiony *Heil Hitler*!!!"[21].

Sprzeciw wobec nowej redakcji historii u nazistów ukazany jest zwłaszcza w komentarzach do książek historyczno-literackich. Opisując wizytę w księgarni Boysensa w Hamburgu, zauważa Beckett: „Wszystko dotyczące historii literatury, sztuki, m [muzyki], przed przejęciem władzy dyskredytowane, poniżane". Nie dziwi więc, że Beckett kupuje historię literatury Karla Heinemanna *„written before the Machtuebernahme"* [napisane przed przejęciem władzy]. Podobnie nabywa później książkę pewnego profesora Knappa o architekturze z tego powodu, że autora zwolniono z zajmowanego stanowiska: *„when I hear that the author is in «retirement», I know I am on the right thing"*[22] [Kiedy słyszę, że autor przeszedł „w stan spoczynku", wiem, że jestem na właściwym tropie].

Krytyka totalitarystycznego pisania na nowo historii, a co za tym idzie sprzeciw wobec racjonalnego sposobu myślenia, uwidacznia się u Becketta dobitnie w jednym z fragmentów *Dziennika* pisanych w Berlinie. Księgarz Axel Kaun polecił mu pracę Friedricha Stievesa *Abriss der deutschen Geschichte von 1792–1935 (Zarys historii Niemiec od 1792 do 1935 roku)*. Beckett nie był jednak zbyt przekonany. *„Just the kind of book that I do not want. Not a Nachschlagewerk, as proudly proclaimed from wrapper, but the unity of the German Schicksal made manifest. Tod u. Teufel!"*[23] [Zupełnie nic wspólnego z tym, co chciałem. Nie praca encyklopedyczna, jak z dumą napisano na obwolucie,

[18] Samuel Beckett, *German Diaries*, 24 stycznia i 15 lutego 1937.
[19] Samuel Beckett, *German Diaries*, 31 stycznia i 11 lutego 1937.
[20] Samuel Beckett, *German Diaries*, 10 marca 1937.
[21] Samuel Beckett, *German Diaries*, 3 marca1937.
[22] Samuel Beckett, *German Diaries*, 24 lutego 1937.
[23] Samuel Beckett, *German Diaries*, 15 stycznia 1937.

tylko wykazywanie wspólnoty niemieckiego losu. Śmierć i diabeł (niem.)]. A następnie odnotowuje Beckett, że nie potrafiłby czytać historii jako powieści[24]. Jak wyraźnie stwierdza w rozmowie z Kaunem:

> *I say I am not interested in a „unification" of the historical chaos any more than I am in the „clarification" of the individual chaos + still less in the anthropomorphisation of the inhuman necessities that provoke the chaos. What I want is the straws, the flotsam, etc., names, dates, births + deaths, because that is all I can know. (...) I say the expressions „historical necessity" + „Germanic destiny" start the vomit moving upwards.*
>
> [Mówię, że „jednolitość" historycznego chaosu nie interesuje mnie ani o jotę bardziej niż „rozjaśnianie" chaosu jednostki + jeszcze mniej antropomorfizacja nieludzkiej konieczności, która wywołuje chaos. (...) Ja szukam tylko źdźbła, pływających resztek, nazwisk, dat, urodzin + śmierci, bo to tylko mogę poznać. Mówię, że określenia takie jak „konieczność historyczna" + „germański los" natychmiast przyprawiają mnie o wymioty].

Taka postawa i takie rozumowanie mają głęboki wpływ na estetykę Becketta i jego twórczość. O tym, że racjonalizm nie może zmierzyć się z Chaosem autor wiedział już w 1932 roku, co poświadcza jego pierwsza powieść *Dream of Fair to Middling Women*. Od 1937 roku Beckett zwróci się ku literaturze bezsłowia, jak to określił w liście do Axela Kauna[25], a następnie wzbogacił to dzięki lekturze *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* Fritza Mauthnera w 1938 roku Nie tylko zresztą bezsłowia – również literaturze niewiedzy, ignorancji, niemocy. Taką postawę wobec własnego postępowania wyrażał Beckett wielokrotnie, najczęściej wskazując na różnice między nim a Joycem. Jamesowi Knowlsonowi wyznał w roku swej śmierci 1989: *„I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than adding"* (Knowlson, 352)[26] [zdałem sobie sprawę, że pójdę innym szlakiem, ubóstwa, niewiedzy, odzierania, że nie będę dodawał, tylko odejmował].

Jak to ujął Beckett w artykule o poecie Denisie Devlinie: *„art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear, and does not make clear"*[27] [sztuka nie

[24] Por. list do Thomasa MacGreevy, 31 stycznia 1938: *„You will always, as an historian, give more credit to circumstance than I, with my less than [?] interest and belief in the fable convenue, ever shall be able to"*.

[25] polskie tłumaczenie obszernych fragmentów tego listu zamieszczone zostało w poprzednim numerze „Kwartalnika Artystycznego" 3–4/2006 (przyp. tłumacza).

[26] James Knowlson, *Damnend to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London, 1996. *Siehe auch Becketts Bemerkung im Gespräch mit Israel Schenker: „I'm working with impotence, ignorance"*, in: *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, hrsg. Raymond Federman, und Lawrence Graver, London, Henley and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1979.

[27] Samuel Beckett, *Intercessions by Denis Devlin*, w: *Disjecta*, redakcja Ruby Cohn, Calder, London 1983.

ma nic wspólnego z rozjaśnianiem, nie babrze się w jasnym i niczego nie wyjaśnia].

James McNaughton zwrócił uwagę na to, że już samym sposobem prowadzenia *Dziennika* Beckett występował przeciw narodowosocjalistycznemu, totalitarnemu dyskursowi. *Dziennik* jest fragmentaryczny, subiektywny, pełen wyliczeń i nieznaczących obserwacji. Subwersja tekstowa Becketta jest może jeszcze wyraźniejsza w notatniku, w którym zapisywał nazistowskie cytaty z prasy i radia. Tu znajdujemy na przykład zapisane z okazji jubileuszu guberni berlińskiej zdanie Hitlera: „Narodowym socjalistą nie jest się od dnia urodzenia". A poprzedzająca ten cytat nota brzmi „Z takim lepiej nie chodzić na wiśnie".

W pierwszym ważnym dziele napisanym po podróży po Niemczech – powieści *Watt* – Beckett kreatywnie zrealizował w praktyce własną poetykę, sformułowaną częściowo jako reakcja na „Ewangelię NS". Na przykład zajmujące całe strony tekstu wyliczenia demonstrują irracjonalność racjonalizmu, natomiast absurdalny świat domostwa pana Knotta namazany jest mitycznymi, deteministycznymi dziejami. Ze szkiców do manuskryptu powieści wynika, że pisząc *Watta*, autor myślał o czasie spędzonym w Niemczech w 1936/37. W końcowej wersji zaprezentowany jest tajemniczy obraz w pokoju Erskinne'a, niezrozumiały dla Watta. Wczesna wersji tego fragmentu brzmiała:

> „I tu niezwykle pomogła niezmierna wiedza Watta na temat malarstwa, dawnego i nowoczesnego, i tu nieodmiennie zbierał plony tych wielu mozolnych godzin (...) spędzonych na chodzeniu w tę i we wtę po prywatnych i publicznych kolekcjach, kiedy to kartkował ilustrowane katalogi i uczęszczał na wystawy i wpadał do malarzy w ich pracowniach i kiedy to kartkował prace krytyków sztuki i przysłuchiwał się konwersacyjnemu gwarowi miłośników sztuki"[28].

Opis w *Watcie* odnosi się również do Becketta w Niemczech, a związek ten staje się wyraźniejszy, kiedy Watt myśli o konkretnych obrazach, które Beckett widział w Berlinie i Dreźnie. Płótno Caspara Davida Friedricha przedstawiające mężczyzn przypatrujących się księżycowi stało się wizualną inspiracją *Czekając na Godota*. Z wczesnej wersji powieści dowiadujemy się, iż

[28] Notatnik *Watta* 3, Reading 1990–1991.

Watt nie ma pojęcia, gdzie znajdują się te malowidła: mogły być „gdziekolwiek, spalone, bądź w szopie z drewnem na opał, bądź usunięte". Ta aluzja do usuwania niewygodnych i niepożądanych dzieł sztuki przez nazistów, która w nieco złagodzonej formie pojawia się później również w artykule Becketta o malarstwie braci van Velde, została wykreślona z dalszych wersji powieści *Watt*. Jakby Beckett pod koniec wojny, kiedy pracował nad powieścią, chciał z niej wykreślić nazistowskie Niemcy. Tak jak w 1936 roku w notesie ze słówkami zanotował pod cytatem z Goebbelsa: *Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei*[29] [Wszystko ma jakiś koniec, tylko kiełbasa ma dwa].

Mark Nixon
przełożył z oryginału niemieckiego Marek Kędzierski

[29] Samuel Beckett, notatnik, Reading University Library MS5006, s. 104. Prawdopodobnie również aluzja do potocznego znaczenia słowa *Wurst* („kiełbasa") w języku niemieckim: coś bez znaczenia, bzdura (przyp. M.K.)

Roswitha Quadflieg, grafika z książki pt. *Alles Kommt auf so viel an*, Raamin-Presse 2003.

„...patrząc na świat, precyzyjnie mierzy w jego *pęknięcia*..."

Roswitha Quadflieg w rozmowie z Markiem Kędzierskim o Samuelu Becketcie

Roswitha Quadflieg: Już od młodości interesowała mnie na równi literatura i grafika. Teksty literackie odgrywały kapitalną rolę w formowaniu mojej wyobraźni plastycznej. Studiowałam plastykę, ale tak naprawdę nie wiedziałam, na czym mi więcej zależy. Po studiach postanowiłam połączyć obie dziedziny i założyłam Raamin-Presse, wydawnictwo publikujące ważne dla mnie teksty literackie w moim opracowaniu graficznym. Wybór tekstów był bardzo subiektywny. Chciałam wszystko robić własnymi rękami, łącznie z wykonywaniem matryc, przygotowywaniem papieru, oprawą introligatorską.

Roswitha Quadflieg (ur. 1949) artysta-plastyk, pisarka; opublikowała m.in. książki: *Der Tod meines Bruders. Bericht*, Arche/Piper 1985, *Die Braut im Park. Roman eines Lebens* Arche/Pieper 1991, *Bis dann*, Arche/Piper 1994, *Wer war Christoph Lau?* Arche/Piper 1996, *Alles Gute*, Insel/Suhrkamp1999, *Requiem für Jakob. Eine Spurensuche*, Eichborn Verlag 2004. Dziennik z podróży Samuela Becketta ukazał się w 2003 roku nakładem Raamin-Presse pt. *Alles Kommt auf so viel an*. Zob. też *Beckett was here: Hamburg im Tagebuch Samuel Becketts von 1936*, Hoffman und Campe 2006.

W ciągu trzydziestu lat wydałam dwadzieścia osiem pozycjii, od klasyki: *Księgi Fausta*, Dantego i Shakespeare'a, Novalisa, Adelberta von Chamisso, Friedricha Hölderlina, poprzez wielkich indywidualistów u progu literatury dwudziestowiecznej (czasami w wydaniach dwujęzycznych): Augusta Strindberga, Franza Kafkę, Oscara Wilde' a, Dylana Thomasa, do twórców współczesnych, jak Eugéne Ionesco, Samuel Beckett, z przewagą niemieckich autorów na liście, tu wymienić można takie nazwiska jak Georg Trakl, Johannes Bobrowski, Christian Morgenstern, Hans Magnus Enzensberger i Tankred Dorst.

Jedną z moich wczesnych publikacji była nowela Samuela Becketta *L'Expulsé* [*Wyrzucony* lub *Wydalony*]. Miałam do tego utworu bardzo osobisty stosunek. Zapytałam w wydawnictwie Suhrkamp, czy jest możliwość wydania jego niemieckiego przekładu w limitowanej edycji. Suhrkamp przesłał autorowi opis mojego projektu. Po krótkim czasie Samuel Beckett odpowiedział, że się zgadza. A po wydaniu książki w roku 1976 podziękował i znalazł nawet słowa pochwały.

Marek Kędzierski: *To piękny, starannie opracowany, tak graficznie, jak literacko tom. Nawiasem mówiąc, Beckett przyzwyczajony był do takich bibliofilskich wydań. Można się o tym przekonać oglądając te rzadkie książki w archiwum w Reading. Jego teksty inspirowały artystów. Na zorganizowane w 1992 roku sympozjum w Schauspielhaus w Düsseldorfie, w olbrzymim foyer tego teatru zaprezentowano prace kilkudziesięciu artystów, którzy inspirowali się tekstami Becketta. A jak doszło do drugiego w twojej działalności wydawniczej spotkania z Beckettem w Hamburgu, twoim rodzinnym mieście?*

R.Q.: Działalność wydawnicza była tylko początkowym etapem mojej pracy zwieńczonym całą serią poświęconych Beckettowi wydarzeń w stulecie jego urodzin. A zaczęło się od tego, że chciałam wydać jakiś tekst Becketta, jak zwykle w mojej szacie graficznej i w limitowanym, ręcznie wykonanym nakładzie. Po niemal trzydziestu latach prowadzenia Raamin-Presse czułam, że niedługo będę już gotowa zamknąć ten rozdział mojej biografii. Przyjechałam do Berlina na festiwal *Beckett in Berlin 2000* i oglądając Ricka Clucheya w *Ostatniej taśmie Krappa*, przysłuchając się tym pięknym frazom, pomyślałam, że gdyby istniał jakiś dotąd nie publikowany tekst, bez namysłu bym go wydała, zamykając Beckettem, tak jak można powiedzieć od niego w 1976 roku zaczynałam. Ale siedząca obok mnie Lois Overbeck, wydawca kilkutomowej korespondencji pisarza, stwierdziła, że nieznanych utworów,

niestety, nie ma. Tymczasem Erika Tophoven, wdowa po niemieckim tłumaczu, kontynuująca jego dzieło, zwróciła mi uwagę na odnaleziony po śmierci w piwnicy paryskiego mieszkania Becketta *Dziennik* z jego podróży po Niemczech w 1936/1937 roku i powiedziała, że jest w nim cały rozdział poświęcony Hamburgowi. Byłam bardzo zaskoczona – muszę powiedzieć, że bardzo mile zaskoczona.

Zaczęłam starać się o pozwolenie na jego wydanie w mojej serii, najpierw w Editions de Minuit, u Jérôme Lindona. Ale to nie było proste. Sam wiesz, że Lindon zawsze na wszelki wypadek mówił „nie". Erika próbowała już wcześniej przetrzeć szlak, niestety, bez powodzenia. Nie pozwolił jej zrealizować tego w wersji radiowej. Ale to raczej ja powinnam cię zapytać, jak było, zanim zaczęłam rozmawiać z Eriką o publikacji *Dziennika*.

M.K.: *U Lindona można powiedzieć, że szlak był przetarty, ale furtka przymknięta. Tu akurat znam dokładnie sytuację, bo jako organizator festiwalu w Berlinie sam byłem w tę sprawę bezpośrednio zaangażowany. Po publikacjach dotyczących podróży Becketta po Niemczech zimą 1936/37 roku, zwłaszcza w biografii Jima Knowlsona („Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett", London 1996), w Niemczech istniało duże zainteresowanie tym jakże ważnym epizodem w biografii twórczej Becketta. Obowiązywał jednak generalny zakaz wykorzystywania literackiego (włączając media) czegokolwiek, co nie zostało opublikowane. W czasie przygotowań do festiwalu w Berlinie, rozgłośnia DeutschlandRadio kilkakrotnie ponawiała propozycję emisji radiowych poświęconych „Dziennikowi" – niestety, wszystko rozbijało się o brak zgody spadkobierców. Bez większych nadziei wspomniałem o tym w czasie jednej z rozmów z Lindonem, na zasadzie: „wiem, że będzie Pan przeciwny, ale chciałbym taki projekt zasygnalizować". I nagle niespodzianka – Lindon nie widzi problemu, zgadza się, żeby fragmenty „Dziennika" przedstawić w niemieckim radio, ale pod dwoma warunkami: 1) w żadnym wypadku nie traktować „Dziennika" jako tekstu literackiego, tylko jako dokument, 2) nie zapomnieć o tym w formie prezentacji. Wkrótce potem Erika Tophoven dostała od Jérôme'a Lindona zgodę na opracowanie radiowej emisji fragmentów. Gdy jednak zobaczył jej zbeletryzowaną, jak się okazało, wersję, kategorycznie odmówił. Furtka przymknięta, ale pomysł wciąż nie upadł. W 2001 roku, po śmierci Lindona sprawa powróciła. Jego córka dysponuje już tylko prawem weta na teksty w języku francuskim. Edward Beckett jest znacznie bardziej elastyczny, jeżeli zgodził się nawet na publikację książkową.*

Fot. Marek Kędzierski

Roswitha Quadflieg, marzec 2007.

R.Q.: Tak, dopiero, kiedy moja prośba trafiła do Edwarda Becketta, kiedy poznałam Edwarda, sprawa ruszyła z miejsca, uzyskałam od niego zgodę. Przystał na to chyba z tego też powodu, że znał moją ksiażkę z 1976 roku.

M.K.: *Czy były jakieś warunki, które wiązały ci ręce, na przykład ograniczające nakład?*

R.Q.: Górną granicą nakładu było sto pięćdziesiąt sztuk, wszystkie egzemplarze miały być numerowane, a wydanie określane jako *special edition*.

M.K.: *Czy Edward pozwolił opublikować całość tekstu?*

R.Q.: Tak, oprócz kilku bardzo osobistych notatek o matce i rodzinie. Akurat w części hamburskiej było ich niewiele, w zapiskach z dalszej podróży wzmianek o rodzinie jest więcej, więc byłyby większe cięcia.

M.K.: *Ale i tak jest to precedens. Drzwi zostały uchylone. Jest taki zwrot w angielskim: to put foot in the door, postawić stopę w uchylonych drzwiach – teraz trudniej je będzie zamknąć. Przedtem ktoś, chcący przeczytać „Dziennik", musiał zapowiedzieć się w archiwum w Reading, odbyć długą podróż, przez wiele*

dni rozszyfrowywać nieczytelne pismo Becketta, robiąc notatki ołówkiem bez możliwości kopiowania. To wymaga dużego samozaparcia. Natomiast obecnie nie znajdzie wprawdzie tekstu w każdej księgarni, ale wie, że jest on dostępny i że od razu nadaje się do bezpośredniej lektury, bo dostępny jest w drukowanej transkrypcji. Zgoda, nie każdy może sobie pozwolić na zakup, cena jest chyba dużą barierą.

R.Q.: Cena odpowiednia jest oczywiście do wkładu pracy, nawet jeśli i tak wynagrodzenia kilku entuzjastów nie odzwierciedlają ilości godzin i lat włożonych w pracę. Do tych wynagrodzeń czy rekompensat należałoby dodać fizyczne koszty wydania i podzielić wszystko przez sto pięćdziesiąt, bo to jest co najmniej dziesięciokrotnie mniej egzemplarzy niż wynosiłoby, skromnie mówiąc zapotrzebowanie rynku. Nie każdy, rzecz jasna, może sobie pozwolić na wydanie 1500 euro, ale są przecież biblioteki i archiwa, dla których nie stanowi to takiego obciążenia.

Początkowo nie zdawaliśmy sobie sprawy, z jakim zainteresowaniem spotka się wydanie, najpierw w Niemczech, potem na całym świecie. Był istny zalew recenzji w największych dziennikach i w czasopismach. Po artykule w tygodniku „Der Spiegel" dostałam sporo zamówień, nawet z tak odległych miejsc jak Tokio.

Ponieważ nakład był tak mały, a całe wydanie było obłożone restrykcjami, opracowałam książkę *Beckett was here*, dzień po dniu opisującą hamburski epizod, z cytatami z *Dziennika*, informacjami o wymienionych przez Becketta osobach, miejscach, rzeczach i zdarzeniach i z wieloma fotografiami.

M.K.: *Erika Tophoven wydała książkę o Becketcie w Berlinie. Jest jeszcze sporo innych publikacji w tę rocznicę beckettowską w Niemczech. Dużo się działo w tym roku.*

R.Q.: Nie było niestety festiwalu, takiego jak ty przygotowałeś w Zurychu, ale zrobiliśmy na przykład w Hamburgu serię spotkań – m.in. aktorzy Thalia Theater przedstawili publiczności teksty Becketta. W Berlinie powstało kilka spektakli, George Tabori zrobił *Godota* w Berliner Ensemble, Oliver Sturm wystawił prozę ze świetnymi aktorami. Najważniejsze jednak rzeczy działy się nie w teatrze. W Kassel zawiązało się Towarzystwo Beckettowskie, które zorganizowało wielką imprezę w noc sylwerstrową, inaugurującą obchody 100-lecia urodzin. W [państwowej bibliotece] Staatsbibliothek w Hamburgu zorganizowaliśmy wystawę *Beckett in Town*.

Wystawa, podobnie jak książka *Beckett was here*[1], dokumentuje ten epizod ważny dla Hamburga. Co najważniejsze, choć w budynku nie można już jej zobaczyć, duża jej część dostępna będzie przez długi czas w internecie, w dwóch wersjach językowych, po niemiecku i po angielsku. Mam nadzieję, że czytelnicy „Kwartalnika Artystycznego" wykorzystają też tę możliwość (http://www.beckett-in-hamburg-1936.de). To może w ogóle coś, o czym można pomyśleć na przyszłość, taka internetowa wystawa o Becketcie, którą można zwiedzać w każdym zakątku kuli ziemskiej, do którego dociera internet.

M.K.: *Kilka słów o przygotowaniu wydania „The German Diary".*

R.Q.: Oprócz tego, na jakie tematy robił Beckett notatki i tego, że wyszły one spod jego pióra, muszą więc gwarantować poziom intelektualny, na dobą sprawę nie wiedziałam, co jest w tym tekście. Było to trochę strzelanie na ślepo. Kupowanie kota w worku. Ale poszłam na to. Erika Tophoven była przekonana, że powstanie coś wartościowego, cały rok zajęła jej praca nad transkrypcją.

Rozszyfrowanie tekstu wymaga wielkiego talentu, wyczucia języka (języków!) i sumienności. Czasami trudno dociec, co Beckett miał na myśli, były to przecież prywatne notatki, pełne skrótów, różnych kalamburów, prywatnych dowcipów. Cały tekst, choć pisany po angielsku, zawiera masę cytatów, wtrąceń po niemiecku. Zatem łatwo o błąd, Erika nie ustrzegła się błędów, jak się okazało w Reading.

Dopiero, kiedy gotowa była wstępna wersja transkrypcji, przeczytałam całość. Zdumienie. Przeczytałam zupełnie inny tekst niż ten, o którym mi opowiadała Erika. Byłam zaskoczona i muszę przyznać, że początkowo nawet trochę zmartwiona.

Tekst wydawał się mniej interesujący niż oczekiwałam, bo to przecież nie jest utwór literacki. Wciąż padają nazwy ulic, nazwiska, daty, cyfry, znowu ulice, znowu nazwiska, spisane w przeróżnych miejscach cytaty.

M.K.: *To nudne dla czytelnika, który nie jest badaczem Becketta?*

R.Q.: Wydawało mi się, iż czytelnik może pomyśleć, że nie jest to interesujące. Co więc z tym począć? – łamałam sobie głowę, aż nagle dotarło do

[1] *Beckett was here: Hamburg im Tagebuch Samuel Becketts von 1936*, Hoffman und Campe, Hamburg 2006.

mnie, że w tym, co uważałam za mankament, tkwić może jego siła, siła oddziaływania tego tekstu. Wszystkie te wymienione przez Becketta nazwiska, daty, miejsca – przecież to wspaniałe zadanie; odszukać, odszyfrować to wszystko, zrekonstruować to, co się jeszcze uda. I wtedy praca stała się naprawdę fascynująca.

Najpierw trzeba było nanieść to, o czym wspomina Beckett na inne dostępne informacje o Hamburgu z tamtych czasów, umieścić fakty *Dziennika* we współrzędnych historycznych.

M.K.: *Czyli „surowość" materiału od razu pomagała znaleźć się w centrum wydarzeń?*

R.Q.: Przemówienia Göringa i Goebbelsa to były ważne wydarzenia, odnotowane w podstawowych źródłach. Ale co to było na przykład Akademische Auslandstelle? Kierowana i sterowana przez nazistów komórka zajmująca się kontaktami z gośćmi zagranicznymi, którym miano pokazać pozytywny obraz Niemców.

M.K.: *Znamy to z rzeczywistości komunistycznej. Na uniwersytecie w Warszawie na przykład wszystkim, co się działo w merytorycznych kontaktach kadry naukowej z zagranicą interesowali się jacyś dyskretnie znani kadrze profesorskiej towarzysze o mdłym obliczu.*

R.Q.: W Niemczech hitlerowskich inwigilacja musiała być chyba dużo gruntowniejsza i bardziej systematyczna. Ale i tak zdumiewa, że jeszcze w 1937 roku brak było czasami entuzjazmu we wdrażaniu odgórnych dyrektyw. W każdym razie to fascynująca praca, próbować zrozumieć, jak działał system na podstawie tych wzmianek, odnotowanych przez Becketta, że tak powiem spontanicznie, powiązać te wszystkie jawne informacje z tym, czego można się tylko domyślać i co da się wyczytać z kontekstu, z tła.

M.K.: *Tak, jak ten kontekst rekonstruujemy, opierając się na tym, co dziś wiadomo.*

R.Q.: Duży fromat mojej książki pozwala na umieszczenie na marginesach, równolegle z tekstem, objaśnień lokalnych szczegółów, związanych z Hamburgiem oraz odnośników do tego, co działo się w całym kraju, do sytuacji polityczno-kulturalnej w całych Niemczech.

Ale jedno krótkie zdanie na marginesie oznaczało czasami wiele dni sprawdzania i poszukiwań. Zaczęłam szukać śladów tego, czego Beckett był świad-

kiem, w archiwach miejskich, bibliotekach, a także telefonować do ludzi, którzy mogli znać osoby wymienione w *Dzienniku* lub choćby o nich słyszeć, natknąć się gdzieś na jakieś wzmianki o nich. Najczęściej, oczywiście, szukałam rodzin, nazwisk i udało mi się dotrzeć do wielu ludzi, którzy mnie informowali. Jednocześnie rozpowiadałam wszystkim wokół o moich poszukiwaniach, myślałam bowiem: te osoby będą mogły dalej o tym mówić i w ten sposób może dotrę do wielu ludzi. Ktoś powie: „a tego akurat znałem, albo moja matka". „Aa, nazwisko Rümker już kiedyś słaszałam." W ten sposób powstała cała siatka ludzi, którzy uczestniczyli w moim projekcie.

Dość nieoczekiwanie, osoba młodego irlandzkiego pisarza, który w pewnej mierze przypadkiem trafił do Hamburga, stała się ogniwem spajającym setki indywidulanych biografii mieszkańców Hamburga w tym ponurym czasie.

M.K.: *Jakie było największe odkrycie?*

R.Q.: Największym odkryciem było znalezienie dwóch listów Samuela Becketta do hamburskiego księgarza Günthera Albrechta, listów, które zawierały dużo więcej niż kurtuazyjne pozdrowienia etc.

Byłam szczęśliwa, że dotarłam do czegoś, o czym nikt z dotąd czytających *Dziennik* nie wiedział. Zakładałam, że Jim Knowlson lub Mark Nixon musieli już o tym słyszeć, ale okazało się, że nie. Przy okazji zdobyłam materiał pozwalający na sprostowanie niektórych informacji z biografii Jima. Na przykład Jim podaje, że Helene Fera była kolekcjonerką, a to nieprawda, była damą z towarzystwa, pracowała w Akademische Auslandstelle. Korygowanie było może pożyteczne, ale mniej ekscytujące niż opowiedzenie czegoś, o czym badacze irlandzkiego pisarza w ogóle nie wiedzieli. O wszystkim informowałam też na bieżąco Edwarda Becketta.

M.K.: *Kim był Günther Albrecht?*

R.Q.: Günther Albrecht był księgarzem w księgarni Kurta Saukego, którą jeszcze dobrze pamiętam, bo chodziłam do niej w młodości na początku lat siedemdziesiątych. Stary Sauke, którego wymienia Beckett, pozostał w mojej pamięci; po jego odejściu znałam obu synów, jeden z nich prowadził księgarnię. Ma teraz około siedemdziesięciu lat, dużo mi opowiedział, jego starsza siostra też. Wiele nazwisk znałam, choć w hamburskich sferach towarzyskich raczej się nie obracałam; znałam potomków, z którymi miał kontakt

Fot. Albrecht-Privatarchiv

Günther Albrecht (po lewej stronie, pierwszy od dołu), fotografia z końca lat trzydziestych.

ojciec[2] – choć ojciec nie pochodził z Hamburga. Pokręciłam się po dzielnicy Horn, gdzie Beckett też bywał, rozmawiałam na ulicy ze starszymi ludźmi. Nazwisko Albrecht nie jest takie rzadkie, dzielnica została w 1944 roku doszczętnie zburzona, w tym samym miejscu został wybudowany blok, dozorca pytał starszych mieszkańców, czy czegoś sobie nie przypominali. I pewnego dnia dzwoni do mnie pan Albrecht i mówi: „jestem bratem Günthera", jednym z pięciu. Günther poległ na wojnie już w 1942 roku, ale zostawił skrzynkę z listami i papierami. Była w piwnicy, najstarszy brat to odziedziczył i zachował, teraz najmłodszy ją miał, to on po raz pierwszy sprawdził, co się w niej znajduje. I odkrył ponad dwieście listów, głównie od rodziny, ale i korespondencję z Axelem Kaunem[3] oraz dwa listy podpisane Samuel Beckett.

[2] Will Quadflieg (1914–2003) słynny aktor niemiecki, w Polsce znany jako odtwórca tytułowej roli w filmie Gustafa Gründgensa *Faust I* (1957); w Hamburgu od angażu w Deutsche Schauspielhaus w 1947 roku, od 1983 roku członek zespołu Thalia Theater. Miał w repertuarze szereg klasycznych ról, m.in. występował jako Romeo, Hamlet, Otello, Makbet, Faust, Mephisto, Tasso, Don Carlos i Nathan.

[3] „Kwartalnik Artystyczny" 2006 nr 3–4 (51–52) zamieszcza przekład listu Samuela Becketta do Axela Kauna.

To inżynier, sam zaczął szukać i przez uniwersytet w Bremie napisał do Reading, wysłał im kopię i otrzymał od nich potwierdzenie ich autentyczności.

M.K.: *Jaka jest treść tych listów?*

R.Q.: Oba były napisane w Berlinie, pierwszy w Sylwestra, drugi w marcu 1937 roku. Beckett i Albrecht pisali do siebie o własnych lekturach. Samuel Beckett opisywał wrażenia z tego, co ostatnio czytał (żadnych gazet! – *Der grüner Heinrich* Gottfrieda Kellera), donosił o tym, co robi, co widział w Berlinie. Jeden list napisany został po niemiecku, drugi po angielsku. Udało mi się też znaleźć kilka kart pocztowych, ostatnia wysłana była z Paryża. Beckett notował skrupulatnie, kiedy i do kogo pisał, *Dziennik* potwierdza tę informację.

Trzeba powiedzieć, że te listy cudem się uratowały. To niezwykła historia. Po śmierci Günthera Albrechta skrzynia pozostawała w piwnicy do czasu nalotów dywanowych na Hamburg, w czasie jednego takiego nalotu cała dzielnica została spalona. Piwnicę później splądrowano, ale skrzynia pozostała, nie miała wartości, plądrujący zostawili ją, widząc w środku same listy i książki. Brat Günthera zastał po pożarze z całego dobytku tylko tę skrzynię, zabrał ją jako pamiątkę po bracie i woził ją z sobą po całych Niemczech, w jakich warunkach można sobie wyobrazić.

M.K.: *Co zastał Beckett jesienią 1936 roku w muzeach i galeriach? Jaka była sytacja twórców?*

R.Q.: Kiedy Beckett przyjeżdża, w muzeach wiszą jeszcze płótna największych twórców nurtu ekspresjonistycznego: Beckmanna, Liebermanna, Kokoschki, Muncha, Noldego. Nieco mniej znani malarze z kręgu tak zwanej hamburskiej secesji otrzymali w 1933 roku polecenie wykluczenia żydowskich członków, w geście sprzeciwu rozwiązali grupę, w 1934 roku ich wystawa została zamknięta, był wielki skandal, policja wszystko zamknęła. Nie mogli już jako grupa wystawiać. Próbowali indywidualnie, ale tylko dwóm się to udało. Co roku było gorzej.

M.K.: *Artystów prześladowano nie tylko ze względu na żydowskie pochodzenie.*

R.Q.: W coraz większym stopniu również za dekadencką formę i niewłaściwy temat lub niepodejmowanie właściwego. Można było użyć argumentu, że ktoś coś maluje nie według – lub nie czy w duchu – programu

„Krew i Ziemia", można było wykorzystać pretekst, że nie maluje na przykład żołnierzy, tylko nieprzyzwoite rzeczy. *Akt auf rotem Sofa (Akt na czerwonej kanapie)* Karla Klutha – wspaniały obraz, po wojnie wrócił do hamburskiej Kunsthalle, z jego powodu wystawa została zamknięta – był ponoć zbyt „lubieżny"! Naziści byli pruderyjni. Więc powodem mogło być niearyjskie pochodzenie, ale i malowanie obrazów, które nie były „w duchu".

M.K.: *Beckett wyjechał parę miesięcy przed okrytą potem niesławą wystawą „Entartete Kunst" („Sztuka zdegenerowana"), zorganizowaną w Monachium latem 1937 roku. Sam pomysł był perwersyjny: pokazać to, czego zabrania się pokazywać. Nawet komuniści nie wpadli chyba na taki pomysł. Najwyżej, jak to się działo u Sowietów, urządzali muzea ateizmu w cerkwiach.*

R.Q.: Mam katalog tej wystawy, kupiony przez moją matkę. Artystów piętnuje się tam z wielką perfidią – na przykład reprodukuje się obraz Beckmanna, a obok umieszcza bardzo perfidny komentarz z nadrukiem: niegodny narodu. I ten język – to przepaście ohydy. Katalog zaczyna się od przedmowy Führera, który pokazuje narodowi: Popatrzcie na tę szmatławą sztukę!

M.K.: *Na zdjęciach widać olbrzymie kolejki, w których stali ludzie, żeby zobaczyć wystawę. Cieszyła się wielką popularnością, pokazywano ją w wielu miastach i o rok przedłużono. Wielu chciało zapewne też obejrzeć, bo im się obrazy podobały, bo się solidaryzowali.*

R.Q.: Być może, ale naziści na pewno mieli szpiclów w kolejkach, można sobie wyobrazić, że ci którzy wygłaszali pozytywne komentarze, mieli potem kłopoty. A poza tym, jeśli szli, ponieważ solidaryzowali się z tą sztuką, to musieli czuć się bardzo upokorzeni.

Wraz z wystawą „Sztuka zdegenerowna" opadły wszelkie maski. Wcześniej naziści chcieli stwarzać pozory, że nie niszczą wizerunku *Kulturnation*, nawet się tym chełpili. W 1936 roku odbyła się w Berlinie olimpiada, przyjechało wielu cudzoziemców, Niemcy chciały się przedstawić w jak najlepszym świetle, właśnie jako *Kulturnation*. Ale wkrótce po zakończeniu olimpiady zapadła radykalnie brunatna kurtyna. Odbyło się to właśnie wtedy, kiedy Beckett przyjechał do Hamburga. To była końcowa faza procesu, który zaczął się kilka lat wcześniej i w który dali się wciągnąć ludzie o niezaprzeczalnym autorytecie. Max Sauerlandt, zmarły w 1934 roku dy-

rektor Kunsthalle, to typowa figura. Myślał początkowo, że wraz z narodowym socjalizmem dowartościowana zostanie również nasza własna sztuka, że skończy się estetyczna supremacja impresjonizmu i postimpresjonizmu – no wiesz, odczuwali zmęczenie tym, że „zawsze tylko ci Francuzi". Cieszyło ich, że ktoś wreszcie ujmie się za sztuką niemiecką, ekspresjonizmem, a nie impresjonizmem. Więc Sauerlandt początkowo z tym sympatyzował, chciał udowodnić, że „my też mamy coś do pokazania"– coś w tym duchu.

Ale potem zauważył, co się szykuje i zaczął pomagać malarzom zagrożonym, skupować wartościowe dzieła, a kiedy tego zabroniono, powiedział im uczciwie: „zabierzcie swoje prace z muzeum". Wiedział już, że ich nie obroni. Sam był coraz bardziej zagrożony, w czasie wykładów o sztuce, jego syn, totalny nazista, stał w sali i pilnował, by ojcu nic się nie stało. Trzeba to sobie wyobrazić.

Szóstego listopada 1936 roku wydano rozporządzenie w całych Niemczech, że niektóre obrazy „szczególnie szkodliwe" obrazy mają być usunięte z muzeów i galerii. Kiedy Beckett kolejny raz zjawia się w Kunsthalle, zauważa, iż niektóre prace zostały zdjęte ze ścian. Szuka sposobu na ich obejrzenie w magazynach – do tego niezbędne było poparcie kogoś wpływowego. Więc idzie do magazynu z polecenia Rosy Schapire, znowu trzeba to sobie wyobrazić, Rosa Schapire jest przecież Żydówką, a tu pośredniczy, aby umożliwić młodemu badaczowi z Irlandii dostęp na zaplecze, dokąd wycofano sztukę twórców żydowskiego pochodzenia.

Rozporządzenie też rozmaicie wprowadzano w życie, niektórzy od razu, inni się ociągali. Także to jest charakterystyczne dla czasów nazizmu. Byli ludzie, którzy natychmiast się podporządkowywali i rygorystycznie stosowali się do przepisów, ale byli i tacy jak Gurlitt z Hamburga, który wciąż wystawiał zakazaną sztukę. Z drugiej strony kupował sztukę dla nazistów. To on wymyślił i zorganizował bunkier dla führera na wystawie. Był podwójnym graczem.

Niedawno w Bazylei zobaczyłam nagle obraz Kokoschki, który opisał Beckett w *Dzienniku*. Wisi na stałej wystawie Kunstmuseum z informacją: „zakupiono przez miasto Bazyleę za specjalne środki w 1937 roku". Poinformowałam o tym Fundację Becketta w Reading. Dokładny opis wysłałam Markowi Nixonowi.

M.K.: *To znaczy, że obraz sprzedali naziści.*

R.Q.: Naziści rekwirowali zabronione obrazy, ale nie przeszkadzało to im sprzedawać je i na nich zarabiać. A przedsiębiorczy Szwajcarzy za małe pieniądze je kupowali. Dzisiaj to kosztuje fortunę.

M.K.: *Inaczej zostałyby spalone albo zniszczone...*

R.Q.: Oczywiście, masz rację, ale mnie to bardzo zaskoczyło. No tak, obraz został sprzedany, gdyby nie to, wciąż wisiałby w Hamburgu.

M.K.: *Jeśli się nie mylę, to pomysł podróży narodził się w głowie Becketta między innymi dlatego, że Herbert Read, wpływowy krytyk sztuki, który odegrał później kluczową rolę w publikacji „Murphy' ego", dał mu kilka wskazówek, z kim warto by się skontaktować.*

R.Q.: Herbert Read opierał się na opracowaniu *Die Kunst der letzten 30 Jahre* wspomnianego już Maxa Sauerlandta, wydanym pośmiertnie w 1935 roku przez Haralda Buscha, następcy Sauerlandta w hamburskiej Kunsthalle. Beckett zaraz po przyjeździe do Hamburga poszedł do Kunsthalle, zobaczyć co tam było, kupił katalog a potem w miarę systematycznie zapoznawał się ze zbiorami. Oprócz dawnych mistrzów, interesowała go również hamburska secesja. Jego komentarze i sądy są raczej negatywne, ale uważał, że ważne było, żeby to zobaczyć i sumiennie realizował swój plan.

Potem, wykorzystując już nawiązane kontakty, podążał szlakiem personalnym. Więc kolejnymi fazami było: najpierw poznawanie Hamburga, przechadzki po mieście i wyprawy do miejsc ważnych w historii sztuki (i literatury), takich jak cmentarz w Ohlsdorf, potem zwiedzanie muzeów i oglądanie kolekcji, a wreszcie poznawanie artystów, docieranie do indywidualnych malarzy, głównie członków hamburskiej secesji.

M.K.: *Ilu z nich poznał?*

R.Q.: Poznał siedmioro z hamburskiej secesji, a pięcioro odwiedził w ich pracowniach. Byli to Willem Grimm, Karl Kluth, Edward Bargheer, Gretchen Wohlwill i Karl Ballmer.

Malarze z kręgu hamburskiej secesji odegrali, naturalnie, mniejszą rolę niż twórcy w rodzaju Schmidta-Rottluffa, Noldego czy Kirchnera, w porównaniu z nimi była to druga liga – ale druga liga wielkiej sztuki. Ja nie-

wiele o nich wiedziałam, odkryłam tych malarzy dla siebie dzięki Beckettowi.

M.K.: *W ogóle nurt ekspresjonistyczny to nie jest jego ulubiona sztuka.*

R.Q.: Zdecydowanie pozytywnie wypowiadał się o Ballmerze, no i o Grimmie, Ballmer był Szwajcarem, antropozofem, miał żonę Żydówkę, w 1939 roku emigrował, nigdy już do Niemiec nie wrócił. Przez Karla Klutha poznał Beckett w marcu 1937 roku, w Monachium, reżysera Kurta Eggers-Kestnera, też antropozofa, który wystawiał Barlacha w Hamburgu. Barlach był też zabroniony. Beckett zbierał o Barlachu materiały. To był też ważny temat jego rozmów z Güntherem Albrechtem.

M.K.: *Tak tu sobie rozmawiamy, a ja łapię się na tym, że jakby nam umykał obraz Becketta jako niesłychanie wrażliwego twórcy, dla którego przyjazd do Hamburga był próbą wyjścia z impasu twórczego. Owo wyliczanie, co zrealizował w Hamburgu ze swojego planu badawczego powoduje, że myślimy raczej o jakimś pedantycznym naukowcu, którym nie był. Tymczasem czytelników „Dziennika" uderza właśnie szczerość egzystencjalna, tyle chorób go nękało, w tak niekomfortowej był sytuacji. Można to odczuć – nawet jeśli fragmentów mających literacki smak jest niewiele.*

R.Q.: Jest kilka świadczących o wielkiej wrażliwości, choćby o wrażeniach z przechadzki po (olbrzymim) cmentarzu w Ohlsdorf, czy jego refleksje z przechadzki po willowej części Hamburga, Blankenese. No i przede wszystkim, dla mnie to bardzo ważne, dla Becketta obrazy widziane w galerii rozgrywają się w rzeczywistości. Patrzy na to, co go otacza, i mówi – to jest van Goyen. To jakby cytaty, jakby miał w głowie cytaty, a teraz widzi je na nowo, w Hamburgu, słowa ale i obrazy, bardzo dużo wprowadził do pamięci, niesamowitą miał pamięć. Wszystko rejestrował, zapisywał, zapamiętywał, *Dziennik* to bardzo ważny dokument jego osobowości.

M.K.: *Barbara Bray mówi w tym kontekście o czymś w rodzaju hiper-percepcji, hiper-wrażliwości. Twierdzi, że Beckett po prostu słyszał i widział lepiej i więcej niż inni. Co zresztą było dla niego źródłem cierpienia.*

R.Q.: Ale z drugiej strony, sam potrafił się z tego śmiać. Miał do siebie ten ironiczny dystans, jak przypuszczam był on funkcją uczciwości. Sam był dla siebie najsurowszym sędzią.

M.K.: *W „Dzienniku" notuje Beckett na początku pobytu w Hamburgu, że użył zwrotu „Pommern haben" i wzbudził tym ogólną wesołość zebranych, którzy nigdy tego nie słyszeli i nie wiedzieli, co to znaczy. Co to znaczy „Pommern haben"?*

R.Q.: Też się zastanawialiśmy, aktorzy Thalia Theater przed czytaniem fragmentów *Dziennika* dla hamburskiej publiczności, próbowali się tego dowiedzieć, zasięgali rady językoznawców. Ale nikt o tym nie słyszał.

M.K.: *Może trzeba by zajrzeć do lektur Becketta. Może to znalazł na przykład u Theodora Fontanego?*

R.Q.: Nie wiadomo, ale krążyły po Niemczech różne żarty o mieszkańcach Pomorza, także kalambury. Wyczuwam tu coś raczej negatywnego. Zazwyczaj się z Pomorzan wyśmiewano. Pani Hoppe z pensji, na której zatrzymał się Beckett, pochodzi stamtąd, ona to w mig rozumie, ale potem wszyscy się śmieją, bo mało który Hamburczyk używałby tego określenia, a co tu mówić o cudzoziemcu.

M.K.: *Ostatnie pytanie: co artyści widzą w tekstach Becketta. Co tak ich inspiruje?*

R.Q.: Trudno mi mówić za innych i o innych. Do mnie Beckett przemawia – i tak było już wtedy, w połowie lat siedemdziesiątych – przede wszystkim jako ktoś, kto patrząc na świat, precyzyjnie mierzy w jego *pęknięcia*, utrafia w te miejsca, gdzie coś – lub wszystko – jest „nie tak" (powiedzielibyśmy: coś „tu nie gra"), jako ktoś, kto odważnie i bezkompromisowo oddaje to w słowach. I jako ktoś, kto z tych wszystkich *„unhappy ends"* tworzy opowieści albo sztuki, pełne ironii i dowcipu. U Becketta wciąż jest płacz lub śmiech. Także *Wyrzucony* jest tego przykładem, wówczas chciałam to poświadczyć w moich grafikach, które w specyficzny sposób wykorzystują drzeworyt.

Dużo z tego, co mówię o Becketcie, trzeba by opatrzyć cudzysłowem, ponieważ kieruje on naszą uwagę na tę warstwę „pod", do której trzeba zejść, zstąpić, jeśli się chce go zrozumieć. Fascynują mnie jego ciągłe „powroty" do tych „z marginesu", jego „przebywanie" wśród „wyrzuconych", i tych „niedoskonałych". Doskonale reprezentuje on – jego osoba jest tu nieoddzielna od dzieła – człowieka w ogóle (*Ecce homo!*) – to wszystko, co może go (i nas) spotkać między niebem a ziemią. Może dlatego zna go cały świat, każdy bowiem odczuwa tę jego „bliskość" – nawet jeśli niepodobna wzbić się na jego wyżyny.

A co do części *Dziennika* z 1936 roku poświęconej Hamburgowi, to oczywiście posiada ona dla mnie jeszcze innego typu siłę przyciągania. Zbliżenie się do *genius loci* mojego miasta i tamtej epoki właśnie z powodu takiego pisarza jak Beckett stanowiło dla mnie wielkie „przebudzenie". Zrozumiałam *Dziennik* jako dokument, w którym w najprzeróżniejszy sposób krzyżują się i zachodzą na siebie biografie tylu osób, na które patrzy Beckett okiem drapieżnika, po to by później je wykorzystać. W mojej książce przedstawiłam miasto jako scenę, po której ktoś (Beckett) chodzi w żółtych butach. Jego późniejsze figury czatują już z tyłu, za budynkami.

Fryburg badeński, w lutym 2007 roku

przełożył i opracował Marek Kędzierski

Hans H. Hiebel

Haga – Strasbourg – Berlin – Zurych: ćwierćwiecze festiwali beckettowskich. Setne urodziny Samuela Becketta i festiwal w Zurychu

Mit i fakt jednocześnie: w Wielki Piątek, trzynastego kwietnia 1906 roku urodził się w Dublinie Samuel Beckett. Z okazji setnej rocznicy tego pamiętnego dnia Marek Kędzierski (wspólnie z Thomasem Hunkelermem i Bruno Hitzem) zorganizował 29 kwietnia w Schauspielhaus w Zurychu w godzinach od 18.00 do 00.30 *Długą Noc na setną rocznicę urodzin Samuela Becketta*. Program odbywał się symultanicznie w trzech salach w budynku dawnej stoczni Schiffbau, od kilku lat należącej do Schauspielhaus, największego teatru w Europie. Olbrzymia sala Halle A, w której odbywały się projekcje w pewnym momencie niemal się zapełniła, co jest zdumiewające, kiedy pomyśleć o trudnej twórczości irlandzkiego Noblisty. Podobne obchody miały też miejsce w Paryżu, a nieco później w Krakowie.

Kędzierski – krytyk, reżyser teatralny i tłumacz m.in. tekstów Becketta, współzałożyciel Teatru Atelier w Krakowie – już wcześniej, w 1996 roku włożył znaczny wkład w festiwal beckettowski w Strasbourgu, *journées beckett*, organizując jego część praktyczną, inscenizacje teatralne i czytania (teoretyczną część sympozjum poprowadził Emmanuel Jacquart). Wspólnie z Walterem D. Asmusem, asystentem Becketta, Kędzierski prowadził też teatralną część festiwalu *Beckett in Berlin 2000*.

Pierwsze przedsięwzięcia poświęcone konceptowi reżyserowania sztuk Samuela Becketta podjął Kędzierski już w czasie wielkiego międzynarodowego sympozjum beckettowskiego, zorganizowanego w ramach Festiwalu w Hadze w 1992 roku. (Pierwsze sympozjum beckettowskie – bez inscenizacji teatralnych – odbyło się w 1973 w Berlinie i było zatytułowane *Dzieło Samuela Becketta. Kolokwium berlińskie*.)

W przeciwieństwie do trzech wymienionych wyżej projektów (w Hadze, Strasbourgu i Berlinie), które składały się zarówno z części festiwalowej obejmującej przedstawienia teatralne i czytania, jak również „sympozjów naukowych", tym razem festiwal w Zurychu składał się wyłącznie z czytań i prezentacji teatralnych, poszerzonych i wzbogaconych przez projekcje filmowe (w jednym z trzech festiwalowych pomieszczeń).

Pierwszy i dotychczas największy festiwal beckettowski odbył się w Hadze między 8 a 18 kwietnia 1992 roku – trzy lata po śmierci Becketta, który zmarł 22 grudnia 1989 roku. Część naukową prowadził wybitny znawca Becketta – Holender Marius Buning. Czytania i przedstawienia teatralne firmowały takie nazwiska jak Barry McGovern, Pierre Chabert, Lou Landre, Carlo Quartucci, Carla Tato, Otto Sander i Peter Fitz.

Spośród wielu znawców i badaczy dzieł Becketta Bunning zaprosił do wykładów i dyskusji między innymi Martina Esslina i Jamesa Knowlsona; pojawili się tam też Ruby Cohn, Lois Overbeck, Rosemary Poutney, Karen L. Laughlin, Rosette C. Lamont, Martha Fehsenfeld, Robert Scanlan, Xerxes Mehta, Enoch Brater, Jonathan Kalb, Gottfried Büttner, Werner Huber, John Pilling, Hersh Zeitman, Linda Ben-Zvi, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans, Marek Kędzierski (analizujący późne prace Becketta), Everett C. Frost, Mary Bryden, Margaret Rose, Catherina Wulf i Emmanuel Jacquart. Ogółem na tym olbrzymim kongresie wygłoszono 111 wykładów i przeprowadzono jedną dyskusję panelową. (Moje wystąpienie dotyczyło późniejszych sztuk Becketta i ich medialności: *Kwadrat I+II jako spektakl telewizyjny*.)

W części praktycznej znalazła się ogromna ilość różnorodnych widowisk i prezentacji. Była inscenizacja *Czekając na Godota* (Seven Stages, Atlanta), była wariacja na temat *Primo amore* (*Pierwsza miłość*) z dodatkiem *Oddechu* i *Wtedy gdy*, La Zattera di Babele, w reżyserii Carla Quartucciego, który zaprezentował wspaniały, efektowny teatr, ale całkowicie naruszył wizję reży-

serską samego Becketta. Był wspaniały i bardzo teatralny spektakl Barry'ego McGoverna (Gate Theater, Dublin) oparty na tekstach trylogii: *Molloyu, Malone umiera i Nienazywalnym*. Były *Radosne dni* (Chabert, Théâtre de l'Atelier), a oprócz tego jeszcze m.in. *Dosyć* (Theatre Emory, Atlanta), *Hej, Joe, Jak jest, Fragment teatralny, Towarzystwo* i *Końcówka* (Schauspielhaus Bochum), *Na zakończenie raz jeszcze* (Lazaro), *Katastrofa* (Tel Aviv University Group), *Ostatnia taśma Krappa* (Julien Schoenaerts, z Pierre Chabertem według reżyserii Becketta) i *Ohio Impromptu* oraz kompozycje muzyczne, taniec, film i video według sztuk telewizyjnych Becketta *Ej, Joe, Trio widm, Co gdzie?, Kwadrat I + II, Nacht und Träume/Noc i sny* uzupełniły niezwykle bogaty program festiwalu.

Fot. Magda Mosiewicz

Marek Kalita w spektaklu *Watt*, Kraków 1994; przekład, adaptacja i reżyseria Marek Kędzierski, scenografia U. Oelkers, muzyka M. Niestroj.

Drugi festiwal beckettowski, niemal dorównujący pierwszemu rozmachem, został zorganizowany w dniach od 30 marca do 5 kwietnia 1996 roku w Strasbourgu. Za część naukową odpowiedzialny był Emmanuel Jacquart, za część praktyczną – Marek Kędzierski. Spośród beckettowskich badaczy największe wrażenie wywarł przede wszystkim James Knowlson (który zaprezentował między innymi autoryzowaną biografię Becketta), a oprócz tego również Lois Overbeck, Enoch Brater, Everett Frost, Mattijs Engelberts, Oliver Sturm, Konrad Schoell, Werner Huber, Erika Tophoven-Schoening i Catharina Wulf. W części praktycznej dominowali Walter D. Asmus, Martin Esslin, Reinhard Muller-Freienfels (Stuttgart), Robert Scanlan, Xerxes Mehta i przede wszystkim skromny Marek Kędzierski. Esslin zaprezentował jedyne zachowane nagranie Becketta czytającego własny tekst (*Bez*), Scanlan pokazał swoją oryginalną, metapoetycką inscenizację Trylogii: *Hej, Joe, Trio widm i Nacht und Träume*; Marek Kędzierski przywiózł własną adaptację *Watta* w wykonaniu fantastycznego polskiego teatru Bückleina z Krakowa. Xerxes Mehta ze swoją Maryland Stage Company pokazał *Wte-*

dy gdy (z trzema różnymi głosami reprezentującymi trzy różne grupy wiekowe), *Nie ja* i *Ohio Impromptu*.

Trzecie „beckettowskie spotkanie", znów z wykładami uniwersyteckimi z jednej strony i inscenizacjami scenicznymi z drugiej, odbyło się na przełomie wieków, we wrześniu 2000 roku w Berlinie: *Beckett in Berlin 2000: Międzynarodowy Festiwal i Sympozjum*. Oprócz wykładów, czytań, filmów, utworów muzycznych, słuchowisk i wystaw fotografii z Anglii i Szwecji znalazły się tam inscenizacje z Francji, USA, Holandii, Włoch, Irlandii, Wielkiej Brytanii, Polski, Czech i Niemiec.

Organizacją konferencji na uniwersytecie Humbolda zajął się Peter Brockmeier i Carola Veit (Berlin), a częścią teatralno-festiwalową Marek Kędzierski i Walter D. Asmus (asystent Becketta, przede wszystkim berlińskiego *Godota* oraz stuttgardzkich inscenizacji jego późniejszych krótkich dramatów i spektakli telewizyjnych). W części wykładowej na największą uwagę zasłużył wykład Reinharda Krugera *Sprowadzenie teatru do gestu; przyczynek Samuela Becketta do archeologii teatru* i analiza Martina Midekkesa *Późny teatr Samuela Becketta w powiązaniu ze „sztuką minimalistyczną"* (na ten temat publikował również Enoch Brater). Przy wielkim Okrągłym Stole prowadzili dyskusję Martin Esslin (autor terminu „teatru absurdu"), James Knowlson (biograf Becketta), znany anglista Manfred Pfister i Wielka Dama amerykańskiego Towarzystwa Beckettowskiego Ruby Cohn. Pierre Chabert i Rick Cluchey rozmawiali o praktycznych aspektach pracy teatralnej pod reżyserią Becketta.

Fot. Luigi Ciminaghi

Fot. Oldřich Pernicz

Dwie krańcowo różne interpretacje Winnie w *Cudownych dniach* Becketta. Giulia Lazzarini w spektaklu Girgio Strehlera *Giorni felici* (Piccolo Teatro di Milano, lata osiemdziesiąte) i Iva Janžurova w spektaklu Michala Docekala *St'astné dny* (Narodni Divadlo, Praha 1998).

Pokazano inscenizacje między innymi takich sztuk jak *Ostatnia taśma Krappa* (reżyseria Samuel Beckett)), *Wtedy gdy* z Baltimore (reżyseria Xerxes Mehta), *Komedia, Nie ja* (reżyseria Marek Kędzierski) i *Tam i z powrotem* (reżyseria Walter D. Asmus) z Krakowa, *Co gdzie* (której premiera miała miejsce w 1983 roku w Grazu) z Lyonu oraz *Radosne dni* w dwóch jakże różnych wykonaniach: z praskiego Narodnego Divadla z Ivą Janžurovą i z mediolalańskiego Piccolo Teatro z brawurową Giulią Lazzarini w reżyserii Giorgio Strehlera. Berlińska rozgłośnia DeutschlandRadio wyemitowała równocześnie słuchowiska Becketta. Dzięki temu można było zaobserwować jak silnie obecne były w nich tendencje, które zdominowały konstrukcję późniejszych sztuk tetralnych i telewizyjnych (oddzielanie głosu od osoby, umuzycznienie języka).

Zainteresowania obecnych na sympozjum badaczy twórczości Becketta skoncentrowały się na jego późniejszych sztukach i pracach prozatorskich oraz na jego podróży po Niemczech (1936/1937), na którą wskazywali przede wszystkim Knowlson i Erika Tophoven. Ów trend nie dotyczy zresztą wyłącznie roku 2000 lecz staje się coraz bardziej widoczny w ostatnich latach (nieopublikowany dotąd niemiecki dziennik liczy ponad pięćset stron). Zainteresowanie znawców dzieł Becketta kieruje się równocześnie coraz intensywniej na obszar sztuk pięknych, a szczególnie w stronę malarstwa (z którym Beckett zetknął się między innymi w czasie swoich niemieckich podróży). Przykładem na to jest studium Lois Oppenheim: *Namalowany świat. Dialog Samuela Becketta ze sztuką* (2000), jak również uwagi Knowlsona w biografii *Skazany na sławę. Życie Samuela Becketta.* (Fragmenty sympozjum zostały opublikowane w jedenastym numerze *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui – Endlessness in the Year 2000.)*

Długa Noc w Zurichu 29 kwietnia 2006 roku ograniczyła się, jak wspomniano wyżej, do prezentacji filmowych i teatralnych. W dwóch salach teatru w Schiffbau odbywały się czytania i prezentacje teatralne, a w trzeciej projekcje filmowe.

Najważniejszą projekcją filmową było nagranie Harolda Pintera wygłaszającego końcowy monolog powieści *Nienazywalne*. Został pokazany również *Film* według scenariusza Becketta (z mottem *„esse est percipi"*) z Busterem Keatonem, w reżyserii wcześnie zmarłego Alana Schneidera. Rick Cluchey z San Quentin Drama Workshop zaprezentował *Ostatnią taśmę Krappa* w historycznej inscenizacji Samuela Becketta.

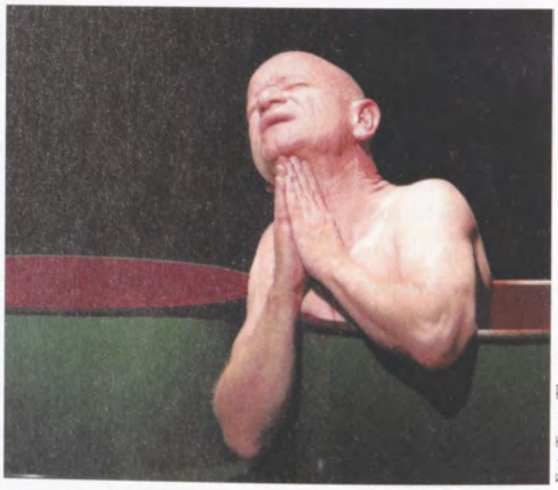
Koncepcję całego festiwalu Marek Kędzierski oparł na spotkaniu berlińskim z 2000 roku; doszło więc do kilku powtórek zachowanych inscenizacji.

Występy teatralne zapoczątkował robiący duże wrażenie *one man show* na podstawie powieści *Molloya* w wykonaniu Conora Lovetta z Dublina. Lovett nie odgrywał scen w sposób naturalistyczny – na przykład jako kaleka z rowerem, lecz mówił w zwykłym, nierzucającym się w oczy codziennym ubraniu. Chodziło o swojego rodzaju mimesis – imitację piszącego „ja" , którego imaginacje zostały przedstawione właśnie jako imaginacje. To całkowicie zgadzało się z poglądem Becketta, że pisanie „powieści" to *„travail d'imagination"*. To, co w tak natchniony sposób przedstawił Lovett było imitacją świadomości (piszącego względnie imaginującego „ja"). Conor Lovett był

Fot. Wojciech Nomejko

Fot. Ciaran Ross

Fot. Rémy Julien



Fot. Terry Thomas

Martin Wuttke w spektaklu *Erste Liebe*, Berliner Ensemble 1996, Connor Lovett w spektaklu *Molloy*, Gare St. Lazare Players 1990, Serge Merlin w spektaklu *Le Dépeupleur* w Théâtre de l'Odéon 2003, Marc McPherson w *Endgame*, PushPush Theatre Atlanta 2006.

w 1991 roku współzałożycielem Gare St Lazare Players. Własną adaptację *Molloya* (w reżyserii Judy Hegerty) od momentu premiery w 1996 roku w Battersea Arts Centre w Londynie pokazał w ponad stu miejscach. Grał również w wielu sztukach Becketta, między innymi w słynnej inscenizacji Waltera Asmusa *Czekając na Godota* w dublińskim Gate Theatre.

Monodram Martina Wuttkego wykonany po raz pierwszy w Berliner Ensemble na podstawie powstałego w 1945 roku i nie publikowanego przez dłuższy czas opowiadania *Pierwsza miłość* był nie mniej fascynujący. Narrator (narracja utworu jest pierwszoosobowa) siedział pośrodku różowych hiacyntów i udawał człowieka pełnego zahamowań, neurotycznego i zatrwożonego (reagował z wielkim przewrażliwieniem i irytacją na każdy, choćby najmniejszy odgłos publiczności).

Norbert Schwientek z Bazylei (Schwientek został uznany za aktora roku 1991) zaprezentował tekst *Z zarzuconego dzieła*. Cristin Köenig (z monachijskiego teatru Kammerspiele i z Schaubühne w Berlinie) przedstawiła wybrane fragmenty *Tekstów na nic*. Zamiast zapowiedzianej Giulii Lazzarini z Piccolo Teatro w Mediolanie wystąpiła Miriam Goldschmidt z przedstawionymi po niemiecku scenami z *Radosnych dni* w reżyserii Petera Brooka.

Późniejsza, krótka sztuka Becketta *Nie ja* miała zostać zaprezentowana w języku angielskim, francuskim i polskim. Do przedstawienia po angielsku nie doszło. Wystąpiły Claire Aveline (Strasbourg) i Dagmara Foniok (Kraków), obie inscenizacje reżyserwał Marek Kędzierski. Claire Aveline była do 2005 roku członkinią zespołu artystycznego Théâtre National de Strasbourg i profesorem tamtejszej szkoły teatralnej. Dagmara Foniok, urodzona w Czechach, grała na wielu scenach w Polsce.

Serge Merlin (Paryż) wystawił w 2003 roku w Teatrze Odèon inscenizację późnej prozy Becketta *Wyludniacz*. Ten robiący wielkie wrażenie spektakl dantejskiego piekła został ponownie zaprezentowany w Zurychu.

Rick Cluchey zobaczył w latach sześćdziesiątych w kalifornijskim zakładzie penitencjarnym San Quentin *Czekając na Godota* i pod jej wrażeniem założył więzienną grupę teatralną. Po wyjściu na wolność Cluchey spotkał się z Beckettem w Paryżu, a następnie pracował z nim nad tekstem *Ostatniej taśmy Krappa* w Berlinie. Tę klasyczną inscenizację pokazał Cluchey (już bardziej zbliżony wiekiem do swojego bohatera) na scenie w Zurychu.

Sceny z *Watta* (powieści z 1944 roku) i z *Końcowki* przedstawili publiczności festiwalu w przejmujący sposób Oleg Liptsin (z Kijowa) i Marc McPherson (z Atlanty) – bez wspólnej poprzedzającej występ próby. Zrobili to z ta-

kim spokojem i opanowaniem, jakby to było oczywiste, że jeden znakomicie rozumie rosyjski a drugi angielski. Gesty są międzynarodowe. Aktor i reżyser Liptsin, absolwent moskiewskiej Akademi Teatralnej GITIS pracuje w Kijowie, Moskwie i San Francisco. Marc McPherson brał udział w prawie dwudziestu projektach filmowych w USA. Jego „monologi w beczce" są częścią inscenizacji *Końcówki* w reżyserii Marka Kędzierskiego w PushPush Theatre w Atlancie. Liptsin i McPherson wspólnie przedstawili monologi z *Końcówki* i zakończyli ten długi wieczór festiwalu dwujęzycznym fragmentem *Watta*.

Z programu całości festiwalu można wywnioskować, że obok kanonicznych dzieł Becketta coraz bardziej zauważalne stają się późniejsze, krótkie utwory oraz że w ostatnich latach twórcy teatralni w pełni uświadomili sobie ważność i wartość teatralną tekstów prozatorskich i sensowność ich inscenizowania (*Watt, Wyludniacz, Teksty na nic, Molloy, Pierwsza miłość, Z zarzuconego dzieła*). Nie ma w tym nic dziwnego – głos, efekty wizualne i sceny teatralne odgrywają przecież w prozie coraz ważniejszą rolę. Poprzez wyeksponowanie elementów akustycznych i optyczno-mimicznych zarówno w krótkich jak i dłuższych utworach prozatorskich (tak, jak je przedstawił na scenie jako jeden z pierwszych dublińczyk Barry McGovern) nawet sceptycy przekonali się o potencjale scenicznym tej prozy, zarówno w warstwie wizualnej, jak akustycznej.

Na stoisku z książkami w Schiffbau leżały prace będące owocami najnowszych badań nad twórczością Becketta – o jego powiązaniach z Niemcami: Roswithy Quadflieg: *Beckett was here. Hamburg w dziennikach Samuela Becketta z 1936 roku*, Eriki Tophoven: *Berlin Becketta* (część jej badań; 2005), jak też Therese Fischer-Seidel i Marion Fries-Dieckmann *Nieznany Beckett. Samuel Beckett i niemiecka kultura* (2005). Do tego doszła nowa monografia Gaby Hartel i Caroli Veit *Samuel Beckett* (2006). Było też mnóstwo wspomnień o Becketcie i zapisów rozmów, ilustrujących zainteresowanie biografią tego autora, które ponownie wzrosło po jego śmierci. Wydawca Becketta w Anglii – John Calder – przepowiedział to już dawno temu. James Knowlson: *Samuel Beckett. Biografia* (1996), James i Elizabeth Knowlson: *Wspomnienia o Becketcie* (2005); Anne Atik: *Jak to było* (2003), a oprócz tego Peter Goßens, Mel Gussow, Charles Juliet i wielu innych zaprezentowało publikacje wspomnień i rozmów z pisarzem. *A never ending story* – chociaż, jak powtarzał Beckett, jego życie nie było interesujące. Liczą się tylko dzieła.

Hans H. Hiebel
przełożyła Barbara Bernhardt

Łukasz Borowiec

Kilka uwag o zmaganiach z przeszłością w *Ostatniej taśmie* Samuela Becketta i w *Monologu* Harolda Pintera

Pośród swoich najważniejszych inspiracji Harold Pinter niezmiennie wymienia Samuela Becketta. Już w jednym z pierwszych obszerniejszych wywiadów z Laurencem M. Benskym z 1967 roku, Pinter przyznał: „Beckett i Kafka są mi najbliżsi"[1]. Biograf Pintera, Michael Billington, relacjonuje, że dramaturg pierwszy raz z twórczością Becketta zetknął się w czasopiśmie „Poetry Ireland", gdzie opublikowano fragment *Watta*[2]. Wtedy nie wiedział jeszcze, że będzie miał okazję zaprzyjaźnić się z jego autorem. Szansa ku temu nadarzyła się już w 1961 roku w Paryżu z okazji francuskojęzycznej premiery *Dozorcy* Pintera. Od owej chwili obaj dramaturdzy utrzymywali wieloletni kontakt korespondencyjny. Wpływ Becketta na utwory dramatyczne Brytyjczyka odnotować można szczególnie wyraźnie w sztukach z pierwszego okresu twórczości Pintera aż do *Dozorcy* włącznie. *Czekając na Godota* jest przy tym dramatem, którego kształt i rozwiązania są u Pintera najczęściej twórczo rozwijane: np. nie sposób nie dostrzec podobieństwa między Didi i Gogo a płatnymi mordercami Benem i Gusem z *Samoobsługi*, czekającymi na tajemniczą ofiarę i próbującymi zrozumieć dziwne zdarzenia rozgrywające się wokół nich w zajmowanym przez nich pokoju, zaś

[1] Laurence M. Bensky, *Harold Pinter: An Interview*, w: Arthur Ganz, *Pinter. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey 1972.
[2] Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, Faber, London 1996.

scena z *Dozorcy* rodem z wodewilowych skeczy, gdy Aston, Mick i Davies przekazują sobie torbę, nieodparcie przywodzi na myśl scenę z kapeluszami ze wspomnianej sztuki Becketta. Billington odnotowuje ponadto m.in. wpływ *Komedii* na sztuki *Milczenie* i *Krajobraz* Pintera.

Zestawienie pochodzącej z 1972 roku jednoaktówki *Monologue* (*Monolog*)[3] z *Ostatnią taśmą* Becketta pozwala w skondensowanych i niezwykle klarownych formach obu utworów dostrzec pokrewieństwo koncepcji i rozwiązań dramaturgicznych obu pisarzy. Jest to pokrewieństwo będące wynikiem przemyślanej twórczej inspiracji Beckettem, stanowiącej istotny, choć w żadnej mierze nie wyłączny fundament oryginalnej i w dużej mierze osobistej wizji Pintera. Obie sztuki łączy więcej niż forma dramatyczna (monodram), płeć głównych bohaterów oraz temat przeszłości i jej wpływu na teraźniejszość. To zaledwie pierwsza i powierzchowna warstwa podobieństw, są one jednak w tym miejscu ważne, ponieważ stanowią podstawę, na której zbudowany jest głębszy i bardziej znaczący układ paralelizmów tworzących wzajemnie uzupełniające się obrazy ludzi samotnych i bezradnych w obliczu nieustępliwie przemijającego czasu.

Ostatnia taśma nosiła początkowo tytuł *Magee monologue*, gdyż Beckett, zafascynowany brzmieniem głosu irlandzkiego aktora Patricka Magee, postanowił napisać utwór specjalnie dla niego. Podobna, nawet bardziej osobista historia dotyczy powstania *Monologue* Pintera. Odegranie roli bohatera określonego po prostu jako „mężczyzna" autor od razu zaproponował jednemu ze swoich najstarszych przyjaciół, Henry'emu Woolfowi, co może sugerować, że sztuka była pisana z myślą właśnie o nim. Pinter poznał Woolfa w Hackney Downs Grammar School w latach 1944–1948. Nawiązała się wówczas między nimi trwająca do dziś przyjaźń.

Bezimienny bohater *Monologu* przez cały czas trwania sztuki opowiada o swojej przeszłości, koncentrując się przede wszystkim na przyjaźni łączącej go z drugim mężczyzną i ich relacji do kobiety, którą obaj znali. Zwraca się przy tym do pustego krzesła, które od samego początku sztuki stanowi dla mówiącego wyraźny substytut rozmówcy: „Chyba (...) zagram w ping ponga. A ty? Masz ochotę na partyjkę?". Na plan pierwszy wyraźnie wysuwa się zanurzenie głównego bohatera w przeszłości i jego tęsknota za wszyst-

[3] Harold Pinter, *Monologue*, w: Harold Pinter, *Plays Four*, Faber, London 2005; ponieważ sztuka *Monologue* nie została dotychczas przetłumaczona na język polski, we wszystkich cytatach podaję swoje tłumaczenia.

kim, co bezpowrotnie minęło. Jest to niezwykle bliskie sytuacji dramatycznej ukazanej w *Ostatniej taśmie*, gdzie stary i schorowany Krapp, nie potrafiąc oderwać się od przeszłości, nie umie też zapomnieć o tym, co kiedyś uważał za wyrzucone na zawsze z pamięci, i dlatego brutalnie przerywa nagrywanie najnowszej taśmy, by na końcu wrócić do swych wspomnień z rozstania z ukochaną kobietą.

Jak zauważa Patrice Pavis, „[m]onolog odczuwany jest jako zabieg antydramatyczny. (...) Zarzuca się [mu] statyczność, monotonność i nieprawdopodobność: zwykle przecież człowiek nie mówi na głos sam do siebie i przedstawianie kogoś zwierzającego się sobie z własnych uczuć może wydawać się śmieszne, wstydliwe"; dodaje też, że „w ostateczności jednak rzeczywistym adresatem monologu jest widz. (...) Wpisanie w tekst monologu tej bezpośredniej komunikacji z widzem jest zarazem siłą i słabością monologu teatralnego (...)"[4]. Beckett i Pinter przeciwstawiają się antydramatyczności tej formy dramatycznej i nadają w tym celu swoim utworom cechy wyraźnie dialogiczne. Krapp i Mężczyzna mówią nie tyle do potencjalnego widza, co wchodzą w relacje z przedmiotami codziennego użytku. Krapp posiada magnetofon szpulowy, dzięki któremu odtwarza swoje relacje z minionych lat. Sztuka rozpoczyna się od odsłuchania zapisu dźwiękowego sprzed lat trzydziestu, a kończy przerwanym nagraniem z chwil niedawno minionych. Pierwszy fragment monologu Krappa, gdy odszukuje szpulę i głośno czyta zapiski do niej dołączone, zyskuje uzasadnienie, gdy okazuje się, że szpule stanowią swego rodzaju pamiętnik nagrywany co roku i Krapp najwyraźniej ma zwyczaj głośnego mówienia, gdy nikogo nie ma w pobliżu. Co więcej, odczytując notatki, jeszcze przed odsłuchaniem taśmy, zaczyna tym samym prowadzić dialog z samym sobą sprzed lat. Gdy taśma jest odtwarzana, Krapp śmieje się wraz z sobą samym na nagraniu („Ten głos! Boże! I te tęsknoty! (*Krótki śmiech, któremu zaczyna wtórować Krapp*) I te postanowienia! (*Krótki śmiech, któremu zaczyna wtórować Krapp*) Zwłaszcza, żeby mniej pić"[5]), lecz także nierzadko przerywa relację, by odświeżyć wspomnienia (np. gdy śpiewa pieśń religijną lub sprawdza słowo *„viduitas"* w słowniku). Tym sposobem monolog Krappa – choć wypowiada go ta sama osoba – staje się niejako wielogłosowy. Warstwy komentarzy odnośnie przeszłości nakładają się na

[4] Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył Stanisław Świątek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

[5] Samuel Beckett, *Dramaty* w przekładzie Antoniego Libery, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, op. cit.; dalsze cytaty według tego wydania.

siebie: Krapp słucha siebie sprzed trzydziestu lat, komentującego Krappa sprzed kilkunastu lat, a następnie sam ustosunkowuje się do tego, co usłyszał. Jest to nadal monolog, gdyż mamy do czynienia z jedną postacią, ale oparty jest na „wewnętrznym dialogu", uzewnętrznionym w postaci monologowych nagrań na taśmach.

Mężczyzna w *Monologu* Pintera także nie mówi bezpośrednio do siebie. Wraca w przeszłość w rozmowie z pustym krzesłem, które, jak już to zauważyliśmy powyżej, zastępuje nieobecnego bliskiego przyjaciela. Tę na pierwszy rzut oka niezbyt prawdopodobną sytuację wyjściową uprawdopodobniają pierwsze zdania wypowiedziane przez Mężczyznę: „Chyba skoczę na dół do świetlicy. Rozprostuję nogi. Pogram w ping-ponga". Michael Billington zauważa, że dobór słów nie jest przypadkowy: mogą sugerować one „zakład: dom opieki, przytułek, nawet więzienie". Może być to też wyraz skłonności Mężczyzny do fantazjowania na jawie o przeszłości. Jakąkolwiek interpretację przyjąć, jasne jest, że osoba mówiąca ujawnia obsesyjne wręcz dążenie do nawiązania kontaktu. Ponieważ zaś zwraca się do martwego przedmiotu, monolog Mężczyzny staje się tym, co Witold Wirpsza określił jako mowę „człowieka samotnego, który całkowicie osamotnić się nie jest w stanie i nawet wówczas, kiedy mówi sam do siebie, rozszczepia się wewnętrznie, aby znaleźć partnera rozmowy"[6].

Ponadto, podobnie jak w *Ostatniej taśmie*, tu też mamy do czynienia ze swoistą wielogłosowością wypowiedzi. Wprawdzie Mężczyzna nie używa żadnych środków do utrwalania swoich słów, ale próbuje połączyć przeszłość z teraźniejszością poprzez nagłe przeskoki z dominującego w utworze czasu przeszłego do teraźniejszego. Mężczyzna zatapia się we wspomnieniach o czarnoskórej dziewczynie i dawnych, dzielonych z przyjacielem przyzwyczajeniach, by po pauzie nagle wyznać: „To, co lubię, naprawdę niezmiernie, to ten rodzaj rozmowy, ten rodzaj wymiany zdań, ten sposób wspólnego wspominania". Rozpamiętywanie rozstania z dziewczyną wpływa na niego tak silnie, że w toku opowiadania nagle zmienia czas: „(...) moja hebanowa miłość, u ś m i e c h a s i ę do mnie, dotknąłem jej" (podkreślenie moje – Ł.B.). A tuż po tym zwraca się do swego przyjaciela: „Współczuję ci. Nawet jeśli ty nie czujesz nic... w stosunku do mnie. Współczuję ci, stary".

Kierując słowa do swoich niematerialnych rozmówców, bohaterowie obu monodramów cofają się w przeszłość i relacjonują wydarzenia, które pragną

[6] Witold Wirpsza, *Monolog i dialog: problem granicy*, „Dialog" 1969 nr 3.

ponownie przywołać z zakamarków pamięci. Krappowi i Mężczyźnie towarzyszą przy tym dwie sprzeczne tendencje. Pierwszą z nich jest pragnienie zdystansowania się do przeszłych wydarzeń, chęć podkreślenia swojej pewności, że nie ma potrzeby zbyt rozwlekle rozwodzić się nad tym, co minęło. W tym celu bohaterowie pragną zamknąć przeszłość w równoważnikach zdań bądź w zdaniach krótkich, przywodzących na myśl wyciągi ze statystyki. 39-letni Krapp wylicza: „Z ostatnich ośmiu tysięcy godzin z okładem tysiąc siedemset przesiedział w samych tylko lokalach z wyszynkiem. Ponad dwadzieścia procent tego całego czasu, a jeśli nie liczyć snu, to ponad czterdzieści"; Mężczyzna zaś wspomina dziewczynę: „Była zmęczona. Usiadła. Była zmęczona. Podróż. Godziny szczytu. Pogoda, taka nieprzewidywalna" i rozstanie z nią: „(...) słodkie pożegnanie na stacji Paddington. Mój podniesiony kołnierz. Jej delikatne policzki".

Pragnienie zamknięcia przeszłości w zwięzłych hasłach nie sprawdza się jednak. Wspomnienia stają się zbyt niewyraźne, prawie nieczytelne. Doświadcza tego Krapp, gdy próbuje z pomocą notatek przypomnieć sobie, czego dokładnie dotyczy treść odszukanego przez niego na początku sztuki nagrania. Przede wszystkim nie pamięta „objawienia", którego doznał w czasie równonocy. Co więcej, trzykrotnie przewija taśmę do przodu podczas jego opisu, ale ani razu jej nie zatrzymuje, gdy młodszy Krapp oddaje się opisowi „pożegnania z miłością". Podczas rejestrowania najnowszej taśmy, z monologu Krappa wychodzi na jaw, że dzieło, które stworzył, nie pozwoliło mu osiągnąć tego, czego pragnął („Sprzedano siedemnaście egzemplarzy") i że dobrowolną utratę miłości rekompensuje sobie teraz pozbawionymi uczuć stosunkami seksualnymi z prostytutkami („Z kilka razy przyszła Fanny. Stara koścista zdzira, jak widmo."). James Knowlson zauważa, że Beckett uniknął przesadnego sentymentalizmu w *Ostatniej taśmie* dzięki takim właśnie przykładom makabrycznego poczucia humoru Krappa.

Mężczyzna również nie potrafi zdystansować się do wspomnień. Po tym, jak dość bezpardonowo wyrzuca przyjacielowi, że nie chce się zmierzyć z nim w ping-ponga, nagle zaczyna prawie poetyckie wyznanie: „Często, szczerze mówiąc, zachowujesz się, jakbyś był martwy, jakby Balls Pond Road i urocza hebanowa pani nigdy nie istniały, jakby deszcz w świetle lamp na chodnikach o zmierzchu nigdy nie istniał, jakby nigdy nie było naszego sportowego i intelektualnego życia". Opisuje również moment, gdy czarnoskóra dziewczyna zakochała się w przyjacielu Mężczyzny: „To była sieć, w której moje ukochane czarne kochanie krążyło, drżało, moja czarna ć m a", i z powracającą nienawiścią i zazdrością rozdrapuje raniący moment, gdy dziewczyna go zdradziła:

„Dotknij mojego ciała, powiedziała do ciebie. Zrobiłeś to. Oczywiście, że zrobiłeś. Byłbyś teraz cholernym głupcem, gdybyś tego nie zrobił. Byłbyś cholernym głupcem, gdybyś wtedy tego nie zrobił. To było zupełnie n o r m a l n e". Mężczyzna zmaga się z napierającymi wspomnieniami, z dążeniem do ich ciągłej weryfikacji, z pragnieniem wyrażenia ich w sposób jak najbardziej czytelny. Poszukuje najodpowiedniejszych metafor, stara się uchwycić w słowa momenty ulotne, jak wieczorny deszcz, a także próbuje pogodzić się z nieodwracalnością przeszłości i zrozumieć swój ból („To było zupełnie n o r m a l n e.").

Walka Mężczyzny ujawnia jego zamiłowanie do słów, ich doboru, układu oraz ich brzmienia. Z pragnieniem zamknięcia przeszłości w krótkich nieozdobnych zdaniach skonfrontowana zatem zostaje tendencja przeciwstawna – pragnienie „sfotografowania" przeszłości, umieszczenia jej w kadrze starannie dopracowanego opisu, w którym każde słowo posiada specjalnie dobraną barwę. Mężczyzna jest tego świadomy i oświadcza wyzywająco, że słowa, których używa, wybrał „sam, bardzo skrupulatnie i z rozmysłem". Z rozmiłowaniem opisuje czarnoskórą dziewczynę jako „ćmę"; wspomina swojego przyjaciela akcentując (bardzo melodyjne w języku angielskim) słowa „orli" (*„aquiline"*), „nieziemski" (*„ethereal"*), czy „szelmowski" (*„sly"*); pragnie osiągnąć najwyższy stopień precyzji w wyrażaniu uczuć, co przychodzi mu z wyraźnym trudem, gdy powraca do romansu, który obaj mieli z tą samą dziewczyną: „Kochałem jej ciało. Nie żeby, tak między nami, było to w jakimkolwiek stopniu ważne. Moje jęki mogły być twoimi jękami. Któż mógłby to rozróżnić lub się o to troszczyć? (*Pauza.*) Cóż... ona umiała... potrafi... potrafiła...".

Równie rozmiłowany w słowach – nie tylko z racji bycia pisarzem – jest Krapp. Przyznaje na przykład, że jego ulubionym słowem jest „szpula". Nie jest to przypadkowe. Przecież to właśnie na szpulach Krapp nagrywa swoje wspomnienia. Szpula staje się zatem symbolem przeszłości, którą – zbliżający się ku śmierci – Krapp z desperacją przywołuje i skrycie pragnie wskrzesić, by choć na chwilę z powrotem się w niej odnaleźć.

Wskazówki reżyserskie Becketta zawierają jeszcze jedną uwagę odnośnie stosunku Krappa do słów. Gdy zaczyna on czytać definicję słowa *„viduitas"* – „Stan – albo położenie" – wyraźnie podkreśla spójnik, mający stanowić dla niego „symbol dualizmu, którego jest wyznawcą". Krytycy podkreślali często zainteresowanie Becketta gnostycyzmem, u podstaw którego leży koncepcja dualizmu dobra i zła, ducha i materii, ciała i duszy, jak również światła i ciemności, będących ze sobą w stanie nieustannej walki. Świat Krappa (czyli innymi słowy świat sztuki pt. *Ostatnia taśma*) i jego spojrzenie na rzeczywistość

również zdominowane są przez opozycje: bieli i czerni oraz światła (jasności) i ciemności. Ich symboliczne znaczenie staje się coraz wyraźniejsze, gdy odsłaniają się przed nami kolejne zachowania Krappa oraz jego zapisana na taśmie przeszłość. W ciągu całego swojego życia Krapp bezustannie próbuje „wznieść się ponad ciemną stronę swojej natury i wyzwolić światło rozumienia". Za najsilniejszy przejaw owej ciemnej strony Krapp uważa głód obdarowywania miłością kobiety i głód bycia kochanym. By napisać dzieło życia, porzuca tę stronę siebie, która poszukuje miłości i bliskości drugiego człowieka i godzi się, żeby „ciemność, którą tak zawzięcie [zwalczał]", została zaspokojona czysto intelektualnie i rozumowo, bez udziału uczuć.

Prawdziwym objawieniem dla Krappa jest chwila, gdy nagrywa swą tytułową ostatnią taśmę i wykrzykuje: „Och, dosyć już! (...) Zostaw to tak. (...) Bądź znów na Croghan w niedzielny poranek (...) zatrzymaj się i posłuchaj dzwonów. (...) Bądź znów, bądź znów. (...) Raz ci nie wystarczyło. (*Pauza*) Osuń się na nią". Krapp poddaje się i przyznaje sam przed sobą, że nie może wyrzucić doszczętnie z pamięci wspomnień o kobiecie, którą odtrącił. Zdaje sobie sprawę, że jego dążenia były ułudą i właśnie to, co uważał za ciemność w sobie, mogło stać się jego największą siłą. Dlatego w rozpaczy powtarza fragment z nagrania sprzed trzydziestu lat: „Osuń się na nią"; dlatego w swojej miłości do słów i w zamiłowaniu do zamykania przeszłości w krótkich i zwięzłych zwrotach, uporczywie powtarza, naśladując bicie dzwonów, które słyszał w dzieciństwie: „bądź znów, bądź znów" (w oryginale angielskim *„be again"*). Lecz jest to bicie, którego nikt poza nim nie może już usłyszeć.

Opozycja czerni i bieli – o prawie identycznej, choć bardziej zakamuflowanej i wchodzącej w inne związki symbolice – obecna jest również w *Monologu*. Symbolem namiętności i „ciemnej strony" męskiej natury jest czarnoskóra dziewczyna, którą zauroczeni są Mężczyzna i jego przyjaciel. Oni jednak nie odrzucają jej jako źródła zła ze względu na nich samych ani na ich intelektualne dążenia. Gdy między Mężczyzną a dziewczyną istnieje już silna emocjonalna więź, przedstawia on ją przyjacielowi, a ona ulega jego urokowi, czego biernym świadkiem jest Mężczyzna („Dotknij mojego ciała, powiedziała do ciebie. (...) To było za przepierzeniem"). W efekcie to, co mogło z początku być uważane za oznakę wielkiej przyjaźni – poświęcenie swoich własnych uczuć dla uczuć przyjaciela – przeradza się w zarodek rozpadu przyjaźni między mężczyznami. Główny bohater postanawia rozstać się z czarnoskórą dziewczyną na stacji kolejowej, co przeżywa za każdym razem, gdy to wspomina. Cieszy się, że para wydobywająca się z parowozu,

która otaczała ich przy pożegnaniu ukryła jego prawdziwe uczucia: „(...) nie ma nic lepszego niż syk pary, która utrzymuje ciepło miłości, która ją nawilża, która cofa ją do gardła".

By ocalić przyjaźń, Mężczyzna odwołuje się też do fascynacji intelektualnych wspólnych jemu i jego przyjacielowi: „Przyznaję, ty zapoznałeś mnie z Websterem i Tourneurem, ale kto zainteresował cię Tristanem Tzarą, Bretonem, Giacomettim i całą tą zgrają?". Podkreśla tym samym swoje odcięcie się od dawnej kości niezgody, którą była miłość do tej samej kobiety. Co więcej, sugeruje, że jego przyjaciel nie miał szans na związek z dziewczyną. Wspomina jego strój motocyklisty – cały czarny – na którego tle wybijała się „zbyt biała" twarz, przez co wyglądał on niemal „żałośnie". Ironicznie wyrzuca przyjacielowi, że powinien być czarnoskóry, gdyż w głębi jego osobowości oraz jego miłości do dziewczyny „migotało" pewnego rodzaju pokrewieństwo. Tym samym na początku swojej wypowiedzi Mężczyzna wręcz sarkastycznie daje znać, że jego przyjaciel i dziewczyna mieli wszelkie przesłanki, by być razem, ale przeszkodziło im w tym – symbolizowane przez „zbyt białą" twarz – „rozintelektualizowanie" jego przyjaciela, jego z pozoru uwodzicielska „nieziemskość", która na początku przyciągnęła dziewczynę. Szorstkość wypowiedzi Mężczyzny uwypukla jeszcze jedną istotną kwestię, a mianowicie fakt, że swego rodzaju „kartą przetargową" w walce o uczucia dziewczyny niemałą rolę odegrało napięcie między wartościami duchowymi a czysto fizycznym aspektem miłości. Dziewczyna nie pozostaje przy tym, jak to jest w przypadku *Ostatniej taśmy*, jedynie uwodzicielką „ciemnej strony" męskiej natury. Jej uczucia mają źródło także w intelektualnej działalności obu mężczyzn, a i kobieca strona duchowa nie jest dla nich bez znaczenia. Mężczyzna wykorzystuje to bezwzględnie w swoim monologu: „Teraz mi powiesz, że ty kochałeś jej duszę, a ja kochałem jej ciało. (...) Ale powiem ci, coś, czego nie wiesz. Ona kochała moją duszę. To właśnie moją duszę kochała". Mężczyzna sugeruje, że błędne jest mniemanie jego przyjaciela, iż Mężczyznę i dziewczynę łączyła miłość czysto cielesna, a jego przyjaciela i ją przede wszystkim miłość mająca swe źródło w ich duchowym pokrewieństwie. Tym samym Mężczyzna nie tylko przyznaje sobie niejako „prawo" do dziewczyny i zdaje się winą za ich rozstanie obarczać przyjaciela, ale i wywyższa się nad niego intelektualnie.

Podobnie jak Krapp, który postanowił poświęcić się pielęgnowaniu w sobie światła rozumu, Mężczyzna z naciskiem podkreśla, że działalność intelektualna skutecznie pozwala mu odrzucić przeszłość: „Cały czas mam zajęty umysł i dlatego wciąż jestem pełen życia, rozumiesz?". Zdając sobie nagle

sprawę, że jego rozwodzenie się nad przeszłością może brzmieć paradoksalnie w świetle tego mocnego zapewnienia, pokpiwa sobie dalej z przyjaciela: „Stać mnie na to, czy potrafisz uświadomić sobie tę ironię?". W ostatnim buncie przeciw zerwanej przyjaźni i straconej na zawsze miłości Mężczyzna określa dumnie swój obecny stan – intelektualnej żywotności i aktywności – jako „wolność" i milknie nagle po słowach: „Dość tego pieprzenia"[7]. Po raz pierwszy w utworze kolejna kwestia, którą wypowiada Mężczyzna nie oddzielona jest pauzą, lecz milczeniem[8]. Efekt teatralny tego momentu w utworze jest niezwykle istotny dla zawartych w nim znaczeń. Z jednej strony można przyjąć, że nieznający utworu widz, który w toku monologu przyzwyczaił się do określonych przerw między kolejnymi fragmentami wypowiedzi, w konfrontacji z milczeniem Mężczyzny może pomyśleć, że sztuka kończy się właśnie w tym miejscu. Z drugiej, nawet dla zaznajomionych ze sztuką jest to chwila wielkiego napięcia, gdy wyniszczająca Mężczyznę walka wewnętrzna zostaje w jego milczeniu brutalnie uzewnętrzniona.

Tak jak Krapp przegrywa walkę z konsekwencjami wyborów, których nie może już odwrócić, tak Mężczyzna na końcu *Monologu* odsłania swe desperackie pragnienie powrotu do „prawdziwego braterstwa ze swym najlepszym przyjacielem" (M. Billington). Sztuka zamyka się klamrą, w której Mężczyzna nawiązuje do „zbyt białej" twarzy przyjaciela, lecz tym razem dodaje: „Mogłeś mieć dwójkę czarnoskórych dzieci". Nie jest to już stwierdzenie sarkastyczne, a nawet ironiczne. Mężczyzna rozwija swoją fantazję o dwójce dzieci:

> Umarłbym za nie.
> *Pauza*
> Byłbym ich wujkiem.
> *Pauza*
> Jestem ich wujkiem.
> *Pauza*
> Jestem wujkiem twoich dzieci.
> *Pauza* (...)
> Kocham twoje dzieci.

---

[7] W oryginale *„The crap is cut"*. Niezwykle interesujące, choć najpewniej przypadkowe, jest podobieństwo słowa wykorzystanego w tej kulminacyjnej kwestii – *„crap"* – z imieniem Krappa. Jego znaczenie („bzdury") wzbogaca o dodatkowy wymiar znaczeniowy imię bohatera Becketta, o czym była mowa powyżej, jak również w niezwykle interesujący sposób splata ze sobą oba omawiane utwory.

[8] Martin Esslin tak sprecyzował różnicę między „pauzą" a „milczeniem" w didaskaliach sztuk Pintera: „Gdy (...) Pinter prosi o «pauzę», wskazuje tym samym, że [bohater] wciąż intensywnie rozmyśla [o tym, co zostało przed chwilą powiedziane], że narastają wewnętrzne napięcia, «milczenie» oznacza zaś zakończenie jednego wątku i rozpoczęcie nowego (...)". Martin Esslin, *Language and Silence*, w: Arthur Ganz, *Pinter. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey 1972.

Zmiana z trybu przypuszczającego na oznajmujący w kolejnych zdaniach przenosi Mężczyznę w świat przeszłości, która mogła pójść innym torem, rozwinąć się zupełnie inaczej. Tak jak Krapp, Mężczyzna ulega rozczarowaniu swoimi wyborami i decyzjami i na końcu sztuki odchodzi w rzeczywistość nierealną, choć upragnioną.

W *Ostatniej taśmie* i *Monologu* dochodzi do bliskiego, niezwykle twórczego i niewątpliwie niejedynego spotkania między Samuelem Beckettem a Haroldem Pinterem na płaszczyźnie pisarstwa dramatycznego. Jednak historia wzajemnych relacji między pisarzami dopisała epilog, w którym życie splata się ze sztuką właśnie w kontekście omawianego utworu Becketta. W październiku zeszłego roku w Royal Court Theatre w Londynie 76-letni, osłabiony chorobą Pinter wystąpił – na wózku inwalidzkim i zaledwie dziesięć razy – właśnie w *Ostatniej taśmie*. Jak relacjonuje Michael Billington w recenzji w „The Guardian" (16.10.2006) Pinter szczególnie „uwypuklił smutną ironię sytuacji Krappa panicznie bojącego się śmierci, której kiedyś tak pragnął" i dodaje: „W dwóch momentach Pinter z niepokojem ogląda się przez ramię w ciemność, jak gdyby czuł, że śmierć przebywa w pokoju. Jest to chwila, która na długo pozostaje w pamięci. Nie sposób rozdzielić niedawnych zmagań Pintera ze śmiertelnością od zmagań Krappa". Niewątpliwie spojrzenie na *Ostatnią taśmę* przez pryzmat życia Harolda Pintera jeszcze bardziej podkreśla ciągłą aktualność i ważność utworu Becketta. Mam nadzieję, że w podobny sposób spojrzenie na *Monolog* przez pryzmat *Ostatniej taśmy* ukazuje nie tylko ogólny zarys wielowymiarowego i głębokiego wpływu Samuela Becketta na Harolda Pintera, lecz pozwala także dostrzec ich oryginalne, wzajemnie wzbogacające się spojrzenie na losy ludzi, którzy zawzięcie uciekając przed przeszłością nieuchronnie do niej powracają. Jak nierzadko wielu z nas.

Łukasz Borowiec

Pułapka Becketta

Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski w rozmowie o **Samuelu Becketcie**

Krzysztof Myszkowski: *Tak mało jest oryginalnych materiałów związanych z Beckettem, że prawie ich w ogóle nie ma. Na przykład jest tylko jedna krótka taśma z nagraniem jego głosu, cudem zachowana. Opowiedz, proszę, jak to było.*

Marek Kędzierski: Na organizowane przeze mnie i Emmanuela Jacquarta w Strasbourgu *journées beckett* wiosną 1996 roku zaprosiłem Martina Esslina do dyskusji „Beckett w radiu i telewizji", w której brali też udział Reinhard Müller-Freienfels z Süddeutscher Rundfunk w Stuttgarcie, Everett Frost, reżyser i producent radiowy z Nowego Jorku oraz asystent Becketta z Berlina i Stuttgartu Walter D. Asmus. Dyskusji w sali Parlamentu Europejskiego mieli się przysłuchiwać tak uczestnicy sympozjum uniwersyteckiego z całą tak zwaną światową śmietanką beckettologii, jak i widzowie festiwalu teatralnego, a więc w większości raczej entuzjaści niż eksperci. Esslin, w niezbyt dobrej kondycji fizycznej, ale zadowolony, że będzie mógł znowu opowiadać o Samuelu Becketcie, już w drodze z lotniska, oznajmiwszy, że ma dla mnie drobny „upominek-niespodziankę", wręczył mi pudełko z taśmą magnetofonową, podobne do tych, które Krapp w niektórych inscenizacjach z lat sześćdziesiątych zrzuca ze złością ze stołu. „Głos Sama!" – wyjaśnił Esslin z miną chłopca zadowolonego z tego, że udało mu się coś zbroić. „Kiedy przygotowywaliśmy radiową emisję *Bez* w BBC prosiłem Sama, aby zademonstrował aktorom, w jakim rytmie czytać tę prozę. Nie chciał recytować przed aktorami, ale zgodził się nagrać fragment tekstu – jednakże pod wa-

runkiem, że po wysłuchaniu przez aktorów taśma zostanie zniszczona. Dobrze, powiedziałem – relacjonował Esslin – ale muszę się przyznać: nie zniszczyłem tej taśmy, bo przecież byłaby to niepowetowana strata. To jest może jedyne istniejące nagranie głosu Becketta! Sprawimy tym wielką radość spragnionym Becketta badaczom." Na mojej twarzy musiało się widocznie malować zdziwienie. „Tak, tak, wiem, obiecałem Samowi zniszczyć tę taśmę, ale przecież to byłoby straszne. Żeby coś takiego miało się zmarnować! Beckett już nie żyje, ja też niedługo pójdę w jego ślady – jestem jakoś dziwnie spokojny, że nie miałby o to do nas pretensji! Ci badacze zrobili taki kawał drogi, żeby o Becketcie podyskutować?" Nie mogłem dyskutować z Esslinem, tym bardziej, że pominąwszy kwestię obietnicy – nie twierdzę, że nieważną – miał rację: zniszczenie taśmy byłoby niepowetowaną stratą.

Ponieważ magnetofony szpulowe już dawno wyszły z użycia i technicy w Parlamencie nie dysponowali żadnym odtwarzaczem, pojechałem z Martinem Esslinem do telewizji arte, która też uczestniczyła w *journèes beckett*, żeby taśmę szpulową skopiować na kasetową, najpopularniejszy wówczas nośnik dźwiękowy. Arte to telewizja niemiecko-francuska, w zasadzie wszyscy pracownicy powinni władać oboma językami. Ale większość techników to byli Niemcy, a ten, który miał dla nas kopiować, słabo znał francuski. Martin jednakże, choć przecież niemiecki był jego językiem ojczystym, wyznawał zasadę, że we Francji powinno się mówić po francusku. Technik źle go zrozumiał i zaczął nagrywać z pustej kasety na szpulę z fragmentami tekstu Becketta. Dotarło to do mnie już kiedy zaczął pulsować sensor magnetofonu szpulowego – krzyknąłem: stop, dosłownie w ostatniej chwili zapobiegając wymazaniu nagrania. Jest ono wprawdzie w początkowej części lekko zniekształcone, ale ocalało. W ten sposób o mały włos uniknęliśmy zniszczenia tego pięknego fragmentu. Jak w słuchowiskach Becketta, głos po prostu by zniknął, inaczej mówiąc: milczenie wygrałoby z mową, w iście beckettowskim stylu. Martin potraktował to filozoficznie: „Znaczyłoby to, że Sam naprawdę nie chciał, żebyśmy bez niego zademonstrowali *Bez* w jego wykonaniu".

K.M.: *Co jest na tej taśmie?*

M.K.: Bardzo proste odczytanie początkowych fragmentów tej prozy. W porównaniu z nagraniami zarejestrowanymi potajemnie, to uderza pięknem i skromnością. Beckett czyta angielską wersję *Bez* z niesłychanym wyczuciem muzyczności, w pauzach między zdaniami wybijając rytm ołówkiem

o stół. Kiedy słuchamy wypowiadanego tym głosem tekstu, może się wydawać, że choć wiele o nim napisano, cały dorobek krytyki przestaje się liczyć, zostaje wzięty w nawias, zaczynamy pojmować to dzieło, nie próbując go – raz na zawsze zrozumieć, wyjaśnić rozumowo. Becketta najlepiej czytać na głos, dopiero wtedy przemawia do nas całą swoją skalą, pełnią znaczeń. To czysta poezja. Nie mówię tego z jakąś afektacją. To jest doznanie fizyczne. (Pauza) Inna rzecz, że gdy głos milknie, wracają demony znaczenia i trzeba wrócić do dyskursu interpretacyjnego.

K.M.: *Co najważniejszego zapamiętałeś ze spotkań z Beckettem? Jakie było pierwsze wrażenie? Uważa się, że pierwsze chwile w kontakcie między ludźmi są decydujące.*

M.K.: W moim wypadku, owo pierwsze wrażenie było przede wszystkim wyczuciem fizycznej obecności. Barbara Bray powiedziała coś w tym rodzaju: „kiedy zjawiał się, to jakby coś na nas spływało, jakby dreszcz przechodził". Dokładnie takie miałem wrażenie. Nie tylko przy tym pierwszym spotkaniu, bo tego można było niemal oczekiwać, kiedy młody człowiek z europejskiej prowincji spotyka wielkiego światowego autora, o którym bardzo wiele przeczytał. Nie, myślę o przemożnym wrażeniu obcowania z jakąś wyjątkową o b e c n o ś c i ą, które pojawiało się za każdym razem, kiedy go widziałem. Można powiedzieć, że to banał – zgoda, ale to powiem.

Kiedy go poznałem, miał siedemdziesiąt cztery lata, a ja dwadzieścia osiem. Z mojej perspektywy było coś niesamowitego w jego fizyczności. Uwaga, z jaką słuchał, wzrok, jakim patrzył, te niesamowite niebieskie oczy. Ale dostrzegłem w jego zachowaniu pewną rozdzielność, jakby rozłączenie uwagi. Z jednej strony – obserwator, „skanujący" rzeczywistość wokół siebie. Z drugiej – umykający gdzieś nagle, wycofujący się, w siebie uciekający, nieobecny. Było to fascynujące, ale i bardzo trudne, bo kiedy „kulił się" w sobie, miałem nagle wrażenie, że go męczę jakimś pytaniem, choć chwilę wcześniej rozmowa, jak się wydawało, miała niewymuszony charakter.

K.M.: *Co powodowało to jego, jak mówisz, umykanie, wycofywanie się?*

M.K.: Mogło to mieć powód wewnętrzny, tak mi się wydaje, na przykład nagle pojawiające się myśli. Mogło być wywołane czymś zewnętrznym. Na przykład, kiedy czuł, że go ktoś rozpoznaje. Biografia Becketta napisana przez Jamesa Knowlsona nazywa się *Skazany na sławę*. Tytuł raczej chwytliwy, medialny, wydawałoby się, że nie całkiem bezinteresowny, niektórzy mówią,

że wręcz komercjalny, ale tak było. Sława czasami doprowadzała Becketta do desperacji, jej przejawy wręcz go paraliżowały. Pamiętam, jesteśmy w kawiarni czy barze przy Montparnasse, a on nagle zastyga w bezruchu. Dopiero po chwili widzę dlaczego – po prostu rozpoznał go ktoś z zewnątrz i pokazywał towarzyszącej osobie. Choć siedziałem tyłem do ulicy, mogłem to odczytać po stężeniu jego ciała. Było to doznanie fizyczne. Jest po angielsku słowo *vulnerable* (w innych językach też, pochodzenia łacińskiego) – jak to przetłumaczyć? „Odsłonięty", nie bezradny, ale podatny na zranienie, na atak, wystawiony na niebezpieczeństwo? Dla mnie te kontakty to było bardzo mocne, fizyczne doznanie ludzkiej obecności.

Pamiętam podobnego typu doświadczenie w czasie telewizyjnej realizacji *Was wo* w Stuttgarcie. Walter Asmus, który był, jak zwykle, zaufanym asystentem, wprowadza mnie do ciemnego boksu i każe czekać. W boksie panuje, mówiąc słowami Becketta z *Komedii*, piekielny półmrok, jedyne źródło światła to monitor, ku któremu automatycznie kieruję wzrok. Na monitorze obraz raczej statyczny, na ciemnym tle kilka jasnych plam, w których od czasu do czasu majaczy rozmazana ludzka twarz. Kamery na żywo chwytają aktorów, którym technicy nakładają na twarz gazę, żeby uzyskać efekt księżycowego oblicza – symbolu ludzkiej obecności. I nagle, dopiero po jakichś dziesięciu minutach wpatrywania się w ekran, spostrzegam, że metr ode mnie ktoś siedzi. Nie, nie spostrzegam, czuję. Odwracam głowę i widzę, że obok mnie jest on ... Samuel Beckett. Tak jak ja wpatruje się w ekran, tylko że jest bardziej ode mnie nieruchomy. Cierpliwie czeka na wynik przeprowadzanych przez techników eksperymentów, których celem jest uzyskanie rozmazanego wizerunku twarzy...

K.M.: *...dzisiaj można to osiągnąć „komputerowo" w kilka minut.*

Fot. Hugo Jehle

Samuel Beckett w studio SWR Stuttgart w czasie realizacji *Was wo*, telewizyjnej wersji sztuki *Co gdzie* z występującymi w niej aktorami: Walter Laugwitz, Edwin Dorner, Alfred Querbach, Friedhelm Becker; czerwiec 1986.

M.K.: Tak, ale wtedy to była wielka próba cierpliwości dla realizatorów. Mija kolejnych dziesięć minut, do boksu wchodzi Walter, zapala światło i... seans się kończy. Chwilę później ściskam dłoń Becketta i wdajemy się w rozmowę. Wrócił do rzeczywistości. Ale która rzeczywistość była bardziej konkretna, realna? Przez te dziesięć minut tyle myśli przechodziło mi przez głowę. Czy mam się odezwać, przerwać jego milczenie i koncentrację, czy czekać, ale trochę jak *voyeur* podglądać go w „prywatnej" chwili. Było w nim jakieś wycofanie się, przyczajenie, unieruchomienie. Z jednej strony, jak mówi Barbara [Bray – przyp. red.], „słyszał wszystko lepiej niż inni", widział i czuł lepiej, z drugiej – w momentach kiedy się wyłączał odnosiło się wrażenie, że jest nieobecny, że wcale go tam nie ma. Jakby przychodził ze swego świata, wychylał się, żeby poznać ciebie, ale w pewnym momencie się wyłączał. Może to lepiej widać w starszym wieku. Podobne zachowanie zauważyłem u Nathalie Sarraulte. Podobnie zachowywał się Herbert Read, filmowany na krótko przed śmiercią. No i jeszcze w rozmowie, w tym, co mówił, w tym, o co pytał, wyczuwało się tę wrażliwość na czyjeś cierpienie, chęć niesienia pomocy, wyczuwało się, że to nie są kurtuazyjne pytania. Ktoś, kto wrażliwy jest na krzywdę i cierpienie, tak jak na bodźce zewnętrzne, człowiek hiperwrażliwy akustycznie. Szpilka spadnie, a on to słyszy, jakby runęły wielkie skały. Wydawało mi się, że on wyczuwał cierpienie i niedostatek na długo zanim inni je zauważali.

Więc wracam w tej charakterystyce do punktu wyjścia – wielkiego współ-czucia z tymi, którzy tracą, z przegranymi.

K.M.: *Jaki był kontakt z Beckettem, kiedy rozmawiało się o jego twórczości? Tyle mówi się o tym, że odmawiał wyjaśniania czy choćby komentowania swoich utworów. „Gdybym wiedział, kim jest Godot, napisałbym to w sztuce" – tak ponoć kiedyś żartobliwie uciął dyskusję.*

M.K.: Tu przypominają mi się słowa Becketta z eseju o Prouście na temat bohaterów Dostojewskiego. „Wyjaśnia ich, aby ukazać ich takimi, jakimi są – nie wyjaśnionymi." Beckett pokazuje człowieka, który nie da się sprowadzić do żadnej formuły. Próba wyjaśnienia jego utworów jest próbą wyjaśniania, dlaczego nie można ich wyjaśnić „do końca". Ale nie wyklucza to, że można się nieco przybliżyć. I w tym, wbrew obiegowym sądom, często on sam służył pomocą. Wprawdzie odmawiał dostarczania generalnego komentarza, nie chciał wypowiadać się – lub choćby potwierdzać intuicji krytyków czy im zaprzeczać – w kwestiach „prawdziwej interpretacji". Ale to nie znaczy,

że nie chciał rozmawiać o swojej twórczości. Nie chciał sprowadzać jej do obiegowych schematów. Nie chciał dyskutować o autobiograficzności swego dzieła. Ale interesowały go losy tekstów w innych językach, tak jak i wystawienia teatralne. I wypowiadał się na temat swoich dzieł. Zwłaszcza o szczegóły można go było pytać „bezkarnie". Na najbardziej elementarnym poziomie to były słowa.

K.M.: *Nie ma całości bez szczegółów, ale szczegóły bez zakorzenienia w całości jaki mają sens? Co z tego, że pedantycznie zajmujemy się detalami, jeśli umyka nam całość? Po co komu taka praca?*

M.K.: Ale całość jest złożona z detali. O tym zapomina wielu komentatorów, a skupienie na szczególe to ważna cecha twórczości Becketta, jego osobowości twórczej. Niesłychana skrupulatność, pedantyczność, potrzeba porządku bardzo często zresztą idą w parze z wylewno-spontanicznymi erupcjami, ze słowotokiem, na zasadzie opozycji. Ale uwaga: słowotok też jest poddany kontroli w procesie obróbki tekstu i starannie ustrukturowany, jak dźwięki utworu muzycznego.

K.M.: *Na czym polegała ta konkretna pomoc Becketta w wyjaśnianiu jego dzieła? Podaj, proszę, kilka przykładów.*

M.K.: Coś, co nie wzbudzało żadnego oporu z jego strony, to były rozmowy o tym, w jakim znaczeniu użył jakiegoś słowa czy zwrotu. Przykłady? Pierwszy – proste niezrozumienie. Długi czas próbowałem rozszyfrować *„theory of birds"* z *Więcej kłucia niż wierzgania*. Pytałem o to znajomych-erudytów z obu półkul. W końcu autor wyjaśnił mi po prostu, że jedno ze znaczeń słowa *„theory"*, teoria – to określenie grupy ptaków na niebie, w znaczeniu „stada", ale słowa „teoria" w tym znaczeniu nikt obecnie nie używa. Drugi podobny przykład to ukryta kalka: *„feet in marmelade"*, słowa, które komuś wychowanemu w języku angielskim raczej z niczym się nie kojarzą. Beckett używa ich w wierszu *Enueg 2*, kalkując bezpośrednio francuskie *„en marmelade"* – w znaczeniu: chaos, bigos, zamęt, tarapaty. Czyli w tym wypadku stopy w fatalnym stanie, zniszczone chodzeniem. To są oczywiście przykłady pomocy, która tylko ułatwiła mi zadanie zrozumienia tekstu. Trzeci przykład ilustruje, jak objaśnienie paru słów, dzięki autorytetowi autorskiemu, wprowadzało jasność w kwestię należącą już do interpretacji. To tytuł powieści *Dream of Fair to Middling Women*. Moje pytanie brzmiało: czy *„dream"* użyty jest w znaczeniu „snu"

czy „marzenia". Tu była prosta sprawa, bo w angielskim nie ma tego rozróżnienia, natomiast w polskim jest tak, jak po francusku: *„dream"* to marzenie, a *„songe"* to sen.

K.M.: *I co Beckett odpowiedział?*

M.K.: *„Songe"* – sen. I dał przykład: analogicznie do *Snu nocy letniej.*

K.M.: *Polski przekład tej powieści Barbary Kopeć-Umiastowskiej i Sławomira Magali został wydany pod tytułem „Sen o kobietach pięknych i takich sobie". Czy to jest dobrze przetłumaczone?*

M.K.: *„Fair"* to ładny, piękny, *„middling"* to przeciętny, ale *„fair to middling"* to nie piękne i przeciętne, tylko gdzieś w skali od pięknych do przeciętnych, więc gdybyśmy chcieli powiedzieć bez ogródek, to „takich sobie", raczej niż pięknych, raczej nie pięknych. Ja bym przetłumaczył sens: „Sen o takich sobie paniach". „Panie" czy „kobiety" to też jest osobna kwestia, bo angielskojęzyczny czytelnik znajdzie tu aluzje do kilku innych utworów, do Tennysona, a nawet do Chaucera. Ale rozumiem, że polski tytuł pragnie leciutko oddać niebanalność oryginału angielskiego: „pięknych i takich sobie" jest mniej sztampowe i bardziej kurtuazyjne wobec portretowanych przez autora bohaterek. Więc tłumacze stanęli przed kilkoma alternatywami. „Marzenia" lub „sen". „Takich sobie" lub „pięknych i takich sobie". „Kobiet" lub „Pań". Do tego jeszcze dochodzi wieloznaczność: „sen kobiet" i „sen o kobietach". Z tych wariantów wybrali zgrabny tytuł.

Inny przykład to wykorzystujący materiał nie opublikowanego *Snu* wczesny zbiór opowiadań *More Pricks than Kicks,* rodzaj opowieści pikaryjskiej *à la* Beckett. Tytuł ja bym przetłumaczył: *Więcej kłucia niż wierzgania,* chociaż dosłowniej byłoby: „więcej ościeni niż wierzgnięć", bo to aluzja do Szawła na drodze do Damaszku, któremu Pan rzecze: „Jam jest Bóg, którego prześladujesz. Próżno tobie przeciw ościeniowi wierzgać". Ale z drugiej strony – i tu wychodzi cała perwersja Becketta (ironiczny uśmiech, *cum grano salis)* – *„prick"* to wulgarne określenie fallusa, zaś *„kick"*, to kopnięcie, ale też wulgarnie: akt seksualny lub jego część. Kiedy spytałem, co należy z tytułu zachować, Beckett odpisał: „Znaczenie czysto biblijne. O innym nie myślałem pisząc ten utwór". Dobrze. Zgoda. Muszę to respektować. Respektuję to. Ale takie stwierdzenie nie wydaje mi się wiarygodne.

K.M.: *Chcesz powiedzieć, że wprowadził cię w błąd?*

M.K.: Potraktowałem to jako wskazówkę, że lepiej przetłumaczyć w stylu wysokim niż popularnym. Ale nie wierzę, że dając tytuł, Samuel Beckett nie pomyślał o tym drugim znaczeniu. To raczej niemożliwe. Ale wskazówka była bardzo cenna. Kolejny przykład autorskiego komentarza: rozmawiając o powieści *Mercier i Camier* zwróciłem uwagę, że w angielskim tekście brakowało kilku fragmentów. Beckett wytłumaczył, że przełożył tekst na angielski ponad dwadzieścia lat po napisaniu oryginału francuskiego i radził, żeby tłumaczyć z francuskiego, ale przykroić całość do rozmiarów angielskiego tłumaczenia. Dziwne, ale potem, czytając angielską wersję miałem czasami wrażenie, że to raczej tu był Beckett w swoim żywiole lingwistycznym.

K.M.: *Czyli była to swoista edytorska redakcja tekstu, aktualizacja.*

M.K.: Niewątpliwie.

K.M.: *Czy takie korekty autorskie były u Becketta regułą?*

M.K.: Trudno to uważać za wytyczną w praktyce edytorskiej. W angielskiej wersji *Końcówki* autor też skreślił parę krótkich, ale istotnych fragmentów, nie radził jednak skracać *Końcówki* w przekładzie z francuskiego. Inna rzecz, że sugerował to w inscenizacji scenicznej. Generalnie jednak, choć w przekładach modyfikował czasami utwory i wprowadzał pewne zmiany tekstowe w inscenizacjach teatralnych, trzymał się zasady pozostawiania wersji pierwotnej w kolejnych wydaniach książkowych.

Inny przykład wskazówki od autora, która mi bardzo pomogła. Przy tłumaczeniu *Końcówki*, przyszło mi do głowy, że bluźnierstwo Hamma wobec Boga, kiedy bohater wykrzykuje po „bezowocnej" próbie modlitwy: „To drań. On nie istnieje" (*„Salaud. Il n'existe pas"*), mogłoby być interesujące, gdyby do tej sztuki, pełnej wieloznacznych aluzji co do tożsamości postaci na scenie, dodać jeszcze jedną dwuznaczność – przekładając *„salaud"* nie jako „drań" czy „łobuz", tylko „cham". Implikowałoby to dodatkowo paralelę Hamm-Bóg. Autor, poproszony o komentarz, odpisał z typową dla niego lakonicznością: „Nie mam nic przeciwko współbrzmieniu Cham: Hamm. Przeciwnie".

Ta uwaga utkwiła mi w pamięci. Później, tłumacząc *Nie ja*, doatrłszy do miejsca w oryginale *„... something begging in the brain ... begging the mouth to stop ... pause a moment..."* pomyślałem, że choć najbardziej oczywista wersja

powinna brzemieć: „coś błaga w mózgu ... błaga usta by się zatrzymały ... przerwały na moment", interesujące byłoby wykorzystać zbieżność rzeczownika „usta" i czasownika „ustać". Wtedy tekst brzmiałby po polsku: „... coś błaga w mózgu ... błaga usta by ustały ... przerwały na chwilę ...". Myślę, że tu mamy i frenetyczny rytm oryginału i oryginalne rozwiązanie po polsku, które rekompensowałoby wiele innych aliteracji w wersji angielskiej, które przepadły w tłumaczeniu. Więc coś w mózgu błaga usta, by ustały. „Usta ustały" – *a happy accident*, szczęśliwy przypadek, że po polsku istnieje słowo „ustać". Przychodzi mi do głowy Leśmian i słowotwórcza giętkość polszczyzny w formowaniu czasowników odrzeczownikowych. A do tego i przewrotność, chciałoby się powiedzieć istnie beckettowska, ponieważ owo echo, czasownikowe, echo rzeczownika „usta", ewokuje nie mówienie, do których stworzone są usta, lecz zaprzestanie mówienia, które jest męką. Tak jak postaci *Komedii* błagają, aby światło przestało ich dręczyć, choć boją się ciemności.

K.M.: *Antoni Libera tłumaczy to tak: „... gdzieś tam w mózgu błaganie ... żeby usta przestały ... dały chwilę wytchnienia ...".*

M.K.: Hm, można i tak, oczywiście, ale zauważ, że jest to bardziej opisowe niż oryginał, spokojniutkie. Gdzieś tam w mózgu błaganie – nieokreślone, w oryginale jest wyraźniej: coś błaga w mózgu, żeby usta przestały – nie odnosi się do ust, tymczasem po angielsku błaganie adresowane jest bezpośrednio do ust. To ważne w utworze, w którym części ciała żyją swoim własnym, osobnym życiem, części psychiki także; wielokrotnie mówi się o tym, że wypowiedzenie „tego" jednego słowa wyzwoliłoby bohaterkę z męki i tortury mówienia.

K.M.: *„Jakby całe istnienie było przykute do słów."*

M.K.: To w przekładzie Antoniego Libery. W oryginale mamy: *„... the whole being. .. hanging on its words ...",* a więc: „... całe istnienie ... uczepione słowa ...", w znaczeniu: „uwieszone u czegoś". Podobnie we francuskim tłumaczeniu autora i w autoryzowanej wersji niemieckiej: *„L'être tout entier ... pendu à ces paroles ..."* oraz *„da man ganz ... an seinen Worten hängt...".* Istnienie wisi na słowach.

Może być, oczywiście, „przykute do słów", ale to inna metafora, mniej desperacka, coś, „uwieszone u czegoś" jest bardziej narażone na niebezpieczeństwo, być może „wisi na włosku", jeszcze chwila, a wszystko może za-

kończyć się katastrofą. No i w porównaniu z *„... the whole being. .. hanging on its words ..."* użycie w polskim przekładzie słów „jakby" i „było" odbiera drapieżność, rozmywa efekt. U Becketta nie ma „jakby", czytelnik i tak bez „jakby" zrozumie. Przekłady Antoniego Libery często są, jak na mój gust, zbyt pedagogiczne, pouczające, dodające niepotrzebne wyjaśnienia, „tłumaczące". Wersja lapidarniejsza jest zawsze bardziej drapieżna. Przez wszystkie te „jakby" i „jakieś" i „gdzieś tam" wycieka energia frazy beckettowskiej. W ten sposób traci się skumulowaną energię.

Inny przykład podobnego osłabiania napięcia, tym razem ewidentną pomyłkę translatorską, znajduję w dialogu z Georgesem Duthuit. Według Libery Beckett postuluje sztukę wyrażającą to, „że nie ma nic do wyrażania, że nie ma jak i czym wyrazić, że nie ma ani mocy ekspresji, ani potrzeby ekspresji, ani obowiązku ekspresji". W oryginale Beckett mówi o wyrażaniu *„that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express"*. Po pierwsze w oryginale użyte jest konsekwentnie słowo *„express"*, a nie wyrażanie i ekspresja. Tu można jeszcze dyskutować o stylistyce. Po drugie jednak końcowe słowa to nie: „ani obowiązku ekspresji" tylko: „z jednoczesnym obowiązkiem ekspresji". Beckett formułuje ważny paradoks, sięgający samego źródła także jego własnej twórczości. Nie ma możliwości wyrażania, a jednocześnie jest przymus wyrażania. Jeśli nie byłoby obowiązku, zdanie to nie wyrażałoby żadnego paradoksu.

Inny przykład, tym razem z *Prousta*, w przekładzie Antoniego Libery: „Przyjaźń w ujęciu Prousta to zaprzeczanie nieodwołalnej samotności, na którą skazany jest każdy człowiek. Przyjaźń zakłada pożałowania godną akceptację pozoru. Przyjaźń to rodzaj społecznego udogodnienia, jak tapetowanie ścian czy wywożenie śmieci. Wartości duchowej nie ma. Dla artysty, który nie zajmuje się powierzchnią, odrzucenie przyjaźni jest nie tylko zasadne, ale wręcz konieczne. Albowiem rozwój duchowy wziąć się może jedynie z wyczucia głębi. Postawa artystyczna nie jest ekspansywna, przeciwnie, polega na ciążeniu ku jądru". Według mnie, sens tego pasażu jest następujący: „Przyjaźń, według Prousta, to zaprzeczenie owej elementarnej samotności, na którą nie ma ratunku i na którą skazany jest każdy człowiek. Przyjaźń zakłada żałosną akceptację wartości powierzchownych. Przyjaźń jest społeczną wygodą, tak jak wyściełane meble lub rozstawianie na ulicach koszy na odpadki. Nie posiada znaczenia duchowego. Dla artysty, który nie chce pozostawać na powierzchni, odrzucenie przyjaźni jest nie tylko słuszne, ale

i konieczne. Rozwój duchowy dokonywać się może bowiem wyłącznie w kierunku głębi. Tendencja artystyczna nie jest poszerzaniem, lecz kurczeniem się. A sztuka jest apoteozą samotności". Moim zdaniem tłumacz myli tu „mechanikę": Beckett mówi, że rozwój duchowy nie tyle bierze się z wyczucia głębi, ile „przebiega w kierunku głębi", do wewnątrz. *„Upholstery"* to nie tapeta, tylko wyściełanie mebli, synonim wygody, miękki fotel. Co ma z tym wspólnego tapeta, która stosowana jest tak w domach zamożnych, jak biednych? Nieco dalej, wciąż w kluczowym fragmencie eseju o Prouście Beckett pisze, w przekładzie Antoniego Libery: „... bo przyjaźń, jak siła odśrodkowa, odciąga go od lęku przed samym sobą i od samonegacji". Moja lektura oryginału: *„because friendship is the centrifugal force of self-fear, self-negation"* każe sąd Becketta interpretować zupełnie inaczej: „gdyż przyjaźń to odśrodkowa siła lęku przed samym sobą, negacji samego siebie". Logicznie biorąc, tylko takie może być przesłanie Becketta: przyjaźń, którą rozumie Beckett negatywnie, w odróżnieniu od miłości, nie odciąga od negacji samego siebie, tylko jest sama tą negacją!

K.M.: *Bez wątpienia u Becketta trzeba przyglądać się słowom przez lupę.*

M.K.: Absolutnie. Bo Beckett świadomie nadaje dodatkowe znaczenie najbardziej, wydawałoby się, wytartym i przezroczystym słowom i zwrotom. Na przykład *A Piece of Monologue* zaczyna się od: *„Birth was the death of him"*, przełożone dosłownie oznacza: „Narodziny były jego śmiercią" (u Antoniego Libery jest: „Urodził się i to go zgubiło"). Strasznie ponure. Tymczasem w Dublinie już pierwszą reakcją widowni był śmiech. Bo idiom *„it will be the death of mine"* denotuje przesadę, oznacza coś w rodzaju „stanowczo za dużo", tego by tylko brakowało. Najprostsze, zdawałoby się najbardziej wytarte i codzienne, często sąsiaduje z wyrafinowanie literackim i rzadkim. Ale we wciąż zawężanym kontekście, te najprostsze słowa coraz lepiej widać, są coraz jaskrawsze, wyrazistsze. Beckett mówił: *„Less is more"*, „Mniej to znaczy więcej" w sensie: „Im mniejsze, tym większe". Coraz lepiej widać słowa i znaki teatralne. W świecie przedstawionym *Nie ja*, zredukowanym do obrazu zawieszonych w ciemności ust, doskonale widać najmniejsze szczegóły, których nie dostrzegamy, kiedy widzimy usta jako część zwyczajnego wizerunku twarzy.

Spektakl *Nie ja* jest erupcją słów pospiesznie wyrzucanych przez Usta. Kilkakrotnie strumień słów urywa się, kiedy Usta kierują w stronę niewidocznego interlokutora słowa: *„what... who ... no ... she ..."*. Widzowie mają

wtedy okazję przyjrzeć się dokładnie grze języka i warg, jak przez lupę. Beckett niezwykle to intensyfikuje, kiedy usuwa kontekst i widownia widzi przez długie sekundy jedynie zatrzymane w słowotoku usta. Jeśli ktoś oglądał tę sztukę w dwóch wersjach językowych, dokona odkrycia, jak różny może być efekt wizualny i dźwiękowy. Słowa nie tylko brzmią inaczej, one wyglądają inaczej, inaczej układają się usta, kiedy te słowa są wypowiadane. Po angielsku po pierwszym *what*, zakończenia trzech pozostałych słów są otwarte, z nieruchomych już ust wciąż wydobywają się samogłoski, których artykulację można przedłużać. Te proste słowa wybrzmiewają inaczej, kiedy widz słyszy: „co... kto... nie... ona!" lub *„quoi... qui... non... elle!"* czy *„was... wer... nein... sie!"*. Można poćwiczyć przed lustrem.

K.M.: *Jako prozaik Beckett jest równie mocno skupiony na dźwiękowych aspektach słowa jak w dramatach. Stąd pokusa dla realizatorów scenicznych, żeby prezentować prozy Becketta jako teksty żywe, przedstawiać je na scenie. I wielu chętnych adaptuje i wystawia na scenie prozy Becketta.*

M.K.: Bo ta proza aż prosi się o „przedstawienie", *performance*, żeby usłyszeć ją w fizycznej artykulacji w przestrzeni – scenicznej, telewizyjnej, radiowej. Utwory Becketta właściwie nie wymagają dekoracji, ale wymagają scenografii. Ich scenografia może zawierać dekoracje, ale jej funkcją jest dać ramę przestrzenną żywemu słowu i ciału aktora. Francuski ma na to określenie *mise en espace*, umieszczenie w przestrzeni, uprzestrzennienie analogicznie do *mise en scène*, uscenicznienia, której jest typowym określeniem reżyserii czy *mise en ondes* umieszczenia na falach radiowych. Proza beckettowska aż się prosi, żeby jej użyczyć głosu aktora, bo jak mówiliśmy fizyczny *impact* to rzecz o pierwszorzędnym znaczeniu. W tym tkwi tajemnica oddziaływania Becketta. Zupełnie nieprzygotowani widzowie, a czasami ludzie, którzy znali Becketta z lektury, ale nigdy nie darzyli jego twórczości szczególną sympatią, nie znaczyła dla nich zbyt wiele, doznają olśnienia „doświadczając" Becketta w sali teatralnej, sam na sam z aktorem na scenie. Wielcy aktorzy, którzy użyczyli ciała, umysłu i głosu tekstom Becketta w ciągu jednego wieczoru otworzyli przed widzem ten świat znacznie bardziej niż lektura tekstów „na sucho", czy przebijanie się przez sterty publikacji beckettowskiej krytytki.

K.M.: *Ale do tego trzeba wielkiej indywidualności scenicznej. Sławnych aktorów.*

M.K.: Indywidualności scenicznej, tak. Co do sławnych aktorów, to różnie bywało. Ponieważ wielu sławnych aktorów chciało się zmierzyć ze sztu-

ką Becketta, a nie każdy miał ku temu predyspozycje. Beckettowską osobowość.

K.M.: *Czy istnieje coś takiego jak typ aktora, który można by nazwać aktorem beckettowskim? – ktoś o szczególnej aparycji, physis...*

M.K.: A, rozumiem, *cliché* aktora beckettowskiego, strój i zachowanie clocharda na przykład. *Kleider machen Leute*, jak mówią Szwajcarzy. Owszem, wielu takich było i kreowali w tym stroju wspaniałe kreacje. Ekscentryczni. Zwłaszcza, kiedy ten strój i – jakby to powiedzieć? – socjologiczne jego wyznaczniki kontrastowały z nagle objawianą erudycją i kulturą. Ale tu nie ma recepty. Strój to podpora, która może nieco pomóc, ale może i przeszkadzać. Nie ma jednej recepty. Wciąż zaskakują nas inscenizacje, które zdawałoby się stawiają na coś niezgodnego z tym, co przyjęło się za typowe dla Becketta. W trylogii powieściowej Barry McGovern aż tryska energią i w najlepszych momentach strzela tekstem jak z karabinu maszynowego. Jest hipernerwowy. Chciałoby się powiedzieć: wzór, model, kwintesencja Becketta. Ale w innej inscenizacji *Molloya* o pokolenie młodszy irlandzki aktor Conor Lovett mówi denerwująco powoli i prawie nie zdradza emocji, ale przykuwa naszą uwagę każdym zdaniem i, jak Barry, wzbudza salwy śmiechu. Trudno o większy kontrast. Ale obaj są świetnym ucieleśnieniem postaci Becketta. Choć Conor mówi akcentem zachodnioirlandzkim, bo pochodzi z Cork.

K.M.: *I to się słyszy. Są duże różnice?*

M.K.: Irlandczycy to słyszą, oczywiście. Ale kto powiedział, że postać beckettowska czy głos beckettowski powinna mówić dublińskim akcentem? Aktor może mówić każdym akcentem, nie tylko po angielsku, każdym językiem, żeby być przekonywającym, musi po prostu trafić w beckettowski ton. Nie pytaj, proszę teraz, o definicję. Irlandczycy po prostu mają łatwiej, łatwiej im trafić w ten ton, bo Beckett wyrósł w Irlandii.

K.M.: *Jacy aktorzy twoim zdaniem najlepiej w ten ton trafiają?*

M.K.: Wielcy aktorzy pierwszego pokolenia, znam ich tylko z nagrań: Jack MacGowran, Patrick Magee, tego pierwszego nigdy nie widziałem na scenie, drugiego tak, ale nie grającego Becketta, Roger Blin.

K.M.: *David Warrilow?*

M.K.: Tak, oczywiście – chropowaty, mrukliwy, tajemniczy głos. Inaczej brzmiał po angielsku niż po francusku. Tego głosu nie można pomylić. Inny temperament niż MacGowran i Magee. Jak ulał pasuje do zadania, które ma wykonać, a mianowicie: wypowiedzieć egzystencję w całej jej partykularności, łączącej piękno z brutalnością i chropowatością. Z kobiet – Billie Whitelaw. Jej obecność sceniczna i jej głos podobnie działają. Wystarczy posłuchać jej głosu w telewizyjnej adaptacji *Eh Joe*, a zrozumiemy, co to znaczy *impact*.

K.M.: *To jej udzielił Beckett wskazówki: „Nie graj", z którą miała trochę kłopotu. Łatwiej coś takiego powiedzieć, niż wykonać. Drukowaliśmy jej wypowiedź w pierwszym beckettowskim numerze Kwartalnika w 1996 roku (nr 4 (12) – przyp. red.). „Chirurdzy chcą operować, malarze chcą malować, aktorzy chcą grać", napisała.*

M.K.: Nie chciał g r a n i a „wewnętrznej myśli" na scenie, chciał mieć samą tę wewnętrzną myśl.

K.M.: *Z aktorów polskich: Maja Komorowska, Tadeusz Łomnicki, Zbigniew Zapasiewicz.*

M.K.: Tak, świetni. Przypuszczam, że doskonałym odtwórcą Becketta byłby Jacek Woszczerowicz. Jako licealista widziałem go w *Dozorcy* Pintera w warszawskim Teatrze Ateneum. Wielka intensywność, mocno narzucająca się widzowi obecność na scenie, a do tego jeszcze dawka idiosynkrazji idealna do roli beckettowskiej.

K.M.: *Które z widzianych przez ciebie realizacji teatralnych utworów Becketta uważasz za najwybitniejsze?*

M.K.: *Czekając na Godota* Asmusa, „trylogia" Barry'ego McGoverna, *Radosne dni* Giorgio Strehlera, *Nie ja* Billie Whitelaw, innych słynnych nie zdołałem obejrzeć na żywo: MacGowrana, Madeleine Renaud.

K.M.: *A David Warrilow?*

M.K.: Nie widziałem na żywo jego wielkich spektakli, tych wcześniejszych, jak *Wyludniacz*, ani późniejszych jak *Krapp* w reżyserii Antoniego Libery, ale na pewno były bardzo mocne. Wystarczyło obejrzeć jego skupienie przy prezentacji *Stirrings Still*, widziałem to bodajże w Bostonie! Nieco wcześniej pięknie zagrał Didi w *Godocie* w inscenizacji Joëla Jouanneau w Théâtre des Amandiers w podparyskim Nanterre, choć inscenizacja była na mój gust zanadto barokowa. Ach, no i oczywiście wiosną 1993 roku na małej sali pary-

skiego Théâtre de l' Athenée widziałem *Ostatnią taśmę Krappa*, również w reżyserii Jouanneau. Wstrząsające. Ciężko chory Warrilow przez część spektaklu leżał na łóżku, widać było, że z trudem przychodzi mu techniczna perfekcja w obsługiwaniu magnetofonu, ale jakie to było wiarygodne! To już nie był teatr, tylko życie, które Warrilow postawił na szali sztuki. Widz mógł się zastanawiać, czy przedstawienie, którego jest świadkiem, jest rzeczywiście jego ostatnim. Kilka miesięcy później Warrilow zmarł.

K.M.: *„Krapp" to chyba najbardziej realistyczna sztuka Becketta.*

M.K.: Przed paroma miesiącami Harold Pinter zagrał Krappa w Londynie. Poruszał się na wózku inwalidzkim, a zatem nie mógł poślizgnąć się na skórce od banana, co sprawiło, że zmienił się scenariusz początkowej części, wokół banana. Bardzo skupiony, twardy, niesentymentalny Krapp. Osobiście więcej znajduję dla siebie w inscenizacjach, w których jest też ten drugi Krapp, ciepły, ludzki, mniej bezwzględny, jak Rick Cluchey w najlepszych swoich przedstawieniach. Ale obiektywnie rzecz biorąc, była to świetna inscenizacja. Bardzo wiarygodny portret pisarza, który nie zaznał sukcesu. Choć Pinter nie gra tu siebie, oczywiście, w tym względzie, bo jemu akurat kariera literacka nie szczędziła laurów.

K.M.: *Czy Beckett rzeczywiście krępował aktorów?*

M.K.: Takie sądy były rozpowszechnione, teraz publikacje dokumentujące jego pracę w teatrze rozwiały nieco ten mit. Nie dawał im wolności do zmieniania tekstu – owszem, to prawda. Podobnie jak kompozytor nie zgodziłby się na zmiany partytury przez dyrygenta lub muzyków. Ale pozostawiał wiele wolności. Granie Becketta ma dla aktora sens wtedy, kiedy robi to „na całego", dając z siebie wszystko. Wtedy wynagrodzony zostaje trud włożony w przygotowanie spektaklu, ciężka praca. Aktorzy często mówią, że Beckett ich katuje, tylko w niektórych teatrach są możliwości techniczne nieco ułatwiające pracę. Często jednak Nagg i Nell muszą godzinami tkwić w ciasnych pojemnikach na śmiecie, Hamm nie ma prawa rozprostować nóg, postaci w *Komedii* nie dość, że tkwią w małych urnach, to jeszcze mówiąc w tempie na łeb na szyję, zmuszone są patrzeć prosto w rażące światło reflektora, tak samo Winnie w drugim akcie *Radosnych dni*, natomiast aktorka grająca Usta w *Nie ja* nie tylko musi unikać najmniejszego poruszenia głowy przy wypowiadaniu tekstu ale nie ma absolutnie czasu, by poszukać w pamięci kolejnego słowa – najmniejsza chwila wahania przekłada się na dziurę

w wypowiedzi, którą łatwo wychwyci muzyczne ucho widza. Mimo to, a może między innymi właśnie dlatego, dla aktorów intensywna praca nad utworem Becketta to punkt przełomowy w dochodzeniu do dojrzałości aktorskiej. Znam wielu, którzy dzielą swoją karierę na „przed" i „po" Becketcie. Nawet ci, którzy grali tylko w jednym spektaklu, np. Giulia Lazzarini w *Giorni felici* w reżyserii Giorgio Strehlera. To w jej karierze przypadek, ale przypadek, który, jak sama mówi, zaciążył na jej całym życiu.

K.M.: *Wróćmy jeszcze do tematu wystawiania prozy Becketta na scenie.*

M.K.: Proza Becketta daje realizatorom – przynajmniej w punkcie wyjścia – więcej swobody niż sztuki, zwłaszcza te późniejsze teksty, w których w najmniejszych szczegółach został zapisany kształt teatralny. Tak zresztą dzieje się nie tylko z Beckettem. Proza Thomasa Bernharda równie mocno kusi ludzi teatru, a w wypadku takich twórców jak Krystian Lupa, daje im większe możliwości zrealizowania swej wizji teatralnej. *Kalkwerk* czy *Wymazywanie* są dla mnie głębsze niż skądinąd świetne *Rodzeństwo*. I w wypadku prozy większa jest rozpiętość wizji teatralnej zrealizowanej przez różnych twórców na podstawie tego samego tekstu. Weźmy na przykład *Wyludniacza* i porównajmy choćby wspomniany spektakl Warrilowa, niedawną realizację w Comédie Française i spektakl Serge'a Merlina, który mieliśmy ostatnio okazję obejrzeć w Krakowie. Merlin gra jak nawiedzony, spektakl jest, wydawałoby się, rozwichrzony, ale trzymający w ryzach niezwykłą precyzją najdrobniejszych gestów. Choć wybór prezentowanych partii tekstu wydaje się arbitralny, na dobrą sprawę tracimy z oczu logikę wywodu, nawet jeśli przez cały czas myślimy, że wybór jest logiczny. Merlin przedstawia Becketta, grając siebie jako Artauda w ekstazie twórczej. Podobnie Giulia Lazzarini, jako Winnie, pomija wiele wskazówek scenicznych, nie gra drobiazgów, ale ten *élan* szybkiej prezentacji, początkowo powierzchowny i jakby pozerski, osiąga niebywałą głębię pod koniec spektaklu. Dla Barbary Bray to najbardziej poruszająca inscenizacja *Radosnych dni*, jaką kiedykolwiek widziała. Nie chcę odchodzić od tematu, ale pokazuję, że inscenizacje nieortodoksyjne mogły być genialne. A w prozie łatwiej o inscenizacje nieortodoksyjne.

K.M.: *Jak jednak uniknąć dowolności w przenoszeniu tekstu prozą na scenę? Czy Beckett na ten temat się wypowiadał? Czy ty, na przykład, rozmawiałeś z nim na ten temat?*

M.K.: Jedynym projektem, który dokładnie z nim omawiałem, była realizacja *Towarzystwa*, nawiasem mówiąc nie na scenę tylko w radio niemieckim. Przyjechałem do Paryża z kilkoma wariantami realizacji dźwiękowej. Wybrał najprostszy: z jednego głośnika płynie pierwszy głos, relacjonujący stan obecny, z drugiego – partie w drugiej osobie ewokujące głównie sceny z dzieciństwa i młodości postaci, o której mówi w trzeciej osobie ów pierwszy głos. Oba głosy należą do jednej postaci, podkreślał autor. Nie chciał żadnych efektów dźwiękowych, jedynie minimalną różnicę w głosie, dla tych słuchaczy, którzy nie korzystają ze stereofonii. Myślał w kategoriach technicznych bardzo profesjonalnie. Miał rację, w minimalnym układzie ucho natychmiast wychwytywało najdrobniejsze różnice. Nie było w tej produkcji żadnych innych sygnałów dźwiękowych, a więc estetycznie: żadnych szumów. Komentarze na temat mojego wyboru fragmentów tekstu i autorskie sugestie w tej kwestii były bardzo cenne, ale w tym momencie naszej rozmowy ważne jest jedno: w koncepcji *Towarzystwa* jako sztuki radiowej sprzeciwiał się jakiejkolwiek tendencji do ilustrowania, chciał sprowadzić spektakl do demonstracji tekstu z wykorzystaniem specyficznych dla radia środków. Różnica między tekstem wypowiadanym na przykład na scenie, a radiowym miała być minimalna. Co jednak dla mnie znaczyło, że w przeciwieństwie do konwencjonalnego czytania na głos przez aktorów, tekst został przez aktora przygotowany tak jak inscenizacja, to znaczy obejmowało to pracę nad rolą.

K.M.: *Potem na podstawie twojego scenariusza zrealizowano w Niemczech radiową wersję „Watta". Czy to też omawiałeś z Beckettem?*

M.K.: Wspominałem mu o planach, ale na tym etapie nie było to konkretne. Przygotowując inscenizację radiową *Watta*, od początku skupiłem się na stworzeniu tej „minimalnej różnicy" w sposobie istnienia, przelaniu z papieru na fale radiowe. A ponieważ, mówiąc brzydką polszczyzną, w międzyczasie wystawiłem *Watta* w Krakowie na scenie, mój punkt wyjścia w pracy nad *Wattem* był całkiem inny niż w wypadku *Towarzystwa*.

K.M.: *Jaka była ta twoja inscenizacja „Watta"? O co w niej chodziło? To tak specyficzna powieść, że według mnie najmniej nadająca się na scenę.*

M.K.: Nie mogłem trzymać się konkretnych wskazówek autora, ale starałem się pamiętać o jego zasadniczych regułach. Nie ilustrować anegdoty – to przede wszystkim, oraz – dać możność wybrzmieć słowom. Chciałem więc

przedstawić tekst jako monologi zaprezentowane tak, jak rozwijają się w tekście, całymi stronami powtórzeń, czasem niewątpliwie męczących dla widowni, w równym stopniu jak dla bohatera. Chciałem, żeby to były dłuższe fragmenty podane jednym ciągiem, a nie prezentacja krótkich cytatów, porozrywanych na kawałki. Co do postaci na scenie, chciałem przedstawić sekwencję mówców, aktorów, tak, by – łamiąc konwencję realistyczną – choć głos przypisany jest do postaci narratorów, sama inscenizacja stanowiła jakiś komentarz o alienacji głosu od ciała, a ciała od „duszy aktora" czy postaci. Ale wizualna strona była minimalistyczna, aktorzy wygłaszali monologi w sytuacji scenicznej. Była przestrzeń, którą można było „jakoś" odnosić do tej, o której mówią postaci, nieokreślona w stosunku do przestrzeni, o której mówią – choć odczytanie jej jako domostwo pana Knotta było interpretacją, która nie wydawała się wykluczona. Dwa krzesła na dużej scenie, mała lampa zawieszona blisko środka sceny, z tyłu dwa duże wysokie zakończone łukiem okna. Resztę scenerii kształtowały światła, czyniące z postaci na scenie ciała w jasnych plamach otoczonych czernią. Ciała aktorów „wypowiadały" Becketta, tak jakby były w niego zaangażowane, zajęte opowiadaniem, przejęte tym, co mówią.

K.M.: *Czy można powiedzieć, że „Watt" w niemieckim radiu to była wersja wcześniej zrobionego krakowskiego „Watta"? Czy wybrałeś te same fragmenty tekstu?*

M.K.: W zasadzie tak, ale były drobne różnice. Jednakże to nie tekst decydował o różnicy. Nawet nie fakt odebrania wymiaru wizualnego w inscenizacji radiowej. Przede wszystkim kolosalna różnica polegała na typie aktorstwa. W niemieckiej wersji było ono „zimne" i niesłychanie precyzyjne, w polskiej, w wykonaniu Marka Kality, Janusza Koprowskiego (a potem także Jacka Poniedziałka i Marka Sawickiego), wszystko wydawało się bardziej „grane", miało „naddaną" ekspresję. Dla Niemców polska wersja to była typowo słowiańska rozwichrzona gra w stylu Kantora, dla mnie natomiast – coś idącego nieco w kierunku ekspresjonizmu niemieckiego z domieszką polskiej emocji aktorskiej. Nawiasem mówiąc, w Niemczech warunki formalne przy udzielaniu licencji przez wydawcę były bardziej rygorystyczne.

K.M.: *W Niemczech swoboda inscenizacyjna jest bardziej ograniczona niż w Polsce?*

Fot. Magda Mosiewicz

Fot. Wojciech Kornacki

Fot. Terry Thomas

Fot. Daria Kołacka

Aktorzy beckettowskich inscenizacji Marka Kędzierskiego. Marek Kalita i Janusz Koprowski, *Watt*, Teatr Bückleina Kraków 1994, Alicja Bienicewicz, *Cudowne dni*, Stary Teatr Kraków 2002, Marc McPherson, Tim Habeger *Endgame* (*Końcówka*), PushPush Theatre Atlanta 2006, Claire Aveline, Christian Montout, Valerie Blanchon, *Comédie* (*Komedia*), Chat borgne Théâtre St.Louis/Paryż 2006/2007.

M.K.: Było to podyktowane wymogami formalno-prawnymi. Zresztą narzuconymi przez Samuel Beckett Estate, przez spadkobierców pisarza. A żeby wszystko było jeszcze bardziej skomplikowane, największe restrykcje przychodziły tradycyjnie z Paryża, z wydawnictwa Editions de Minuit...

K.M.: *... które miało wpływ na wystawienie w Polsce utworu napisanego po angielsku?*

M.K.: Po śmierci Samuela Becketta zgodnie z jego życzeniem spadkobiercami zostali bratanek Edward Beckett i bratanica Caroline Murphy, ale artystycznym wykonawcą testamentu został Jérôme Lindon. To on miał decydować o zgodzie na wszelkie nietypowe projekty, w tym na każdą próbę adaptacji utworów nie napisanych jako dramaty.

K.M.: *Dlaczego to zaaprobował, przecież Lindon uchodził za osobę trudną, nieelastyczną, zrażającą do siebie ludzi.*

M.K.: Ktoś, kto prowadzi wydawnictwo, które w przeciągu czterdziestu lat z podziemnej oficyny literackiej w czasie wojny, szeroko znanej z powodu jednej książki (*Milczenie morza* Vercorsa) uczynił jedno z najlepszych w świecie wydawnictw awangardowej literatury, mogącej się poszczycić dwoma laureatami Nagrody Nobla własnego chowu tudzież paroma Goncourtami, nie musi się tak bardzo przejmować tym, że zraża do siebie ludzi. Zgoda, Beckett nie zwracał rzecz jasna uwagi na prestiż tego typu. Chciał być po prostu lojalny wobec jedynej osoby, która w 1951 roku podjęła ryzyko wydania jego książek, odrzuconych przez najbardziej renomowane wydawnictwa. Po śmierci Becketta Lindon zaczął zajmować się udzielaniem zgody na wszelkie adaptacje czy prezentacje sceniczne, filmowe, telewizyjne i radiowe, tak skrupulatnie (we wszystkim był skrupulatny), że ci, którym odmawiał udzielenia zgody, a odmawiał prawie wszystkim, i tak pisali do Edwarda jako ostatniej instancji. Bardziej pragmatyczny Edward Beckett przejął więc sprawy inscenizacji w języku angielskim, pozostawiając w gestii Jérôme'a Lindona resztę świata, łącznie z krajami języka francuskiego (bo i tak Minuit dawało licencję na wykorzystanie tekstów wydanych po francusku). Trzeba powiedzieć, że nie tylko Lindon był nieugięty, ale że generalnie we Francji prawo daje autorowi (a potem jego spadkobiercom) możliwość znacznie większej kontroli nad dziełem, włącznie z niedopuszczeniem do wykonania, w przypadku podejrzenia, że inscenizacja sprzeniewierza się duchowi tekstu. Lub raczej literze.

K.M.: *Ale przecież sam Beckett sprzeciwiał się adaptacjom.*

M.K.: To prawda, z zasady sprzeciwiał się adaptacjom, ale robił wyjątki, bardzo wiele wyjątków. Czasami wbrew swemu przekonaniu artystycznemu czy intuicji. Ale czego się nie robi dla przyjaciół? W tylu relacjach o nim przewija się ten wątek: był bardzo lojalny wobec przyjaciół. I bardzo trudno mu było powiedzieć „nie", nawet wtedy, kiedy zdawał sobie sprawę, że tak zwani przyjaciele chcieli go wykorzystać.

K.M.: *Lindona wszyscy się bali.*

M.K.: Nie był pozbawiony rygoryzmu. I nie miał w sobie tej skromnej przychylności, dzięki której zaskarbił sobie tyle sympatii u ludzi Beckett. Ale wydawca mówił otwarcie: „Samuel Beckett mógł sobie łatwo pozwolić na robienie wyjątków. Ja nie – jeśli chcę być wobec niego lojalny". I trzeba powiedzieć, że Jérôme był lojalny, zwłaszcza w sprawach formalnych. Kiedy się jednak wykazywało pewną pokorę i cierpliwość, i jeśli się zwracało do niego w korzystnej chwili, Lindon także potrafił robić wyjątki, zwłaszcza jeśli sprawa nie dotyczyła Francji. Tak, ja też musiałem wciąż się o coś starać. Przy tym niekiedy decyzje negatywne podejmował z powodu nieporozumienia – za sprawą nieporozumień czysto semantycznych. Zwłaszcza, że polegał często na opiniach osób trzecich, nie chodził bowiem do teatru, nawet gdy jakaś inscenizacja przyjeżdżała do Paryża. Kiedyś powiedział mi wprost, że ma tyle pracy, że nie stać go na pójście do teatru i czyni to tylko wyjątkowo.

K.M.: *W Ameryce też było wiele kontrowersji, na przykład w teatrze przy Uniwersytecie Harvarda, jeszcze za życia Becketta.*

M.K.: Tak, był proces i groźba akcji sądowej w wypadku inscenizacji *Czekając na Godota* w American Repertory Theatre w Cambridge, reżyserowanej przez JoAnne Akalaitis, która umieściła akcję sztuki na stacji metra. Były działania prawne, włączenie z włączeniem wymiaru sprawiedliwości. Skończyło się na włączeniu do wręczanego widzom programu listu autora potępiającego odstępstwa od tekstu i listu dyrektora teatru broniącego wolności wypowiedzi artystycznej. Z drugiej strony jednakże podobnie niewierna była sceneria *Godota* w inscenizacji Joëla Jouanneau w Nanterre bodajże w 1990 roku już po śmierci Becketta. Autor miał mu ponoć dać zielone światło do zrealizowania kontrowersyjnej koncepcji. Choć wcześniej była akcja prawna wobec autora spektaklu *Końcówki* w Comédie Française, która mniej odbie-

gała od oryginalnej intencji. No, ale w inscenizacji Jouanneau grał David Warrilow i była ona na pewno bardziej wierna duchowi sztuki.

K.M.: *Co to znaczy wierna duchowi sztuki w aspekcie prawnym? Kto miałby to zweryfikować?*

M.K.: No właśnie, trudno tu znaleźć przejrzystą logikę. Po śmierci Jérôme'a Lindona o wszystkim, oprócz praw na Francję i kraje języka francuskiego, decyduje Edward, który jest mniej niewzruszony i bardziej pragmatyczny. Dowodem niech będzie projekt *Beckett on Film*, w którym brało udział spore grono znanych międzynarodowych reżyserów filmowych, takich jak Anthony Minghella, Michael Lindsay-Hogg, David Mamet, Neil Jordan, Atom Egoyan, Karel Reisz. Na pewno nie zaszkodziło to reputacji Becketta. Dobre inscenizacje same się wybronią, złe, nawet wtedy, kiedy ich twórcy respektują didaskalia co do przecinka, i tak nie służą sprawie Becketta. Zawsze istnieje ryzyko przeinaczenia, ale jeśli w formalny sposób krępuje się realizatorów, to nie będzie odkryć.

K.M.: *Zostaną przecież inscenizacje historyczne, na przykład autorstwa Becketta, które są uniwersalne.*

M.K.: Tak. W archiwach. Choć i tu na pewnych wielkich przedstawieniach czas odcisnął jednak swoje piętno. Ale przecież dzisiejsi widzowie muszą odnieść to, co wyczytają z Becketta do świata, w którym sami żyją.

K.M.: *No tak, ale czy to nie jest niejednokrotnie spłycanie, aktualizowanie na siłę. Na pewno Beckett na tym zbyt dobrze nie wychodzi.*

M.K.: Niedawno, po spektaklu *Komedii* w Paryżu, rozmawiałem z autorem seriali dla telewizji, który przyszedł to obejrzeć i dostrzegł w tej sztuce z lat sześćdziesiątych coś, z czym nie przyszłoby mi na myśl łączyć twórczości Becketta. Skojarzył ją z dzisiejszymi programami typu telereality. W *Komedii* bohaterowie tworzący w życiu przeszłym trójkąt małżeński, wypytywani są o szczegóły ich relacji przez światło, grające rolę niemego inkwizytora. Tradycyjnie uważa się je (światło) za rodzaj pośmiertnego przepytywacza z życia, kata, a spowiedź za dantejską karę. Ale ten scenarzysta dostrzegł w ich sytuacji los dzisiejszego uczestnika programów telewizyjnych, w których bohaterowie muszą się zwierzać z najintymniejszych rzeczy wielomilionowej (i anonimowej) widowni. To jest według mnie, przykład na aktualność Becketta. Bo mechanizmy się nie zmieniają, tylko technika (upraszczam, zgo-

da). Taka aktualizacja świadczy o życiu sztuki, witalności teatru Becketta. Ale uwaga – pod warunkiem, że tego typu interpretacja jest odczytaniem widza, a nie wizją reżysera.

K.M.: *Recenzent Roman Pawłowski twierdzi, że istnieje rodzaj policji beckettowskiej, siatka informantów, którzy donoszą spadkobiercom, gdy coś odbiega od normy.*

M.K.: Nie wiem, jaki organ miał na myśli. Ale może to tajna policja, więc nie wszyscy o tym muszą wiedzieć. Towarzystwo Beckettowskie, zrzeszające głównie uniwersyteckich badaczy twórczości Becketta, wydaje dwa razy w roku pismo „The Beckett Circle". Oprócz tego istnieje *Journal of Beckett Studies* pod redakcją Stanleya Gontarskiego i wydawany w Holandii dwujęzyczny periodyk uniwersytecki *Samuel Beckett Aujourdhui/Today*. „Beckett Circle" to w zasadzie newsletter, w którym znajdują się recenzje i doniesienia – ale nie donosy. Może nie policja – raczej ORMO – ponieważ prawie w każdym wielkim mieście znajdzie się jakiś profesor czy krytyk zajmujący się Beckettem, nietrudno o ochotnika-informanta.

K.M.: *Wciąż mam takie wrażenie, że wszyscy ci badacze, krytycy, profesorowie widzą pojedyncze drzewa, a umyka im cały las. Czy beckettologia rzeczywiście dostarcza wciąż czegoś, co jest pożyteczne, czy dba tylko o to, by dostarczyć argumentów dla podtrzymania swojego istnienia?*

M.K.: Hm. Dobre pytanie. Wydaje mi się, że w twórczości Samuela Becketta jeszcze wiele rzeczy wymaga wyjaśnienia. I że bez wysiłku pewnych profesorów, nie bylibyśmy w stanie wyczytać z jego tekstów wielu cennych informacji. Weźmy choćby pod uwagę efekty trudu, który zadało sobie paru wytrawnych i wytrwałych badaczy, by rozszyfrować znaleziony dopiero po śmierci pisarza *Dziennik* z podróży do Niemiec zimą 1936 roku. Albo pożytek płynący z tego, że w archiwach beckettowskich znajduje się większość wersji rękopiśmiennych jego utworów.

K.M.: *W którym archiwum znajduje się rękopis „Czekając na Godota"? Czy można bez trudności dostać się do niego?*

M.K.: Hm. Rękopis *Czekając na Godota* akurat nie jest dostępny. W Reading pod Londynem można „skonsultować" wiele materiałów o *Godocie*, włącznie z notatnikiem reżyserskim z inscenizacji w berlińskim Schiller-Theater w 1975 roku, ale nie pierwszy rękopis. To jest wyjątek. Zdecydowana więk-

szość manuskryptów dostępna jest w archiwach, głównie w Reading i w Austin w Teksasie. Chociaż rękopis *Czekając na Godota* znalazł się w gablocie na otwartej właśnie wystawie w paryskim Centre Pompidou, podobnie zresztą jak i wspomniane nagranie Becketta czytającego *Bez*.

K.M.: *Jaki jest bezpośredni pożytek z czytania rękopisów Becketta?*

M.K.: By zilustrować korzyści płynące ze studiowania wersji rękopisowych, podam przykład *Końcówki*. Prototyp Clova, określany jako B., mówi w swoim pierwszym monologu:

„To mój pan. Śpi, albo udaje, że śpi. Za chwilę obudzi się, albo będzie udawał, że się budzi, albo udawał, że jest ślepy i sparaliżowany, to znaczy od pasa w dół. Nigdy go nie zaskoczyłem na patrzeniu albo chodzeniu o własnych siłach. Ale to nie żaden dowód, (niczego nie dowodzi), bo często jest sam. Może mnie słyszy i sprawia mu ból to, co mówię. Ale nie może mi za to czynić wyrzutów, bo przecież śpi, jak się wydaje. Mógłbym mu bowiem odpowiedzieć, że się nie podsłuchuje. Ale za to by mnie pewnie ukarał. Nie, nie może mnie ukarać, ja nie mogę być bardziej nieszczęśliwy niż jestem już teraz. Mógłbym naturalnie pójść myśleć do kuchni, ale i to ma swoje złe strony".

Od tego momentu słyszymy od Clova w tym monologu mniej więcej to, co w znanej wszystkim wersji *Końcówki*. Można oczywiście zastanawiać się, dlaczego te słowa nie znalazły się w końcowej wersji tekstu. Powyższy cytat z jednego z rękopisów *Końcówki* otwiera nam oczy na kwestie niezwykle ważne w interpretacji tego utworu, mające kapitalne znaczenie w inscenizacji scenicznej. Jeśli bowiem Clov mówi, że Hamm być może udaje tylko sparaliżowanego i ślepego, cała inscenizacja staje się czymś w rodzaju *role playing*, na przykład jak *Pokojówki* Geneta. Aktor ma prawo domagać się od reżysera wskazówki, jak ma grać Hamma. Jeśli ślepota Hamma jest tylko grą, aktor gra postać grającego ślepca, udaje udającego. Tymczasem w tekście ostatecznym umowność jest tylko jedną z możliwych interpretacji, w dodatku nie tą od razu się narzucającą. Taka koncepcja przychodzi wprawdzie do głowy pewnym reżyserom, ale tekst nie daje żadnych rozstrzygających dowodów. Zupełnie inaczej zachowuje się na scenie aktor grający ślepego Hamma niż aktor grający postać udającą ślepotę. Dopiero niedawno, po kolejnym przejrzeniu wczesnych wersji manuskryptowych *Końcówki*, uderzyło mnie, że Beckett we własnej wersji berlińskiej z roku 1967 (którą znam z nagrania) poprowadził aktorów właśnie w tym kierunku. Hamm niejednokrotnie jakby puszczał oko do

Clova, Clov wygląda przez okno tak jakby obaj byli w swoim mieszkaniu w centrum Paryża i brali udział w jakiejś przewrotnej fikcjonalizacji. Mówi się, że *Końcówka*, której angielski tytuł brzmi *End-game*, rozpięta jest między graniem a kończeniem. W Berlinie Beckett jakby wyraźniej zaakcentował aspekt grania, by potem tym większą pointę zrobić na kończeniu. Ciekawe, że przy późniejszych realizacjach tego utworu Beckett w coraz mniejszym stopniu opowiadał się za interpretacją równie daleko idącą w jednym kierunku. Traktował je jak partytury muzyczne, unikając interpretacji tematycznej.

K.M.: *Kolejny temat: Beckett jako poeta. On był moim zdaniem przede wszystkim dramaturgiem i prozaikiem, a poetą w mniejszym stopniu; w każdym razie nie był poetą tej rangi co dramaturgiem i prozaikiem.*

M.K.: Można też powiedzieć: Beckett był poetą, który pisał prozę, dramaty i wiersze. Jak również poetą-reżyserem. To nie jest sąd wartościujący. Myślę o dominantach procesu twórczego. Poezja to wspólny mianownik. Poezja określiła też zapewne temperament artystyczny Becketta.

K.M.: *Nazbyt skomplikowane: jeden Beckett w trzech a nawet czterech postaciach. „Molloy" to jest proza, a „Czekając na Godota" to dramat. Nie ma wybitnej prozy czy wybitnego dramatu bez choćby tylko domieszki liryki. Ale w wierszach jest się poetą autonomicznie, a nie poetą z domieszką czegoś: w przeciwnym razie nie jest to poezja, a tylko jakieś liryczne zapisy czy zapasy.*

M.K.: Weźmy prozę: nie jest to talent epicki, jak Joyce. Weźmy dramat: już *Godot* jest próbą przeciągania struny: jak pokazać kwintesencję dramatyczności odzierając dramat z konwencjonalnych wyznaczników dramatu. Tak samo poezja: tu też odziera ją z tego, co zwykło się kojarzyć ze stereotypem poezji, zwłaszcza lirycznej. Jego wiersze są na pozór antypoetyckie, tak jak dramaty – ateatralne, a powieści – kontra-epickie ale ...

K.M.: *Z Joyce'em to jednak nie jest dobry przykład: Joyce w swojej prozie był bardzo liryczny. Ale o jednym i o drugim dopiero na drugim (a w przypadku Becketta na trzecim) miejscu powiem: poeta.*

M.K.: Porównując *Molloya* z *Ulissesem:* Joyce był w swojej prozie liryczny, natomiast Beckett początkowo swojej poezji rozmyślnie odbierał liryzm (zresztą mówiąc: poeta, możemy nie mieć na myśli poety lirycznego). Paradoks Becketta na tym polega, że w każdym gatunku, w każdym medium

(tu przykładem mogą być film, telewizja, radio), próbuje pokazać sedno tego gatunku czy medium, radykalnie odcinając się od tego, co w potocznym rozumieniu stanowi jego „istotę", a więc na przykład w dramacie usuwa (rzekomo) akcję, w epice – narrację, w liryce – wyrażanie uczuć. „Forma, która w jasny sposób opowiada, forma, która przedstawia osobiste działanie i forma, która wyraża entuzjastyczne podniecenie" – tak charakteryzował trzy rodzaje literackie Goethe. Brzmi to jak ironiczny komentarz do trzech rodzajów literackich Becketta. Opowiadanie to u niego relacja raczej zacierająca swoją jasność, dramat to przedstawienie nie-działania, liryka to ani entuzjazm ani podniecenie. *Au contraire.* Także tu był Beckett rewizjonistyczny i subwersyjny.

Poezja Becketta jest może mniej uniwersalna od dramatu i prozy. Po pierwsze, aby ją docenić wypadałoby ją czytać w kontekście całej twórczości – w tym sensie jest mniej samodzielna, możliwe nawet, że „w pojedynkę", bez dramatu i prozy, trudno jej się obronić. Przy lekturze najbardziej „skondensowanych" wierszy ktoś „bez przygotowania" niewiele z nich zdoła „wyczytać". Po drugie, wiersze Becketta, zwłaszcza te wcześniejsze, polegają w większym stopniu na tym, co jest zakorzenione w formach praktykowanych w poezji anglosaskiej, w poezji francuskiej, w poezji niemieckiej. Cały czas mówię o utworach formalnie poetyckich, od poematu *Whoroscope* do *mirlitonnades.* Bo już *neither* czy *comment dire* wymykają się mianu poematu, choć jakim innym wypadałoby je określić?

K.M.: *Może jest to kwestia (wina) przekładów? Może wiersze Becketta są – tak jak wiersze Leśmiana, Tuwima, Białoszewskiego czy Miłosza – nieprzetłumaczalne? Wiersze Becketta – oprócz tych kilku ostatnich, które są zupełnie wyjątkowe, nie brzmią dobrze w polszczyźnie, są dziwne, żeby nie powiedzieć dziwaczne, jakby oderwane od języka, jakby wyprute z ducha. Jednak po Miłoszu dziwnie się czyta te wiersze. Do dramatów Becketta, do jego prozy ciągle wracam, mam taką wewnętrzną potrzebę, a do wierszy nie, do wierszy niekoniecznie. Jak to tłumaczysz?*

M.K.: Ty mówisz: oderwane od języka. Dla mnie jest przeciwnie, Beckett w wielkim stopniu „czepia się języka" (znowu cytując: *Nie ja:* „całe istnienie uczepione słowa"). I tu jest pies pogrzebany. Wiersze Becketta są bowiem tak związane z językiem, że trudno je przetłumaczyć, niektóre funkcjonują tylko w tym jednym języku oryginału. Zwłaszcza kiedy nie mamy odniesienia do kontekstu – do sytuacji scenicznej, ani kontekstu epickiego. Tu zresztą

trzeba zastrzec: w pierwszej fazie twórczości. Jak trafnie zauważyłeś: późniejsze wiersze są bardziej uniwersalne.

K.M.: *Może właśnie jest to kwestia uniwersalności. Jego proza i dramaty są bardziej uniwersalne niż jego wiersze, oprócz tych ostatnich, wizyjnych.*

M.K.: Tylko że akurat te ostatnie, w których najżywiej, dla ciebie, dochodzi do głosu poezja, są właściwie już z pogranicza. Nie nazywa się ich wierszami. Ale wracając do „czepiania się języka": *Finnegans Wake* jest tak zakorzeniony w (makaronizowanej) angielszczyźnie, że sprawiedliwość może oddać temu tekstowi jedynie lektura w oryginale z równoległym przekładem i komentarzem w języku przekładu. I kolejny paradoks: dramaty niby tak bardzo zależą od siły słowa, ale w chwili, kiedy realizacja sceniczna pokazuje tylko walory poetyckie słowa, spektakl zamienia się w recytację tekstu i choć tekst tak jest ważny, spektakl okazuje się najczęściej zubożeniem. Dramaty może dlatego są bardziej uniwersalne, że język zostaje skonfrontowany z osobą żywego aktora, skonfrontowany, a nie po prostu włożony w jego usta. Poezji zaś trudniej się wybronić w przekładzie, w którym mamy tylko jezyk. W powieści jest mimo wszystko szczątkowa – i pełna sprzeczności – akcja i fabuła, albo choćby ruch myśli, które kierują narracją, jest problematyka, są wyłuszczone czasem aż zanadto dokładnie tematy.

Teraz z innej strony: poezja *Godota* a poezja w *Godocie;* w *Godocie* są całe fragmenty lirycznego dwugłosu, które mogłyby stanowić poemat, na przykład dialog Vladimira i Estragona o martwych liściach, pamiętamy ten dwugłos z drugiego aktu: „Wszystkie te martwe głosy/Jakby szum skrzydeł/Liści/Piasku/Liści/Szepcą/Szeleszczą" – to czysta poezja, to Shakespeare naszych czasów.

Ale kiedy traktuje się *Godota* jako literacki tekst poetycki, to *nolens volens* zubaża się potencjał poetycki tej sztuki. Bo poezja *Godota* to poezja spektaklu, nie tylko języka – owszem: języka, ale w inny sposób niż na zapisanej kartce papieru, albo choćby „poetyckiej" recytacji.

K.M.: *Dla mnie ten fragment „Godota" jest bardzo poetycki właśnie poprzez swój język. Ja nie wiem, jak ty to tak rozgraniczasz: poezja spektaklu, poezja języka? Słowo jest integralną częścią spektaklu. A bez słów nie ma poezji! Beckett mówił: „Mam tylko słowa".*

M.K.: Oczywiście, ale poezja samego języka (to znaczy poszczególnych wypowiedzi) musi współ-grać z poezją tego, co widzimy na scenie, a to, co

widzimy na scenie, odbieramy zupełnie inaczej niż sam język – odbieramy według innego kodu. I to, co widzimy na scenie, jest piekielnie konkretne: jeden aktor tak to zagra, inny inaczej. Tu mamy fizyczność aktora obecnego na scenie, która działa, mówiąc słowami Bacona, na nasz uklad nerwowy. Inaczej.

K.M.: *W dalszym ciągu nie rozumiem, jak ty to dzielisz i rozgraniczasz. Moim zdaniem unikasz odpowiedzi, bo sam dobrze nie wiesz i dzielisz włos na czworo... Jakbyś nie doceniał siły i możliwości poetyckich słów, działania słów w wierszu. Mocno zakorzenieni w języku są wszyscy wielcy pisarze, ale przecież w przekładach nie są aż tak wypruci, wypatroszeni z ducha jak te wiersze Becketta po polsku. Weź Yeatsa czy T.S. Eliota – prawda, że jest różnica?*

M.K.: Nie mogę powiedzieć, dlaczego Beckett wielkim poetą był, tak ogólnie, mogę dawać przykłady, a te znajdujemy zarówno w utworach *stricte* poetyckich, jak dramatach i prozie. Czym jest *Kołysanka*, tekst główny dramatu, jeśli nie poezją, nawet w formie zapisu, podzielonego na wersy. I jeszcze ważniejsze przypadki poezji Becketta – utwory prozą z późnych lat, zwłaszcza te wizyjne: *Wyobraźnia martwa...*, *Wyludniacz*, czy *Źle powiedziane źle usłyszane* – tu prawie każde zdanie jest poezją.

Poezja, wczesna poezja zwłaszcza, jest mniej dostępna ze względu na liczne aluzje i przejawy erudycji, a także na swą ukrytą wielojęzyczność. Wystarczy obejrzeć jedną scenę *Końcówki* czy sekwencję *Krappa*, by znaleźć się w środku, wytarczy lektura paru stron trylogii, by coś nas wciągnęło, coś kliknęło, oczywiście, jeśli interesuje nas tego rodzaju wiwisekcja. Ale jeśli interesuje, to szybko połykamy haczyk, bo jest to tak intensywne, rozżarzone. Natomiast poezja, zwłaszcza wczesna, jakby broniła nam wstępu. Powiedziałbym, że w jej odczytaniu pomaga dopiero znajomość kontekstu całego dzieła, inaczej zbyt mało mamy elementów. Nie chcę powiedzieć, że jest abstrakcyjna, raczej – jak to określić? – wyabstrahowana. Z kontekstu.

K.M.: *Fizyczność aktora na scenie to fakt, chociaż przecież może na scenie być obecny tylko sam głos aktora albo może być ktoś obecny przez nieobecność, to znaczy jest, ale jest nieobecny fizycznie. A w liryce masz podmiot liryczny, który może być tożsamy z autorem, masz też lirykę roli, lirykę maski, etc. I są to wszystko formy wcielenia. Za chwilę zginiemy w tych teoretycznych rozważaniach, które jednak mocno ograniczają dostęp do Becketta! Więc twierdzisz, że: Beckett wielkim poetą był. Moim zdaniem – nie był. Wyprowadź mnie z mojej błędnej opinii!*

M.K.: Daj mi jakiś negatywny przykład.

K.M.: *Już powiedziałem: jego wczesne, ale i późniejsze wiersze w przekładach polskich są jakby pozbawione ducha, nie są pójściem dalej, rozwojem, ale jakby regresem, poruszaniem się po powierzchni zdarzeń i zdań. A literatura według mnie jest przede wszystkim zapisem rozwoju duchowego pisarza, który inspiruje czy powoduje także rozwój duchowy czytelnika, który następuje przy okazji obcowania z wielkim duchem i z jego światem przedstawionym. Tak jak to jest u Becketta: każdy jego nowy utwór to krok naprzód w rozwoju duchowym samego pisarza i także, powinno tak być, jego czytelników. Tak jest na pewno z prozami (także z tymi krótkimi i niedokończonymi) i z dramatami Becketta, a z wierszami już nie, tu już jest kłopot. Te wiersze w całości (nie chodzi mi o konkretne wersy czy zwrotki, ale o całość) wyprute są w przekładach polskich z ducha, podczas gdy na przykład wiersze Williama Butlera Yeatsa czy Thomasa Stearnsa Eliota – nie, a przynajmniej nie aż tak. I to jest dla mnie dosyć zagadkowe. On poezję traktował jakby instrumentalnie, te wiersze pisał jako ćwiczenia, wprawki do swoich głównych partytur, podstawowych tonów i dźwięków, jakimi były jego prozy i dramaty. Co ty na to?*

M.K.: Tu znowu pojawia się kwestia jednojęzyczności – w łatwej sytuacji jest ktoś, kto porusza się w obrębie jednego języka. W tym wypadku może nawet ... abstrahować od języka. Bo mówi się o ideach, o duchu, ale z chwilą, kiedy mamy dwa języki (nie mówiąc już o większej ilości) musimy znacznie bardziej z bliska przyjrzeć się słowom. Sprawa może się skomplikować. Tę wielkość ducha mamy przecież zawartą w materiale językowym. Dla mnie niezwykle ciekawym jest paradoks, który ilustruje praktyka twórcza Becketta. Polega on na tym, że tak naprawdę utwór artystyczny jakby przestawał istnieć, bowiem każdy tekst ma swój antytekst, co może wskazywać na istnienie jakiegoś ur-textu, poza językiem, jakiegoś przedmiotu intencjonalnego, do którego język może nas zaledwie przybliżyć. Tu bym powiedział, że pojawia się transcendencja – ostrożnie, ostrożnie, tylko jako możliwość. Ty byś powiedział duch, duchowość, rozwój duchowy. Owszem, ale u Becketta jest konstatacja, że taki rozwój to jest właściwie kurczenie się. Jest niezwykle odważne przyznanie się do własnych ograniczeń. Stąd tyle często cytowanych wypowiedzi, w których umniejszał siebie i swój talent. Inni dumni są z połowy tego mistrzostwa, które on osiągnął. Beckett uważa, że udało mu się osiągnąć połowę minimum. Język jest dla niego z natury ułomny (tak samo wyśmiewa się Beckett z ułomności ciała ludzkiego jak i z ułomności

języka – choć żeby te ułomności języka wykazać, trzeba być wielkim mistrzem języka). Język jest ułomny z natury i nie może wyrzec się bytu, myśli, ale myśl może się tylko ujawnić w języku. Myśl inaczej się ujawnia w wierszu po francusku niż po angielsku – to banał. Gdy przyjrzymy się obu wersjom, czasami może się wydawać, że nawzajem się osłabiają.

K.M.: *Moim zdaniem nie tyle chodzi w jego wierszach o myśli, co właśnie o emocje, o nastrajanie siebie i powściągiwanie emocji, szczególnie tych emocji i napięć, które są destrukcyjne, które niszczą i rozsadzają tak tego, który mówi (podmiot), jak i to, co jest wygłaszane czy zapisywane; oczywiście, jak u Becketta, rozum gra w tej grze dużą rolę. Nie rozumiem, jak można z taką pasją i determinacją jak Beckett szukać sensu i, jak mówisz, z góry wiedzieć, że żadnego sensu nie ma! Moim zdaniem takie rozumowanie jest poniżej możliwości Becketta. Mówiąc o dominacji uczuć i emocji, mam na myśli głównie jego wiersze; proza i dramat to jest inna sprawa. Beckett mówi: „Nie jestem intelektualistą. Mam tylko uczucia (emocje)". Oczywiście, że intelekt jest dla niego czymś bardzo ważnym, ale jest to intelekt uwikłany w emocje, w uczucia, które w wierszach wyraźnie mają nad nim przewagę, są od niego ważniejsze. Dobrym przykładem na to jak u Becketta emocje i uczucia (tu: bardzo silne, wręcz ekstremalne) poddane są działaniu intelektu, a więc formie i konstrukcji, jest wiersz pt. „Comment dire".*

M.K.: Ja nie widzę takiego radykalnego rozdziału między myślami a emocją u Becketta. Kiedy mówię „myślenie", mam na myśli aktywność mentalną, mózgową (chyba przez mózg wszystko przechodzi, jeśli nie wszystko się miesza), a nie tradycyjnie przeciwstawienie szkiełka i oka czuciu i wierze. Oczywiście, w całej twórczości Becketta jest mnóstwo wybornych parodii myślenia naukowego, by wymienić choćby długie opisy posiedzenia komitetu naukowego w powieści *Watt*, albo sceniczne myślenie Lucky'ego w *Czekając na Godota*. Ale myślenie jest przecież pierwszym motorem wielu utworów Becketta, myślenie jako działalność egzystencjalna, myślenie, w które inwestuje Beckett wiele emocji (czasami, oczywiście, jedno i drugie pięknie parodiuje, jak w historyjce o dwojgu zakochanych z *Nienazywalnego*). Wiele utworów Becketta zbudowanych jest wokół jednego obrazu, który jest obrazem mentalnym, czasem wręcz o scholastycznych konotacjach. Racjonalizm jest dla Becketta dyktatem umysłu, tak samo jak reakcje uczuciowe są funkcją i wynikiem emocjonalności. Od rozumowania nie można się uwolnić, podobnie jak od czucia. I u Becketta znajdujemy przykłady podobnie wyśmiewanych: emocjonalności myślenia i racjonalności uczuć. Rozum jest po-

dobnym przekleństwem, jak uczucia. Jedni skarżą się na chłód i ciemność, Winnie przeklina upał i światło. Człowiekowi nie wystarcza za źródło nieszczęść to, że się urodził, musi mieć inne powody, raz to, że jest za zimno, raz, że jest za gorąco. U Becketta, moim zdaniem, nie ma, generalnie, prymatu uczuć nad intelektem. Bo postać Beckettowska wciąż chce zrozumieć, wciąż szuka sensu, nawet wtedy, kiedy z góry wie, ża takiego nie ma, albo wtedy, kiedy z góry wie (nawet przyjmując, że taki może być) – że go nie znajdzie. *Nienazywalne* zbudowane jest całe na sekwencji rozumowań podyktowanych uczuciem i intuicją.

K.M.: *To, że wyobraźnia Becketta jest poetycka, nie sprawia, że jego prozy małe i duże – od fragmentów do „trylogii" – nie są bardzo dobrze zbudowane i przemyślane kompozycyjnie, osadzone w precyzyjnej formie, kto wie czy nie lepiej niż wszystkie prozy Joyce'a. By jakoś to bliżej pokazać w skrystalizowanej postaci w utworze poetyckim, weźmy przykład utworu pt. „neither". Cytuję w przekładzie Antoniego Libery:*

nie stąd

tam i z powrotem w cienie z wewnętrznego do wewnętrznego cienia
z nieprzeniknionego siebie do nieprzeniknionego nie-siebie
drogą nie stąd

jak między dwoma schronieniami gdzie pali się światło
lecz drzwi zamykają się cicho, gdy tylko się doń zbliżyć
a gdy się tylko oddalić, znów cicho się uchylają

kuszony raz przez to, raz przez tamto i oddalony z niczym

nie poznając drogi, zaślepiony jednym
to znowu drugim blaskiem
i tylko odgłos nie słyszalnych kroków

aż wreszcie stop, na zawsze
na zawsze poza sobą i tamtym

i wtedy nic nie słychać

i wtedy łagodnie niegasnące światło na to nie poznane
nie stąd

niewysławialny dom

Ja tu widzę spór czy nawet walkę pomiędzy racjonalnym a emocjonalnym „ja", między, powiedzmy, Ego a Id, chociaż chyba lepiej by tu było zastosować terminy teologiczne czy metafizyczne. Ten spór czy walka toczy się także w jego prozach i dramatach: na przykład w „Końcówce" Hamma można odbierać jako personifika-

cję emocji, a Clova jako tego, który reprezentuje rozum. I to jest to napięcie, które występuje pomiędzy tym, co duchowe i tym, co cielesne; podobnie jest w „Godocie": racjonalni Vladimir i Pozzo i emocjonalni, uczuciowi Estragon i Lucky funkcjonują w mocnych, egzystencjalnych związkach (tak jak Hamm i Clov i jak tylu innych bohaterów Becketta). Te napięcia widzę w prawie wszystkich utworach Becketta: słowa, które służą do wyrażania myśli (chociaż także i emocji, uczuć) i to, co je tajemnie łączy i spina i wznosi w niepowtarzalne całości: muzyka, emocje, rytm i duch. To jest główne Beckettowskie lepiszcze, oczywiście stosowane i działające w ramach formy, która tworzona jest gdzieś na przecięciu wizji i pracy rozumu, w głowie. Na teksty Becketta patrzę także jak na rodzaje partytur, w których równie ważna jest precyzja myśli, erudycja jak i spontaniczność, poetycki ferwor, mania. W tym jest żelazna dyscyplina: na przykład sławne redukcje Becketta, jego: „Im mniej, tym więcej". Bo to wszystko dzieje się w napięciu pomiędzy słowami i formą (każde słowo Becketta osadzone jest bardzo precyzyjnie w formie, a dzieje się tak dla jasności sprawy, dla rozświetlenia tajemniczej wizji). Tak, słowo i forma dla tego słowa – to go chyba interesuje najbardziej. Wszystko na tym świecie związane jest ze słowem („... jakby całe istnienie ... było przykute do słów ...", mówią Usta w „Nie ja"). Słowo to jest wielki, kto wie czy nie największy dar, jedyny ratunek dla człowieka, ale także narzędzie, którym trzeba posługiwać się po mistrzowsku. Esslin mówi, że Beckett słyszał głos i zapisywał go. Tu właśnie są dwie strony tego medalu: słyszał i zapisywał słyszany głos, a potem poddawał go pisarskiej przeróbce, czyli, w jego przypadku, głównie redukcji, oczyszczaniu, wycofywaniu się. I ta redukcja zwiększała się, w miarę upływu lat. Zobacz, jak to jest w „Nie ja" czy w „Oddechu": jak wielka redukcja nie tylko przecież cielesności jest w „Nie ja" i jaki jej brak w „Oddechu". Z jednej strony logiczny, matematyczny umysł, który to konstruuje, preparuje do wystawiania na scenie, a z drugiej strony – jak wielki ładunek emocji, uczuć, ducha. Ten rozdźwięk, napięcie między jednym a drugim, a nawet, jak już mówiłem, walka. I to wszystko, tak jak i redukcja, służy ekspresji, sławnej ekspresji Becketta, której w literaturze mało co dorównuje. To jest tak, jak byśmy byli wewnątrz umysłu pisarza układającego opowiadanie, patrz na przykład „Cascando" albo „Szkic radiowy" (tu: kontrolujący umysł i emocje), czy „Słowa i muzyka" lub „Skecz radiowy", w którym mówi: „Dbać o ścisłość zapisu. Każda sylaba ma znaczenie albo może je mieć" i są to zdania mrożące!

A więc, uczestniczymy w akcie tworzenia, który jest rejestrowaniem słyszanego głosu. To jest wielki trud, ale pisarz od niego nie może się wykręcić, gdyż działa przymus – przymus rejestrowania słyszanego głosu. Te mniej ważne sztuki są jak przypisy, addenda do jego dzieł większych i największych (podobnie jak niektóre

wiersze czy poematy, o czym już mówiłem). I jeżeli patrzy się na te zasygnalizowane tu przeze mnie sprawy i problemy, obowiązki i dylematy, to czy można powiedzieć, że jest to tylko gra dla gry, pusta zabawa słowami i manifestacja czy świadectwo braku wiary w sens? U Becketta, który kochał słowa i znał je jak mało kto: ich naturę i ich znaczenie w życiu człowieka. Tak jak mówiłem, dla niego słowo (logos) i mowa (głos) są osnową bytu i istnienia. „Krople ciszy spadające w ciszę" – tak mówi w „Nienazywalnym". Takie rozumienie i pojmowanie słowa kieruje nas do Prologu czwartej Ewangelii, do Hymnu do Słowa i nie ma innego wyjścia. Ten – jestem o tym głęboko przekonany. Słowo i światło – tak jak to jest na przykład w „Komedii" czy w „Partii solowej". Nie ma większego i pewniejszego oparcia, nie ma większej nadziei, wiary i miłości od tej, jaką dają nam słowa i przemawiający przez nie duch. W ciszy, w wiekuistej ciszy wśród pauz, półpauz i ćwierćpauz. Głos, który nie rości sobie pretensji, chociaż mówi rzeczy ważne, bardzo ważne, najważniejsze.

M.K.: O Chryste, tyle rzeczy w twojej wypowiedzi, że chyba nigdy tej rozmowy nie skończymy.

K.M.: *Nie przejmuj się, myślę, że z Bożą pomocą możemy ją kontynuować.*

M.K.: Zgadzam się: Ten kto ignoruje metafizyczny wymiar u Becketta, ignoruje cały jego pisarski i duchowy świat. Ja też o tym jestem głęboko przekonany. Ale nauczyłem się, na próbach i błędach, własnych i obcych, jak łatwo jest coś powiedzieć, i znaleźć na to potwierdzenie w jednym zdaniu Becketta, a zaraz potem w innym zdaniu Becketta znaleźć potwierdzenie czegoś innego, co zadaje kłam temu, co się twierdziło na podstawie tego pierwszego zdania. Mnie chodzi tylko o konkretne rzeczy, o to, co można wyczytać z jego utworów nie obawiając się, że ktoś równie łatwo znajdzie potwierdzenie na sąd przeciwny. Dlatego cieszę się, że niedługo wkroczymy w fazę przyglądania się paru tekstom z bliska.

Tylko jeszcze, zanim zapomnę, małe dygresje *à propos* tego, co powiedziałeś. Dwie małe uwagi, na gorąco zanotowane, kiedy cię słuchałem. Mówisz: Hamm jako „personifikacja emocji, a Clov rozumu", można tak interpretować. Ale to przecież Hamm jest *wordmanem*, to Hamm wprowadza Clova w pułapki semantyczne, Hamm manipuluje inetelektem. Z mojej perspektywy, jeśli już miałbym tak schematycznie bohaterów podzielić, to Hamm, tak jak Vladimir byłby po stronie rozumu, Clov, tak jak Estragon – po stronie emocji. Clov owszem, uprawia różne kombinacje umysłowe, ale jest raczej typem sprytnego prostaczka. Przecież Hamm to wielka głowa na chorych

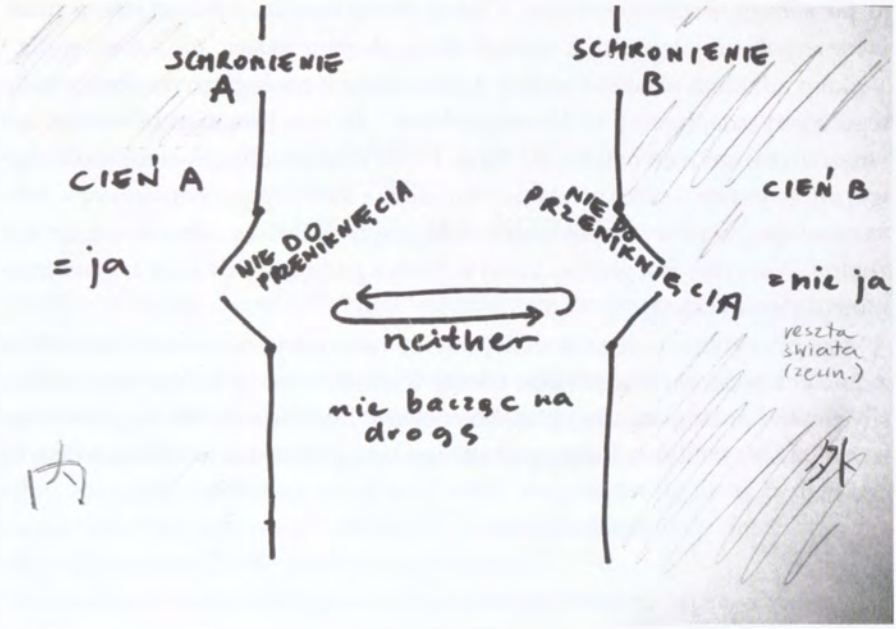
nogach, Clov zaś jest po to, by mu przynosić jedzenie i wynosić to, co z niego pozostanie (wzmianka o kateterze), jednym słowem dokonywać niezbędnych czynności, by podtrzymać życie Hamma, a nadto jeszcze informować o tym, co jest wewnątrz, a zwłaszcza na zewnątrz schronienia. Biega na swoich (obolałych, to prawda) nogach, patrzy na zewnątrz własnymi oczami (nienajzdrowszymi, to prawda, ale od czego jest luneta?) po to by dostarczyć do mózgu informacje. A więc to Hamm jest mózgiem, zaś Clov – zmysłami, i powiedziałbym nawet, że Hamm intelektem, a Clov uczuciami. Ale bez względu na to, która postać będzie się nam kojarzyła z jednym czy drugim, tak czy inaczej sprzeciwiłbym się jednemu słowu w twoim dyskursie – słowu „personifikacja". Żebyśmy nie wpadli w zastawioną przez autora pułapkę. Bo na każdy argument, który mi podasz, ja podam kontrargument – po prostu dlatego, że sztuka skonstruowana jest tak, że z chwilą, kiedy zechcemy zredukować postać do jakiegoś schematu, już sprzeciwiliśmy się strategii autora. Choć czasami mam wrażenie, że autor dużo czyni, aby nam coś w tym rodzaju zasugerować.

Druga uwaga, już bliższa konkretu, słowa. Skąd te „krople ciszy"? *„Silence"* to według mnie prawie zawsze „milczenie", nie „cisza". Milczenie, bo ewokuje mówienie, zawiera już w sobie negację mówienia. W wypadku ciszy nie jest to takie oczywiste.

No dobrze, szerokim łukiem zatoczyłeś długą drogę od *neither* przez *Końcówkę* do *Partii solowej, Nie ja* i *Oddechu*. Być może *ego* i *id*, nie przeczę. Ale zacząłbym od poziomu zero, czyli słów.

Więc do rzeczy. W tym przekładzie już sam tytuł jest interpretacją, ekspozycją treści przypisywanej autorowi przez tłumacza. „Nie stąd" jako tytuł jest już interpretacją – w oryginale nie ma przestrzennego punktu odniesienia tego rodzaju. Później, jeśli dobrze pamiętam, Antoni Libera nazywał również ten utwór *nijak*. Beckett i tym razem obarcza najprostsze słowo funkcją znaczącą, staje się ono wręcz bohaterem poematu. *Neither* to jak wiadomo, pospolity zaimek, który znaczy „żaden" (z dwojga!), ma sens „żadnej z dwóch wymienionych lub pomyślanych rzeczy". Tytuł brzmi zatem tak jak syntetyczna forma polskiego dubletu „ani ... ani ...". Ale forma jest taka, jak zaimek, bez rodzaju, zastępuje rzeczownik, więc rzecz lub osobę, której nie ma. W ten sposób ewokowana jest negatywność. Trochę może się to kojarzyć z *Lessness* jako tytułem utworu. Tymczasem „nijak" to dla mnie ewokacja czegoś, co jest po prostu nijakie. Znowu po polsku nie ma napięcia, choć w oryginale świat przedstawiony rozpięty jest między dwoma biegunami.

U Becketta już w tytule można doszukiwać się pustej negatywności, która staje się podmiotem (zaimkiem, zastępującym substantivum), jest dramatyczne stwierdzenie negatywności. Już nawet „żaden" lub „żadne" byłoby tytułem bardziej beckettowskim niż „nijak".



W pięknym eseju o *Przemianie* Kafki, Vladimir Nabokov narysował plan mieszkania rodziny Samsów. Można by spróbować pokusić się o graficzny szkic *neither*. Może to nam nieco pomoże:

Lewy margines – schronienie A, prawy margines schronienie B, cień w obu wypadkach. Schronienie A = Ja, schronienie B = Nie-ja. Drzwi po obu stronach. A między nimi: terytorium *neither*, które nie jest ani jednym ani drugim. Droga między A a B wiedzie zatem przez owo ani A, ani B, być może jakiś punkt, jak środek *Kwadratu*, na który, wabiony przez światła A i B, nie baczy, nie zwraca uwagi ten ktoś, o kim jest mowa (kto nie jest ani „mną" ani „nie mną", bądź, inaczej to wyrażając: jest to ani „ja", ani „nie ja").

A teraz posłuchajmy głosu *Nienazywalnego: ... 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 wnętrze, 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.

Moim zdaniem w *neither* mamy do czynienia z anologicznym obrazem do tego, który znajdujemy w *Nienazywalnym*. „Ja" nie jestem ani światem zewnętrznym, ani wewnętrznym – tym, czym wychowanie i świadomość mówią mi, że jestem – tylko nieskończenie cienką membraną, tympanum; w *Nienazywalnym*, w powyższym fragmencie, jest metafora auralna, w *neither* wizualna. Wszystko jest głuche, kroki w *neither* padają bez dźwięku, a przynajmniej są niesłyszane.

Moje odczytanie polega w dużej mierze na intuicji, nabytej w obcowaniu z dziełem Becketta, biorącej pod uwagę wiele tekstów, w których przewijają się te same, analogiczne lub podobne obrazy. Dochodzimy do tego, analizując najbliższy kontekst, biorąc pod uwagę „wewnętrzne koordynanty" twórczości.

Antoni Libera

Zalety pracy kopisty*

Od powrotu do domu mija kilka tygodni, nim znowu ruszam tropem niezdobytego *Sans*.

Zaczynam od bibliotek na uniwersytecie: głównej i na wydziale filologii romańskiej. Żadna z nich jednak nie ma roczników „Quinzaine Litteraire". To pismo „elitarne", a przy tym dewizowe: na jego prenumeratę nie mogą sobie pozwolić; budżet na prasę zachodnią jest niebywale niski. Szukać go trzeba raczej w placówkach obcojęzycznych, finansowanych przez Francję, takich jak słynne Centre lub Institut Français.

Zachodzę do ich czytelni, ale także na próżno. Tytuł ten wprawdzie należy do stale sprowadzanych, lecz się go nie gromadzi. Przychodzące numery są dostępne przez miesiąc, najwyżej dwa miesiące, po czym się je wyrzuca lub ktoś je sobie bierze. Na archiwizowanie po prostu nie ma miejsca. O numerze sprzed roku nie ma więc nawet co marzyć. Może ma Narodowa lub Akademia Nauk?

Narodowa to moloch, trudno się w niej poruszać, a na sprawdzanie zamówień czeka się godzinami. Idę do Akademii, do biblioteki IBL-u, która jest wygodniejsza i z której już korzystałem.

– Francuski dwutygodnik „Quinzaine Litteraire" sprzed roku – zgłaszam bibliotekarce cel swoich poszukiwań. – Rocznik '69 lub przynajmniej numery z ostatniego kwartału. Jest coś takiego w zasobach?

* Fragment książki o Samuelu Becketcie przygotowywanej dla Wydawnictwa Znak.

Bibliotekarka notuje treść mego zamówienia i nadaje bieg sprawie. Po niespełna kwadransie pracownik magazynu przynosi pokaźny wolumin oprawiony w tekturę. – Czy o to panu chodzi?

Otwieram gruby plik gazetowego papieru w miejscu, w którym wyczuwam schyłkowe miesiące roku, i stamtąd kartkuję uważniej. Nad winietą numeru z pierwszego listopada rzuca się w oczy nagłówek:

Prix Nobel pour Beckett

Czuję, że jestem u celu. Istotnie, na trzeciej stronie, wraz z portretem autora naszkicowanym ołówkiem przez Avigdora Arikhę, widnieje szukany tekst. Zajmuje pół kolumny i przechodzi na czwartą. Pod spodem – jak w „Twórczości" – „© Editions de Minuit".

Powstaje pytanie, co dalej. Czy można to wypożyczyć. Nie, absolutnie nie, roczników pism – jakichkolwiek – czytelnia nie wypożycza. W takim razie skopiować. Skopiować?! Co za pomysł! Zrobienie mikrofilmu trwałoby tygodniami i kosztowałoby krocie. Jak więc można uzyskać stały dostęp do tekstu?

– Jeżeli do tego stopnia jest on panu potrzebny – mówi bibliotekarka, nie ukrywając zdziwienia – to musi pan go sobie po prostu tutaj przepisać. – Rzuca okiem na szpalty. – Nie ma tego tak wiele. Godzina, góra półtorej i sprawa załatwiona.

Biorę otwarty wolumin i siadam przy wolnym stoliku.

Z początku przepisywanie idzie mi całkiem wartko. Z zeszytem ułożonym na stronicy gazety, tak aby górną krawędzią podkreślał w gęstym druku odpowiednią linijkę, posuwam się z góry na dół. Ta mechaniczna praca, z powodu szczególnych cech kopiowanego tekstu, takich jak powtarzalność wciąż tych samych wyrazów i podobieństwo ich ciągów, staje się z czasem nużąca i toczy się coraz wolniej. Muszę niezwykle uważać, by czegoś nie przeinaczyć, i sprawdzać raz po raz, czy czegoś nie opuściłem.

To natężenie uwagi skutkuje niespodziewanie nowymi pytaniami dotyczącymi tekstu, a ściślej, jego budowy. Od czego tu właściwie zależy następstwo zdań? Co kieruje narracją (jeśli to jeszcze narracja)? Dlaczego po zdaniu X pada akurat Y, a nie, powiedzmy, Z lub jakiekolwiek inne? Czy zmiana kolejności miałaby jakieś znaczenie?

To samo z akapitami. Według jakiej zasady ten utwór jest łamany? Co decyduje o tym, że jakiś akapit się kończy i zaczyna następny? Bo nie jest to

z pewnością żadna z klasycznych reguł sztuki opowiadania czy dramaturgii opisu. W każdym razie nie sposób dopatrzyć się tu logiki, która by tłumaczyła krok „od-nowego-wiersza". Skąd w takim razie różnice w wielkości akapitów? Czemu jedne są krótsze, zaledwie 3-zdaniowe, a inne znacznie dłuższe, nawet 7-zdaniowe?

Przekroczywszy półmetek, posuwam się coraz wolniej. Przepisywane zdania są tak do siebie podobne, że wielokrotnie sprawdzam, czy nie zrobiłem błędu. Aż przy którymś ogniwie mam nieodparte wrażenie, że raz już takie było – dokładnie takie samo: złożone z tych samych słów i w takim samym porządku.

Zaczynam tego szukać, cofając się „w górę" tekstu. Istotnie, jest jak sądzę: zdanie, które mnie tknęło i na którym stanąłem, ma swego sobowtóra w czwartym (ostatnim) zdaniu pierwszego akapitu.

Przypadek? Błąd drukarski? Czy jednak tak ma być? A jeśli ma, to dlaczego? Czemu miałoby służyć tak oddalone echo? A może jest ich więcej?

Odsuwam zeszyt na bok i badam tekst pod tym kątem. Owszem, zdań powtórzonych jest więcej, dużo więcej! I zwykle są one od siebie dość znacznie oddalone, na ogół o połowę albo trzy czwarte całości. Na przykład zdanie pierwsze pojawia się ponownie dopiero gdzieś w dwóch trzecich, a drugie – pod sam koniec. Choć bywa też inaczej. Na przykład kilka zdań w środkowej części tekstu ma swoje duplikaty już po trzech akapitach.

Zawieszam pracę kopisty na rzecz czynności rachmistrza. Jak niegdyś, w przypadku *Końcówki*, zaczynam wszystko liczyć.

Krok pierwszy: akapity. – Jest ich 24.

Krok drugi: liczba zdań. – Wychodzi 120.

I tu od razu odkrycie: tekst pod względem proporcji dzieli się na połowy. Pierwsze 60 zdań pokrywa się z dwunastoma pierwszymi akapitami, a drugie 60 – z resztą, czyli też z dwunastoma.

Nietrudno zauważyć, że iloraz tych liczb daje w wyniku 5. Akapitów złożonych akurat z tylu zdań jest wprawdzie tylko 4 (po 2 w każdej połowie), okazuje się jednak, że tyle jest ich wielkości: od siedmiu zdań do trzech. Co więcej, każda wielkość, tak samo jak „idealna" albo „środkowa" (5 zdań), pojawia się w każdej połowie tę samą ilość razy: akapit 3-zdaniowy pojawia się dwukrotnie, 4-zdaniowy – trzy-, 6-zdaniowy – też trzy- i 7-zdaniowy – znów dwu-. A zatem i pod tym względem połowy się nie różnią. Różnią się one natomiast porządkiem tych wielkości. Jeśli w pierwszej połowie jest on następujący:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
4	5	3	5	3	6	7	6	7	4	4	6

to w drugiej przedstawia się tak:

3	4	4	6	7	6	5	7	3	6	5	4

Jak widać, jest tu wyjątek: akapit numer VI w pierwszej i w drugiej połowie ma taką samą wielkość. Co więcej, jest to wielkość akurat 6. zdań. Czy to także przypadek czy efekt zamierzony?

Próbuję rozgryźć zasadę powtórzeń tych samych zdań. Niestety, bez powodzenia. By coś w tej mierze ustalić, trzeba by naprzód wiedzieć, ile ich w ogóle jest, a jak tu dojść do tego, skoro te wszystkie cegiełki są tak do siebie podobne? To zadanie dla kogoś z autystyczną pamięcią.

Wpadam jednak na pomysł.

Stwierdziwszy jeszcze na promie, podczas lektury przekładu, że sekwencje wyrazów, które nazywam zdaniami (ze względu na wielkie litery stawiane na początku i znak kropki na końcu, bo, formalnie rzecz biorąc, w większości nie są to zdania, ale równoważniki, i to też osobliwe), różnią się między sobą pewnymi stałymi rysami, zaczynam je segregować właśnie wedle tych cech, stosownie je wypisując na osobnych stronicach. I wkrótce się okazuje, że typów zdań znów jest 6. Trzy typy opisują, co „jest" bezwarunkowo:

(A) „prawdziwe schronienie"
(B) „szary płaski bezkres"
(C) „małe ciało wrośnięte jedno jedyne na sztorc",

a trzy – co „jest" inaczej (w czasie przeszłym lub przyszłym, albo zanegowane):

(D) „małą próżnię ze światła wymazaną z pamięci"
(E) treść „wyobrażeń" i „snów", zwanych też „złudzeniami"

i

(F) los jakiegoś „jego" pisany w czasie przyszłym.

I nawet zanim jeszcze dobijam do półmetka, czyli do dwunastego (długiego) akapitu, sprawa staje się jasna. Te tematyczne rodziny mają po 10 zdań

każda. A zatem tekst w istocie to nie 120 zdań w 24. akapitach, jak sądziłem dotychczas, lecz tylko 60 w 12. (o 5. różnych wielkościach), powtórzonych dwukrotnie w odmiennej kolejności – zarówno samych zdań, jak i wielkości tych drugich.

Przyglądając się dłużej wyodrębnionym rodzinom, zaczynam mieć wrażenie, że rządzi w nich jakaś zasada, coś w rodzaju dedukcji (rozwijanie tematu od istoty przedmiotu do jego atrybutów), i przepisuję je znowu na sześciu nowych kartkach, ale już w innych porządkach: nie według kolejności pojawiania się w tekście, lecz właśnie według owego postępu „dedukcyjnego". I tak uszeregowane („rozkwitająco") zdania opatruję liczbami od 1 do 10. W wyniku tej operacji powstaje taki zapis:

(A) prawdziwe schronienie

(1) Na cztery strony na wspak **prawdziwe schronienie** bez wyjścia rozrzucone ruiny.

(2) Wygasłe otwarte cztery ściany na wspak **prawdziwe schronienie** bez wyjścia.

(3) Ruiny **prawdziwe schronienie** nareszcie ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów.

(4) Czerń wolno wraz z ruiną **prawdziwe schronienie** cztery ściany bezgłośnie na wspak.

(5) Sześcian **prawdziwe schronienie** nareszcie cztery ściany bezgłośnie na wspak.

(6) **Prawdziwe schronienie** nareszcie bez wyjścia rozrzucone cztery ściany bezgłośnie na wspak.

(7) **Prawdziwe schronienie** nareszcie rozrzucone ruiny tak samo szare jak piach.

(8) Rozrzucone ruiny we wszystkie strony popielatoszare **prawdziwe schronienie** nareszcie bez wyjścia.

(9) Rozrzucone ruiny tak samo szare jak piach popielatoszary **prawdziwe schronienie**.

(10) Wygasłe otwarte **prawdziwe schronienie** bez wyjścia ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów.

(B) ziemia niebo

(1) We wszystkie strony popielatoszaro **ziemia niebo** jak jedno we wszystkie strony bezkres.

(2) We wszystkie strony bezkres **ziemia niebo** jak jedno bez ruchu ani tchnienia.

(3) Płaski bezkres małe ciało jedno jedyne na sztorc we wszystkie strony tak samo szare **ziemia niebo** ciało ruiny.

(4) **Niebo** szare bezchmurne bezgłośne bez ruchu **ziemia** popielatoszary piach.

(5) **Ziemia** piach tak samo szary jak powietrze **niebo** ciało ruiny miałki popielatoszary piach.

(6) Cicho ani tchnienia we wszystkie strony tak samo szare **ziemia niebo** ciało ruiny.

(7) **Ziemia niebo** jak jedno we wszystkie strony bezkres małe ciało jedno jedyne na sztorc.

(8) Cicho bez ruchu popielatoszare **niebo** odbicie **ziemi** odbicie **nieba**.

(9) We wszystkie strony bezkres **ziemia niebo** jak jedno bezgłośne bez ruchu.

(10) Szare powietrze bez czasu **ziemia niebo** jak jedno tak samo szare jak ruiny płaski bezkres.

(C) małe ciało

(1) **Małe ciało** wrośnięte popielatoszare serce bijące twarzą ku bezkresowi.

(2) Nogi jeden kloc ramiona przywarte do boków **małe ciało** twarzą ku bezkresowi.

(3) Serce bijące jedno jedyne na sztorc **małe ciało** twarz szara rysy ujarzmione dwie bladoniebieskie.

(4) **Małe ciało** tak samo szare jak ziemia niebo ruiny jedno jedyne na sztorc.

(5) Popielatoszare **małe ciało** jedno jedyne na sztorc serce bijące twarzą ku bezkresowi.

(6) **Małe ciało** twarz szara rysy bruzda i małe dziurki dwie bladoniebieskie.

(7) **Małe ciało** mały kloc serce bijące popielatoszare jedno jedyne na sztorc.

(8) **Małe ciało** mały kloc genitalia ujarzmione tyłek jeden kloc szara bruzda ujarzmiona.

(9) Twarz szara dwie bladoniebieskie **małe ciało** serce bijące jedno jedyne na sztorc.

(10) Jedno jedyne na sztorc **małe ciało** szare gładkie nic nie sterczy kilka dziurek.

(D) wymazane z pamięci

(1) Mała próżnia moc światła sześcian białe puste płaszczyzny **wymazane z pamięci**.

(2) Światło i biel tuż obok głowa przez oko spokojne jasność umysłu **wymazane z pamięci**.

(3) Sześcian światło i biel puste białe płaszczyzny **wymazane z pamięci**.

(4) Na wprost spokojnego oka tuż obok spokojna biel **wymazane z pamięci**.

(5) Puste białe płaszczyzny oko spokojne jasność umysłu **wymazane z pamięci**.

(6) Na wprost spokojnej bieli tuż obok spokojne oko nareszcie **wymazane z pamięci**.

(7) Puste białe płaszczyzny tuż obok **wymazane z pamięci**.

(8) Puste białe płaszczyzny oko spokojne nareszcie **wymazane z pamięci**.

(9) Głowa przez oko spokojne spokojne światło i biel **wymazane z pamięci**.

(10) Światło schronienie puste białe płaszczyzny **wymazane z pamięci**.

(E) zawsze tylko

(1) **Zawsze** było **tylko** szare powietrze bez czasu bez ruchu ani tchnienia.

(2) **Zawsze tylko** ten niezmienny sen mijająca godzina.

(3) **Tylko** w ulotnym śnie ta mijająca godzina długa krótka.

(4) **Tylko** we śnie w cudownym śnie odbywa się tylko raz.

(5) **Zawsze tylko** sen dni i noce snem o innych nocach lepszych dniach.

(6) Złudzeniem światło **zawsze** było **tylko** szare powietrze bezgłośne bez czasu.

(7) **Tylko** w wyobrażeniu błękit w szalonej wyobraźni błękit zwany w poezji niebiańskim.

(8) **Zawsze tylko** cisza taka jak w wyobraźni ten śmiech szalony te krzyki.

(9) **Zawsze** było **tylko** szare powietrze bez czasu złudzeniem światło co mija.

(10) Złudzeniem świt rozpraszający złudzenia i co się nazywa zmrokiem.

(F) „on" w czasie przyszłym

(1) Jeszcze jeden krok jeden jedyny sam w piachu bez oparcia **zrobi** to.

(2) Znów **spadnie na niego** deszcz jak za błogosławionych dni niebieskiego przemijająca chmura.

(3) **Poruszy się** w piachu coś ruszy się w niebie w powietrzu w piachu.

(4) Znowu **będzie żył** przez ten jeden krok znów będzie dzień i noc bezkres nad **nim**.

(5) Jeden krok w ruinach w piachu powalony w bezkresie **zrobi** to.

(6) **Pójdzie** powalony twarzą ku znów otwartemu niebu ruiny piach bezkres znowu mając nad sobą.

(7) Znów **będzie** dzień i noc bezkres powietrze nad **nim** serce znów zabije.

(8) W piachu bez oparcia jeszcze jeden krok w bezkresie **zrobi** to.

(9) Stara nowa miłość jak za błogosławionych dni znów **zapanuje** nieszczęście.

(10) Znów **będzie** złorzeczyć Bogu jak za błogosławionych dni twarzą ku otwartemu niebu przemijająca ulewa.

I mając to przed oczami, sporządzam schemat całości: układ zdań w dwóch połowach (czy może raczej: r z u t a c h) z zaznaczeniem odstępów między akapitami, ich liczby porządkowej (od I do XII) i „zdaniowej" wielkości (od 3 do 7 w nawiasie). Przedstawia się to tak:

Rzut pierwszy			**Rzut drugi**	
	1.	A 3		C 4
I (4)	2.	B 9	**I (3)**	B 6

	3.	C 9		A2
	4.	A 2		B 8
	5.	A 9		B 10
II (5)	6.	D 3	**II (4)**	F 2
	7.	E 7		F 7
	8.	B 3		E 6
	9.	E 2		B 2
III (3)	10.	F 10	**III (4)**	F 8
	11.	C 6		B 4
	12.	D 9		D 1
	13.	E 6		B 3
	14.	D 7		A 9
IV (5)	15.	C 1	**IV (6)**	A 5
	16.	F 9		E 2
	17.	A 5		E 9
	18.	B 4		A 1
V (3)	19.	C 4	**V (7)**	F 4
	20.	B 1		D 6
	21.	F 3		C 9
	22.	E 4		F 6
	23.	C 7		B 5
	24.	B 7		D 7
VI (6)	25.	F 2	**VI (6)**	C 3
	26.	B 6		C 10
	27.	A 4		E 5
	28.	C 2		F 3
	29.	E 3		F 5
	30.	C 10		E 8
VII (7)	31.	F 5	**VII (5)**	A 7
	32.	E 5		E 1
	33.	F 4		D 5
	34.	A 1		E 3
	35.	C 8		D 3
	36.	A 6		A 10
VIII (6)	37.	B 2	**VIII (7)**	D 9
	38.	D 5		F 9
	39.	A 8		B 1

	40.	C 5		A 8
	41.	F 9		E 4
	42.	B 5		C 6
IX (7)	43.	D 10	IX (3)	A 3
	44.	B 3		E 7
	45.	D 6		D 2
	46.	F 1		A 4
	47.	A 10		B 7
X (4)	48.	E 8	X (6)	F 1
	49.	D 9		C 5
	50.	E 10		D 10
	51.	F 6		B 9
	52.	B 10		C 2
XI (4)	53.	F 7	XI (5)	A 6
	54.	A 7		D 8
	55.	D 4		F 10
	56.	E 7		D 4
	57.	D 1		C 7
XII (6)	58.	E 1	XII (4)	C 1
	59.	C 3		C 8
	60.	D 2		E 10

Intrygująca różnica. Układ zdań w drugim rzucie jest całkowicie inny. Żadne z nich nie zajmuje tej samej pozycji co w pierwszym. Inny jest też porządek, jak już zauważyłem, wielkości akapitów, choć w tym wypadku – z wyjątkiem. Nie zachowany jest nawet tryb „dedukcyjny" w rodzinach.

Jaka zasada tu rządzi (jeżeli w ogóle jakaś)? A przede wszystkim co znaczy tego rodzaju konstrukcja? Co z tej formy wynika?

Dociekam tego nie wprost, ale drogą pośrednią: rozważając stopniowo, co wynikałoby z innych, jakie się dają pomyśleć na gruncie tych samych założeń.

Po pierwsze: co by było, gdyby zbiór podstawowy (60 różnych zdań) nie został powtórzony? Wówczas dany porządek, jakikolwiek by był, jawiłby się odbiorcy jako dany b e z w z g l ę d n i e, a wskutek tego znaczący na mocy woli autora. Komu by przyszło na myśl, że w całkiem innym porządku tekst wcale nie zmieniłby sensu? A nawet gdyby przyszło i potwierdziło się, wciąż istniałby argument, że skoro jest tak, jak jest, to przecież z jakiejś racji.

Po drugie: co by było, gdyby zbiór podstawowy nie został podany w porządku o nieczytelnej zasadzie, lecz w uszeregowaniu: rodzina zdań po rodzinie, jak to sam ułożyłem (nawet bez zachowania właściwej im „dedukcji")? Taki układ z pewnością ułatwiałby rozumienie. Przemawia za tym wynik mojego segregowania, który nie tylko potwierdził nieśmiałą intuicję co do „sześciennej" natury przedstawionego świata, ale także wyostrzył obraz tego kosmosu. No tak, lecz i ta forma nie mogłaby się obejść bez jakiejś kolejności – w danym wypadku: rodzin. A jaka by miała być, gdy wszystkich kombinacji zbioru o liczbie 6 jest 720? Każda przecież na mocy niemego założenia, że następstwo ma sens, stawałaby się znacząca. By unieważnić ów sens, trzeba by daną skontrować przynajmniej jedną inną, co jednak w wypadku rodzin, których jest tylko 6, nie byłoby już czytelne, tak jak w wypadku zdań, których jest aż 60.

Po trzecie, co by było, gdyby rodziny nie miały dokładnie po 10 zdań, tylko mniej albo więcej, i niekoniecznie po równo? Sens całości i wtedy nie zmieniłby się zbytnio. Bo chociaż żadne zdanie w ramach tej samej rodziny nie jest tożsame z innym, to jednak niektóre z nich nie wnoszą wiele nowego, a tylko powtarzają, w odmiennej konfiguracji, co zawarte jest w innych. Wygląda raczej na to, że racją ich istnienia jest dopełnienie zbioru właśnie do liczby 10, a nie wzbogacenie treści. Co wskazuje, że wielkość i równość wszystkich rodzin (dokładnie 10 zdań) wynika z założenia o charakterze formalnym, czy nawet wręcz liczbowym, a nie z wymogów sensu.

Po czwarte, co by było, gdyby całość nie była dzielona na akapity lub była dzielona inaczej? Tekst zbity w jeden blok byłby z pewnością bardziej uciążliwy w lekturze, sensu by jednak nie zmieniał. A łamany inaczej, nie na 12 sekwencji?...

I tutaj nagle olśnienie. 12... 24... i do tego... 60. Przecież to liczby, które symbolizują czas! 60 sekund – minuta. 60 minut – godzina. 12 godzin – dzień/noc. 24 – doba. 12 miesięcy – rok. Na Ziemi – w tym miejscu kosmosu – czas, z natury bezmierny, „wyraża się" w tych wartościach.

Wydaje mi się, że wreszcie dochodzę do rozwiązania.

Ten tekst przemawia nie tylko za pośrednictwem języka (znaczeń wyrazów, ich związków i wzajemnych odniesień), lecz również samą formą, a ściślej, przez dane liczbowe, wyznaczające miary elementów składowych (zdań, rodzin, akapitów) i tryby ich kombinacji. A oto jak rozumiem to przesłanie w całości:

Sans, jak to już odebrałem podczas pierwszej lektury, jest dziełem próbującym na nowo opisać byt, czy ściślej, przedstawić go takim, jakim się jawi w świetle nowożytnego rozumu, wyrosłego na gruncie empirii i dedukcji, i wyzutego z wiary w dogmaty religijne. Inaczej rzecz ujmując: to próba ontologii w dyskursie poetyckim.

W myśl tego przedstawienia, istnienie ma sześć jakości (elementów, żywiołów), które tworzą ze sobą trzy przeciwstawne pary:

(1) bezkształtna, ciemna wieczność („prawdziwe schronienie bez wyjścia") i jasna czasoprzestrzeń („mała próżnia, moc światła");

(2) jednolita materia („piach popielatoszary") i różnorodny duch („sen, wyobraźnia, błękit");

(3) idea istoty ludzkiej, „antropogenność" prochu („małe ciało na sztorc") i wcielony-żyjący („on, powalony, z twarzą ku otwartemu niebu").

Kluczową właściwością tych wszystkich komponentów przeczących sobie nawzajem jest to, że są równoważne i równoczesne zarazem. Nie ma tu ani hierarchii, ani żadnego następstwa, również w sensie logicznym. Nic nie poprzedza niczego i nic niczego nie znosi. Wszystko jest dane naraz. I nie ma w tym sprzeczności. (Inaczej więc niż w *Genesis*, gdzie świat powstaje w czasie, tj. w ciągu s z e ś c i u dni, a dzieło boskiego geniuszu, również s z e ś c i o-członowe, ma hierarchiczną budowę.)

Otóż tak pomyślany czy odczytany byt, na mocy własnych praw, nie może być przez człowieka – jego cząstkę składową – odbierany w ten sposób, jak jest to wyobrażone. To znaczy: jako ład poza wszelkim wymiarem; w postaci niewzruszonej, krystalicznej struktury. Bo człowiek podlega czasowi, bo tkwi w czasoprzestrzeni. A z tej perspektywy kosmos jawi się jako chaos: w postaci niepoliczalnych, różnorodnych cząsteczek pomieszanych ze sobą na niepojętej zasadzie. Jak ziarnka piasku na plaży, z których każde jest przecież okruchem pochodzącym z jakiegoś monolitu. Jak figury szachowe rozstawione na planszy w środkowej fazie gry, której nie da się ani zrekonstruować wstecz, ani przewidzieć do końca. Jak zdania opowieści nieuporządkowane, potasowane dowolnie.

Sans to nie tylko wizja czy koncept ontologiczny wyrażony słowami. To również, w swojej formie, m o d e l tego wszystkiego, co zawarte jest w treści. To tekst, który w pewien sposób s a m j e s t t y m, o c z y m m ó w i. Sam sobą – c a ł y m sobą – imituje stan rzeczy będący jego przedmiotem.

Zbiór danych i tez zawartych w sześciu rodzinach zdań to jakby świat idealny, sam w sobie, czysta struktura. Natomiast zbiór samych zdań, podle-

gły zasadzie następstwa i podany w dwóch rzutach (ażeby unaocznić, że porządek jednostek nie ma żadnego znaczenia), a nadto podzielony na dwanaście sekwencji, to odpowiednik sposobu, w jaki ów „krystaliczny", „sześcienny", wieczny świat człowiek poznaje w czasie.

To, co jest, jest nam dane – jak ten utwór odbiorcy. W czasie, a więc w nieładzie. Poprzez nieład ten wprawdzie przeziera pewien sens, lecz uchwycenie go w sposób nie połowiczny, czyli w akcie poznania nie rozciągniętym w czasie, jest rzeczą nieosiągalną. Bo w jakimkolwiek porządku następowałyby zdania, nawet w owym szczególnym: rodzina po rodzinie, to wydobycie z nich treści i ułożenie w sens wymagałoby czasu, przynajmniej tyle, ile potrzeba na lekturę, a to już byłoby sprzeczne z naturą poznawanego. Bo poznawane jest wieczne, a to, co wieczne – w czasie – najwyżej daje się przeczuć, lecz nigdy pojąć w pełni.

Wpatruję się w maczek druku na szpaltach „Quinzaine Litteraire", gdzie znajduje się *Bez*. Jest taki sam jak obok i na innych stronicach, gdzie służy innym tekstom. A przecież kryje się w nim coś radykalnie innego niż w tych sąsiednich szpaltach, choćby zawarte w nich były jakkolwiek ciekawe treści i błyskotliwe myśli. Przez to niewielkie pole gazetowego papieru, pokryte gąszczem znaków następujących po sobie w tym a nie innym porządku, przechodzi się w inny świat; tu otwiera się droga w bezmiar i nieskończoność.

Zagadka arcydzieła. Zagadka wszelkiego sensu. Czyż w ostatecznym rachunku nie sprowadza się ona do liczby i kombinacji, do statystyki i kodu? Do pewnej liczby znaków złożonych w dany ciąg, podobnie jak cząsteczki w skręconej spirali genomu?

Litery, wyrazy, zdania – to jest tworzywo języka. Ile potrzeba czego, by wyszła rzecz szczególna, o wyjątkowym znaczeniu i nadzwyczajnej formie, którą określa się pięknem?

Alfabet zwany łacińskim ma 26 liter. Z tych cząstek elementarnych ułożono przez wieki setki tysięcy wyrazów. Ile z nich użył Beckett do napisania *Bez*?

Znowu zaczynam liczyć, choć to żmudna robota. Przynosi jednak wynik doprawdy zdumiewający: użytych różnych wyrazów jest 144. Niewiarygodnie mało! Ale nie to stanowi główny powód zdumienia. Rzecz w tym, że jest to przecież... 12 do kwadratu!

W przeczuciu, że to nie koniec liczbowych niespodzianek, powracam do zapisu i liczę w s z y s t k i e wyrazy podstawowego tekstu. Nie myli mnie

intuicja. Wszystkich użytych słów jest 720. A to oznacza przecież... 12 razy 60. Bo taka jest przeciętna liczba wyrazów w zdaniu.

Czyżby ten rygor formalny obowiązywał również na najniższym poziomie, to znaczy, samych znaków? Nie, to już niemożliwe, po prostu n i e - m o ż l i w e ! Nie mogę się jednak oprzeć, aby i tego nie sprawdzić. Jeżeli jest, jak przypuszczam, to wszystkich znaków powinno być 3600: 60 razy 60; przeciętnie 60 na zdanie.

Z poczuciem, że wpadłem w obłęd, znów chwytam za ołówek i liczę skrupulatnie litera po literze, nie opuszczając kropek i znaków apostrofu, i przy każdym ze zdań odnotowuję liczbę. Jest ona wprawdzie bliska „wzorcowej" sześćdziesiątce, lecz rzadko z nią tożsama, na ogół nieco niższa. Tak że już na półmetku widzę, iż mój obłędny czy maniakalny domysł tym razem się nie sprawdzi. Niemniej to rachowanie doprowadzam do końca. Po czym sumuję dane. Wychodzi 3456. Oddycham z pewną ulgą, choć i z dozą zawodu. Owszem, to liczba zbliżona do zakładanej w szale, jednak nie ona dokładnie.

Ale zaraz, chwileczkę! Przecież do „pełni" brakuje... tak jest, 144! 12 do kwadratu. A sama liczba to wynik znów kluczowej dwunastki poddanej trzem działaniom: dodawaniu, mnożeniu oraz potęgowaniu: 12 plus 12 razy 12 do drugiej:

$$(12 + 12) \times 12^2$$

Nie wierzę własnym oczom. Przeliczam jeszcze raz. Wychodzi jednak to samo. Albo jest to mistrzostwo na pograniczu cudu, albo przypadek kpi ze mnie. Nie wiem, co o tym myśleć.

– Jeszcze pan przepisuje? – słyszę za sobą głos recepcjonistki czytelni. – Już ósma, zamykamy.

– Już kończę. – Składam papiery i zamykam wolumin z rocznikiem „Quinzaine Litteraire". – Straciłem poczucie czasu.

– Jeżeli pan nie zdążył przepisać wszystkiego, co trzeba – mówi bibliotekarka z lekką ironią w głosie – to zapraszam na jutro. Otwieramy punkt ósma. Ma pan do dyspozycji pełne dwanaście godzin.

– Tak, to powinno wystarczyć – uśmiecham się do siebie i opuszczam czytelnię.

W ślad za *Komedią* Dantego

Chociaż dopiąłem celu – odnalazłem oryginał, a nadto, dzięki temu, że przyszło mi go poznawać ponad miarę uważnie, zdobyłem jeszcze wiedzę, jakiej prawdopodobnie inaczej bym nie zdobył – utwór ten w dalszym ciągu nie daje mi spokoju. Teraz, odkąd nareszcie rozgryzłem jego formę, zaczyna mnie frapować geneza i inspiracja. Bo z perspektywy początku, gdy jeszcze niczego nie ma, a dopiero ma powstać – *ex nihilo*, od zera, sprawa znowu nabiera tajemniczego posmaku.

Jak rodzi się idea tego rodzaju dzieła? Trudno uwierzyć, by Beckett chciał poeksperymentować albo ułożyć szaradę, kunsztowną łamigłówkę. Cóż więc go pchnęło do tego? Dlaczego i po co to zrobił? Na te pytania niby odpowiedziałem już sobie: by doświadczenie chaosu oddać wprost, poprzez formę imitującą chaos (z formy uczynić treść); z przekonania, że o czymś, co nie jest rozciągłe w czasie ani nie ma hierarchii, nie można mówić w trybie, w którym następstwo danych jest nieuchronnie znaczące, lecz tylko jeśli to prawo zostanie anulowane; aby podkreślić rolę języka liczb w poznaniu. No tak, ale czy naprawdę z tego rodzaju przeświadczeń i dla takiego celu pisze się tekst literacki? Może. W wypadku autorów spod znaku *nouveau roman*. Ale w wypadku Becketta? Ten autor, jestem pewien, działa z innych pobudek.

Jedna z pierwszych refleksji, jaka mi przyszła do głowy po przeczytaniu *Bez*, jeszcze na promie do Szwecji, to było skojarzenie tego tekstu z wizjami pozaziemskiego świata: szeolu, egipskich podziemi, Hadesu i Elizjum, a zwłaszcza Piekła i Nieba. Wracam teraz do tego, uprzytamniając sobie, że o ile trzy pierwsze raczej nie mogły być brane przez Becketta poważnie jako punkt odniesienia, o tyle czwarty owszem, cokolwiek by sądził o tym, czy wiara w Piekło i Niebo jest w dalszym ciągu żywa. Kosmogonia ta bowiem stała się mitologią wyznawaną powszechnie, a nie tylko w obrębie jakiejś wspólnoty etnicznej, i wciąż jest obecna w kulturze. Nawet gdy się traktuje ją jako mit też już martwy, wygasł on jednak niedawno i jest ostatnim wielkim świadectwem światopoglądu cywilizacji zachodniej.

A zatem gdy na nowo chce się podjąć ten temat, czyli próbę wyrazu innej już samowiedzy, powstałej w wyniku tryumfu i prymatu rozumu, to rzeczą zrozumiałą, a nawet oczywistą, jest jakaś forma dialogu z owym ostatnim ogniwem: jakiś znak nawiązania, hołdu, kontynuacji, polemiki, sprzeciwu.

Czyli – w danym wypadku – z *Boską Komedią* Dantego jako najdoskonalszym wyrazem owej wizji; a także jako dziełem, które ma dla Becketta nadzwyczajne znaczenie nie tylko z tej głównej racji, ale i z innych powodów, natury subiektywnej. Ponieważ właśnie poemat „boskiego Florentczyka" (jak nazywa Dantego jedna z jego postaci w drobiazgu *Skecz radiowy*) był zawsze dla niego jednym z najważniejszych utworów w całej literaturze. Czytał go w oryginale i od młodości podziwiał. I dawał temu wyraz w najrozmaitszy sposób – pisał wprost, aluzyjnie, cytował, przywoływał, a nawet postać będącą jego autoportretem nazwał imieniem Belacqua, które nosi ów lutnik pokutujący w Czyśćcu.

Na czym jednak w t y m tekście polega dialog z *Komedią*? Co tutaj miałoby być wyrazem nawiązania? Rzecz jasna nie fabuła – jak na przykład u Joyce'a w trawestacji Homera czy u Tomasza Manna w nawrocie do mitu Fausta – bo tej po prostu tu nie ma. Pod względem treści *Bez* można najwyżej zestawić z ostatnią pieśnią *Raju*, gdzie Dante doświadcza łaski i kontempluje Boga, i zdaje z tego relację: że oto wszystkie rzeczy, które na Ziemi istnieją w rozproszeniu, oddzielnie, w Bogu, najwyższej Jedności, łączą się i scalają, a to, co je spaja, to miłość; że byt ma trzy składniki: substancję, przymiot i przejaw, które się także splatają w nierozerwalny sposób; i wreszcie że Trójca Święta jawi się w formie trzech kręgów o trzech odmiennych barwach, lecz identycznej wielkości, z których pierwszy (Bóg Ojciec) odbija się w drugim (Syn Boży), a trzeci, ognisty (Duch Święty) roztapia w dwóch pozostałych, jednocześnie je łącząc.

W tej potrojonej triadzie:

(1) rozbicie–jedność–miłość
(2) substancja–przymiot–przejaw
(3) Bóg-Ojciec–Syn–Duch-Święty

można by się od biedy dopatrzyć prototypu Beckettowskiego równania – też opartego na trójce – i czytać jego składowe jako szydercze repliki tamtych idei-pierwiastków:

(1) bezkres–próżnia–nieszczęście
(2) piach–ciało–on-żyjący
(3) czerń–szarość–złudny-błękit.

Lecz mimo tych skojarzeń nie to wydaje się tutaj podstawą odniesienia. Wydaje się nią raczej zasada budowy dzieła na gruncie wartości liczbowych, a zwłaszcza formalnej zgodności przedstawionego świata z przedstawiającym go tekstem.

A zatem jeśli ów świat stoi na „planie" trójki (symbolu Trójcy Świętej) zespolonej z dziesiątką (znamieniu doskonałości w myśl średniowiecznej tradycji), to tym wartościom liczbowym lub ich wielokrotnościom powinno odpowiadać możliwie jak najwięcej składowych i detali – zarówno w samym tym świecie, jak i w budowie eposu, który ten kosmos przedstawia.

I tak jak w porządku świata istnieją 3 królestwa (Piekło, Czyściec i Niebo), z których każde się dzieli na 9 (3 x 3) Kręgów, Pięter i Nieb, a zarazem urasta do formy 10-częściowej poprzez dodanie trzech siedzib o charakterze pośrednim: przedpiekła, raju ziemskiego i sfery Empireum, tak również i sam poemat liczy sobie 3 części, z których każda się składa z pieśni trzydziestu trzech. Wszystkich pieśni jest jednak nie 99, lecz 100 (10 x 10), ponieważ dochodzi jeszcze pieśń pierwsza, wprowadzająca, która dotyczy wypadków dziejących się na t y m świecie: odnalezienia miejsca, gdzie schodzi się pod ziemię. Poemat oczywiście pisany jest tercyną, a liczba wersów w pieśniach zazwyczaj bywa taka, że suma jej cyfr daje 10, na przykład: 136 lub 145.

Szczytowym osiągnięciem stosowania tych reguł jest pierwsze wprowadzenie imienia Beatrycze – postaci w sposób szczególny uprzywilejowanej – w punkcie „złotego środka" całego poematu, to znaczy, w środkowym wersie – s i e d e m d z i e s i ą t y m t r z e c i m (7 + 3 daje 10) – t r z y d z i e s t e j pieśni Czyśćca (3 + 0 to 3, a także 3 x 10), to jest: s z e ś ć d z i e s i ą t e j c z w a r t e j (6 + 4 znów 10) w porządku całego eposu. Pieśń owa liczy sobie 145 wersów (suma cyfr daje 10), a zatem wers środkowy – przed sobą i za sobą – ma s i e d e m d z i e s i ą t d w a (7 + 2 daje 9, czyli 3 x 3); z kolei tę pieśń poprzedza pieśni s z e ś ć d z i e s i ą t t r z y (6 + 3 daje 9, czyli 3 x 3), a następuje po niej „odwrotność": t r z y d z i e ś c i s z e ś ć (3 + 6 daje 9, czyli 3 x 3).

Tego rodzaju zabiegów jest u Dantego więcej. Nie chodzi tu jednak o ilość, ale o tło zjawiska. Średniowieczny poeta stosował tę technikę nie z estetycznych względów czy aby wykazać się kunsztem, lecz z najgłębszych przekonań natury religijnej. Była to forma wyrazu jego bezwzględnej wiary w określony ład świata – ład teologii chrześcijańskiej, stojącej na fundamencie apoteozy trójcy (trzy oblicza boskości, trzy pozaziemskie królestwa, trzy elementy bytu) i ubóstwienia dziesiątki (dziesięcioro przykazań). Liczby te w tym porządku to nie tylko symbole (czy w ogóle symbole), ale kluczowe znaki czy miary samego świata. Dla świadomości Dantego – i całej jego epoki – w nich tkwiła jego istota.

W utworze nawiązującym, po blisko siedmiuset latach, do tamtego świadectwa, w „poemaciku" *Bez* (którego tytuł, wzięty z materii samego tekstu jako swoisty refren czy gramatyczny *leitmotiv*, wyraża eliptycznie ideę pozbawienia, w tym również łaski wiary) Dantejskie „klucze do świata": trójka oraz dziesiątka, zostały zastąpione przez trzy inne wartości: znamionujące Czas.

Oto co się zmieniło przez te siedem stuleci. Pojęcie *uniwersum* ufundowane na wierze w miłosiernego Boga, który stworzył człowieka na własne podobieństwo i troszczy się o niego, rozwiało się jak mgła. Wiekuiste krainy – Piekło, Czyściec i Niebo – zniknęły z pola widzenia. Niczym bańki mydlane rozprysły się idee wiecznego potępienia i wiecznej szczęśliwości. Nawet tak niewzruszone, zdawałoby się, prawdy jak prawda ludzkiego „ja", języka i wolnej woli, też okazały się złudą. Miejsce zaś tego wszystkiego – owych potężnych wizji i niewzruszonych przekonań – zajęło blade widmo bezdusznego Przypadku. Czyli Liczby i Czasu – bytów nie absolutnych, lecz będących jedynie kategoriami umysłu.

Nie ma już przeto Miłości; nie ma w ogóle *Sacrum*. Nie ma takiego wymiaru, w którym nadrzędny sens boski jednoczyłby się z ludzkim. A więc i nie ma siódmego ogniwa dzieła stworzenia: nie ma niedzieli, święta – dnia odpoczynku i czasu komunikacji z Bogiem. Jest świadomość ułudy i poczucie nieszczęścia. Wieczność to koło czasu; polega na powtórzeniu.

Oto i samowiedza współczesnego człowieka. Oto jak w danym momencie istnienia życia w miejscu, gdzie czas się wyraża w liczbach 12 i 60 – w momencie oznaczonym wzruszająco nieostro jako druga połowa dwudziestego stulecia ery nazwanej nową – człowiek pojmuje swój los w otaczającym go świecie.

Antoni Libera

Samuel Beckett

Bez

Ruiny prawdziwe schronienie nareszcie ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów. We wszystkie strony bezkres ziemia niebo jak jedno bezgłośnie bez ruchu. Twarz szara dwie bladoniebieskie małe ciało serce bijące jedno jedyne na sztorc. Wygasłe otwarte cztery ściany na wspak prawdziwe schronienie bez wyjścia.

Rozrzucone ruiny tak samo szare jak piach popielatoszary prawdziwe schronienie. Sześcian światło i biel puste białe płaszczyzny wymazane z pamięci. Zawsze było tylko szare powietrze bez czasu złudzeniem światło co mija. Popielatoszare niebo odbicie ziemi odbicie nieba. Zawsze tylko ten niezmienny sen mijająca godzina.

Znów będzie złorzeczyć Bogu jak za błogosławionych dni twarzą ku otwartemu niebu przemijająca ulewa. Małe ciało twarz szara rysy bruzda i małe dziurki dwie bladoniebieskie. Puste białe płaszczyzny oko spokojne nareszcie wymazane z pamięci.

Złudzeniem światło zawsze było tylko szare powietrze bezgłośne bez czasu. Puste białe płaszczyzny tuż obok wymazane z pamięci. Małe ciało wrośnięte popielatoszare serce bijące twarzą ku bezkresowi. Znów spadnie na niego deszcz jak za błogosławionych dni niebieskiego przemijająca chmura. Sześcian prawdziwe schronienie nareszcie cztery ściany bezgłośnie na wspak.

Niebo szare bezchmurne bezgłośne bez ruchu ziemia popielatoszary piach. Małe ciało tak samo szare jak ziemia niebo ruiny jedno jedyne na sztorc. We wszystkie strony popielatoszaro ziemia niebo jak jedno we wszystkie strony bezkres.

Poruszy się w piachu coś ruszy się w niebie w powietrzu w piachu. Tylko we śnie w cudownym śnie odbywa się tylko raz. Małe ciało mały kloc serce bijące popielatoszare jedno jedyne na sztorc. Ziemia niebo jak jedno we wszystkie strony bezkres małe ciało jedno jedyne na sztorc. W piachu bez oparcia jeszcze jeden krok w bezkresie zrobi to. Cicho ani tchnienia we wszystkie strony tak samo szare ziemia niebo ciało ruiny.

Czerń wolno z ruiną prawdziwe schronienie cztery ściany bezgłośnie na wspak. Nogi jeden kloc ramiona przywarte do boków małe ciało twarzą ku bezkresowi. Tylko w ulotnym śnie ta mijająca godzina długa krótka. Jedno jedyne na sztorc małe ciało szare gładkie nic nie sterczy kilka dziurek. Jeden krok w ruinach w piachu powalony w bezkresie zrobi to. Zawsze tylko sen dni i noce snem o innych nocach lepszych dniach. Znowu będzie żył przez ten jeden krok znów będzie dzień i noc bezkres nad nim.

Na cztery strony na wspak prawdziwe schronienie bez wyjścia rozrzucone ruiny. Małe ciało mały kloc genitalia ujarzmione tyłek jeden kloc szara bruzda ujarzmiona. Prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia cztery ściany bezgłośnie rozrzucone na wspak. We wszystkie strony bezkres ziemia niebo jak jedno bez ruchu ani tchnienia. Puste białe płaszczyzny oko spokojne jasność umysłu wymazane z pamięci. Rozrzucone ruiny we wszystkie strony popielatoszaro prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia.

Popielatoszare małe ciało jedno jedyne na sztorc serce bijące twarzą ku bezkresowi. Stara nowa miłość jak za błogosławionych dni znów zapanuje nieszczęście. Ziemia piach tak samo szary jak powietrze niebo ciało ruiny miałki popielatoszary piach. Światło schronienie puste białe płaszczyzny wymazane z pamięci. Płaski bezkres małe ciało jedno jedyne na sztorc we wszystkie strony tak samo szare ziemia niebo ciało ruiny. Na wprost spokojnej bieli tuż

obok spokojne oko nareszcie wymazane z pamięci. Jeszcze jeden krok jeden jedyny sam w piachu bez oparcia zrobi to.

Wygasłe otwarte prawdziwe schronienie bez wyjścia ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów. Zawsze tylko cisza taka jak w wyobraźni ten śmiech szalony te krzyki. Głowa przez oko spokojne spokojne światło i biel wymazane z pamięci. Złudzeniem świt rozpraszający złudzenia i co się nazywa zmrokiem.

Pójdzie powalony twarzą ku znów otwartemu niebu ruiny piach bezkres mając nad sobą. Szare powietrze bez czasu ziemia niebo jak jedno tak samo szare jak ruiny płaski bezkres. Znów będzie dzień i noc bezkres powietrze nad nim serce znów zabije. Prawdziwe schronienie nareszcie rozrzucone ruiny tak samo szare jak piach.

Na wprost spokojnego oka tuż obok spokojna biel wymazane z pamięci. Tylko w wyobrażeniu błękit w szalonej wyobraźni błękit zwany w poezji niebiańskim. Mała próżnia moc światła sześcian białe puste płaszczyzny wymazane z pamięci. Zawsze było tylko szare powietrze bez czasu bez ruchu ani tchnienia. Serce bijące jedno jedyne na sztorc małe ciało twarz szara rysy ujarzmione dwie bladoniebieskie. Światło i biel tuż obok głowa przez oko spokojne jasność umysłu wymazane z pamięci.

Małe ciało tak samo szare jak ziemia niebo ruiny jedno jedyne na sztorc. W piachu bez oparcia jeszcze jeden krok w bezkresie zrobi to. Wygasłe otwarte cztery ściany na wspak prawdziwe schronienie bez wyjścia.

Popielatoszare niebo odbicie ziemi odbicie nieba. Szare powietrze bez czasu ziemia niebo jak jedno tak samo szare jak ruiny płaski bezkres. W piachu bez oparcia jeszcze jeden krok w bezkresie zrobi to. Znów będzie dzień i noc bezkres powietrze nad nim serce znów zabije.

Złudzeniem światło zawsze było tylko szare powietrze bezgłośne bez czasu. We wszystkie strony bezkres ziemia niebo jak jedno bez ruchu ani tchnienia. Znów spadnie na niego deszcz jak za błogosła-

wionych dni niebieskiego przemijająca chmura. Niebo szare bezchmurne bezgłośne bez ruchu ziemia popielatoszary piach.

Mała próżnia moc światła sześcian białe puste płaszczyzny wymazane z pamięci. Płaski bezkres małe ciało jedno jedyne na sztorc we wszystkie strony tak samo szare ziemia niebo ciało ruiny. Rozrzucone ruiny tak samo szare jak piach popielatoszary prawdziwe schronienie. Sześcian prawdziwe schronienie nareszcie cztery ściany bezgłośnie na wspak. Zawsze tylko ten niezmienny sen mijająca godzina. Zawsze było tylko szare powietrze bez czasu złudzeniem światło co mija.

Na cztery strony na wspak prawdziwe schronienie bez wyjścia rozrzucone ruiny. Znowu będzie żył przez ten jeden krok znów będzie dzień i noc bezkres nad nim. Na wprost spokojnej bieli tuż obok spokojne oko nareszcie wymazane z pamięci. Twarz szara dwie bladoniebieskie małe ciało serce bijące jedno jedyne na sztorc. Pójdzie powalony twarzą ku znów otwartemu niebu ruiny piach bezkres mając nad sobą. Ziemia piach tak samo szary jak powietrze niebo ciało ruiny miałki popielatoszary piach. Puste białe płaszczyzny tuż obok wymazane z pamięci.

Serce bijące jedno jedyne na sztorc małe ciało twarz szara rysy ujarzmione dwie bladoniebieskie. Jedno jedyne na sztorc małe ciało szare gładkie nic nie sterczy kilka dziurek. Zawsze tylko sen dni i noce snem o innych nocach lepszych dniach. Poruszy się w piachu coś ruszy się w niebie w powietrzu w piachu. Jeden krok w ruinach w piachu powalony w bezkresie zrobi to. Zawsze tylko cisza taka jak w wyobraźni ten śmiech szalony te krzyki.

Prawdziwe schronienie nareszcie rozrzucone ruiny tak samo szare jak piach. Zawsze było tylko szare powietrze bez czasu bez ruchu ani tchnienia. Puste białe płaszczyzny oko spokojne jasność umysłu wymazane z pamięci. Tylko w ulotnym śnie ta mijająca godzina długa krótka. Sześcian światło i biel puste białe płaszczyzny wymazane z pamięci.

Wygasłe otwarte prawdziwe schronienie bez wyjścia ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów. Głowa przez oko spokojne spokojne światło i biel wymazane z pamięci. Stara nowa miłość jak za błogosławionych dni znów zapanuje nieszczęście. We wszystkie strony popielatoszaro ziemia niebo jak jedno we wszystkie strony bezkres. Rozrzucone ruiny we wszystkie strony popielatoszaro prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia. Tylko we śnie w cudownym śnie odbywa się tylko raz. Małe ciało twarz szara rysy bruzda i małe dziurki dwie bladoniebieskie.

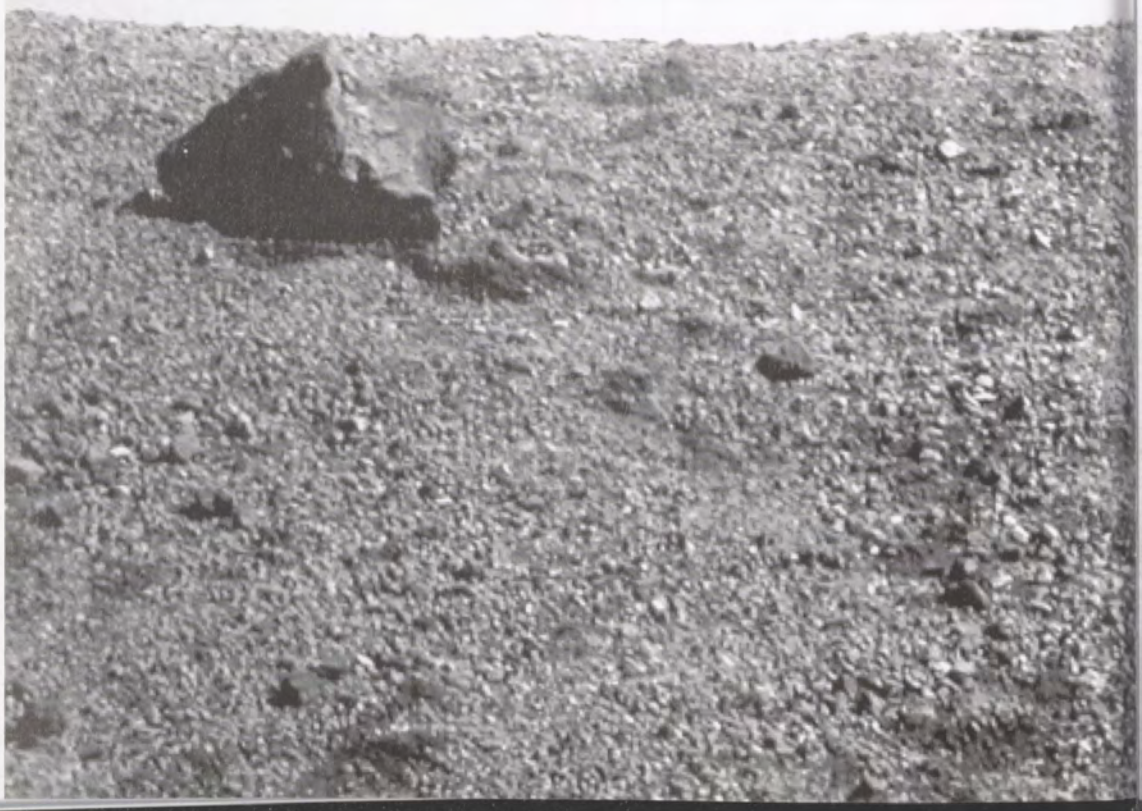
Ruiny prawdziwe schronienie nareszcie ku któremu tyle razy błędnie od niepamiętnych czasów. Tylko w wyobrażeniu błękit w szalonej wyobraźni błękit zwany w poezji niebiańskim. Światło i biel tuż obok głowa przez oko spokojne jasność umysłu wymazane z pamięci.

Czerń wolno z ruiną prawdziwe schronienie cztery ściany bezgłośnie na wspak. Ziemia niebo jak jedno we wszystkie strony bezkres małe ciało jedno jedyne na sztorc. Jeszcze jeden krok jeden jedyny sam w piachu bez oparcia zrobi to. Popielatoszare małe ciało jedno jedyne na sztorc serce bijące twarzą ku bezkresowi. Światło schronienie puste białe płaszczyzny wymazane z pamięci. We wszystkie strony bezkres ziemia niebo jak jedno bezgłośnie bez ruchu.

Nogi jeden kloc ramiona przywarte do boków małe ciało twarzą ku bezkresowi. Prawdziwe schronienie nareszcie bez wyjścia cztery ściany bezgłośnie rozrzucone na wspak. Puste białe płaszczyzny oko spokojne nareszcie wymazane z pamięci. Znów będzie złorzeczyć Bogu jak za błogosławionych dni twarzą ku otwartemu niebu przemijająca ulewa. Na wprost spokojnego oka tuż obok spokojna biel wymazane z pamięci.

Małe ciało mały kloc serce bijące popielatoszare jedno jedyne na sztorc. Małe ciało wrośnięte popielatoszare serce bijące twarzą ku bezkresowi. Małe ciało mały kloc genitalia ujarzmione tyłek jeden kloc szara bruzda ujarzmiona. Złudzeniem świt rozpraszający złudzenia i co się nazywa zmrokiem.

Samuel Beckett
przełożył Antoni Libera



RECENZJE

Leszek Szaruga

Poezja kompletna

Zaproponowany przez Wisławę Szymborską wybór poezji Artura Międzyrzeckiego należałoby chyba opatrzyć mottem któregoś z jej wierszy. Ba, ale którego? Cóż – pozostawię to komuś ode mnie bardziej zmyślnemu. Jedno wszakże nie ulega wątpliwości: oto dostaliśmy wybór nie tyle „jednostronny", co – jak to nazwać? – może: „dialogowy". Z poezji poety wybiera poetka wiersze „własne". Nie jest to zresztą zjawisko nowe: dość przypomnieć wybór Leśmiana dokonany przez Staffa czy wybór Staffa dokonany przez Różewicza. Ostatnio dwa różne obrazy poezji Iwaszkiewicza przyniosły wybory Miłosza i Mitznera. I nie sposób z takimi wyborami polemizować: każdy poeta czyta innego poetę inaczej. Więcej nawet: każdy czyta inaczej.

Tyle, że taki wybór, w którym twórczość wybitnego poety pokazana zostaje przez filtr wrażliwości innego wybitnego poety sprawia kłopot biednemu recenzentowi takiej książki. Bo o czym ma pisać: o samej poezji prezentowanego autora? – w takim razie winien się skupić na całym jego dorobku czy na wyborze autorskim; o samej prezentacji owej poezji w zaproponowanym ujęciu? – ależ to wymaga, jeśli rzecz traktować serio, poważnej pracy komparatystycznej; o samym tomie i składających się nań utworach przy jednoczesnym abstrahowaniu od tego, kto i jak ów tom skomponował? – to z kolei byłoby dowodem bezmyślności i braku wrażliwości. W zależności od wyboru recenzenckiej strategii użyć należałoby odmiennych narzędzi interpretacyjnych. Pisać o wszystkim tym naraz: toż to wyzwanie, któremu w zwykłej recenzji sprostać niepodobna!

Pozostańmy zatem przy prostym i z pewnością niewystarczającym określeniu: będę tu pisał o „Międzyrzeckim Szymborskiej" bez wdawania się w analityczne subtelności, lecz jednocześnie sygnalizując, iż mamy do czynienia z Międzyrzeckim przez Szymborską przeczytanym i zinterpretowanym, gdyż każdy taki wybór jest zarazem interpretacją. Od razu też wypada dodać: mój wybór byłby z pewnością inny, ale lekcja, jaką Szymborska zaproponowała to ważne doświadczenie czytelnicze. Wystarczy zresztą jej obraz tej liryki skonfrontować z odczytaniami Ryszarda Przy-

bylskiego, by zdać sobie sprawę z tego, jak bardzo inaczej można czytać te same utwory. To zresztą świadczy o ich atrakcyjności, o ich fascynującej wieloznaczności.

Pisze Szymborska: „Poważam tę poezję za stale obecne w niej stoickie męstwo, serdecznie lubię za jej melancholijny humor i ogromnie podziwiam za ruchliwość wyobraźni". Można mniemać, iż są to podstawowe kryteria, jakie kierowały wyborem poszczególnych utworów. Przy czym ważne są tu też przymiotniki: męstwo jest – stoickie, humor – melancholijny. Ważne jest także i to, że nie sytuuje poetka swych wyborów w przeciwstawieniach „klasycyzm-romantyzm" czy „awangarda-tradycjonalizm" – o tyle to ważne, że poezję Międzyrzeckiego przypisywano, a czynił to także on sam (choćby w tomie *Poezja dzisiaj*, otwartym szkicem *O klasycyzmie nowej poezji*, który rozpoczyna wyznanie: „Myśląc k l a s y c y z m, myślę jednocześnie a w a n g a r d a") w nurcie klasycystycznym. Wydaje się, że perspektywa zaproponowana przez Szymborską pozwala uwolnić tę twórczość od podobnych „zaszufladkowań" – choćby przez rezygnację z nie tak znów u Międzyrzeckiego rzadkich wierszy „programowych". Czyni tu jednak jeden istotny wyjątek dając wiersz *Zamiast manifestu*, utwór uwalniający poezję od programowych zobowiązań:

> Nasza kompletna poezja powstaje ze snu i jawy
> Niektóre z jej piekieł są nazbyt realne
> i ach nie nadają się do kontynuowania literatury (...)
> tam: w nowej strefie starego sumienia:
> poezja błyskająca jak myśl ponaddźwiękowa

Już w tym, z konieczności wykrojonym fragmencie, spotykają się wszystkie wspomniane przez Szymborską cechy poezji Międzyrzeckiego. Stare sumienie ludzkie otwiera się na nowe sfery egzystencjalnych czy historycznych doświadczeń, choćby w nawiązaniu do zdania Adorno, iż po Zagładzie pisanie wierszy byłoby barbarzyństwem. Gdy o te drugie chodzi, ich podstawowym punktem odniesienia – tak w cytowanym wierszu, jak w wielu innych, aż po ostatnie – jest II wojna światowa, której poeta był wszak uczestnikiem biorąc m.in. udział w bitwie pod Monte Cassino, której echa także i w tym zbiorze dają się słyszeć. Ale tak naprawdę wciąż powtarza się, jak w wierszu *Przemarsz*, to samo: „Wielka Armia mija przydrożną chatę" i zawsze będzie to „Wielka Armia samotnych wędrowców". Ale, przeczytamy w zamykającej ironiczną *Encyklopedię* poincie tomu:

Armie defiladowym krokiem
Odchodzą za horyzonty pól

Rozpoznanie świata to w tej poezji rozpoznanie własnego losu – przygodnego i koniecznego jednocześnie, wciąż poszukującego miary, „w blasku porażającym/nagle!/ciemnością" *(Ciemność)*. Ale też dostrzeganie losu Innych, jak w arcydzielnej miniaturze *Eschatologia mrówek:*

Koniec świata – mówią mrówki Już do nas kroczy
apokaliptyczna dziewczynka z siatką na motyle
Jej sandał płoszy jaszczurki Jej ryży warkoczyk
podpala łąkę Płoną jaskry smółka i zawilec

Ta zmiana perspektywy urzeka nasyconym czułością humorem, ale jednocześnie nie można tego wiersza odczytywać w humorystycznej konwencji: jest „czymś więcej" niż zgrabnym czterowierszem, zwłaszcza gdy się dostrzeże zderzenie sytuacji „realistycznej" z „surrealistyczną": z jednej strony „realistyczny" sandał, z drugiej – podpalający łąkę rudy warkoczyk (nawiasem mówiąc doświadczeniu surrealistycznemu poezja Międzyrzeckiego wiele zawdzięcza, choć potrafi poeta znaleźć wobec niej ironiczny dystans, jak w *Przystankach,* gdzie przeczytamy: „sami widzicie że automatyczny zapis nie zna granic przyzwoitości"). Ten żart poetycki jest żartem poważnym, podobnie *Pochwała szkieletu w szafie* (tu jednak autor czuł się zmuszony do opatrzenia utworu znaczącym przypisem: „By uniknąć nieporozumień – zdarzały się – zwracam uwagę na ironiczny podtekst tej *Pochwały;* o tyle to zabawne, że odnotowuje zanik zdolności rozpoznawania dawnej, bo przecież jeszcze z antyku wyprowadzonej tradycji podobnych *Pochwał*):

Nie podobna nie zauważyć
Że szafa bez szkieletu (...)
Nie wzbudza dziś większej ciekawości (...)
kto z nas zrezygnuje
Z wymownej lekcji historii
Jakiej udziela uśmiechnięty od ucha do ucha
Szkielet w szafie

Można – i należy – ten wiersz odczytywać w kontekście przypisów, na które składać się będzie rosnąca góra materiałów i komentarzy dotyczących „szkieletu w szafie" i „heglowskiego ukąszenia". Można jednak – i warto – dojrzeć w nim nawiązanie do minipoematu Różewicza *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka,* szczególnie gdy w poincie utworu pojawia się:

Moralista w komitywie przewrotnej
Z kościotrupem młodzieńczych lat

To w końcu fragment wielkiej „wojny nerwów" z wiersza pod tym tytułem:

W wojnie nerwów wygrywa mniej zdenerwowany
Ten co unika zbędnych dysput i dobrze wie
Że skunks nie wyzbędzie się natury skunksa
I że zachowywać trzeba równowagę ducha

Wiersz jest datowany – a datowania w wypadku poezji Międzyrzeckiego są ważne – na rok 1981. Lecz, jak pisze we wstępie Szymborska: „Wiersze te sprawiają ciągle wrażenie, jakby dopiero wczoraj zostały napisane i potrzebne na jutro". Dodajmy: są to wiersze nie tylko mądre, ale i zaskakująco kunsztowne. O tym ostatnim przekonuje wirtuozeria *Instrumentacji* opisującej ptasi, „cudowny koncert poranka". Zapewne też wiersze z cyklu *Ptaki* najbliższe są autorce wyboru.

Leszek Szaruga

Artur Międzyrzecki: *Wiersze 1946–1996*, wybór i słowo wstępne Wisława Szymborska, Wydawnictwo a5, Kraków 2006

Mirosław Dzień

Opowieść o własnej formie bycia. O nowych wierszach Janusza Szubera

1. Przynależymy do samych siebie – to banalne w swej treści stwierdzenie w wierszach z tomu *Czerteż* nabiera szerszego znaczenia. Utwór *Ciało i słowo* stanowi swoiście pojęty opis egzystencjalnej sytuacji kogoś, kto utkwił w konkretnym ciele i zadomowił się (choć na krótko) w równie konkretnym czasie. Oto *axis mundi* każdego z nas. Oto nasze bycie w istnieniu; nasze trwanie, świadome trwanie w przepływającym wciąż po heraklitejsku czasie. I wreszcie każdy z nas w ciele umieszczony i czasem naznaczony, musi, bo przecież taka jest nasza skończona ludzka kondycja, opuścić to „środowisko". Musi pozostawić „miejsce" po sobie; przestrzeń po ciele, które w swoich zwodniczych objęciach trzymał czas.

Nie do pozazdroszczenia
Ten, a nie inny tekst;
Ciało – to, a nie inne,
I puste miejsce po Nim.
Ciało i słowo

Dlatego utrata, o której pisze Szuber jest „nie do pozazdroszczenia", to utrata ostatnia i ostateczna, gdyż dotycząca wszystkiego, co na sposób ludzki było nam na własność dane: my w naszych własnych ciałach. Tak już jest, iż człowiek najbardziej identyfikuje się z ucieleśnioną formą własnego „ja". Nie jesteśmy platonikami i nie przekonują nas argumenty orfików o upadłej duszy uwięzionej w ciele. „Puste miejsce" po ciele, jest bolesną świadomością niezliczonych śladów, jakie zostawiliśmy po sobie. Ślady te są tekstem napisanym w czasie naszej cielesności. Tak więc mówimy i mowa – choć nie tylko ta zapisana na bieli papieru – określa nas odciskając w świecie niezatarty znak naszej obecności.

2. W wierszu *Patrząc przez uchylone żaluzje* Szuber snuje rozważanie na temat względności „bycia" jako elementu konstytuującego przygodność. Taka względność „bycia" nie mająca szans potwierdzenia samej siebie w „Jest wiekuistym" siłą faktu domaga się jakiejś formy samoidentyfikacji; jakiejś formy potwierdzenia, odnalezienia właściwego „obrazu" na miarę skończoności, którą w sobie nosi. W ten sposób – czy tego chcemy, czy nie – „produkujemy" jakiś substytut metafizyki.

Tak już jest, że kiedy zdamy sobie sprawę z własnej śmiertelności, najwłaściwszym sposobem jej znieczulenia jest odnalezienie za wszelką cenę jakiejś formy utwierdzenia w byciu, choćby najmniejszej.

Czy nie o tym samym traktuje utwór *Teraz*? To przecież doświadczenie ugruntowania w bycie; to doświadczenie ontologicznej pewności, że oto – pomimo grozy i przerażenia – słowo „teraz" stanowi jedyną rękojmię mojej władzy nad własnym istnieniem. Doświadczając, nawet boleśnie, teraz – doświadczam pełni, tej pełni, której kruchość jest ewidentna ale przecież skoro uświadomiona, to po pascalowsku przydająca mi powagi, ba, dopominająca się najwyższego szacunku dla mojego „ja". W każdym „teraz" tyka nieubłagany zegar przemiany, owego ruchu, którego finalnym efektem jest: „było".

„Teraz" wytycza tylko drogę jednokierunkową. W „teraz" tkwi żądło przemijania, którego nie sposób usunąć. A zatem czytam *Teraz* przeciw Szuberowi, a raczej ponad tym, co sam poeta napisał w otwierającym utwór wersecie. I w ten sposób pragnę wyjść poza gramatykę, pragnę „znieprawić" język

w jego czysto semantycznym znaczeniu, które w istocie swojej prowadzi do zamknięcia w przestrzeni konwencji wyznaczonych przez jego reguły. Występując przeciw „gramatycznej użyteczności" pragnę zdjąć z poety odium językowego przyporządkowania; chcę uwolnić Autora od niepotrzebnych skutków sztuczności, w jakie wciąga nas gra z językiem, tak przecież modna w postmodernistycznym świecie. Jeśli mogę coś zarzucić Szuberowi to zbytnie przejęcie się językiem, formą – och to ciężka choroba! Zawsze uważałem, że integralną cechą dobrego pisania jest umieszczenie konkretu w szerszym kontekście metafizycznym. Poezja bowiem w istocie swojej jest sztuką opowiadania o człowieku i świecie; jest innym sposobem odkrywania o nich p r a w d y od tego, jaki mają nam do zaproponowania nauki szczegółowe, filozofia czy też teologia. Dlatego ilekroć chce się ją redukować do semantycznych gier budzi to we mnie głęboki sprzeciw.

Jestem jak metafizyk przeciw gramatykowi nie ufając zbytnio w harce języka.

Janusz Szuber pisze:

Ta jego wyłącznie gramatyczna użyteczność
I żadnego związku z poza-językowym.
Kiedy je wymawiam, czuję po prostu grozę.
Słowo „teraz" – coś co przeraża, choć oswojone.

Takie jest niewątpliwie powszechne odczucie:
Zabija samo siebie, żeby samemu sobie
Zapewnić sukcesję, bez naruszania ciągłości.
(...)

Teraz

3. W *Czerteżu* szczególną uwagę zwracam na piękny utwór opatrzony tytułem *Miłosz*. To wiersz mający charakter epitafium poświęconego „Odejściu Wielkiego Poety". Szuber w ten oto sposób streszcza jego wieloletnią pracę:

Kto próbuje językiem
Dotknąć poznać i nazwać
Kto znikliwe ocali
Że będzie wbrew sobie trwać

Z wielu prób określenia istoty twórczości Autora *Trzech zim* propozycję Janusza Szubera odbieram jako wyjątkowo celną w swoim skrócie i gęstą od znaczeń.

Jednym z bohaterów ostatniego tomu Autora *Biedronki na śniegu* jest ogień – helleński archetypiczny składnik świata i przewodnik Ciemnego Filozofa –

Heraklita z Efezu. Pojęcie ognia przywołuje na myśl wiele skojarzeń: ogień piekielny, ogień zniszczenia i odrodzenia, ogień płonących stosów, ogień Ducha Świętego, wreszcie ogień pochłaniający język – ogień, w którego płomieniu niszczeje mowa...

Poeta napisze:

(...)
Poddane próbie nasze słowa kruszyły się
Jak źle wypalona glina. Języki
Gorejącego żywiołu chciwie lizały powietrze:
„Jest" przysługiwało wyłącznie jemu.
Pióro z ognia

Jaka jest siła słowa? Jak wiele może przetrwać, przetrzymać? Czy słowo przetrzyma ogień zapomnienia, niepamięci? Nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. A może trzeba porzucić próżne dywagacje i tak jak w wierszu *Opona i żwir* zatopić się – jeszcze raz – w „teraz". Poeta powie: „Być sobą. Tu i teraz./Bez zbędnych dodatków. Sobą/opowiadającym oponę na żwirze/i żwir (...)". Czyli przeżyć swoje życie do końca, przeżyć to życie, które składając się z wielości „teraz" jest zarazem niepochwytne, ulotne, znikliwe.

Więc może trzeba świadomie umrzeć w „teraz", by w innym Teraz (jak poeta napisał w *Horror metaphysicus*) całkiem się odnaleźć, i w ten sposób zachować na zawsze własną formę bycia?

Mirosław Dzień

Janusz Szuber, *Czerteż*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006

Mieczysław Orski

Historia, która staje się groteską

Skaza najnowsza powieść Magdaleny Tulli, pisarki, która debiutowała w 1995 roku głośną balladą prozą *Sny i kamienie*, jest z pewnością książką dla czytelnika wyrobionego, mającego za sobą lektury bodaj niektórych pozycji reformatorów nowoczesnego warsztatu powieściowego – takich jak Italo Calvino, Milan Kundera czy John Barth. Nie znaczy to wcale, by i dyletant w tej branży nie miał podążać z rosnącą ciekawością w „las narracji" (Eco) utworu autorki,

która komentując recepcję krytyczną swej poprzedniej powieści *Tryby*, rzucającej podobne wyzwanie normom i nawykom tradycji powieściopisarstwa, odcinała się, słusznie, od nadto uczonej interpretacji jej książki przeznaczonej przecież do czytania (może nie przy poduszce). W każdym razie wchodząc w ten „las", podejmując lekturę *Skazy*, trzeba przystać na oryginalne, zaskakujące z pewnością z początku warunki lektury, zgodzić się na założenia proponowanego tu określonego paktu „mitofabularnego" tudzież zapowiadanej już od pierwszych akapitów gry z materią literacką.

Jeśli w *Trybach* bohaterem akcji jest biorący udział w jej kolejnych epizodach sam narrator, porównywany do nieszczęsnego, nieporadnego klowna nie umiejącego rozbawić widowni swoimi opowiastkami, to w *Skazie* stanowisko promotora intrygi powieściowej zajmuje mniej lub bardziej w toku narracji konkretyzowana instancja podmiotu, sprawująca pieczę nad akcją. Przyjmując z błogosławieństwem inwentarza zaproponowaną przez autorkę teatralną symbolikę struktury jej powieści, można określić tę patronującą narracji instancję mianem „reżysera", przyglądającego się ze swego stanowiska gdzieś w mroku widowni pracom „inscenizatora" i jego ekipy technicznej.

„Zacznie się od strojów" – brzmi pierwsze zdanie książki i bardzo istotne jest tu owo nabrzmiałe znaczeniami w nowoczesnym dyskursie narratologicznym „s i ę": to nie ktoś, coś, nie jakieś kokietujące nas *alter ego* autora itp. zaczyna snuć opowieść, przystępując do oprawy przyszłego spektaklu, do przymiarek, dobierania i przycinania strojów dla angażowanych postaci, ale t o zaczyna „s i ę" – jak w niegdysiejszym *nouveau roman* Robbe-Grilleta, właśnie od sztafażu i przedmiotów, od zakreślania ram scenerii, dobierania stosownych materiałów, od ich szczegółowej inwentaryzacji i analizy przydatności dla pierwszych „historyjek" widowiska; jednym słowem, od zapewniania warunków umożliwiających zawiązanie intrygi. „Nocą rozbrzmiewa cichy terkot maszyny do szycia, z początkiem dnia wszystko będzie gotowe. Nożyce krawieckie beznamiętnie tną sukno i podszewkową tkaninę. Igła je przekłuwa raz po raz..." Wiszące w witrynie manekiny postaci czekają na „swój czas" – nie wiedząc jeszcze, jaki ich los dojrzał na „arkuszach wykrojów". Akcja rozpoczyna się więc od opisu prac technicznych na „scenie" (podawanego wszakże z komentarzem, niekiedy uszczypliwym), od konstrukcji stosownej makiety przedstawianego świata. Coraz większej wagi nabierają jednak owe mnożące się uwagi komentarza. Szybko otrzymujemy pierwsze sygnały, że przystępujący do rutynowych działań inscenizacyjnych, organizujący „swój teatr ogromny" narrator podlega ścisłej i nie zawsze życzliwej kon-

troli owego – śledzącego rozwój akcji z „tylnych rzędów" – podmiotu-reżysera. Ten mnożąc swe zalecenia, sugestie i napomnienia, coraz jawniej, z ironicznym akcentem, dyskredytuje zabiegi narratora. Głównie są to z jego strony bezosobowo formułowane uwagi i opinie typu: „Jeśli komuś zależałoby na..., to powinien..." lub: „Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej, trzeba by zacząć rozglądać się za..." albo bardziej wyrozumiale, zwalając winę na służby administracyjne: „Jeśliby nawet pominięto to, co najważniejsze, nie kryje się za tym żadna decyzja ani żadna idea. Zawsze tylko pokrętne sprawy fałszowania faktur (...)". I tak dalej... Po krzątaninie krawców, malarzy i innych osób „w drelichach", przed którymi „nie sposób ukryć, że fakty dokonane prawie natychmiast stają się bezcielesne, co w ich oczach czyni daremnym trud przygotowań", następuje casting, dobieranie postaci do ról, jak i ról do postaci, przymierzanie ich do wydobywanych z magazynu strojów.

W *Trybach* narrator, jak zauważyliśmy, jest jednym z bohaterów kolejnych wątków fabuły. W *Skazie* staje się on kreatorem akcji na „scenie" powieściowej, wszakże nadzorowanym, poddanym inspekcji „reżysera" – a więc jest i jednym ze sprawców zawiązywanej intrygi, która, najogólniej mówiąc, bazuje na wybranych epizodach przeszłości zapisanej w kronikach szczególnie minionego wieku. Świadomość ludzka – warto przytoczyć w tym miejscu twierdzenia badacza historiografii Haydena White'a – wszystko, co dociera do niej z magmy zbiorowej pamięci, fabularyzuje: „Przeszłość jest krainą fantazji, na którą rzutujemy nasze pragnienia i nadzieje na przyszłość. Dotyczy to zarówno przeszłości badanej przez zawodowych historyków, jak i przeszłości wyobrażanej przez pisarzy (...)" – dowodzi White w przedmowie do *Poetyki pisarstwa historycznego* (Kraków 2000); i dalej: „Uważam, że historiografia uzyskuje efekt wyjaśniania po części dzięki zdolności przetwarzania materiału kronik w opowieści, które z kolei powstają na podstawie kronik na drodze operacji nazywanej przeze mnie «fabularyzacją»". Sięgając do historii, postrzeganej jeszcze w *Trybach* jako „magazyn historyjek", więc i „kraina fantazji", Tulli podkreśla i wydobywa na plan pierwszy w narracji *Skazy* rzucającą się w oczy powtarzalność schematów tych „historyjek", ciągłe, zastanawiające repliki treści ludzkich kronik, ponawianie się ich paradygmatów w dziejach w lekko zmienionej formule. Autorka powieści zestawia, konfrontuje z sobą, a w końcu dekonstruuje i kompromituje treść tych wychodzących jakby z tego samego rzutnika i zachodzących na siebie „przezroczy" przeszłości. Takich jak często upodabniające się do swych wzorów zrywy rewolucyjne, jak następujące po rewolucjach i wszelkich burzach dziejo-

wych migracje uchodźców, czy też jak permanentne kontestacje kolejnych młodych pokoleń, czy to będzie przełom romantyczny w XIX wieku, czy marzec 68 w Warszawie, czy maj 68 w Paryżu – *notabene* akurat te właśnie wyłonione z magmy dziejów paradygmaty: buntu, przełomu ustrojowego i wywoływanego przez nie exodusu uchodźców stają się zwornikami wątków akcji fabularnej w *Skazie*. To na potencjale „fabularyzacyjnym" tych, powtarzalnych, podporządkowanych określonym regułom oraz schematom, zjawisk i procesów przeszłości funduje zręby swojej – ludycznej w swojej głębokiej strukturze – konstrukcji powieściowej Tulli.

W związku z tym nie ma żadnej gwarancji, że opisywana tu któraś z „historyjek" odnosi się do konkretnych zdarzeń, określonych faktów znanych z podręczników. Czyli że np. wątek buntu społecznego przeciw skostniałym instytucjom państwa zamieszkiwanego przez obywateli *Skazy* może znajdować konkretne odniesienia np. akurat w faktografii francuskiego maja 68 czy wcześniejszych rewolt europejskich, czy też choćby polskiego zrywu Solidarności. Podobnie nie należy domniemywać, że np. gromadzący się na głównym placu rosnący tłum uchodźców powinien wywoływać wrażenie *déjà vu* np. Umschlagplatzu bądź gehenny różnych „wypędzonych" po wojnie. Ale też i nie ma pewności, że te „historyjki" nie odnoszą się między innymi bodaj aluzyjnie właśnie do tych a nie innych faktów historycznych – wszystko można tu dość dowolnie interpretować, podstawić pod znaki, dopowiedzieć. Uznać za element gry w labiryncie „krainy fantazji". Nie ma w tej narracji żadnej arbitralności; wszystko w takim widowisku, traktującym przeszłość jako teren intencjonalnych operacji fabularnych, jest możliwe, prawdopodobne, zależne przy tym od przypadkowych aktów, reakcji, fantazmatów. Czasem „(...) jedna kulka wystarczy, by pchnąć sprawy do przodu w najmniej oczekiwanym kierunku".

Stan permanentnego zawieszenia, niepewności, impuls swobodnej podróży wyobraźni po orbitach czasu zamierzchłego (choć dla nas niewygasłego) są motywowane w prozie Tulli poczuciem m i t o t w ó r c z e j „s k a z y" ludzkiego umysłu, jak i jego chętnej podatności na zakusy fabularyzacji, skłonności do fikcji. Jeszcze raz odwołajmy się do opinii Haydena White'a, który powiada (za Northropem Fry'em), że: „...kiedy schemat stworzony przez historyka osiąga pewien poziom uogólnienia, w znaczeniu formalnym staje się mityczny i w ten sposób pod względem struktury zbliża się do poezji". W związku z owym stanem niejednoznaczności, przypadkowości i wszechfikcyjności narracja *Skazy* podawana jest w trybie, który można nazwać p r z y p u s z c z a j ą c y m p r z e s z ł y m – wydobywającym na „scenę" fa-

buły *constans*, czyli pewne istotne, powtarzalne elementy komentowanych procesów dziejowych, lecz nie nadającym tym elementom klauzuli ostatecznych rozstrzygnięć. Świadczą o tym już same incipity kolejnych fragmentów opowieści, stroniące od konwencjonalnych w przypadkach kronik powieściopisarskich apostrof narracyjnych i ich wariantów typu: „Było to wtedy a wtedy...", „Działo się to w...", „W tamtych czasach..." albo baśniowych „Za górami, za lasami...". W *Skazie* pchając „sprawy do przodu", zaczyna się od domysłów i przypuszczeń; dopiero po akceptacji przez instancję „reżysera"-podmiotu obrastają one w swoje następstwa i treść. Narracja układa się zatem w konfrontacji i dialogu między organizatorem „sceny", pomysłodawcą kolejnych jej epizodów, a „reżyserem", który odnosi się do kolejno przedkładanych mu sugestii, hipotetycznych propozycji typu: „Jeśli jestem tym a tym, to..."; „Jeśli komuś zależałoby na, to..."; „Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej, to..."; „O ile, to..." etc. Tak wybrane i angażowane postaci „przeczuwają, że ich przyszłość jest z natury rzeczy niepewna...".

Tak oto, w owej probabilistycznej formule, rozpoczyna się casting do „spektaklu". „Jeśli jestem policjantem, za godło, które mam na czapce, kiedyś nadstawiałem karku w okopach" – proponuje s i ę *casus* policjanta, a następująca zgoda na angaż takiej postaci, w jej kostiumie, pociąga za sobą lawinę odpowiednich konotacji fabularnych, klisz, fantazmatów narratorskich. A więc: policjantowi, jak to policjantowi, zdarza się marzyć na stołku w swojej kuchni o zajmującej sąsiednie pomieszczenie służącej od notariusza, na którą wobec tego kieruje się teraz światło reflektorów: „Jeśli jestem służącą od notariusza, w kamienicy pod siódemką na pierwszym piętrze wyjmuję z koszyka włoszczyznę (...) Policjant wcale mi się nie podoba". Służącej od notariusza (akceptacja kolejnej roli), jak to służącej, podoba się z kolei wynajmujący pokój w tej samej kamienicy student prawa; i to od tego studenta, któremu, jak to studentowi prawa, nie podoba się to, co dzieje się w „państwie duńskim", wkrótce rozpocznie się zasadnicza, dramatyczna sekwencja centralnego w fabule powieściowej wątku: buntu młodych kontestatorów przeciw zmurszałej twierdzy aktualnego *ancien régime'u*. Ale uwaga: „Służąca jest służącą, żona żoną, koniec, kropka. To strój stwarza postać, to on bierze ją w posiadanie, nigdy odwrotnie".

Po przymierzeniu strojów do postaci, rozmieszczeniu dekoracji, rozdaniu ról i wszelkich innych decyzjach technicznych „historyjki" zaczynają się więc kleić, komponować w miarę logicznie, nabierać tempa. Akcja rozwija się w kierunku przewidywalnym dzięki zetknięciu z sobą takich wła-

śnie postaci w jednym miejscu i wyposażeniu ich w związany z nimi w tradycji literackiej określony zespół cech i atrybutów. Proponowany czytelnikowi pakt „mitofabularny" czyni postaci notariusza, jego żony, ich krnąbrnego syna, służącej, policjanta i zbuntowanego studenta realizatorami spodziewanych z ich strony działań, określonych reakcji, zachowań; ich los i dalsze postępowanie są uzależnione od charakteru „historyjek" przez nich „zamieszkiwanych". A zatem: „Jeśli jestem tym studentem, uważam, że należy bez zbędnych skrupułów uderzyć w to, co niezgrabne i źle skrojone, zmieść, spalić, nie pytając nikogo o zdanie, zrobić porządek. I przywrócić światu czysty blask, w którym będą mogły zalśnić walory prawdziwej doskonałości...". Ewentualne przekroczenie ram zazębiających się z sobą „historyjek" widowiska gruntownie zmienia bieg akcji. Takie zakłócenie, taka transgresja jest nie tylko prawdopodobna, ale nawet spodziewana w „krainie fantazji". I oczywiście wkrótce następuje. Ten moment zwiastuje w *Skazie* widok pierwszych napływających na plac uchodźców, który zaświadcza o rozpoczynającym się nie tylko na lokalnej „scenie" kryzysie.

Obraz wysiadających na placu zdezorientowanych, zagubionych, nie budzących z początku zainteresowania władz uchodźców – „...tych ofiar nieznanej zapaści, które pod wpływem nagłego zwrotu fabuły utraciły, razem z dachem nad głową, wolną rękę do prowadzenia własnych spraw" – definitywnie kończy zawiązujący się wstępny pozytywny scenariusz. Wtargnięcie obcej historii w obręb lokalnej zakłóca tutejszy porządek, „małą stabilizację". Trudno już uwierzyć, że gromadzący się na placu tłum Innych stanowi tylko przejściowe zakłócenie rytmu życia obywateli; tym bardziej że napływają do nich informacje o rewolcie studentów, mobilizacji części wojsk, w tym oddziału lotników, o aresztowaniach popleczników miejscowej władzy etc. „Upragniony powrót do punktu wyjścia nie jest już możliwy..." Zaczynamy, zgodnie z intencją „reżysera", rozumieć, że z jednej strony opanowujący ulice i wolne przestrzenie miejskie „bezdomny tłum", a z drugiej chroniący się za ścianami swoich szczelnie zamykanych domostw mieszkańcy dotychczasowych „historyjek" pochodzą z tego samego rozdziału Historii, podlegają tym samym wyrokom fatum dziejowego. Razem stają się dowodem na niepewną, nietrwałą, iluzoryczną – przecież „tekturową", opartą na wyciąganych z lamusa historii kruszących się makietach i zwietrzałych strojach – konstrukcję świata, wyobrażonego z myślą o nas, czyli w jakimś stopniu i naszego świata. Są argumentem na rzecz wyłożenia absurdu wycyzelowanej w fasadach, a kruchej w fundamentach i wiotkiej w konstrukcji budowli cywilizacyjnej... „Winna jest

natura całości, to ona nie zna równowagi. Brukowany dobrymi chęciami, podpierany złamanymi nakazami sumienia świat zawsze w końcu zaczyna się walić tu albo tam." Bieg dziejów postępuje zgodnie z wypunktowaną przez narrację zasadą ruchu kolistego, owej „replikowalności" paradygmatów. Konsekwentnie i z polotem kompozycyjnym, stylistycznym prowadzona przez Tulii intryga narracyjna, punktująca powtarzalność schematów kolejnych „historyjek", powoduje wrażenie narastającej, napierającej na nas „glątwy" (jak mawiał Witkacy) o groteskowym wydźwięku.

Takie postawienie sprawy, taki finał „spektaklu" powieściowego koresponduje ze słynną tezą Marksa dowodzącą, że historia powtarzana przekształca się w końcu w farsę. Narracyjna już nie gra, a ironiczna, wręcz szydercza zabawa autorki *Skazy* tropami, mitami, terminami, podręcznikowymi szablonami cywilizacji końca XX wieku przechodzi w finale w apogeum groteskowej apokalipsy – z dochowaniem wierności konwencji metafory „teatralnej", ale i z coraz bardziej jawnymi odniesieniami do naszej realności, naszego psychologicznego i kulturowego „tu i teraz"... Lokatorzy kamienic w finale niemal nie odrywają uszu od głośników radiowych (skądś to znamy...), to z niepokojem, to z nadzieją wsłuchują się w pogłoski o „ostatecznych rozstrzygnięciach". „A to o rychłym alianckim desancie (skądś to pamiętamy...), niosącym łatwe wyzwolenie, a to o armii Kołczaka (gdzieś ją mamy zakodowaną w głowie...), która gdzieś w świecie jeszcze przed kolacją zajmie stolicę i przywróci prawowite rządy. A to o uzbrojonych po zęby partyzantach, obiecujących ratunek przed katastrofą anarchii (jak wyżej...), a to o spodziewanej interwencji międzynarodowych sił pokojowych, które nakłonią dyktaturę, by zrzekła się władzy (i to nieobce naszej świeżej pamięci...), a to o nadciągających Hunach (to zakodowane już w mitycznej podświadomości...), po których kamień nie zostanie na kamieniu..." W końcu i na „lokatorów", i na uchodźców czeka ten sam finalny paradygmat uwieńczenia ich losu, typowy dla efektów wielu burz dziejowych: otóż na drogach wylotowych z państwa *Skazy* pojawi się długa kolumna taksówek, które „na obciążonych ponad miarę resorach jadą prosto do Ameryki. I tak oto uchodźcy trafiają w końcu do ziemskiego raju, a może i pośmiertnego: w tej kwestii nie będą mieli całkowitej pewności". Tak zamyka się spektakl tej opowieści, opowieści o sytuacji człowieka z epoki najbardziej doświadczonego w historii cywilizacji XX wieku.

Mieczysław Orski

Magdalena Tulli, *Skaza*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006

Noty o książkach

*

Biblia Jerozolimska – najpopularniejsza edycja Pisma świętego na świecie – po raz pierwszy ukazała się w języku polskim. Tekst tej edycji pochodzi z V wydania Biblii Tysiąclecia i zawiera tytuły i śródtytuły przeniesione z Biblii Jerozolimskiej, a w koniecznych przypadkach warianty tekstu. Duże wrażenie robią zwięzłe przypisy, które w harmonijny sposób łączą specjalistyczną terminologię naukową z przystępnością objaśnień. Zwięzłość wstępów, przypisów i komentarzy sprawia, że całość mieści się w jednym obszernym tomie (ponad 1800 stron) zawierającym, co jest niezwykle ważne i cenne, marginalia, które odsyłają do miejsc paralelnych i innych fragmentów biblijnych oświetlających dany tekst (ileż olśnień przeżywa się przy takiej lekturze!); całość uzupełniają tablice poglądowe, mapy oraz indeks najważniejszych nazw i pojęć biblijnych. W niezwykłej kondensacji mamy tu praktycznie wszystko, co jest potrzebne do lektury Biblii – w naszym kręgu duchowym i kulturowym najważniejszej książki, bez znajomości której nigdy nie dojdziemy do ładu tak z samym sobą, jak i z otaczającym światem.

K.M.

Biblia Jerozolimska, wydanie pierwsze, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2006

*

Modlitewnik żydowski, zawierający wszystkie modlitwy na dni powszednie i na Szabat, jest pierwszym po drugiej wojnie światowej przekładem modlitewnika żydowskiego na język polski. Tom otwiera piękny list Rambana (1194–1270) o skromności i bojaźni Bożej, adresowany do swojego syna, ale mający przekaz i wymiar uniwersalny.

Po prawej stronie mamy teksty w świętym języku hebrajskim, a po lewej stronie – polskie tłumaczenie. Jak napisał we wstępie rabin Sacha Pecaric, tłumaczenia modlitw i Psalmów oparte są w całości na żydowskiej tradycji odczytywania i komentowania ich znaczeń: „Według żydowskiej tradycji trzy modlitwy, które Żydzi odmawiają każdego dnia, zostały ustanowione

przez Praojców: Abraham ustanowił modlitwę poranną – *szacharit*, Icchak modlitwę popołudniową – *minchę*, a Jaakow modlitwę wieczorną – *maariw*. Po zniszczeniu Świątyni Jerozolimskiej, gdy nie można już było składać ofiar, rabini ułożyli porządek modlitw, który odzwierciedla porządek składania ofiar i określili to jako *awoda szebalew* – służba świątynna, spełniana w sercu.

Bóg stworzył świat w taki sposób, by modlitwa była konieczna do jego istnienia. (...) W Talmudzie (*Bawa Mecia* 59b) czytamy, że wszystkie bramy Nieba są zamknięte, oprócz *szaarei tefila* – bram modlitwy i *szaarei dima* – bram łez. Żadna modlitwa nie pozostaje nie wysłuchana – uczy Ari Hakadosz".

Układ modlitewnika odzwierciedla ten porządek: od *szacharit* – modlitwy porannej, przez modlitwę popołudniową – *minchę*, do *maariw* – modlitwy wieczornej. Omówione są cztery stopnie modlitwy porannej i schemat tej modlitwy. Zaraz po przebudzeniu, przed rozpoczęciem jakiejkolwiek czynności, wyraża się wdzięczność za to, że Haszem przywrócił nas do życia (Imię Boga tłumaczone jest jako Haszem, zaś w transliteracji pojawia się w formie, w jakiej jest wypowiadane podczas modlitwy – Adonaj). I dalej następują modlitwy, psalmy, czytania i błogosławieństwa, aż do modlitwy wieczornej, w której mamy między innymi Uświęcenie księżyca, Zapalanie świec i czytanie Pieśni nad Pieśniami. Dziękowanie, wielbienie, wysławianie, błogosławienie, uświęcanie, oddawanie hołdu Haszem – „naszemu Bogu, na niebie i na ziemi, i w najwyższych niebiosach" – wypełniają dzień człowieka religijnego, nadają mu najwyższą jakość i sens.

Tom zamykają modlitwy na Trzy Święta Pielgrzymie oraz modlitwy za zmarłych (na przykład Kadisz).

Po co się modlić? Jedną z wielu odpowiedzi na to podstawowe pytanie znajdujemy w *Pirke Awot* – Sentencjach Ojców:

„Rozważ trzy rzeczy, a nie dostaniesz się we władzę grzechu: wiedz, skąd przyszedłeś i dokąd idziesz, i przed Kim zdasz sprawę. Skąd przyszedłeś? Pochodzisz ze śmierdzącej kropli. Dokąd idziesz? Do miejsca prochu, larw i robactwa. I przed Kim zdasz sprawę? Przed Królem królów nad królami, Świętym Błogosławionym". Sela.

K.M.

Modlitewnik żydowski. Sidur Pardes Lauder modlitwy na dni powszednie i na Szabat z tłumaczeniem na język polski. Nusach Aszkenaz, redakcja merytoryczna: rabin dr Sacha Pecaric, tłumaczenie: Ewa Gordon, Fundacja Ronalda S. Laudera, Edycja Pardes Lauder, Kraków 2005

*

Kardynał Mikołaj z Kuzy (1401–1464) – teolog i filozof, mistyk i erudyta, kontynuator myśli między innymi Pseudo-Dionizego, świętego Anzelma i Jana Szkota Eriugeny – to jeden z najoryginalniejszych i najgłębszych myślicieli XV wieku. Szukał najlepszego sposobu myślenia i mówienia o Bogu, którego, jak twierdził, nigdy nie da się w sposób adekwatny pojąć i wyrazić: „Bóg jest najwyższym Bytem, najwyższym Aktem, a wszystkie rzeczy od Niego pochodzą, niemniej pozostaje On zawsze niedostępny i nie pojmowalny". Dlatego dyskurs na temat Boga nie powinien unikać języka paradoksu. Kuzańczyk mówi o Bogu, posługując się dialektyką bytu i niebytu: „Bóg jest ponad Niczym i Czymś, gdyż Nic, własnym prawem się rządząc, tworzy Coś". Bóg jest jednością przeciwieństw – jednością troistą, jest negacją negacji („Bogu nie odpowiada żadna negacja"), a wszystkie imiona, które przypisuje Bogu teologia katafatyczna (pozytywna), mają charakter metaforyczny; bardziej zbliża się do prawdy teologia apofatyczna (negatywna), gdyż „w kwestiach teologicznych negacje mówią prawdę, afirmacje zaś nie wystarczają". Świat stworzony jest Bożą teofanią (*theophania*), a koncepcja teofanii ujmuje rzeczywistość stworzoną jako znak, symbol, którego zadaniem jest wskazywanie na swoje ukryte źródło, naprowadzanie na to, co niejawne, a co jest tylko zasugerowane: „Teofania jest bowiem światłem, którego jasność jest niedostępna dla oka i dlatego światło to nie może być postrzegane tak, jak istnieje w sobie, ale jedynie tak, jak się przejawia w tym, co widzialne. Jawiąc się w tym, co widzialne, światło to ukazuje się jako niewidzialne".

O grze kulą to jedno z ostatnich dzieł Kuzańczyka. Jest to dialog, który kardynał Mikołaj toczy najpierw z księciem Janem, a następnie z jego krewnym. Oni są młodzi i początkujący, a on postępuje jak doświadczony gracz, ktoś na wzór Sokratesa. Zaczynają od spraw i sytuacji najprostszych, codziennych, aby od nich przejść do najbardziej wzniosłej kontemplacji Boga. Trzeba poznać samego siebie, żeby dojść do osiągnięć najwyższych. Kula zostaje puszczona w ruch, rozpoczyna się gra, której celem jest osiągnięcie Boga, osiągnięcie spoczynku i szczęścia wiecznego oraz pełnego poznania samego siebie. Bóg i świat, który jest odbiciem Boga, jawią się jako „kula, której środek jest wszędzie, a obwód nigdzie". Są trzy rodzaje świata: mały, którym jest człowiek, wielki, którym jest wszechświat, i największy, którym jest Bóg. Za środek świata może być uznany tylko Bóg. To Chrystus jest Pierw-

szym i Najwyższym Graczem, który objawił ludziom reguły gry i pokazał, jak je realizować. Chrystus jest nie tylko celem i wzorem, ale i drogą człowieka. „Koło (*circulus*) stanowi dla mnie obraz wieczności (*aeternitas*), gdzie nie ma ani początku, ani końca, gdyż nie ma w nim żadnego punktu, który byłby raczej początkiem niż końcem; dlatego też twierdzę, że krągłość [świata] jest obrazem wieczności, skoro są one jednym i tym samym" – mówi Mikołaj. Jakże ciekawe są te rozważania o przestrzeni i o czasie, o materii, o Bogu, o duszy („Kula i ruch, którym się porusza w trakcie gry, jest doskonałym obrazem człowieka, a właściwie duszy ludzkiej oraz jej «ruchów»") i o wieczności. Celem jest Królestwo życia: „Taka jest mistyczna moc (*vis mystica*) gry: za pomocą ćwiczenia cnót można nawet zakrzywioną kulę [tak] wyregulować, aby po [przejściu] wielu niepewnych zakrętów [jej] ruch zakończył się w Królestwie życia" – mówi Kuzańczyk; dobrze jest czytać go uważnie.

M.W.

Mikołaj z Kuzy, *O grze kulą. Dialog w dwóch księgach*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła Agnieszka Kijewska, seria „Klasyka filozofii", Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2006

*

Ta książka jest prezentacją świadectw, komentarzy i poglądów Gershoma Scholema (1897–1982) – najwybitniejszego XX-wiecznego znawcy żydowskiego mistycyzmu i oryginalnego myśliciela. Tom otwiera obszerny wywiad, w którym Scholem opowiada między innymi o asymilacji, o Żydach, o syjonizmie, o wojnie, o studiach nad kabałą, mówi o Franzu Rosenzweigu i jego koncepcji judaizmu, o Kraju Izraela, o świeckim mesjanizmie i o Walterze Benjaminie. Ciekawe są rozważania o rozumie jako narzędziu destrukcji. Scholem, powołując się na wyniki swoich badań stwierdza, że rozum jest narzędziem odnoszącym sukcesy przede wszystkim w destrukcji: „Żeby budować, trzeba czegoś więcej – czegoś, co wykracza poza to narzędzie" – mówi i konkluduje: „...bez Boga moralność, wartości, które mają prawdziwe znaczenie, nie istnieją. Wiara w Boga, nawet jeśli nie znajduje pozytywnego wyrazu w każdym pokoleniu, objawia się jako siła także w «zaćmieniu Boga» (aby posłużyć się sformułowaniem Bubera). Nie wierzę w relatywizm moralny. Może się tak zdarzyć, że kiedyś w przyszłości będzie obowiązywać ogólna zasada, zgodnie z którą nie wolno będzie mówić o Bogu. Ale wów-

czas również umocni się wiara w Niego". I dalej znajduję bliską mi myśl w wywodzie o sabbataistach: „Oczywiście, z punktu widzenia tradycyjnych wartości, zjawiska te miały negatywny charakter, ale nigdy nie przestałem uważać, że element destrukcji, z całym potencjalnie ukrytym w nim nihilizmem, zawsze stanowił jednocześnie podstawę utopijnej nadziei na coś pozytywnego" (odnoszę to do kreacji Becketta).

Dwa gorzkie eseje poświęcone są relacjom niemiecko-żydowskim: wypowiedź w formie listu przeciwko mitowi niemiecko-żydowskiego dialogu oraz szkic z 1966 roku pt. *Żydzi i Niemcy*, w którym powołując się na zdanie Charlesa Peguy: „Bycie gdzie indziej, wielka wina tej rasy, wielka i tajemna cnota, wielkie powołanie tego ludu", stwierdza, że „Właśnie owo «bycie gdzie indziej» w sposób tak intensywny, zarówno płodny, jak i destrukcyjny, łączyło się z tym rozpaczliwym pragnieniem, by się gdzieś zadomowić. Wyrażenie to jest kluczem do zrozumienia stosunku Żydów do Niemców".

Rdzeniem tej książki są eseje poświęcone trzem najważniejszym dla Scholema żydowskim myślicielom: Martinowi Buberowi, Franzowi Rosenzweigowi i Walterowi Benjaminowi. Z Buberem dosyć zaczepnie polemizuje na temat jego interpretacji chasydyzmu, a w drugim eseju z respektem omawia jego koncepcję judaizmu. Także dwa eseje poświęcone są Rosenzweigowi – jednemu z najwybitniejszych filozofów i teologów XX wieku: w pierwszym Scholem z rewerencją omawia główne motywy *Gwiazdy zbawienia*, a w drugim delikatnie polemizuje na temat apokaliptycznego bądź antyapokaliptycznego rozumienia idei mesjańskiej; sugeruje głębokie zakorzenienie Rosenzweiga w tradycji mistycznej, z czego autor *Gwiazdy zbawienia* na pewno nie byłby zadowolony. Scholem, tak jak Buber i Rosenzweig, należał do religijnego świata judaizmu, poza którego kręgiem (chociaż jednak w jego orbicie) znajdował się Benjamin, którego Scholem określa jako kabalistę, kogoś przynależnego do apokaliptycznej tradycji mesjańskiej, kto zabłąkał się w świeckie rewiry, a w końcu także w świat materializmu dialektycznego. Dziwna figura ten Walter Benjamin, którego *Pasaże* w ubiegłym roku omawialiśmy w „Kwartalniku" (dla mnie Benjamin istnieje w triadzie: Scholem, Benjamin, Adorno i ta triada bardzo mi pomagała w pojmowaniu i wyjaśnianiu świata Wittgensteina i świata Samuela Becketta). W obu szkicach przedstawia Scholem główne wątki twórczości Benjamina i interpretacje jego myśli, a także szkicuje portret przyjaciela. Pasjonująca jest wymiana listów między nimi dotycząca pisarstwa

Franza Kafki (dla mnie jest to najciekawsza część tej książki). Scholem twierdził, że żeby dziś zrozumieć kabałę, trzeba przeczytać prozy Kafki, a zwłaszcza *Proces*. Proponuje własną interpretację teologiczną tego dzieła, utrzymaną w przeciwieństwie do optymistycznej teologicznie interpretacji Maxa Broda w ciemnej i ponurej tonacji: „W przypowieściach Kafki dostrzegł przetworzenie kabalistycznej teologii – skrajne i negatywne, lecz doskonale opisujące współczesny kryzys tradycji i naszą niemożność przeniknięcia Bożych tajemnic, a przez to i nadania naszemu życiu koordynacji i substancji. Uważał, że dzieło Kafki reprezentuje graniczną, kryzysową sytuację tradycji żydowskiej, stan, w którym – jak to ujmował – Boże objawienie nadal istnieje, jest jednak niezrozumiałe, niemożliwe do rozszyfrowania".

Tom zamykają dwa teksty: o teologii żydowskiej w naszych czasach oraz o kabale, będący wykładem na temat teologiczno-filozoficznych upodobań samego Scholema, którymi były: fascynacja kabalistyczną koncepcją języka i objawienia oraz fascynacja kabalistyczną koncepcją stworzenia jako efektu wycofania się Boga i rozpadu pewnej pełni. Warto czytać i rozważać teksty Gershoma Scholema, bo chociaż nie wszystko jest w nich nadal aktualne, to jednak mają w sobie duże ładunki intelektualne, teologiczne i emocjonalne i otwierają wiele dróg do nowych ważnych poszukiwań.

K.M.

Gershom Scholem, *Żydzi i Niemcy. Eseje. Listy. Rozmowa*, przełożyli Marzena Zawadowska i Adam Lipszyc, wybrał, opracował i przedmową opatrzył Adam Lipszyc, Fundacja Pogranicze, Sejny 2006

*

Otwierające *Istnienie i sens* Władysława Stróżewskiego *Próby interpretacji* zaczynają się od pytań o początek – *arché*, a właściwie od wyjaśnienia wielu znaczeń tego słowa, genezy jego filozoficznego sensu (tu: znakomite cytaty m.in. z Talesa, Heraklita, Arystotelesa i Platona) i założenia pytań o to słowo, na przykład: Jaka jest racja istnienia? Co sprawia, że istniejące jest istniejące, że istniejące j e s t? W pytaniach o *arché* dochodzimy do absolutu – i tu się droga kończy. Stróżewski rozważa trzy koncepcje istnienia (*esse*): na kanwie twierdzeń Parmenidesa („Istniejące jest i jest dlań niemożliwe, by nie było, nieistniejące nie jest i nie może być."), Heraklita i świętego Tomasza z Akwi-

nu („To, co nazywamy istnieniem, jest pośród wszystkiego najdoskonalsze.") i dochodzi do wniosku, że „właściwe rozumienie istnienia uzyskać można tylko poprzez właściwe rozumienie nieistnienia – i odwrotnie. Są one istotnie najściślej ze sobą sprzężone. (...) Czyste **jest** i czyste **nie jest** są jednakowo nieokreślone, a jednak, mimo tej nieokreśloności, zachodzi między nimi różnica najgłębsza i najbardziej radykalna, jaką da się w ogóle pomyśleć. A raczej, jakiej pomyśleć się nie da... Tylko ona zasługuje na miano różnicy metafizycznej. Jej opis nie jest możliwy". Na podstawie jednego krótkiego tekstu świętego Tomasza Stróżewski wysnuwa trzy koncepcje istnienia i pyta: która z nich jest prawdziwa? I tu pojawia się zagadnienie metafizycznego doświadczenia rzeczywistości, tak precyzyjnie sformułowane przez Leibniza: „Dlaczego istnieje raczej coś aniżeli nic?". W świetle rozważań Heideggera „Bycie staje się obecne dzięki światłu, które promieniować może jedynie w wolnej przestrzeni prześwitu. Więcej: to on umożliwia szczególną «grę» światła i cienia, Bycia i Nicości. Prześwit jest tedy warunkiem możliwości i racją jednego i drugiego".

Problem stosunku Boga do świata i stosunku świata do Boga jest w centrum rozważań Stróżewskiego. Czyni to, analizując między innymi, jak Bóg i świat istnieją w myśli świętego Tomasza, rozpatrując trzy modele historii dialektyki (a właściwie *e dialektike techne*, bo taka jest postać oryginalna tego terminu), omawiając dialektykę Kanta i dialektykę Hegla, a w rozdziale pt. *Byt i Nic są tym samym* rozważając zdanie, które Hegel stawia na samym początku swojej *Nauki logiki*: „Czysty byt i czyste nic są jednym i tym samym" – *Das reine Sein und reine Nichts ist also dasselbe* (Nic to: Nicość i niebyt, nieistnienie, pustka, próżnia, brak). W eseju pt. *Metafizyka Leśmiana* wśród przedstawicieli metafizycznej poezji najwyższego lotu obok Johna Doone'a i innych metafizycznych poetów angielskich XVII wieku, Sępa Szarzyńskiego, późnego Mickiewicza i Cypriana Norwida, R.M. Rilkego i T.S. Eliota, Leśmiana i Miłosza wymienia Wisławę Szymborską, co dla niejednego jest dużym zaskoczeniem.

Druga i trzecia część poświęcone są między innymi metafizyce i dialektyce, związkom ontologii i metafizyki z dialektyką oraz problematyce negacji (Jeżeli „nie coś" to „nic"; Niebyt i nicość to nie to samo, ale nie-coś to jest też jakieś „coś"). Metafizyka to według Arystotelesa filozofia pierwsza i teologia, to *scientia divina* – nauka boska lub wiedza Boża. („Poznanie idei Bożych byłoby więc poznaniem istoty rzeczywistości. Dostęp do nich byłby kluczem do rozwiązania jej tajemnic. Na ideach tedy, ściślej – ich poznaniu, ugrunto-

wać by się mogła metafizyka jako *scientia divina*.") Stróżewski przedstawia teorię idei, które zgodnie z nauką św. Augustyna, Bonawentury czy św. Tomasza są m y ś l a m i B o g a (rzeczywistość „rozszyfrowujemy" poprzez odniesienie do wiedzy Bożej; Bóg otwiera człowiekowi dostęp do tajemnic języka znaków, którym do nas mówi, jednakże pełne ich objawienie nie jest możliwe. Gdyby było, to człowiek uzyskałby absolutne poznanie rzeczywistości, widzianej niejako spoza niej, ale w aspekcie ostatecznych reguł, które nimi rządzą). Tak to można widzieć: Bóg i człowiek – to tak jak: pisarz i jego postać (bohater). W jednym ze swych najsłynniejszych wskazań Heraklit mówi: „Słuchając nie mnie, lecz *Logosu*, mądrą rzeczą jest przyznać, iż wszystkie rzeczy są jednością". W metafizyce jako *scientia divina* chodzi o postulat widzenia rzeczywistości w tym, co dla niej najważniejsze – określenia jej zasady i uzasadnienia jej pierwszeństwa. Stróżewski przytacza myśli Hegla, Kanta, Husserla i Heideggera na ten temat, ale one na tyle rozjaśniają, co zaciemniają i wprowadzają nas w jakąś strefę szarą. Gdy to czytam, to myślę sobie, że nie tu gnieździ się wiara: jakiś zawiły, jakby sam w siebie zaplątany język, Metafizyka A i Metafizyka B, snucie mądrych hipotez i dywagacji, ale im dalej w las, tym więcej drzew i im mądrzej, tym głupiej i kto wie, czy *Ojcze nasz* nie jest najlepszą podstawą i wykładnią jakiejkolwiek metafizyki. Sens i bezsens jakby w jednym stały domu. *Logos* to słowo najbliższe naszemu pojmowaniu sensu. Nie bez kozery trzecia, ostatnia część książki nosi tytuł *Próby rozjaśnienia*.

Znakomitym dopełnieniem *Istnienia i sensu* jest *Dialektyka twórczości* – filozoficzna próba analizy twórczości artystycznej i jej dialektycznego charakteru, naszpikowana świetnymi cytatami z dzieł filozoficznych i wypowiedziami artystów z różnych dziedzin sztuki – od Arystotelesa i świętego Tomasza do Picassa, Sartre'a i Lutosławskiego. Jeśli zasadnicze pytanie metafizyki brzmi: „dlaczego istnieje raczej coś, aniżeli nic?", to podstawowe pytanie dialektyki twórczości jest jego odwrotnością: „dlaczego nie istnieje coś, co mogłoby (lub powinno) być?". „Podstawowe pytanie dialektyki twórczości sięga równie głęboko w metafizyczną strukturę rzeczywistości jak zasadnicze pytanie metafizyki" – stwierdza Stróżewski i dodaje, że u podstaw dialektyki twórczości „leży metafizyczny optymizm". Warunkiem koniecznym twórczości jest dialog; twórczość jest tylko wtedy, gdy powołuje do bytu zarazem coś nowego i wartościowego (od jakości i wysokości wartości zależy jakość i wartość samego procesu twórczego). Stróżewski rozważa, czym jest twórczość i dzieło sztuki, zajmuje się twórczymi

aspektami języka, oryginalnością dzieła i relacjami między twórcą, dziełem i odbiorcą. Zdaje sobie sprawę, że opisuje jedynie wycinek tego wielkiego tematu, zaznacza swoją w nim drogę – jedną z możliwych, a więc zakładającą, jak pisze w przedmowie, „mnogość innych dociekań, innych inspiracji, innych materiałów". Ta droga Stróżewskiego na pewno jest bardzo ciekawa i ma swoją wartość.

M.W.

Władysław Stróżewski, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005
Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007

*

Homilie na Ewangelię dzieciństwa (Paryż 1990), dedykowani Jerzemu Nowosielskiemu *Pustelnicy i demony* (Kraków 1994) i właśnie *Ogrom zła i odrobina dobra* – to moim zdaniem bardzo ciekawe, kto wie, czy nie najważniejsze pasmo eseistyki Ryszarda Przybylskiego, urodzonego w 1928 roku w Równem na Wołyniu, jednego z najwybitniejszych współczesnych eseistów polskich. Teraz, gdy od lat jesteśmy w fatalnej i nieobliczalnej duchowej zapaści, tylko takie i im podobne budujące lektury mają sens, bo dodając sił i ducha, umacniają nas w próbach i dociekaniach dotyczących rozróżnienia dobra i zła (*diakritis*), a zdolność ta to, jak wiadomo, cnota najwyższa.

Ogrom zła i odrobina dobra stanowi inspirujące świadectwo lektury kilku tekstów biblijnych. Największe wrażenie zrobił na mnie otwierający tom esej pod tytułem *Pewność niepewności*. Dotyczy on *Uczniów z Emaus*, pięknego i zadziwiającego tekstu znanego z Ewangelii według świętego Łukasza (24,13-35), w którym Jezus występuje, jak mówi Ewangelista, w „odmiennej postaci" (*en hetera morfe*). I ten ukryty Bóg (*Deus absconditus*) zjawia się na pustej drodze i jak gdyby nigdy nic pyta dwóch zdesperowanych wędrowców, a przy tym i nas, obecnych w innym miejscu i czasie: „Co to za rozmowy prowadzicie między sobą?". Czy może zdarzyć się chwila bardziej niezwykła? A potem cierpliwie wyjaśnia, co we wszystkich Pismach, począwszy od Mojżesza i proroków, było o Nim, błogosławi, łamie chleb i dzieli się nim z innymi. Nie może być większego szczęścia! Są tysiące czy dziesiątki tysięcy egzegez i komentarzy dotyczących

tego wydarzenia, są słynne obrazy wielkich mistrzów, które te chwile ilustrują i przedstawiają i Przybylski odwołuje się do niektórych z nich, chociaż głównie to jesteśmy w blasku jego poznania i doświadczenia. Ci wędrowcy, tak jak wielu z nas dzisiaj, mają ślepe serca i nie pojmują sensu znaków, które Bóg czyni i nie rozumieją słów, którymi zwraca się do nas. („Emaus bowiem jest i tu, i tam, w górach niebotycznych, nad morzem i wszędzie, gdzie się akurat znalazłeś.") W prostych, lapidarnych i rzeczowych słowach opisana jest ta chrystofania: zwróćmy uwagę, jaki mamy głód i niedosyt faktów, po jej pierwszym poznaniu i jak od razu nas wypełnia i zachwyca – jak najbardziej dotkliwa i najbardziej radosna rzeczywistość! Tak jak uczniom, tak i nam zostają otworzone oczy (*auton de dienoichthesan hoi ophthalmoi*), zostaje odsłonięta prawda, która staje się (lub może się stać) podstawą naszej wiary. A wszystko dzieje się w otulinie sztuki. Przybylski opisuje wrażenia związane z oglądaniem obrazów mistrzów, które ilustrują to wydarzenie, między innymi dzieło Michelangela Caravaggia i kilka płócien Rembrandta van Rijna, na których ukazana jest transfiguracja Jezusa w Wiekuiste Światło i w nie-Obecność („Tworząc obrazy poświęcone wydarzeniu w Emaus, Rembrandt znajdował się najwyraźniej w stanie urzeczenia świętym Janem Ewangelistą i jego teologią Światła Niestworzonego"). Czy dziś dane są komuś takie urzeczenia? Jaka to jest wielka sztuka, namalować Przenajwyższą Światłość, Światłość Wiekuistą: „W krótkim okamgnieniu uczniowie mogli ją zobaczyć po to tylko, aby za chwilę odnaleźć się w swej samotności, bezbronni wobec doli człowieka, udręczeni niepewnością, opuszczeni. (...) Poznali rozpaczliwą radość ekstazy religijnej, jej dwoisty charakter, oszołomienie mgnieniem Wiekuistej Światłości i przeraźliwy smutek osamotnienia". To jest jak *memento*: wszyscy jesteśmy w drodze do Emaus; idziemy sami i nie sami, w pewności i w niepewności celu.

Drugi esej tego tomu – *Absurdalna krzątanina życia* – dotyczy Księgi Eklezjastesa (Koheleta), którą Przybylski nazywa arcydziełem („gorączkowa prezentacja dramatu religijnej myśli, oszołomionej wiedzą o tym, co naprawdę dzieje się z człowiekiem, dręczonym przez idee zniewalające jego wspólnotę"). Przywołuje Księgę Hioba, zestawia, snuje paralele i rozważania, ale tok wywodu nie jest równy, niekiedy wpada w wir uproszczeń i dosyć naiwnych sformułowań jak na przykład, że nasze współczesne chrześcijaństwo jest „ogłupiałe jak Hiob" (Przybylski przywołuje Josepha Ratzingera, chociaż ani razu nie cytuje Jana Pawła II) albo, że Bóg „po-

zwolił szalbierzom napełniać świat ich przewrotnymi zbrodniami", (a przecież wspomina o wolnej woli człowieka i wnikliwie pisze o szatanie i jego roli w świecie). I fragmentami czujemy się tak, jakby w ogóle nie było Jezusa, o którym przecież tak pięknie i wrażliwie autor napisał w szkicu o Emaus i bez którego trudno jest dziś rozumieć tak Koheleta jak i Hioba.

Trzeci esej – *Ciężar tożsamości* – odnosi się do Księgi Estery i jej niezwykłego toku (legenda ajtiologiczna wyjaśniająca okoliczności historyczne, które były przyczyną wprowadzenia żydowskiego święta Purim). Przybylski odwołuje się tu między innymi do myśli Simone Weil, Hannah Arendt, Emanuela Levinasa i obrazów Rembrandta. Bez Boga jesteśmy martwi już za życia: martwe dusze – martwi ludzie. Jak mówi Simone Weil: „Na odpowiednią wierność miejscu [człowiek] może się zdobyć tylko wtedy, gdy osiągnie już doskonałość, gdy utożsami się już ze swoim powołaniem".

Tom zamyka szkic pod tytułem *Życie w tłumie*. Znajdujemy w nim ciekawe rozważania o szatanie – misjonarzu zła, który posiada wiele imion – któremu Bóg oddał we władanie nasze nieszczęsne plemię, czyniąc go Księciem tego Świata: „Wiemy, że jesteśmy z Boga, cały zaś świat leży w mocy Złego", napisał święty Jan Apostoł. „Z serca ludzkiego pochodzą złe myśli, nierząd, kradzieże, zabójstwa, cudzołóstwo, chciwość, złośliwość, chytrość, wyuzdanie, zazdrość, obelgi, pycha, głupota. Wszystko to złe z wnętrza pochodzi i nieczystym czyni człowieka", mówi Jezus (Mk 7,21-23) i wiemy, że to w sercach ludzi diabeł wije swoje gniazda. Przybylski odwołuje się tu między innymi do Arystotelesa i Platona, apokryfów Starego Testamentu, Orygenesa, świętego Augustyna, świętego Hieronima, Ewagriusza z Pontu, Montaigne'a, Kierkegaarda, Simone Weil i Camusa. Mówi o Człowieku z Ziemi („glinianym z ziemi" jak mówi święty Paweł), że „miła jest mu sama klatka" i o Człowieku z Nieba i sam jest jakby jednym i drugim, chociaż chyba jednak bardziej jest Człowiekiem z Ziemi, który tęsknie patrzy w stronę nieba i próbuje je poznawać za pomocą swoich filologicznych narzędzi (szkoda, że trafiają się takie zdania jak na przykład: „W inteligibilnej pustce neotyczny Byt trwał więc i trwał, aby wyrzec swoje stwórcze słowo"), które niekiedy, bez pomocy teologii i łączności z Pismem Świętym, zawodzą. A przecież Królestwo Boże jest w nas (Łk 17,20-21), „zjawiło się na świecie, kiedy Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas... *kai eskenosen en hemin* (J 1,14). Czasownik *skenoo* znaczy tyle, co mieszkać,

ale również rozbijać namiot. Hymn świętego Jana sugerował więc, że Syn Boży rozbił swój namiot wśród koczowników wędrujących przez pustynię do Rzeczywistości Rzeczywiście Istniejącej". I my wędrujemy do Rzeczywistości Rzeczywiście Istniejącej, „bo tu na ziemi nie mamy trwałej ojczyzny, lecz poszukujemy tej, która ma nadejść" (Hbr 13,14). „Naszą ojczyzną jest niebo, skąd też wyczekujemy Zbawiciela, Pana Jezusa Chrystusa, który przemieni nasze biedne ciała i uczyni podobnymi do ciała chwalebnego" (Fil 3,20).

Ma rację Przybylski mówiąc, że od dłuższego czasu żyjemy w utrwalonym zamęcie duchowym. I moim zdaniem najważniejszym zadaniem pisarza jest walka z tym zamętem, chociaż głusi, ślepi i duchowo martwi propagują i rozkręcają w literaturze ten zamęt, ale nimi nie będziemy się zajmować. Dobrze, że jest Ryszard Przybylski, że wskazuje na Biblię i zachęca do mądrego z nią obcowania, bo rzeczywiste jest niebezpieczeństwo, że niedługo nie odróżnimy Estery od Batszeby, a Dawida i Uriasza od Ahaswerusa i Hamana i zaczniemy dryfować na skały.

K.M.

Ryszard Przybylski, *Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006

*

We wrześniu 1989 roku po ponad pięćdziesięciu latach Czesław Miłosz wrócił w swoje strony – na Suwalszczyznę i Sejneńszczyznę, skąd tylko kilkadziesiąt kilometrów jest do Wilna i do Szetejń. I potem wracał w te strony w latach 1992, 1993, 1994 i 1997. Suwałki, Wigry i Sejny i oczywiście Krasnogruda Kunatów (rodzina ojca matki Miłosza) – kraina „wietrznych wyżyn, jezior i świerkowych lasów". W Suwałkach Miłoszowie mieszkali na ulicy Ogrodowej 16 (Konopnickiej 7) od 1926 do 1935 roku; Czesław w tym czasie był uczniem gimnazjum w Wilnie i z Wilna jeździł do Suwałk i do Krasnogrudy na wakacje. Epilogiem tamtych czasów jest w pewnym sensie ostatni wiersz, jaki Miłosz dał do druku – *W garnizonowym mieście*, chociaż nie wiadomo czy przedstawionym tu miastem jest Wilno czy Suwałki.

Krasnogruda to dwór, a potem pensjonat, piękny park, las, jezioro Hołny i polsko-litewskie krajobrazy. Ciekawa jest historia Krasnogrudy, tego „kosmicznego", bardzo miłoszowskiego miejsca.

Istnieje wiele wierszy, zapisów i wypowiedzi Miłosza poświęconych tym miejscom i ludziom, których tam spotykał. Zbigniew Fałtynowicz zbiera je w swojej książce, dodając do nich wiele pięknych fotografii i innych różnego rodzaju świadectw. Mamy tu we fragmentach zapisy rozmów z Miłoszem, relacje z jego pobytów, listy, plany, mapy i mapki, reprodukcje dokumentów, wspomnienia i drzewo genealogiczne, a także wiersze poświęcone Poecie. Piękny świat, piękni ludzie – serdeczne o nich świadectwo i cenne po nich pamiątki.

K.M.

Zbigniew Fałtynowicz, *Wieczorem wiatr. Czesław Miłosz i Suwalszczyzna*, Biblioteka Mnemosyne pod redakcją Piotra Kłoczowskiego, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006

*

Już kilka miesięcy temu pięknie wydane *Utwory zebrane* Małgorzaty Hillar (1926–1995) ujrzały światło dzienne, ale nie spotkałem się w pismach literackich, do których mam dostęp, ani na (pożal się Boże!) stronach kulturalnych czasopism, odnotowania tego znakomitego wydarzenia literacko-wydawniczego. A przecież nie było w czasach młodości, która była także młodością wielu tzw. recenzentów czy krytyków, bo nie jest wstydem przyznawać się do dawnych wzruszeń czy uniesień, a jedną z ich pięknych sprawczyń była Małgorzata Hillar i jej wiersze. Dziwię się, chociaż chyba w swoim oburzającym zdziwieniu wychodzę na głupka, chociaż nie powinienem się dziwić ani oburzać, a tylko wstydliwie zamilknąć. Bo przecież niedawno, zaledwie wczoraj, jeszcze dotkliwiej przekonałem się, że żyję wśród barbarzyńców kultury. Słyszę jak mi siwieją włosy, kiedy biorę którąś z codziennych gazet i otwieram na stronach szumnie zatytułowanych „kultura" albo coś mnie podkusi poczytać program telewizyjny albo zerknąć na ekran. Na szczęście obywam się w życiu bez telewizora, ale właśnie wczoraj musiałem obejrzeć telewizyjne wiadomości na dwóch najpopularniejszych stacjach i raczej na pewno zostałem ostatecznie pogrążony, bo pokazano zaledwie kilkudziesięciosekundowe migawki (migawki!!!) z pogrzebu Ryszarda Kapuścińskiego, a pokazano je pomiędzy fetowaniem naszych szczypiornistów, co to wygrali z Rosjanami i wyjściem ze szpitala jakiegoś skoczka narciarskiego. Jeżeli nie ma czasu nawet na Kapuścińskiego, to jak może być miejsce na Małgorzatę Hillar! Barbarzyńskim troglody-

tom zapełniającym działy kulturalne jakieś wirusy bombardują komputery (a przy okazji i ich samych), że do mdłości promują Piotrusiów Rubików, pawie królowej w Dolinie Radości czy jakąś partię niewiast zakładaną przez jakąś Manuelę czy Mariolę.

A dzisiaj, kiedy to piszę, jednak spływa na mnie nutka optymizmu, że nie wszyscy poddają się „masówce", bo właśnie dowiedziałem się, że gdańska dziennikarka telewizyjna, Joanna Cichocka-Gula, przygotowuje film o Małgorzacie Hillar, chociaż od razu wiem, że będzie on nadany dla cierpiących na bezsenność, czyli w okolicach trzeciej rano.

A my, kiedyś młodzi, mamy u Małgorzaty Hillar zaciągnięty dług. To przecież ona podsuwała nam słowa, których szukaliśmy na powiedzenie o pierwszym zakochaniu, czystych marzeniach, uczyła wrażliwości. W jej wierszach odnajdywaliśmy słowa, które pozwalały żyć, one mówiły za nas. Przecież myśmy te wiersze kochali i wiele z nich zostało w pamięci do dzisiaj, więc na zawsze. To nasz dawny czas jest zatrzymany na stronicach *Utworów zebranych* Małgorzaty Hillar, wystarczy otworzyć je w dowolnym miejscu. Wystarczy je otworzyć, a otworzymy zagubiony głos naszej pamięci, to może być tak, jak otwiera się okno po burzy... Zbyt hojnie i prędko, z jakąś niepotrzebną wstydliwością zadeptujemy nasze dawne cienie.

I w niewielkim miasteczku na Pomorzu, w Starogardzie Gdańskim, grupa fantastycznych zapaleńców wydaje Małgorzatę Hillar, która urodziła się w tamtych stronach. Wiem, że co roku, w okolicach jej urodzin, zbierają się dawni i nowi wielbiciele poetki. To nie dzieje się w świetle kamer czy fleszy, to jest z dala od Warszawy i Krakowa, więc nie istnieje. Zaświadczam jednak, że jest w Polsce takie miejsce z dala od salonów, gdzie kochają niemodne wiersze i zapomnianych poetów.

Wiersze zebrane Małgorzaty Hillar to nie tylko przedruki jej tomików, których wydała tak mało; jakież to znamienne, czego dyskretnie nie rozwinę, że zaczyna się od wiersza *Słowa*, a kończy na *Ścianie*. W ineditach zamieszczono wiersze niedrukowane, m.in. *Wierszyki ułożone przez Janeczkę* (to jedno z imion poetki – Małgorzata jest imieniem przybranym – A.J.) *Hillarównę* (rok 1936) i niewielkie fragmenty prozy w tym piękne impresje z obrazów Vermeera.

A.J.

Małgorzata Hillar, *Utwory zebrane*, opracował i posłowiem opatrzył Tadeusz Linkner, Stowarzyszenie „Instytut Kociewski", Starogard Gdański 2006

*

Lawinę i kamienie. Pisarze wobec komunizmu Anny Bikont i Joanny Szczęsnej – dziennikarek „Gazety Wyborczej", co jednak nie jest bez znaczenia dla odbioru książki – czyta się jak pasjonującą powieść przygodową, chociaż jej bohaterowie nie są postaciami fikcyjnymi. Jak w powieści przygodowej są w niej momenty grozy – choćby dramatyczne przesłuchanie Tadeusza Konwickiego przed wstąpieniem do partii; momenty komiczne – na przykład, kiedy kruchuteńki Julian Stryjkowski zgłasza się w 1956 roku do KW PZPR z gotowością bronienia partii przed Sowietami, a tam odsyłają go do domu, obiecując dla świętego spokoju, że „w razie zagrożenia zadzwonią"; elementy tajemnicze – ujawnienie się nieznanej wnuczki Kazimierza Brandysa pod koniec życia pisarza. Fakty biograficzne zmieszane są z fragmentami literackimi, protokołami zebrań partyjnych, przytaczaniem z dzienników osobistych pisarzy. Głównymi bohaterami tej opasłej, na pewno pożytecznej książki są: Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Borowski, Kazimierz Brandys, Tadeusz Konwicki, Adam Ważyk i Wiktor Woroszylski – co tu nie mówić, ale postaci z wyższej półki historii polskiej literatury – którzy w swoich życiorysach i twórczości mieli nieszczęsny epizod stalinizmu. Był taki epizod w naszej literaturze – przemilczany, zafałszowany, nadinterpretowany. Kilka lat z życia młodych pisarzy było owym „trupem w szafie", który często wyjmowano dla takich lub innych celów. Jak zdawkowo widzę, teraz znowu za sprawą *Lawiny i kamieni* następuje ostry podział pt. „gdzie i czyja jest prawda?", ale to już inna bajka, która mnie nie wciąga.

Parę zdań wyznania: nigdy nie intrygował mnie tzw. stalinizm w naszej literaturze. Że był taki „haniebny" okres dowiedziałem się – jak jeden z dziesiątków tysięcy uczniów kształconych przez licealny podręcznik literatury autorstwa Ryszarda Matuszewskiego i jeżeli kogoś uważam za szkodnika mieszającego w młodych głowach pokoleń (!), to jest nim autor owego podręcznika, co mogę zeznać i na sądzie ostatecznym! – więc dowiedziałem się o tym późno, już po przyjeździe z prowincji do północnego miasta na studia polonistyczne. I – może to wstyd i hańba wyznać? – nie zrobiło to na mnie prawie żadnego szokującego wrażenia. Woroszylski to był autor *Życia Majakowskiego* i porządnie „odchorowałem" tę biografię; Ważyk to był tłumacz kochanego Rimbauda; dobrze na mnie w czasach licealnych wpłynęły *Listy do pani Z.*; Borowski i jego wojenni koledzy-poeci byli moimi idolami; zdumiewały mnie pisarską maestrią *Bramy raju*. Za kilka lat większość tych pisa-

rzy to będą moi znajomi, niektórzy znajomi bliżej, po których zostały mi nie tylko książki z dedykacjami, ale i ważne, piękne listy. Dopiero teraz (znowu kłania się Ryszard Matuszewski!) z *Lawiny i kamieni* dowiedziałem się, że lubiłem poprawioną ideologicznie wersję *Popiołu i diamentu*, i w tym przypadku nawet nie wiem, czy żałuję, że nie ma we mnie już tej dawnej, młodzieńczej ciekawości, by dotrzeć do pierwszego wydania powieści Andrzejewskiego i ją przeczytać. Ten „trup w szafie" nigdy mnie nie ekscytował. Nie wiem, jakie fluidy zadziałały, że moje pokolenie nie było podatne na ciągoty i zaangażowanie partyjne, chociaż kuszono. Więc może to książka nie dla takich jak ja?

Nie żyję jednak w akwarium i pewne sprawy nie są mi nieznane. Dlatego nie podoba mi się pewna tendencyjność autorek, które swoją pisarską czy też dziennikarską metodę (chyba to drugie jest właściwszym określeniem) zaprezentowały w pomieszczonym w aneksie wywiadzie z Herlingiem-Grudzińskim, a przytoczenie tego wywiadu i wypowiedzi po jego opublikowaniu uważam za zagranie nie *fair*. Niestety, jak się chce postawić mocniejszą kropkę nad „i", to często wpada się we własne sidła; nie mam żadnych wątpliwości, że Herling-Grudziński kategorycznie odmówiłby przedruku, powtarzam paniom autorkom – kategorycznie by odmówił!!!

Po drugie – niepotrzebnie *Lawina i kamienie* jest polemiką, a częstokroć wściekłym atakiem, na *Hańbę domową* Jacka Trznadla. Tomu wywiadów Trznadla nie da się zmarginalizować, zepchnąć w biblioteczne piwnice. Taka książka powstała, jest i w wielu domowych bibliotekach te dwie książki będą stały obok siebie na półkach, i nieważne, czy autorkom *Lawiny...* takie sąsiedztwo podoba się czy nie.

Wreszcie sprawa trzecia – przykra i niepotrzebna. Ryzykownym gestem jest ostentacyjne wręcz podkreślanie przez autorki wpływu Adama Michnika na ich książkę, bo i dedykacja, i: „Specjalne podziękowania należą się Adamowi Michnikowi, który nie tylko wymyślił tę książkę, ale towarzyszył nam w kolejnych etapach jej powstawania". Cóż, tak się stało, że dzisiaj ten protektorat jest, delikatnie mówiąc, niezręczny, a który przypominał mi się czasami podczas lektury. Jestem raczej pewny, że bez tej świadomości spokojniej czytałbym *Lawinę i kamienie*.

A.J.

Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2006

*

Wybór listów Jana Pawła II otwiera napisany w Roku Rodziny (1994) na Boże Narodzenie *List do dzieci*. Jest to prosty i wydawałoby się łatwy tekst, bo rzeczywiście przypomniane są w nim sprawy znane i podstawowe, a jednocześnie przecież najbardziej skomplikowane, trudne i tajemnicze: stajenka betlejemska ze żłóbkiem Dzieciątka, Święta Noc, światło gwiazdy, kolędy, modlitwa, powołanie człowieka („Pan Bóg powołuje każdego człowieka, a Jego głos daje o sobie znać już w duszy dziecka"), radość i miłość („Czyż może być większa radość niż ta, którą Ty, Panie Jezu, wnosisz w dzień Bożego Narodzenia w ludzkie serca, a zwłaszcza w serca wszystkich dzieci?"). *List do młodych* został ogłoszony w Niedzielę Palmową czyli Męki Pańskiej w Roku Młodzieży (1985). I tu, tak jak i w liście poprzednim, w centrum jest Chrystus, miłość i modlitwa („cokolwiek Chrystus wam powie, to czyńcie").

Kolejne dwa listy to *List do kobiet* napisany w uroczystość Świętych Apostołów Piotra i Pawła na konferencję w Pekinie (1995), w którym papież podaje wzór Maryi i najdłuższy w tym zbiorze *List do rodzin* napisany w Roku Rodziny (1994) w święto Ofiarowania Pańskiego, w którego centrum jest Chrystus i Święta Rodzina – ikona i wzór każdej ludzkiej rodziny.

I dwa listy zamykające: *List do osób w podeszłym wieku* (1999) napisany „do moich braci i sióstr", jeden z najpiękniejszych i najważniejszych listów Jana Pawła II oraz *List o chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, napisany w Roku Odkupienia (1984): „Tajemnica Odkupienia świata jest w sposób przedziwny zakorzeniona w cierpieniu i wzajemnie – cierpienie znajduje w niej swój najwyższy i najpewniejszy punkt odniesienia". Papież przywołuje tu Hioba i Krzyż Chrystusa, bo Krzyż Chrystusa jest odpowiedzią na ludzkie cierpienie; w Starym Testamencie słownictwo nie posiadało odrębnego wyrazu na „cierpienie", wobec tego wszystko, co było cierpieniem, określano jako „zło". Jan Paweł mówi o Ewangelii cierpienia i o radości: „Źródłem radości staje się przezwyciężenie poczucia nieużyteczności cierpienia – poczucia, które bardzo mocno bywa zakorzenione w ludzkim cierpieniu".

Mądra i pożyteczna książka.

M.W.

Jan Paweł II, *Projekt życia. Wybór listów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

*

Rok 4 – od października 1981 – i w nim reakcje papieża na stan wojenny: czuwanie modlitewne w intencji Polski, a potem audiencje i przemówienia dla Polaków i ciągłe wspominanie Polski na audiencjach i w wystąpieniach o charakterze powszechnym. Pielgrzymki m.in. do Afryki, Fatimy i Portugalii, Asyżu, Wielkiej Brytanii, Brazylii, Argentyny, Szwajcarii, San Marino; spotkania m.in. z prezydentem Reaganem i Matką Teresą z Kalkuty, liczne spotkania z chorymi i z dziećmi; pierwsza za tego pontyfikatu kanonizacja i kanonizacja ojca Maksymiliana Kolbego. Na tych fotografiach papież jest prawie zawsze uśmiechnięty; uwagę zwraca to, jak ludzie na niego patrzą i jak gestami reagują na spotkanie z nim. Obok fotografii znajdują się teksty najważniejszych papieskich wystąpień z tego okresu.

Rok 5 to *Rok Odkupienia*. I znowu serie pięknych, kolorowych fotografii i teksty papieskie. Nowe pielgrzymki: do Hiszpanii i do Ameryki Środkowej. W marcu uroczyste otwarcie Drzwi Świętych i inauguracja Roku Świętego – Jubileusz Odkupienia (Rok Łaski). Pielgrzymka do Polski. Jasna Góra. Spotkania z tłumami i jak zwykle kameralne spotkania z chorymi. „Naród ginie, gdy znieprawia swojego ducha – naród rośnie, gdy duch jego coraz bardziej się oczyszcza; tego żadne siły zewnętrzne nie zdołają zniszczyć" – mówi papież 19 czerwca 1983 roku. Pamiętamy, jakie to było wielkie przeżycie. A potem pielgrzymki do Francji i do Lourdes, do Austrii i Nieszpory Europejskie. Wyświetla się tamten czas i znowu w nim jesteśmy.

M.W.

Rok 4. Fotokronika. Czas stanu wojennego, słowo Jan Paweł II, fotografie Arturo Mari, redakcja serii, wybór i grafika Leszek Sosnowski, Biały Kruk, Kraków 2006

Rok 5. Fotokronika. Rok odkupienia, słowo Jan Paweł II, fotografie Arturo Mari, redakcja serii, wybór i grafika Leszek Sosnowski, Biały Kruk, Kraków 2006

*

Nowy album – *Nowosielski*. Dwieście pięćdziesiąt reprodukcji dzieł sakralnych i świeckich, ponad siedemdziesiąt nigdy dotychczas nie publikowanych, a wśród nich nieznane dotąd polichromie z cerkwi greckokatolickiej w Lourdes; szkic Krystyny Czerni oraz kalendarium i katalog projektów i realizacji sakralnych.

„Maluj. W tym jest zbawienie" – te słowa z listu Paula Cezanne'a są dobrym mottem do całego malarstwa Jerzego Nowosielskiego (ur. 1923). Jest to świat jasny i prosty, podminowany cieniami i mrokiem, ujęty w ostrych napięciach i na szeroką skalę zakrojony. Są tu bardzo dziwne akty nie-akty, jest czyste *sacrum*, niezwykłe realizacje, wysokiej próby artyzm i teologia pod jednym stropem, natchnienie i geometria, piękno i prawda jako droga prowadząca do Boga. Są obrazy abstrakcyjne, pejzaże, martwe natury. Patrzymy na przejrzyste formy, wpatrujemy się w rytmy, w jasne kolory prześwietlone światłem i nadciągającym zmierzchem, charakterystyczne i od razu rozpoznawalne. Starorzymska mozaika była dla Nowosielskiego najlepszą lekcją impresjonizmu, a malarstwo staroegipskie i średniowieczne ikony stanowiły ważne inspiracje. Ukształtowane konwencje warsztatowe i kanony: ani śladu przypadkowości czy chaosu. „Im mocniejsza jest konwencja i im bardziej rygorystyczne są kanony, tym można bardziej zamanifestować wolność" – mówi Nowosielski który tak określa swój ideał sztuki: „Mojemu ideałowi jest najbliższe to wyobrażenie, które stanowi na ikonie Golgotę. To jest Ukrzyżowanie, które nie wyłącza aspektów katastrofy i tragedii, cierpienia i tortury, lecz potrafi je przepoić takim duchowym światłem, że te aspekty zamiast być aspektami poniżenia, stają się znamionami chwały. To jest wielka tajemnica sztuki".

Jerzy Nowosielski nie maluje od 1999 roku. Jego ostatnią pracą jest krzyż ołtarzowy dla Dominikanów z kościoła na Służewie w Warszawie i to jest symboliczny znak, który dobrze charakteryzuje całą jego twórczą drogę: jego zmaganie się, poszukiwanie i dążenie. Punkt dojścia. I punkt wyjścia. Całe serie takich punktów.

K.M.

Krystyna Czerni, *Nowosielski*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

w 2006 roku

Nr 1 (49) **Ryszard Kapuściński**: *Lapidarium VI*; „Opisać we fragmentach" – z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Grzegorz Kalinowski; fotografie afrykańskie Ryszarda Kapuścińskiego; eseje Jerzego Jarzębskiego i Janusza Kryszaka o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego

Nowe wiersze Tadeusza Różewicza, Kazimierza Hoffmana, Janusza Szubera, Józefa Barana, Leszka Szarugi, Andrzeja Szuby, ks. Janusza A. Kobierskiego oraz Jakuba Kornhausera (debiut)

Szkic Wacława Lewandowskiego o Tadeuszu Nowakowskim – portret literacki w 10. rocznicę śmierci pisarza

Szkic Krzysztofa Lisowskiego o malarstwie Henryka Wańka

Varia: Michał Głowiński, Julia Hartwig, Aleksander Jurewicz, Krzysztof Myszkowski, Mieczysław Orski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Zbigniew Żakiewicz

Recenzje i *Noty o książkach*

Nr 2 (50) **Tadeusz Różewicz**: Wisława Szymborska: *Życzenia dla Tadeusza Różewicza*; Tadeusz Różewicz: *drobne ogłoszenia i wróżby, Biedni ludzie, Łódź, dwie siekierki, To się złożyło (1885-1977), Pokusy*; eseje Jacka Bolewskiego SJ, Juliana Kornhausera, Piotra Matywieckiego, Krzysztofa Myszkowskiego o twórczości Tadeusza Różewicza; dedykacje Czesława Miłosza dla Tadeusza Różewicza; wiersz Miłosza o Różewiczu i Różewicza o Miłoszu; szkic Aleksandra Fiuta o niedokończonym dialogu poetyckim między Czesławem Miłoszem a Tadeuszem Różewiczem; Tadeusz Różewicz: *Po co piszę* i *Dlaczego piszę?*, Tadeusz Różewicz: fotografie i rysunki; Głosy i glosy na 85. urodziny Tadeusza Różewicza: Robert Cieślak, Mirosław Dzień, Aleksander Jurewicz, Bogusław Kierc, Olga Lalić, Jacek Łukasiewicz, Piotr Michałowski, Stanisław Różewicz, Andrzej Skrendo, Piotr Sommer, Agata Stankowska, Leszek Szaruga, Zbigniew Żakiewicz; Anna Frajlich: szkic o *Matka odchodzi*, List do Tadeusza Różewicza oraz głosy studentów Uniwersytetu Columbia na kanwie *Grzechu* Tadeusza Różewicza

Szkic Cezarego Dobiesa pt. *Herbert w Toruniu*

Nowe wiersze Piotra Szewca i Marcina Jurzysty

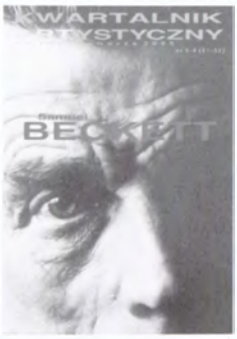
Sprawozdanie z Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt 2006"

Krzysztof Myszkowski: *L* (50. numer „Kwartalnika Artystycznego")

Cytaty z kwartału (100. rocznica urodzin Samuela Becketta)

Varia: Michał Głowiński, Krzysztof Lisowski, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Zbigniew Żakiewicz

Recenzje i *Noty o książkach*



Nr 3-4 (51-52) **Samuel Beckett**: *Nienazywalne* (fragment powieści), *List do Axela Kauna*; Literacka Nagroda Nobla – prezentacja; Samuel Beckett: portrety 1961–1966; Rozmowy Barbary Bray i Marka Kędzierskiego oraz Marka Kędzierskiego i Krzysztofa Myszkowskiego o Samuelu Becketcie; wspomnienia oraz eseje interpretacyjne o Becketcie: Toma F. Drivera, Lutfi Ozkoka, Barneya Rosseta, Ricka Clucheya, Johna Fletchera, Normanda Berlina, Anny McMullan, Tomasza Wiśniewskiego, Antoniego Libery, Jeanne'a Pierre'a Ferrini, Krzysztofa Myszkowskiego, Juliana Kornhausera; Samuel Beckett w „Kwartalniku Artystycznym"

Czesław Miłosz: *Żywotnik*, *W garnizonowym mieście* – ostatnie wiersze Czesława Miłosza w „Kwartalniku Artystycznym"; Głosy i glosy o *Wierszach ostatnich* Czesława Miłosza: Julia Hartwig, Agnieszka Kosińska, Mirosław Dzień, Aleksander Jurewicz, Julian Kornhauser, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Piotr Szewc, Janusz Szuber; *Prywatność poezji* – z Czesławem Miłoszem rozmawia Henryk Grynberg; rękopisy i fotografie Czesława Miłosza

Współcześni poeci amerykańscy w przekładach Andrzeja Szuby: Fleur Adcock, Margaret Atwood, Michele Roberts, Paul Auster

Varia: Michał Głowiński, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Zbigniew Żakiewicz

Recenzje i *Noty o książkach*

Toruń
– kandydatem do tytułu
Europejskiej Stolicy
Kultury 2016

ISSN 1232-2105
nr indeksu 36294

cena 15 zł (VAT 0%)