

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

kujawy i pomorze 2008

nr 2 (58)

HARTWIG

RÓZEWICZ

MYSZKOWSKI

HOFFMAN

KIERC

KĘDZIERSKI

MATYWIECKI

SZEWC

REVERDY

HERBERT - DODATEK

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

kujawy i pomorze 2008

nr 2 (58)
Rok XV

Spis rzeczy

- JULIA HARTWIG *Dans un parc solitaire et glacé... (Verlaine)* / 3
Via Condotti / 4 *Science fiction* / 5 Słowo / 5
Nie wie / 6
- TADEUSZ RÓŻEWICZ Odaliska Ingres'a / 6
- KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Mohl / 9
- KAZIMIERZ HOFFMAN Wilga / 28 Przed obrazem / 28
Kolor / 29
- BOGUSŁAW KIERC Pozdrowienia / 30 Jakby / 31 Advent / 32
Jedno na drugim / 33
- MAREK KĘDZIERSKI *Mademoiselle* (Fragmenty) / 34
- JANUSZ STYCZEŃ Skamieniała ukochana / 58 Miejsce pierwszego
pocałunku / 59 Dwie kawy / 60 Zamek rozstania / 60
- ZBIGNIEW JANKOWSKI Mówię sobie: / 62 Dom Wiersza / 63
Ono II / 64 Uśmiech / 65
- PIOTR MATYWIECKI Karen Blixen: Opowiadanie i westchnienie / 66
- PIOTR SZEWC Nieme usta / 78 Druga kłódka / 79
Kolor bursztynu / 79 Niska cena / 80
- JACEK NAPIÓRKOWSKI *Bodypainting, soulpainting* / 81
Gonitwa poetów i zwierzątek / 82
- PIOTR ROGUSKI Przy winie o Wisławie Szymborskiej / 85
- JÓZEF KURYLAK *De profundis* / 93
- JERZY LESŁAW ORDAN Z okna hotelu w Kairze / 98
Święta egzekucja / 99 * * * (W ogrodzie botanicznym...) / 99
- MAREK WENDORFF Z „Kontaktu '08” / 100
- PIERRE REVERDY Doskonała ruina / 118 Serce przy sercu / 119
Zagubiona głowa / 120 Światło / 121 Aforyzmy / 122

Varia

MICHAŁ GŁOWIŃSKI	Małe szkice / 124
JULIAN KORNHAUSER	Moje lektury poetyckie (5) / 127
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	Addenda (9) / 134
LESZEK SZARUGA	Jazda (6) / 141
PIOTR SZEWC	Z powodu i bez powodu (11) / 146
ZBIGNIEW ŻAKIEWICZ	Ujrane, w czasie zatrzymane (33) / 149

Recenzje

DARIUSZ DZIURZYŃSKI	Próby zamieszkiwania w rzeczywistości / 156
BOGUSŁAW KIERC	Zachłannie, w zachwyceniu / 163
ALEKSANDER FIUT	o Jeleńskim / 165
GRZEGORZ KALINOWSKI	Poeta i kłamstwa lustra / 166

*Noty o książkach / 177**Komunikat / 198*

TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna:

– krajowa 35 zł – zagraniczna 30 USD

Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką)

– krajowa 9 zł – zagraniczna 8 USD

Prenumeratę prosimy wpłacać na konto:

Wojewódzki Ośrodek Kultury PKO SA II Oddział Bydgoszcz
68124034931111000043057874 „Kwartalnik Artystyczny”



Fot. Elżbieta Lempp

Julia Hartwig

Dans un parc solitaire et glacé... (Verlaine):

*W samotnym, lodowatym parku...
Januszowi Pasierbowi*

Spotkaliśmy go w parku Późną jesienią
Spod kołnierza jesionki wyglądała biała koloratka

Nic wówczas nie było nam jeszcze wiadome
Chwilowo

Trudno było przedrzeć się
przez tę nieznaną nam dotąd melancholijną powagę
jaką niósł w sobie

drzewa były nagie
zgrzytał żwir na ścieżce
zarzuconej zeschniętymi liśćmi

Dopiero zimą dotarł do nas
ten niemy krzyk jego wiersza
w odpowiedzi na śmiertelny wyrok
to błagalne pytanie:

Gdzie schować rozpacz?
Gdzie się z nią ukryć?
Nie ma w mieszkaniu kaplicy
Nie ma w mieszkaniu schronienia
została tylko łazienka

Via Condotti

Siedzieli obaj tu
w kawiarni El Greco
Turowicz i Miłosz
Turowicz znał wiersze Miłosza na pamięć
A Miłosz wiedział: Taki nigdy nie będę

Na ścianie kawiarni wisi zdjęcie poety
Kto to jest? pytają amatorzy kawy.
A my wiemy że byli tu obaj
opisani w wierszu „Kawiarnia El Greco”

Bywali tu przed nimi spiskowcy i poeci
Norwid Casanova Stendhal Byron Goethe
Wracali z Forum Romanum
i z rozedrganej upałem Ostii

Żebyś siedział tu nie wiem jak długo
nie wymyślisz jak to upamiętnić
Wypij swoją kawę zapłać
i wróć na via Condotti

Science fiction

Były to czasy kiedy wszystko zaczęło obniżać swój lot
nie zważając na wyrzucone w kosmos trajektorie
i na rządzących którzy robili wszystko najlepiej

Małżonkowie żyli wiedząc o sobie tak mało
że umierając nie mieli sobie nic do oznajmienia
nawet ziemia zaczęła wydawać plony jakby bardziej ospale

W chaosie tym nie byliśmy odosobnieni
W stolicach i na przedmieściach
panowała niepohamowana żądza górowania
Ludzie oglądali siebie w lustrze nie poznając

Pokornym wyrzucano pokorę pysznym pychę
Tak długo walczono z retoryką
aż wreszcie nikt nie umiał wygłosić składnego przemówienia
poza wykształconymi teologami
którzy jednak niechętnie zabierali głos

Nadmiar trosk przerodził się w wyuczoną bez troskę
wszystkim wystającym nad patron przycinano starannie głowy
ale dużego rozmiaru i tak było coraz mniej
choć nadal czuliśmy się jeszcze Europejczykami
o zatwierdzonym rodowodzie

Słowo

Nie ubieraj mnie zbyt bogato
i nie skrapiaj wonnościami

Ale też nie gwałć mnie
nie szydź ze mnie
i nie pochlebiaj
znam swoje zadania

Nie wie

Zanurzyć się w liściach
obrosnąć liśćmi
ogarnąć nadmiar
a potem przyjąć nagość odrzucenia
odpokutować
i podjąć nadzieję
Drzewo też nie wie
czy przyjdzie czas nowego życia

Julia Hartwig

Tadeusz Różewicz

Odaliska Ingres'a

kiedy pierwszy raz ją ujrzałem
pomyślałem
jest jak wąż z sonetu
Adama Mickiewicza
co śliską piersią dotyka
się ziola
nie wiem do dzisiaj
gdzie wąż Wieszcza
ma pierś gdzie łono
wyżej niżej?
odaliska była zwinięta
jak wąż
pod wpływem ciepła
i światła zaczęła się rozwijać przeciągać

pozbywała się szat
płynęła przez wszystkie
sale Luwru
ktoś powiedział do mnie
„nagość była sakralna
to znaczy nieczysta...”
ktoś w sto lat później
(przyprawił)
przykleił do twarzy Odaliski
maskę małpy
to gdzieś w Wenecji na
tym ostatnim biennale
sprytny artysta wizażysta
zamiast klapsa i kopa w d...
dostał brawko
była frajda
fajne było to 51. biennale w Benatkach

Alla Biennale di Venezia
„tutto e perduto anche il pudore”
(„stracono wszystko łącznie ze wstydem”)
pisał w lipcu 1964 roku M. Porębski

Tadeusz Różewicz

Krzysztof Myszkowski

Mohl

Mohl mieszkał w pokoju na szczycie wieży, w linii murów obronnych, w południowo-zachodnim narożniku ruin. Wchodziło się tam z ulicy Podmurnej przez wysokie, zakończone ostrołukiem drzwi, wysoko sklepioną sień i po stromych schodach do góry. Pokój Mohla to była klatka trzy na dwa i pół metra, wysoka na około dwa i pół, z trzema wąskimi oknami wychodzącymi na wschód, zachód i południe. Od strony wschodniej widać było mur, rzekę i most kolejowy, przez okno południowe przystań na drugim brzegu, a od strony zachodniej ulicę Podmurną, dachy domów i spichlerzy, zarys wieży Świętych Janów, iglicę Ducha Świętego, blanki Bramy Mostowej, mury, rzekę i most drogowy.

Ruiny klinem wbijały się między Stare i Nowe Miasto. Mohl urodził się na ich obrzeżu, na Przedzamczu w szpitalu świętych Piotra i Pawła, trzy kroki od bramy głównej, którą wychodziło się na Wolę Zamkową, w stronę Nowego Miasta.

To Thorn ulokował Mohla w pokoju na wieży. Thorn od dawna znał Mohla, a i Mohl pamiętał Thorna od dawna. Od dziecka widywał go z oddali i z bli-

ska na spacerach w parku i nad rzeką, w ruinach i w bramach, na ławkach, na kamieniach i w marszu, na ulicach Starego i Nowego Miasta, u Świętych Janów i u Świętej Katarzyny i kilka razy u Chrystusa Króla i w okolicy Stawów Kaszowych, na Mokrem. Widywał go jeszcze w wielu innych miejscach i śmiało można powiedzieć, że dobrze znali się z widzenia.

Od kiedy zaczęli rozmawiać i utrzymywać ze sobą bezpośrednie kontakty? Mohl nie mógł sobie tego przypomnieć. W ogóle nie był pewny, czy można powiedzieć, że kiedykolwiek utrzymywali ze sobą bezpośrednie kontakty. W każdym razie wierzył w to i miał taką nadzieję, że jeszcze nadejdzie taki czas, w którym będą utrzymywać ze sobą bezpośrednie kontakty.

Thorn mieszkał na pierwszym piętrze w narożnym domu na Żeglarskiej i świętej Anny, pod wieżą katedry Świętych Janów. Narożnik Thorny sąsiadował z południowo-zachodnim narożnikiem czworoboku Werder, wokół którego rozwinęło się Stare Miasto. Werder wyznaczały ulice: od północy – Szeroka, od wschodu – Łazienna, od południa – świętej Anny i od zachodu – Żeglarska. Z Żeglarskiej wchodziło się w świętego Jana i idąc dalej, przecinało się Łazienną i obok pałacu Eskenów wchodziło się w Ciasną, którą wychodziło się na Mostową, skręcało się w prawo, dochodziło do Bramy Mostowej i tam skręcało się w lewo, w Podmurną, którą po kamiennych płytach wzdłuż muru albo środkiem, po kocich łbach, wchodziło się do góry, do wejścia.

Mieszkanie na Mokrem, gdzie mieszkali dziadkowie i rodzice Mohla, stało się po urodzeniu Mohla jego mieszkaniem. Było to trzypokojowe mieszkanie, dziesięć na dziesięć metrów na pierwszym piętrze w domu zbudowanym w latach trzydziestych, z parterem, trzema piętrami i strychem, z oknami ze wszystkich stron i z dwoma wejściami od strony podwórka, które zamykał mur i bezokienne ściany stojących prostopadle dwóch domów. Na gładkiej powierzchni fasady mieściło się pięćdziesiąt osiem okien i cztery wąskie, zaokrąglone balkony, po dwa na klatce schodowej, pomiędzy pierwszym i drugim oraz drugim i trzecim piętrzem. Dom był symetryczny i jasny, z drugiej strony z uskokiem w środku i z rzędami ośmiu okien na każdej kondygnacji; na ścianach bocznych znajdowały się na górze cztery małe okna.

Rok po Mohlu urodziła się Marta i ulokowano ją w środkowym pokoju, w którym mieszkał Mohl. Ojciec i matka mieszkali w najmniejszym pokoju, po prawej stronie, gdy stało się twarzą w stronę pokoju babci i dziadka, a babcia i dziadek w największym. Mieszkali tak razem, w komplecie. Ale niedługo trwała ta idylla. Niedługo byli ze sobą razem. Po sześciu latach po urodzeniu Mohla zmarł dziadek. Po osiemnastu latach od śmierci dziadka, umarła babcia. Po trzech latach po jej śmierci odszedł z domu ojciec, a po trzech latach po jego odejściu wyprowadziła się Marta.

Mohl wyjechał na studia, pływał na fregacie i na szkolnych statkach motorowych, żeglował na jachcie i wiosłował na szalupach. Próbował swoich sił na morzu. Zrezygnował po pierwszym roku. Nie było to to, co sobie wymarzył.

Na wiosnę trafił do wojska, najpierw do szkoły podoficerskiej, a potem do jednostki liniowej, wyszedł po dwóch latach i po dwóch miesiącach zdał egzaminy na filologię polską na miejscowym uniwersytecie. I to było tak, jakby zatoczyło się koło i Mohl wrócił do punktu wyjścia.

Ulica Ducha Świętego łączyła Różaną z Bramą Klasztorną, którą wychodziło się na nabrzeże na wprost przystani statków. Tam teraz poruszał się Thorn. Thorn schodził na spacer trzy razy dziennie: rano, po śniadaniu, po południu, po obiedzie, i trzeci raz wieczorem, po kolacji. Chodził ulicami Starego i Nowego Miasta, zachodził do katedry, wychodził na nadbrzeże i spacerował wzdłuż brzegu, chodząc od mostu drogowego do mostu kolejowego, niekiedy szedł dalej i po około godzinie wracał z powrotem, do środka. To były jego główne trasy i Mohl wiedział, gdzie i kiedy może Thorna spotkać.

Telefon dzwonił nieczęsto, a jeśli już, to z powodu jakiejś sprawy dotyczącej schroniska: wywozu śmieci, naprawy dachu, napraw hydraulicznych lub elektrycznych, a nawet wizyty kominiarzy. Niekiedy zachodzili jacyś ludzie i prosili o nocleg, ale Mohl nie miał takich uprawnień, żeby ich przyjmować. Rzadko kiedy ktoś do niego przychodził. Kilka razy była Kinga. Kilka razy przywieźli polecane przesyłki. Raz, na samym początku, odwiedził go Thorn.

Te wstępne informacje, jak się wydaje, rzucają wiele światła na Mohla, ale miejmy nadzieję, że będzie ich więcej i że rzuca jeszcze więcej światła, na Mohla, przynajmniej dla niektórych. Czy nie najwięcej światła kryje się

w stosunkach Mohla i Thorny? Niewykluczone, chociaż wcale nie jest to takie pewne. Kim był Thorn dla Mohla? I kim był dla Thorny Mohl? Czy byli już ze sobą w bezpośrednim kontakcie? Czy Thorn był dla Mohla dobrym pośrednikiem, jeżeli w ogóle Thorn był dla Mohla pośrednikiem? I czy dobrym plenipotentem Thorny był lub mógłby być Mohl, jeżeli rzeczywiście był lub mógłby być plenipotentem Thorny? Nie można było tego wykluczyć, ale także trudno było to stwierdzić.

Mohl nie wiedział, dlaczego Thorn wysłał go do matki. Przecież, jeżeli do niej pójdzie, to i tak nic to nie zmieni. Jego misja, jeżeli rzeczywiście miałaby dojść do skutku i tak skończy się fiaskiem, nie miał co do tego wątpliwości. Za dobrze znał swoją matkę. Czy był gdzieś ktoś, kto mógłby jej jakoś pomóc? I czy ona w ogóle oczekiwała od kogoś pomocy?

Żyła jak pustelnica i mało kto miał do niej bezpośredni dostęp. Czy Mohl miał do niej bezpośredni dostęp? Trudno powiedzieć. Ale, czy ona miała bezpośredni dostęp do Mohla? Trudna sprawa. Czy rozmawiała z nim i czy była z nim kiedyś w bezpośrednim kontakcie? Raczej nie. Kiedyś powiedziała, że najbardziej kochała swojego ojca. Może tak, może nie, nie można było tego wykluczyć. Czy można na świecie żyć bez miłości?

Kiedyś pewnie interesowała się Mohlem, chyba najwięcej, gdy był jeszcze wewnątrz niej, w środku. Może można powiedzieć, że wtedy byli w bezpośrednim kontakcie? Czytała *Jana Krzysztofa* i myślała, że Mohl będzie taki jak on. Szybko przekonała się, że jest to niemożliwe. Gdy go urodziła, karmiła go swoim mlekiem i krótko zajmowała się nim. Zaraz potem Mohl dostał się pod dobrą opiekę babci, która była jej matką.

Teraz Thorn mówi, że muszę jej pomóc. Jak ja mogę jej pomóc? Co mogę zrobić dla tej nieszczęśliwej kobiety? Przecież chciałem z nią być i od początku jakoś z nią byłem, chociaż coraz bardziej okazywało się to niemożliwe. Nie z mojej winy. Nie zrobiła nic, żebym z nią został. Dlaczego teraz miałaby mnie posłuchać? To do niej jest niepodobne. Czy coś dobrego może wyniknąć ze słów, które mam jej przekazać, czy tylko obróci się to na gorsze?

Jaki plan ma Thorn, że wysłał mnie do niej? Czy mam tam siedzieć i czekać na Boże zmiłowanie? Już dawno nie rozmawialiśmy ze sobą i kontakt z nią

był coraz bardziej trudny. Gdy coś do niej mówiłem, milczała lub powtarzała to samo w kółko. Miała swoje ulubione słowa, którymi wszystko nazywała. Albo coś było komedią albo tragedią. Nic po środku. I ciągle straszyla: Zobaczysz, jeszcze zobaczysz. – powtarzała. Co zobaczę? – pytałem, ale tylko kiwała głową i nie odpowiadała. Co złego ma mnie spotkać? – pytałem. Milczała. Przecież nie życzy mi nic złego, więc po co w kółko to powtarza? Powtarzała, że bardzo się mną martwi i codziennie modli się za mnie do Matki Boskiej.

Kiedys powiedziała, że jest jak Łazarz. Widocznie spodobało się jej to, bo potem jeszcze kilka razy to powtórzyła. Nie rozumiem, co to znaczy, że jest jak Łazarz. Co ona ma z nim wspólnego?

Thorn pomagał Mohlowi tak, że Mohl mógł zawsze liczyć na jego pomoc, chociaż sam musiał troszczyć się o swoje sprawy i dochodzić do wszystkiego po kolei, co wychodziło Mohlowi na dobre. To było tak, jakby szedł po dobrej drodze. Czy Mohl wiedział, co jest dla niego ważne? Nie jest to takie pewne. A czy wiedział, co jest dla niego najważniejsze? Trudno powiedzieć.

Czy Mohl ufał Thornowi? Chyba tak. Nie byli do siebie podobni, ale można było odnieść wrażenie, że byli jak ojciec i syn, jeżeli jest to dobre porównanie. Ojciec i syn? Coś z tego. Może ojczym i pasierb? A może, zarzucając te rodzinne parantele, mistrz i uczeń? Lecz nie mnożmy komplikacji, skoro i tak mamy ich już aż nadto.

Nie można było wykluczyć, że to, czego nie widział Mohl, ktoś inny widział zupełnie dobrze, na przykład światło, tam, gdzie mimo wszystko ono było, chociaż być może nie dla Mohla. Na przykład w kontaktach Mohla z Thornem, a także w kontaktach Mohla z innymi osobami, kimkolwiek by one nie były i jak daleko nie byłyby od źródła tego światła. To może wydaje się za bardzo skomplikowane, ale jednak nie powinno się tego wykluczać.

Spotkanie Thornia po latach to było najlepsze, co mogło Mohla spotkać. Gdy wrócił z wojska, nie bardzo wiedział, co ma ze sobą zrobić. Babcia już nie żyła. Ojciec rzadko bywał w domu. Marty też prawie nie było. Matka leżała w swoim pokoju i zajęta była swoim nieszczęściem. Mohl został sam i był, chyba po raz pierwszy w życiu, zdany na samego siebie. Zaczął spotykać się

z Kingą i chociaż już nie było między nimi tak, jak kiedyś, to jednak spotkania te dawały Mohlowi wytchnienie i przywracały go jakoś do życia.

Znowu zaczynał wszystko od początku. Długo nie było go w domu i długą w tym czasie odbył drogę. Thorn, gdy się spotkali, powiedział, że Mohl wrócił z dalekiej podróży. Dom był pusty i była w nim tylko matka. To już nie był ich dawny dom, dom Mohla, gdy wszyscy jeszcze byli ze sobą razem, w komplecie. Mohlowi potrzebne było światło, choćby tylko jedna iskra, jakiś błysk, świetlista bagatelka, która, dla Mohla, w tej ciemności przecież nie byłaby bagatelką.

Żył w pokoju na wieży i Thorn mówił, że żyje tam jak gołąb w gołębniku. Miał teraz dobry kontakt z Thornem, miał swoje książki i Kingę, z którą spotykał się od czasu do czasu. Wydawało się, że prostują się jego ścieżki, że zaczyna się dobra passa dla Mohla. Nie można było tego wykluczyć i można było w to wierzyć.

Ale nagle wszystko zmieniło się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Głos, Thorn, polecenie, matka. Co z matką? Mohl, wzięty w ten krzyżowy ogień, nie wiedział, co ma robić. Czuł się tak, jakby coś złego w nim się poruszyło i zaczynało snuć swoje dzieło. Czuł się tak, jakby ktoś wypychał go z siebie, wymazywał i wyrzucał go z siebie, na zewnątrz.

Jaki to zły duch wije sobie gniazdo we mnie? Kto szykuje sobie we mnie dla siebie mieszkanie?

Thorn kiedyś powiedział do Mohla, że nie można nigdzie nie być u siebie. Mohl pomyślał, że jedynym miejscem, w którym kiedyś naprawdę był u siebie, było mieszkanie jego dziadków, na Mokrem, gdy wszyscy jeszcze byli tam razem, w komplecie. Teraz była tam tylko matka. Leżała zwinięta w kłębek w rogu najmniejszego pokoju i mówiła, że wszyscy ją opuścili i że codziennie modli się do Matki Boskiej o śmierć.

Biedny Mohl, biedna jego matka, biedny ich pusty, opuszczony dom.

Mohl wierzył w przemieniającą siłę słów. Dzięki słowom przetrwał najtrudniejsze. Widział, ile zła na świecie wyrządzały źle użyte słowa,

ile czyniły szkód i strat, ile spustoszeń i nieszczęść. I widział, ile pożytku i dobra czyniły na świecie słowa dobrze użyte, jak ratowały ludzi przed spustoszeniem i nieszczęściem, jak często były dla nich pomocą i wybawieniem.

Pamiętał, co kiedyś mówił Thorn, że słowa mogą nieść pokój i mogą prowadzić do wojny, mogą kończyć i mogą zaczynać, mogą być za czymś dobrym i za czymś złym i mogą być przeciw czemuś dobremu i przeciw czemuś złemu, mogą być daremne i mogą być nienadaremne, mogą być dobre i mogą być takie, które uchodzą za dobre, mogą krzepić słabych i mogą niszczyć krzepkich, mogą wskrzeszać z martwych i mogą ranić śmiertelnie, mogą dodawać sił i mogą sił pozbawiać, mogą łączyć i mogą dzielić. Złe słowa wypływające ze złego ducha i dobre słowa wypływające z ducha dobrego. Skażone i czyste. Zimne i gorące. Świąte i bluźniercze. Rozumne i nierozumne. Gorzkie i słodkie. Łagodne i podstępne. Wyniosłe i próżne i pokorne i współczujące. Podstępne i łagodne. Słowa jak ziarna na siew i słowa jak zatrute strzały. Słowa prawdy i słowa kłamstwa. Słowa mądrego i słowa głupiego. Jaka jest ich siła, jaka wielka moc.

Gdy Mohl wrócił z wojska, w jego pokoju wszystko stało na swoim miejscu, tak jak za dawnych lat: duże drewniane łóżko i zawieszony nad nim czarny metalowy krzyż, nocny stolik, trzydrzwiowa szafa, bielizniarka, lustro w drewnianej ramie z szafką, stół, trzy krzesła, wiklinowy fotel i cztery półki na książki stojące obok siebie pod ścianą. Niektóre książki Mohl kupił sam, niektóre odziedziczył po dziadku, a niektóre po ojcu.

Z matką ustalili, że będzie robił zakupy i sprzątał, a ona będzie gotowała, prała i prasowała. Dom był zaniedbany i widać było, że długo nim się nikt nie zajmował. Można powiedzieć, że był w ruinie. Mohl uznał, że jest to dobry punkt wyjścia.

Na początku września niespodziewanie wróciła Marta, z dwójką małych dzieci, i zamieszkała w największym pokoju. Po sześciu dniach wprowadził się jej mąż i Mohl znalazł się jakby w poczekalni, gdzie ciągle panował hałas, ruch i zamieszanie. Matka powiedziała, że czuje się źle, odwołała ustalenia i zamknęła się w swoim pokoju.



Teraz Mohl żył między grobową ciszą dochodzącą zza drzwi pokoju matki i hałaśliwym, pełnym wiru rodzinnym życiem siostry, które wybrzmiewało zza drzwi z drugiej strony. Czuł, że traci grunt pod nogami. Z początku liczył na to, że to się zmieni i czekał. Ale czas mijał, nic się nie zmieniało i coraz mniejsze były nadzieje na jakąkolwiek odmianę.

Zadzwoił do Thorn'a i poprosił o spotkanie. Spotkali się następnego dnia wieczorem, na nabrzeżu, przy Bramie Żeglarskiej. Co się stało? – zapytał Thorn. Nie mam gdzie mieszkać. – powiedział Mohl. Do domu wróciła siostra z dziećmi i z mężem i od rana do wieczora panuje tam teraz hałas, ruch i zamieszanie. Nic nie mogę robić, a matka odmówiła jakiegokolwiek pomocy. I co dalej? – zapytał Thorn. Muszę znaleźć jakiś pokój, powiedział Mohl, jakiś spokojny kąt do pracy i do życia. Postaram ci się pomóc. – powiedział Thorn i rozeszli się w swoje strony.

Po trzech dniach Thorn odezwał się i powiedział, że ma dla niego pokój w schronisku, w Dworze Mieszczańskim, który przeznaczony był do remontu. Mohl mógł tam mieszkać, płacąc niewielki czynsz i w zamian za to pilnować miejsca. Co to znaczy pilnować miejsca? – zapytał Mohl. Będziesz tam mieszkał i miał wszystko na oku. To dobra wiadomość. – ucieszył się Mohl. Dziękuję. Nie marnuj czasu. – powiedział Thorn. Kiedy mogę tam się wprowadzić? – zapytał Mohl. Od razu. – odpowiedział Thorn. Już wszystko zostało ustalone. Uratował mnie pan. – powiedział Mohl. Jestem panu bardzo wdzięczny.

Tego samego dnia Mohl wprowadził się do Dworu Mieszczańskiego i zamieszkał w pokoju na szczycie wieży. Od kierownika schroniska dostał duży klucz do drzwi wejściowych, klucz do sekretariatu, gdzie były klucze do wszystkich pokoi i telefon oraz klucz do swojego pokoju na górze. Wieczorem zszedł na dół, żeby zobaczyć, co jest w środku.

Przez wysokie, zakończone ostrołukiem drzwi wejściowe wchodziło się do wysoko sklepionej sieni i potem po trzech stopniach, przez wahadłowe drzwi, na parter, skąd były wejścia do dużej sali siedem i pół na cztery metry i wysokiej na około sześć, z czterema belkami stropowymi i z trzema oknami z widokiem na mury obronne, ruiny i szpital Piotra i Pawła. Po drugiej stronie były dwie sale, jedna siedem i pół na pięć metrów i wysoka na około sześć,

z trzema symetrycznymi łukami na wschodniej ścianie, z sześcioma belkami stropowymi i z dwoma oknami z widokiem na mury, rzekę i przystań na drugim brzegu i druga, obok, mniejsza, z jednym oknem, takiej samej wysokości. Z korytarza były jeszcze wejścia do dwóch pokoi, od strony ruin, i zejście do piwnic. Po dziewięciu stromych stopniach wchodziło się na podest, z którego było wejście do najniższego pokoju na wieży, z widokiem na mury, rzekę i przystań na drugim brzegu, i dalej, po dziesięciu stopniach, na podest i po trzech – na pierwsze piętro, gdzie mieścił się sekretariat i pokój kierownika schroniska oraz, w takim samym układzie i podobne jak na parterze, trzy duże sale: jedna z widokiem na fosę, mury obronne, ruiny i szpital Piotra i Pawła i po drugiej stronie dwie z widokiem na mury, rzekę i przystań na drugim brzegu. I dalej, z korytarza, po dziewięciu stromych stopniach, wchodziło się na podest, z którego po trzech stopniach schodziło się w dół do drugiego, obramowanego balkonem, pokoju na wieży, a po pięciu stopniach do góry, na drugie piętro, gdzie były, wejścia do trzech sal: jednej dużej, pustej, siedem i pół na cztery metry i wysokiej na około sześć, z czterema belkami stropowymi, z widokiem na mury obronne, ruiny i szpital Piotra i Pawła i, po drugiej stronie – dwóch, z dwoma oknami z widokiem na mury, rzekę i przystań na drugim brzegu. I z tego pokoju po prawej stronie, z pięcioma belkami stropowymi, wchodziło się po trzech stopniach na podest, z którego wchodziło się do pokoju Mohla. Z korytarza było jeszcze wejście do łazienki i toalety oraz wąskimi i krętymi schodami do góry, na strych.

Pokój Mohla był szeroki na dwa i pół metra, długi na trzy i wysoki na dwa i pół. Trzy okna, zakończone łukami, miały około półtora metra wysokości i około siedemdziesiąt pięć centymetrów szerokości i wychodziły na wschód, zachód i południe. Podłoga była zrobiona z desek, a ściany były chropowate i szare. W prawym rogu od drzwi wejściowych stało żelazne łóżko, obok niego, w niewielkiej wnęce, szafka, a w lewym rogu od wejścia wieszak. W górnym rogu, po lewej stronie od drzwi wejściowych stał stół, z boku krzesło, w rogu po prawej stronie kosz na śmieci, a przy wschodnim oknie wiklinowy fotel, który Mohl przyniósł tu z dołu, z pokoju dla gości. Nad łóżkiem wisiała półka z książkami, a nad nią, w drewnianej czarnej ramce czarno-biała fotografia katedry Świętych Janów widzianej od strony Bramy Żeglarskiej.

I właśnie tam, w tym pokoju na górze, miało miejsce główne zdarzenie, które odmieniło los Mohla. W nocy usłyszał głos. Nie było to nic nowego,

bo Mohl już wcześniej słyszał różne głosy rozbrzmiewające w jego głowie, a także te, które rozbrzmiewały na zewnątrz, chociaż nie widział tego, kto mówi, i potem te głosy lokowały się w nim jak u siebie, i były jak jego własne, to znaczy nie do rozróżnienia z jego własnymi. Ale ten głos, który usłyszał tamtej nocy, był jakby wyraźniejszy od innych i był w jakiś dziwny sposób bardziej od innych dotkliwy, docierający w nim dalej i zakorzeniający się mocniej, jakby lokował się w nim na dobre i na złe, czy może na pokuszenie dobrego i złego. I był nie do zagłuszenia, nie do zagłuszenia czym innym.

Wstań i idź do swojej matki i powiedz jej, że jeżeli nie przemieni swojego życia, to spotka ją straszna kara i wtedy już nikt nie będzie mógł jej pomóc.

Ten głos nie zamilkł, kiedy zamilkł, ale został w głowie Mohla, trwał i rozbrzmiewał, a nawet rozwijał się, w głowie Mohla, w coraz to nowe dopowiedzenia, strachy, lęki i nadzieje, bo jednak i nadzieje, chociaż były to nadzieje słabe i kruche. W jakiejś zawilej grze światła i cieni, światła i ciemności, dźwięku i ciszy, głosu i milczenia, rytmu i chaosu, rozwoju i ucieczki, cofania się i posuwania, tak, jednak posuwania się, do przodu.

I ten głos, usłyszany w nocy, w śnie czy nie w śnie, na jawie czy nie na jawie, złączył się w głowie Mohla, z tym, co usłyszał od Thorny. Mohl nie miał tu nic do dodania. Sprawa była jasna i musiał przystąpić do działania albo wycofać się i zniknąć z pola widzenia. Zniknąć z pola widzenia Thorny i w jakimś stopniu wycofać się z własnego punktu widzenia. Dobrze powiedzieć, że sprawa była jasna. Mohl nie wiedział, jak ma postąpić, nie wiedział, co ma zrobić, ale przecież wiedział, że jakoś postąpić musi, że coś musi zrobić. Do tego wzywał głos i powtarzał to Thorn. Sprawa była jasna.

Zdarzenie z głosem nie dawało Mohlowi spokoju. Było wyraźne, ale Mohl nie wiedział, co się właściwie zdarzyło. Znowu zaczął myśleć o matce i, w związku z nią, o sobie. Zaczął też myśleć, czego nie potrafił sobie wytłumaczyć, co robić, żeby nie natknąć się na Thorny, żeby nie spotkać się z nim. Dawno już tyle nie myślał o matce. I dawno już tak uważnie nie unikał Thorny, jeżeli kiedykolwiek go unikał. To nie były igraszki. Mohl czuł to wyraźnie, że to nie są igraszki. I to nie były igraszki.

Ale jaki sens miało całe to zamieszanie? Przecież matka i tak, co wiedział, bo znała ją przecież dobrze, nie zmieni swojego postępowania. Po co więc ma zabierać się za coś, co i tak nie ma większego sensu? I o jakiej karze jest tu mowa? O jaki straszny koniec tu chodzi? Tak, to zdanie miało niemożliwą do określenia treść. Ale jednak, Mohl jakoś dobrze je rozumiał, w głębi serca, w głębi duszy i w głębi sumienia. Zobaczył, co się święci i poczuł strach i trwogę.

Emocje nie były najmocniejszą stroną Mohla, Mohl słabo panował nad nimi. Obracał je w ironię i w żart, odwracał od celu, rozrzęczał, kierował w różne strony, próbował grać na czas i na zwłokę. Zaraz zaprzeczał innym albo zaraz im przytakiwał, a bywało tak, że zaprzeczał nawet samemu sobie i wydawało się, że już nieźle się w tym wprawił. Ileż to razy uciekał, chował się i znikał z pola widzenia, które nagle stawało się wąskim polem rażenia. O tak, emocje nie były najmocniejszą stroną Mohla, były jego słabą stroną i Mohl o tym wiedział.

Zdarzenie z głosem to było główne zdarzenie w ciągu pierwszych trzech tygodni pobytu Mohla na wieży. Nic tu nie było do dodania, pomimo, że całe to wydarzenie było bardzo lapidarne w swojej treści i bardzo oszczędne w formie, tak jak, tym bardziej, nic tu nie było do odjęcia. I Mohl nie miał tu nic do dodania, a tym bardziej nie miał tu nic do odjęcia. Musiał odnieść się do tego, co usłyszał i musiał wyciągnąć z tego wnioski.

Ale, im bardziej rozważał to, co usłyszał, tym bardziej wikłał się w szczegóły. Rozważał: A może to była jakaś gra Thorna, który w ten sposób chciał upiec dwie pieczenie przy jednym ogniu. Dwie pieczenie przy jednym ogniu? A może to była jedna i ta sama pieczeń? Jeżeli tak, jeżeli to była prawda, jedno albo drugie, to rzucało to nowe światło na sprawę i jednocześnie rzucało nowe światło na Thorna. Ale, czy była to prawda, jakakolwiek by ona nie była, czy była to prawda?

Co mógł mieć wspólnego głos, który usłyszał przedtem, z tym, co potem usłyszał od Thorna? Byli ze sobą w zмовie? Głos, Thorn i matka? Nonsens. Matka nie mogła być z nikim w zмовie. I w jaki sposób Thorn mógł wiedzieć, czy choćby nawet tylko się domyślać, co powiedział do Mohla głos, głos w jego głowie, i w jego sprawie, chociaż przecież nie tylko w jego sprawie, nie tylko.

W każdym razie fakt, że Thorn wysyłał go do matki, łączył się z faktem usłyszenia przez Mohla głosu, na jawie czy we śnie, nieważne, w każdym razie głosu, który, tak jak Thorn, wysyłał go do matki, co miało lub co mogło mieć dla niej zasadnicze znaczenie, co wiązało się z jej ratunkiem i Mohl nie mógł, czy nie powinien być na to obojętny. Ale Mohl w związku z matką nie miał już sił na jakiegokolwiek związane z nią rozważania, nie miał już nawet sił na jakiegokolwiek związane z nią spekulacje. A to, polecenie i głos, trzeba było dalej rozpatrywać razem, nierozdzielnie łączyć jedno z drugim i to niejako podwójnie, chociaż głos w głowie i słowa Thorn'a mogły być jednym i tym samym albo bezpośrednio z siebie wynikającym. Ale takie rozważania, właściwie spekulacje, to już było ponad siły Mohla, ponad jego wytrzymałość. Nie po to wyprowadził się z domu, żeby teraz do niego wracać i to wracać z taką misją, która wydawała mu się nieprawdopodobna tak w swoim realnym, jak i w swoim pomysłowym przebiegu, wymyślona nie wiadomo po co, chociaż wiadomo dla kogo.

Mohl miał jednak w Thornie wsparcie, chociaż chyba nie można już było o nich powiedzieć tak jak kiedyś, że szli dalej ramię w ramię. Mimo wszystko jednak jakoś byli do siebie podobni. Byli i nie byli. Fizycznie nie byli do siebie podobni, ale Mohl miał, jakby w załączku, kilka cech charakteru Mohla, które przecież mogły się w nim jeszcze rozwinąć.

Te słowa, które wypowiedział głos i które potem powtórzył Thorn, utkwiły w głowie Mohla, obracały się w niej, a nawet, w jakimś stopniu, rozwijały się w niej, do tyłu i do przodu, to znaczy dopełniane były wspomnianiem rzeczy minionych i przewidywaniem rzeczy przyszłych, czyli tego, co już nastąpiło i tego, co jeszcze mogło nastąpić, oczywiście w kontekście tych słów, słów, które wypowiedział głos i które potem powtórzył Thorn, a które Mohl dobrze sobie zapamiętał.

Przewijał je sobie w głowie, od początku do końca to w jedną, to w drugą stronę, w całej swojej zawłości i w całej swojej prostocie, tak, jakby szukał czegoś w ciemności i jakby szukał w świetle, i jakby szukał czegoś w mrocznej strefie cienia, to w jednym, to w drugim, to w trzecim kontekście i chociaż niekiedy na głos wypowiadał niektóre z tych słów, to większość tej gry, czy tych działań toczyła się w milczeniu, nie w ciszy, bo przecież otaczały go ciągle różne dźwięki, ale w milczeniu, w milczeniu, tak, w milczeniu.

Chodził i siedział, i leżał, leżał w bezruchu, na wznak w świetle i w ciemności, a te słowa tkwiły w jego głowie i obracały się w niej, rozwijały, wypychając go w strefę światła i w długie pasma ciemności, a także w pasma szarości, cienia i mgły. I nie miał tu nic do dodania, nic ani do dodania, ani do odjęcia.

Wątpliwości wracały, a gdy wracały, to zdany na samego siebie, gubił się, wahał, wpadał w popłoch lub w przygnębienie i już nie mógłby powiedzieć, że idzie w ślady Thorn'a, że z uporem idzie w jego ślady.

To nie zniknęło, kiedy minęło, ale trwało dalej i rozwijało się, w głowie Mohla. Nie, już nie wracał do tego, co było, do tamtych obrazów, głosów, światła i ciemności, ale ciągnął to dalej, w głowie, na kanwie tamtego, co było, a co dobrze, może nie tyle, że pamiętał, ale co dobrze tkwiło w nim i stanowiło o jego istocie. Grał dalej tę swoją grę, swoją starą grę, z dzieciństwa, prostą i jasną, według reguł i oczekiwań i wydawało się, że prostą i jasną drogą posuwa się jednak do przodu, prze do przodu, po coś, mimo wszystko, do przodu po coś, tak.

Raz wolniej, raz szybciej, a raz prawie zupełnie w bezruchu, znowu przyspieszając, ale częściej opóźniając, na pewno, dobrze wiedząc, o co toczy się cała gra. To oczywiście niczego nie dawało, ale przynajmniej opóźniało, odwlekało rozwiązanie.

A może tylko dalej grał na zwłokę, może dalej na coś czekał i liczył na coś, co wydarzy się jakby samo z siebie i przyniesie dobre rozwiązanie? Może. Jeżeli już coś go w tym posuwaniu naprzód interesowało najbardziej, to światło, dążenie do światła, tak, i rytm, w którym się poruszał, rygorystyczny rytm, a nie prędkość, chociaż bardzo by chciał, żeby to wszystko już było poza nim, żeby skończyło się jak najszybciej i żeby skończyło się dobrze, w miarę dobrze, możliwie jak najlepiej.

Był to jego rytm i nie jego, bo posuwał się niespiesznie, a raz po raz jakby przyśpieszał, podkreślał tempo i żwawiej poruszał się do przodu. Czy jakiś wpływ miał na to jego działanie Thorn'a? Czy Thorn go w tym działaniu, a właściwie jakby zaniechaniu gruntował? Tak, to jakby tak wyglądało, że Thorn gruntował go w tym. To jakby z natchnienia i z przy-

kładu Thornia Mohl posuwał się tak do przodu, chociaż przecież posuwał się naprzód jakby wbrew Thornowi, jakby nawet na jego zgubę, jakby przeciw niemu!

Mohl był taki, jaki był i bądźmy dobrej myśli o nim, chociaż wcale to nie jest łatwe.

Często w tych dniach wracał do swojego ostatniego spotkania z Thornem, przed Bramą Żeglarską, i do ich spaceru, po drugiej stronie murów, na nabrzeżu, pomiędzy dwoma mostami i do ich krótkiej rozmowy, a właściwie do tego, co do niego powiedział Thorn: Idź do swojej matki i powiedz jej, że musi, nie czekając na nic, przemienić swoje życie, jeżeli nie chce źle, bardzo źle skończyć.

Ta scena na spacerze istniała w swoim świetle. Na pewno istniała w innym świetle dla Thornia i w innym świetle dla Mohla i pewnie w innym dla kogoś innego, a dla innych istniała w swoim świetle, czyli w innym dla jednych i w innym dla drugich, a kto wie, czy nie w jeszcze innym dla trzecich. Dla jednych w podobnym, dla drugich nie, a dla trzecich zupełnie nie, to znaczy w podobnym dla nich wszystkich, ale w podobnym w odmienny dla każdej z tych grup sposób, co powinno być jasne.

Ciągle wydawało się, że Thorn jest prawdziwym duchem opiekuńczym Mohla. I chyba tak było w istocie, ale czy wiedział o tym Mohl? I czy wiedział o tym Thorn, jeżeli w ogóle planowo o tym w ten sposób myślał? Kto myśli o sobie, że jest duchem opiekuńczym kogoś? Nie, to wydaje się mało prawdopodobne: nawet, jeżeli tak jest, jeżeli ktoś jest duchem opiekuńczym kogoś, to przecież tak o tym nie myśli. A tak właśnie było lub mogło być w istocie.

Ciało Thornia i duch Thornia, wydawało się, stanowiły jedno. Natomiast ciało Mohla i duch Mohla toczyły ze sobą walkę. Tak się przynajmniej wydawało, gdy dłużej obserwowało się Mohla, gdy dłużej przebywało się z nim. No tak, ale przed nami jest jeszcze długa droga. I trzeba sobie zdawać sprawę z tego, kim jest Thorn, tak jak trzeba sobie zdawać sprawę z tego, kim był i kim jest na tym, czy na innym etapie swojej drogi Mohl, tak jak nie bez znaczenia jest to, kim są ci wszyscy, którzy ich z taką uwagą i z niepokojem obserwują.

To było wielkie szczęście dla Mohla, że miał kontakt z kimś takim jak Thorn, tak, to było dla niego wielkie szczęście. Ale, czy nie było i tak, że wielkim szczęściem dla Thorna było to, że w jego orbicie znalazł się ktoś taki jak Mohl?

Tak, Mohl wiedział, że zawsze może liczyć na pomoc Thorna, ale to jakby już nie wystarczało Mohlowi. To było dla niego za mało. Bardziej mu nie wystarczało, niż wystarczało. Mohl od Thorna oczekiwał czegoś więcej. Czego? Może jakiegoś wstrząsu? Tak, chyba tak, chociaż to jeszcze słabo przebijało się do jego świadomości.

Nie wiedział, czy ma iść, czy nie ma iść do matki i ta myśl rozwijała się nadal, w jego głowie, albo tkwiła w martwym punkcie, raz z akcentem na jedno, raz z akcentem na drugie i to właśnie wytrącało Mohla z równowagi.

Mohl czuł, że coś się kończy, coś się zaczyna, od nowa, kontynuując to, co było lub nie, zupełnie od nowa, jeżeli w ogóle jest to możliwe. Codziennie z wieży widział idącego brzegiem rzeki Thorna, niekiedy widział go trzy razy dziennie, rano, po południu i wieczorem, ale jakoś nie miał ani potrzeby, ani ochoty na kontakt z nim.

Wiedział, że jeżeli się czegoś bardzo chce, to się to, prędzej czy później, dostanie i nie spieszył się do tego. Nigdy dla niego nie było za późno. Ciągłe sobie powtarzał, że to jeszcze nie jest jego pora, jego czas. I widocznie tak było, do pory, do czasu.

Fascynowała go zmiana. To prędzej, to wolniej, to jaśniej, to ciemniej, to głośniejszej, to ciszej, to coś, to nic, to bliżej, to dalej, to tu, to tam. W zmieniających się okolicznościach, w zmieniających się sytuacjach, z coraz to kimś innym przy boku i ze zmieniającym się i zmiennym sobą.

Najmniej zmieniały się w nim słowa, a właściwie można powiedzieć, że stare słowa tylko gruntowały się w nim, w jego głowie, w jego duchu i w jego sercu. I on gruntował się w nich, w swoich zmianach.

Nie był kapryśny, chociaż chyba można powiedzieć, że był manieryczny. Przyzwyczajenia przeradzały się w nim w manierę, przynajmniej niektóre,

te, które doskwierały mu szczególnie, albo robiły na nim jakieś szczególne wrażenie.

Tak, Mohl miał wiele przywar i wad i bez sensu byłoby rozpatrywanie, co by było, gdyby ich nie miał, gdyby był kimś innym. Był tym, kim był, w toku, ze swoim charakterem i życiem wewnętrznym w ruchu, a może nawet w przemianach, tak, w przemianach, jeszcze to zobaczymy.

Nie był cierpliwy i nie za bardzo był pomysłowy, chociaż bywało tak, że był cierpliwy lub pomysłowy, albo cierpliwy i pomysłowy i to bardzo mu w sobie imponowało.

Był obojętny na innych ludzi i na zdarzenia i nie był. To nie to, że raz był, a raz nie był, ale był i nie był jednocześnie, z dystansem, który Thorn nazywał, nie wiadomo dlaczego, dystansem epickim.

Coś do niego dochodziło, a coś nie. Chronił siebie, w ten sposób chronił siebie, ale miał i inne sposoby.

Był niejasny, chyba także, jeżeli nie przede wszystkim był niejasny dla samego siebie. Dlatego tak kochał światło i z takim uporem zawsze do niego dążył.

Delikatne są to sprawy, delikatne kwestie.

Jednych akceptował, innych nie. Bez większych emocji, chociaż zdarzały się i emocje. Nie nakręcaj się tak, nieraz mówiła Kinga, nie nakręcaj się tak.

Czy łatwo było Mohla wyprowadzić z równowagi? Tak, miał trudności w formułowaniu myśli, w układaniu odpowiadających im zdań, a także w opisach, ale przecież było też tak, że przychodziło mu to łatwo. Nie tak łatwo jak innym, ale o ileż łatwiej w porównaniu z tymi licznymi przecież chwilami, gdy nic mu się nie kleiło – w zdania i we fragmenty, nie mówiąc już o całych historiach czy opowieściach, tak, o opowieściach właśnie.

Nie, żeby trapiło go to, co się już zdarzyło i nie trapiło go to, co jeszcze może się wydarzyć. Tak, trapiło go to, co jeszcze może się wydarzyć, a także trapiło go to, jak ma to wyrazić, to, co się już zdarzyło i to, co się jeszcze zdarzy, nim sprawy dobiegną do końca, który jednak powinien wiele wyjaśnić, jak się wydaje.

Krzysztof Myszowski



KAZIMIERZ HOFFMAN

ZNAKI

Kazimierz Hoffman

Wilga

– posłuchaj, patrz!

– wilga, wiem, jest
z nami od rana. Ale zrywa się wiatr
i robi się chłodno, a ty
gorączkujesz, moment, pozwól, zamknę
okno

– nie, nie zamykaj. I nie zasłaniaj.

Przed obrazem

zgoda. Lecz aby ten cały widok przeżyć w odbiorze
tak jak należy,
powinien poczuć na języku i
pieprzny sok zioła

które malarz, mając wprowadzić na uwagę przede wszystkim
całość: ugórze, jakieś wzgórze i nad nimi
obłok – nie omieszkaj przecie też namalować
z myślą, że prędzej czy później przyciągnie ku sobie
wzrok percepcyjny i zatrzyma dłużej;

tak, poczuć
na języku!

tego nie potrafi, a raczej
nie jest w stanie. Bo oto tępy ból, nie, ucisk
raczej w okolicach krocza znów mu przypomina: ma tam
mały guz, który jednak rośnie.

Z jakąż gorzką ironią podsuwa mu pamięć
i to na dodatek: usłyszane niedawno od starego poety
niebawem zdanie

szczegół nadaje wielkość wszystkiemu co małe

a co odnosi on, rzecz jasna,
do swojego przypadku.

Kolor

– bogatka?
– bo modra

kolor: łaska
nieustanna w *Universum* ptaków

dla tyłu!

Kazimierz Hoffman

* Utożsamianie sikory bogatki (*Parus major*) z sikorą modrą (*Parus careuleus*) jest oczywistym błędem, ale dla zachowania uroku tej króciutkiej wymiany słów *n a s ł u c h u j ą c y* nie upiera się przy swoim.

Bogusław Kierc

Pozdrowienia

Uciekłem sobie – sobie.
Co ja tu robię? Skrobię

recepty na odtrucie
od jadowitych uciech

ducha i grzesznej duszy
zanurzonej po uszy

w zasłuchaniu się w ciszy
na pół świeckiej, pół mniszej,

wirującej w tęczęwkach
tego niby półgłówka

gapiącego się we mnie,
aż mi jest coraz ciemniej,

coraz dawniej i młodziej;
rozpoznaję się w wodzie

tej pionowej kałuży
i nie mogę już dłużej

patrzeć i siebie ustrzec
od tego wzroku w lustrze,

które już mgłą zachodzi –
a mnie jest coraz słodziej

i coraz nieprzytomniej,
i już nie chodzi o mnie,

ani o tego, który
tu skrobie wiecznym piórem

te recepty i listy
w Światłości Wiekuistej.

Jakby

Danusi

Szedłem nad ogródkami działkowymi, nad
torami błyszczącymi w nieskoszonej trawie;
przebierałem nogami w powietrzu i prawie
tak stąpałem jak gdybym przed sekundą spadł

ze spadochronem; patrzę – widzę siebie w szkle
osłony na wiadukcie, przez to mdłe widziadło
przeświecały ogniste krzewy, kiedy padło
na nie światło spod chmury – ogarnął mnie lęk,

ogarnął mnie twoimi ramionami; trzon
(chcącego się lękowi jakoś wymknąć) ciała
wbijał się jednak w ciebie, a ty jakbyś chciała,
żeby się wbił, by ciebie nie było – był On,

przeniknięty doszczętnie mną mącielił snu
na jawie, zwiewający w ukradzionych butach
twoich i w ukradzionym imieniu Danuta,
ale przed progiem nieba grzecznie buty zzuł.

Adwent

Co by mówić, czego by nie mówić –
jesteś tutaj nieproszonym gościem;
przecież mogłem się z tobą umówić
na przedwczoraj i byłoby prościej

niż jest, bo się właśnie zestarzałem
i przymierzam się do snu wiecznego
a ty mi tu takim gołym ciałem
w zimną pościel wciskasz się, kolego,

jakbyś nie znał się na kalendarzu,
nie rozróżniał, co sen a co jawa,
i z tą swoją archanielską twarzą
wiernie siebie samego udawał;

i to mi się nawet dość podoba,
żeś tak wlaź pod koc i że naprzeciw
sobie siadłeś (choć mogłeś obok
się położyć), więc prawie jak dzieci

wybuchamy śmiechem bez powodu,
odwracamy oczy oczu głodne.
(Tylko stopę przytknąłem do spodu
twojej stopy wilgotnawo chłodnej.)

Jedno na drugim

Naga, leżysz na gołym chłopcu; mówiąc ściślej:
na fotografii chłopca, który pokazuje
ręką na serce, leży twoje zdjęcie (myślę –
w podobnej sytuacji pstryknięte) i tu jest

koincydencja waszych przeznaczeń (powołań)
czy upodobań tego i tego drugiego
specjalisty od aktów; no więc leżysz goła
na gołym, chociaż stoisz właściwie na brzegu

morza i długie włosy prawie ci zakryły
twarz, ale nie zakryły jaśniejszych od całej
ciebie piersi; w szarości fotografii miły
wyjątek – podwojony cudownie – te białe

lampiony masz, by nimi karmić gołe ciemno,
które stoi przed tobą, a na fotografii
pod twoją fotografią (tak, jak ty pode mną)
ma postać żółtodzioba, który nie potrafi

powiedzieć, po co przyszedł nago, więc położył
rękę na piersi; chyba więcej nie jest w stanie
dać nam do zrozumienia; a może to boży
anioł grany przez chłopca, co gra zwiastowanie?

Bogusław Kierc

Marek Kędzierski

Mademoiselle
(Fragmenty)

To był jej związek, ona sobie to wszystko wymyśliła. Nadała temu kierunek dla mnie całkowicie dowolny. No ale proszę. Jak się okazuje, nawet sprawy, które zaczynają się w dowolny sposób, raz ustanowione, gdy już się zaczynają, muszą pomału zaistnieć, zaczynają z wolna istnieć (mała plamka zrazu, mający w bezkresnej przestrzeni jak bakteria, a potem rozrasta się do olbrzymich rozmiarów, zaraża i pożera przestrzeń), nabierają istnienia, przybierają sobie istnienie, dobierają je sobie jak w supermarkecie, ubierają się w nie, wprost w nie się stroją, i to z jakimi pretensjami! Nabierają istnienia, tak jak ciało wagi nabiera. Więc i ta wagi na... brała. Trzeba tylko powołać do życia, nie, nie, tylko wprawić w ruch. Wystarczy wprawić coś w ruch, a zacznie istnieć, prędzej czy później. W ruchu. To ona sobie wszystko wymyśliła, ale to ja, ja byłem częścią dającą. W naszym związku, w tej naszej relacji. Ona czegoś chciała, to coś (co zresztą dla mnie miało wszelkie znamiona niczego) do mnie docierało, i wtedy dawałem jej to, starałem się dawać. Przywykłem już do tego, że daję, nie biorę, od tej strony daję się poznać, już od młodości dawałem, nawet jeśli ona raczej tego nie dostrzegала.

Nigdy nie dostrzegła. Tak, wiedziałem, że ona mówi, że chce mi wszystko oddać, przepraszam, nie mnie, nam, NAM oczywiście chce wszystko, co ma oddać, przepraszam, dać, wszystko, po prostu, powtarzała, a znaczyło to bardzo wiele, swoją urodę, młodość i duszę, duszę przede wszystkim, duszę artysty, bezkompromisową duszę artysty, wprawdzie bez środków do życia (środki do życia? zawsze się znajdują), ale za to.... no dobrze, dobrze, dość już, wystarczy, wolałbym zmienić temat. Ale czy mi się uda, a jeśli tak, to na jak długo? Zaprzedać duszę diabłu? Nie przesadzajmy. Dobrze? Żle, źle raczej, źle zawsze i wszędzie.

Musiało się tak stać. Dobrze. No dobrze. A jednak... Wprawdzie tak się stać musiało, ale przecież mnie to zaskoczyło. Choć nosiłem się z myślą o tym już od dawna, właściwie mówiąc, praktycznie od początku. Wiedziałem, że to się urwie, ale nie sądziłem, że tak nagle, i w taki sposób, i w takim stylu. Tak, myślałem idąc do niej, nie: od niej, od niej do siebie, owego wieczora mojego powrotu z wyspiarskiej metropolii, który tak bardzo wrył się w moją pamięć, w r a c a j ą c do siebie, ale jakże naraz spustoszonego. Człowiek odchodzi, człowiek przychodzi, inny ten sam, teraz inny. Teraz inny będzie przy niej, taki jak ja, podobny, nawet fizycznie, inny przejdzie z nią, przy niej, tudzież w niej podobne etapy przyciągania i odpychania, troskliwej brutalności, brutalnej troski, inny jak ja, nawet fizycznie, albo przynajmniej fizycznie (tylko z kręconymi jeszcze włosami), już widziałem ich w podobnych sytuacjach, wszystko się przecież tylko powtarza, *nihil novi*, tylko raczej nie *sub sole*, tylko *sub specie aeternitatis*, nie powinienem żywić do niego urazy, powinienem znaleźć dla niego współczucie, a nawet odczuwać do niego sympatię, Boże, jakie to byłoby ludzkie. Lub skruczę. Dla obojga. Prawdziwy wierzący, a przynajmniej wierny. Żywić, znaleźć, odczuwać, jakie to ludzkie, dla niego, dla nich obojga, dla reszty ludzkości, myślałem, idąc spokojnie. Nie, wolno. Niby byłem spokojny, wszystko było do przewidzenia, ale przecież ile się pod spodem kotłowało. Gotowało. Wrzało niemal. Wreszcie wolny, wszystko było wolno. Do woli – tylko po co? I niby dlaczego?

Inny jak ja? Być może, ale dla mnie przede wszystkim inny ode mnie, a więc nie ja, myślałem. Nie ja będę przejmował na siebie wibracje powstające gdzieś w środku, przyjmował w środku mnie, mnie, nie jego, i przekazywał jej, to na pewno. Nie mam się co oszukiwać, to nie ja zostałem u niej, nie ja zaczynałem podobny do naszego związek. I na szczęście nie ja dawałem jej

kiczowate prezenty – które, mimo, że już w chwili (to znaczy od czasu) kiedy tam wszedłem, tego pamiętnego, ostatniego wieczora naszego definitywnego, jak się okazuje, rozstania, skoncentrowałem całą uwagę na nich (na ludziach w tej zatęchłej izbie), oczy moje bezlitośnie zarejestrowały (te kiczowate prezenty), przez długie minuty rejestrowały je w jej pokoju, tak dobrze im znanym, moim oczom. Nie ja patrzyłem na siebie odurzonym wzrokiem i mówiłem po pijanemu nie moim językiem. Kiedy wreszcie zrozumieć ten świat na wyciągnięcie ręki, po raz kolejny w życiu zadawałem sobie pytanie, wyrzucając sobie całkowitą ignorancję, ta moja *parte lucida* niby, zaledwie kilka minut po opuszczeniu wnętrza, w którym oczy moje zarejestrowały bezsprzecznie, bez gniewu, bez stronniczości, oprócz dwojga ludzi, tandetne, sztampowe prezenty na poplamionym czerwonym winem wyjątkowo niechlujnym stole w zadymionej, przenikniętej zatęchłym odorem ludzkiego potu i wypełnionej alkoholowymi oddechami izbie. Jakie to było tanie.

Takie to wydawało się tanie, wiem, wiem, ale przecież, tak z ręką na sercu (z ręką na sercu? Nie przesadzajmy. Owszem, przesadzajmy, tak tylko się mówi, tylko tak się mówi), gdyby ktoś, jakaś w miarę rozumna istota ludzka przyjrzała się temu, co rozgrywało się wcześniej między nią a mną, zanim pojawił się człowiek, ten człowiek (mężczyzna, a jakże!) podobny do mnie, z tym, że miał jeszcze kręcone włosy, czy nie nasunęłoby się jej podobne spostrzeżenie, czy i na mnie patrząc, kiedy byłem z nią, kiedy już wspiałem się na jej mansardę (kawalerkę, jakby powiedziała moja mama), jakaś rozumna istota nie kręciłaby głową z niedowierzaniem, wykrzykując: jakie to tanie! No ale ja przecież nie chciałem być elitarny, nigdy, prawie nigdy, wręcz przeciwnie, inni mogli mnie za takiego brać, niesłusznie, jak mniemam, w moim mniemaniu. Elitarny może nie, ale nawet jeśli nie elitarny, to taniego nie lubiłem, wręcz nie znosiłem. Choć uważałem, od czasu do czasu, że powinieniem się z tanim zbratać, aby zakosztować prawdziwego życia, samego życia. Przez cały czas, za każdym razem, kiedy się z nią spotykałem, od samego początku, od samego początku chciałem bratać się z tanim, i od samego początku wszystko było, nie tylko wydawało się tanie, lecz takim było, wszystko – otoczka i osnowa. Od a do zet wszystko było tanie, ale kiedy przestawiałem na moment o tym myśleć, kiedy już byłem w niej w środku, zanurzony się po uszy, przynajmniej fizycznie, w jej ciele, w tej wyjącej do nieba somie, kiedy wciągała mnie do środka, kiedy mnie do środka wciągało, coś, tak, siła niewidzialna, w ciemności, zwłaszcza

w ciemności, na oko wykol, ta siła fatalna, nagle czułem, że moje argumenty i moja perspektywa traciły na sile, jeśli nie wartości (ale i wartości), same się unieważniały, argumenty i perspektywa, ówczesne (jak dziś jest, albo raczej teraz, obecnie, to osobna sprawa), coraz mniej wydawały się, wydawały się... jak to powiedzieć, obowiązujące, niepodważalne, i coraz bardziej stawały się mniej ważne, nieważne, bez wartości. Po prostu mało ważne, tak sobie to tłumaczyłem. Wymazywały, skreślały się, same, dobrowolnie.

Ty nie wiesz, co się we mnie teraz dzieje, mówiła. Czy ty w ogóle nie zdajesz sobie sprawy, co ja czuję, dodawała tonem pytającym. Siedzieliśmy, jeszcze na samym początku tej odysei, naprzeciw siebie w dworcowej restauracji, a ona długo wpatrywała się w punkt na suficie, i tę czynność przerywały tylko ruchy warg, które dotykał wkładany w nie i wyjmowany z nich papieros oraz wkładana tam oraz wyjmowana stamtąd szklanka. W tym czasie ja patrzyłem, to na punkt na ścianie, to na papieros, to na wino, to na nią, tak, przede wszystkim na nią, i choć zdawało mi się, że rozumiem o czym mówi, a nawet w pewnym sensie pojmuję, co ma na myśli, usiłowałem z tego, co mówi, wyłowić, co to właściwie znaczy, co to takiego znaczy, samo w sobie. O czym ona właściwie mówi?, to znaczy, co znaczą jej słowa. To znaczy, co się w niej dzieje, akurat teraz, to znaczy wtedy, w kolejowym wnętrzu.

Inny wariant. Innym razem mówiła mi: Ty chyba nie wiesz, co ja czuję, kiedy wodzisz tak za mną oczyma, mówiła. Mówiła, kiedy patrzyłem wprawdzie na nią, niekoniecznie jednak myślałem o tym, o czym ona myślała, że ja myślę. Oczyma, używała często takich form, choć w jej języku inaczej to brzmiało niż w moim. Więc użyję oczami, niech będzie. Nie wiesz, że wiem, że rozbierasz mnie oczami, mówiła. Rozbieram cię oczami?, mówiłem, a ona na to: Dobrze, niech będzie. Niech ci będzie. Nie rozbierasz mnie oczami (tu westchnienie ulgi z mojej strony), dobrze, niech będzie, ale jeśli rzeczywiście nie rozbierasz mnie oczami, jeśli nie rozbierasz mnie oczami, to dlaczego czuję, czuję, że nic nie mam na sobie, mówiła. (O Jezu!, jęk z mojej strony, w moich myślach.) Skoro, jak mówisz, nie rozbierasz mnie oczami, to dlaczego czuję, że nie mam nic na sobie. Ja nie mówię, mówiłem. Nie mówisz?, mówiła, masz rację, nie mówisz, tylko patrzysz. Tak, ale – tu przerywała – ja nie mogę ci tego wzbronić. I prawdę mówiąc, wcale nie chcę wzbraniać. Znacząca pauza. Chcę, żebyś tak na mnie patrzył, tym wzrokiem, szklistym... okay, dobrze, niech będzie, nie, nie szklistym, tylko mętnym. Kiedy oponowałem, mówiąc:

Ale ja nie wiem, czy ty się nie mylisz, lub coś w tym rodzaju, ona mówiła: To jest wzrok, na który całe życie czekałam. Miło mi, odpowiadałam. No bo co? Co na to powiedzieć? Cóż innego? Dlaczego akurat na to czekałaś? Dlaczego akurat ja muszę tak patrzeć na ciebie? Nie miało sensu pytać.

Po zastanowieniu jednak, przychodzi na myśl, że tak właśnie wyglądał mechanizm narzucania przez nią czegoś, co w gruncie rzeczy nie miało takiego charakteru, a jeśli już, to nie absolutnie, to zaledwie w części, i przypadkowo, pobocznie. Akcydenty – robiła z nich wielkie co. Kreowała na bohaterów wieczoru.

Cóż takiego akurat się w tobie dzieje? Takie pytanie zazwyczaj zadawałem w podobnych okolicznościach, sobie oczywiście, w myślach. Nie rozumiałem. Nie bardzo rozumiem, mówiłem, do siebie, ale widać patrzyłem na nią tak, jak chciała, żebym patrzył, skorośmy po niedługim czasie po takich jej stwierdzeniach leżeli razem, splątani żelazną obręczą, wyzwoleni natychmiast, lub stopniowo, jak w moim wypadku, z tego porządku, któremu ona sprzeciwiała się w tym samym stopniu, w jakim ja z góry gotowy byłem akceptować jego brak, i rzucali się na siebie, wyrwali na oślep ku czemuś, co na dobrą sprawę wiele znaczyło tylko dla niej.

Bo, wszystko rozważywszy, muszę powiedzieć, że tak naprawdę, gdyby się zastanowić, to niewiele dla mnie znaczyło. Nie powiem „nic”, ale niewiele, nawet jeśli było dla mnie ważne. Nawet jeśli było ważne, nic przecież nie znaczyło, lub niewiele. Tak, tutaj byłem w korzystnej sytuacji, w tym względzie, było mi na rękę, że tak bardzo chciała, że, obok niej, mogłem uchodzić za kogoś, kogo bycie w niej specjalnie nie interesuje (obok niej, to znaczy w porównaniu z nią, której tak zależało na tym, żebym w niej był, a potem jak się okazało: żeby ktoś w niej był, nie powiem ktokolwiek, choć może o wiele bym się nie pomylił), a przynajmniej kto interesuje się także innymi sprawami, bądź rzeczami, kogo inne rzeczy interesują równie mocno, jeśli nie mocniej. Ułatwiała mi zadanie, zapewne, zapewne, wychodziła mi naprzeciw, w pewnym sensie robiła za mnie to, co niezbędne, przygotowywała całą brudną robotę.

Ale kiedy już w niej byłem, traciły na sile moje przekonania, rozwiewały się, wyparowywały, ulatywały w daleką przestrzeń, zastrzeżenia stawały się

uprzedzeniami, albo rozpuszczały się w ciężkim od dymu z papierosów powietrzu. Wiele z tego, czemu hołdowałem w naturalny, zdawało się, sposób, od dawien dawna, zostało ujęte w nawias. W niewzruszonym murze, nietkniętym zębem czasu, z taką wiarą wzniesionym przeze mnie i mnie podobnych, coś się rozluźniało, pękało i przez szczeliny zaczynało sączyć się (lub wysączać) coś innego. Jeśli nie to samo. Może i to samo. Ale wtedy miałem nadzieję, że nie.

Czułem też, że kiedy wciągała mnie do środka, język mi się rozwiązywał. Nie. Nie byłem milczkiem, to prawda. Nie żebym był milczkiem, bo potrafiłem milczeć, owszem, ale potrafiłem także mówić i to wiele, wiele, w towarzystwie i publicznie się wypowiadać też, ale wtedy język mi się nie rozwiązywał, cały czas pozostawał na moje usługi, natomiast teraz przestawał mi naraz służyć i zaczynał sam się obsługiwać (a może kogoś lub coś innego). Mną się obsługiwał! Na wolności, rozbisurmaniony. Zacząłem wręcz chwilami wierzyć, że w takich okolicznościach stan mój można by określić, bez wielkiej przesady, jako *speaking in tongues*, jak to się ładnie mówi. Zaczynało się we mnie bez uprzedzenia. I odnosiłem wrażenie, że to jej się nawet podoba. Pamiętam pierwszy raz, kiedy pierwszy raz mi się to zdarzyło, miałem wrażenie, że ona jest pod wrażeniem. Nic nie powiedziała, ale patrzyła z taką miną. W słabym świetle, ale tym lepiej było widać. Wszystkie te słowa, które wylewały się z moich ust, tuż obok niej, na jej twarz, na poduszkę, wrzucane w gorące, ciężkie powietrze, można je było nożem kroić, powietrze, natłok słów, wyrzucanych na łapu capu, choć bez pośpiechu – jej ucho wyławiało niewątpliwie w szczególnie sposób, jako że otwarta była na mnie, kiedy twarze nasze były tak blisko, że rozwarte szeroko oczy nie widziały oczu naprzeciw, tylko połysk, iskry wlane w oczy, lub odbite w oczach opalizujące ogniki świec.

Świece. Kiedy przychodziłem do niej, kiedy przyjmowała mnie w swoim mieszkanku, pod swoim dachem, niejednokrotnie zauważałem, że niektóre z nich wydawały jakąś woń. No właśnie, jakie to było tanie, wieczory przy świecach, na poddaszu z obowiązkowymi świecami i muzyką, ma się rozumieć bebechowatą, przy zapachu potraw, zwłaszcza jednej, w której celowała, o nazwie aioli. Tak, co do potraw, to zwłaszcza jej aioli utkwiło mi w pamięci. Było ono zresztą prawdopodobnie wyśmienite, wykonane według najlepszych recept, ale dla mnie w sytuacji, w takiej sytuacji, w jakiej byłem, kiedy mi je podawała, to było po prostu zbyt wiele. Zbyt treściwe, raziło jak obuchem. Za tłuste.

Jej gust. Bizuterię dawałem jej zawsze srebrną lub metalową, nigdy złotą, najczęściej kupowałem, bo matka miała większość jednak w odcieniach złotego, to znaczy złotego. Chciałem utrafić w jej gust, a jednocześnie choć do pewnego stopnia go zmodyfikować, przesunąć w moją stronę. Ale nie znaczy to, że miała specjalnie zły gust (jak również, że ja rościłem sobie pretensje do dobrego gustu, lub choćby lepszego, niż jej), bo nie miała złego gustu, jak na czas i okoliczności, zwłaszcza te, które określiły jej życie w (jego) początkowej fazie. Nie, wcale nie, gdy pomyśleć o tysiącach, milionach istnień takich jak ona, można dojść do wniosku, że wcale nie miała złego gustu. Podobnie jak jej aïoli nie było złą potrawą. W każdym razie ja tylko chciałem jej gust nieco zmodyfikować. Nieznacznie przesunąć akcenty. Zresztą nie w duchu elitarnym, ekskluzywnym, czy innym, nie, nie chciałem niczego dostosowywać do wzoru, któremu hołdowałem, lub który uważałem za pożądany, dla niej, w jej wypadku. Chciałem po prostu, żeby mnie to nie raziło, zbytnio nie raziło. A tyle rzeczy mnie w tym raziło. No dobrze, czy to ważne?

Do naszego zbliżenia doszło po zamienieniu przez nas zaledwie kilku słów. Zamieniliśmy z sobą zaledwie kilka słów, a już doszło do naszego zbliżenia. Kilka słów wystarczyło, by doszło między nami do tak zwanego zbliżenia. Po kilku słowach. Pierwsze zwarcie. Przy drugim spotkaniu. A ściślej mówiąc, po drugim spotkaniu, bo zbliżenie według mnie nie stanowiło już części tego spotkania, z mojego punktu widzenia wykraczało bowiem poza nie, nie było wynikiem, ani (nawet) następstwem. Nie. Nie musiało być konsekwencją ani pierwszego, ani nawet drugiego spotkania. To pierwsze spotkanie odbyło się w kawiarni o ciemnym wystroju i w wieczór, który nastąpił po ołowianym dniu, obu jakże charakterystycznych dla zimy na tej szerokości geograficznej, u schyłku wieku. W czasie tego pierwszego spotkania zamieniliśmy, jak to się mówi, zaledwie kilka słów, w języku, który ja kojarzyłem z Dantem, a ona... nawet nie wiem z kim, ale na pewno nie z Dantem, choć wiedziała o istnieniu Dantego, raczej z Amadeo niż Dantem. Nie żebym szydził z Modiglianiego, nie, wręcz przeciwnie, wielce sobie cenię jego, że tak powiem organiczną naturalność, ale wiem na pewno, że Dante był jej znany tylko ze słyszenia. Podobnie zresztą jak większości mieszkańców planety. Modigliani, tyle razy słyszałem od niej o Modiglianiam – i za każdym razem fizycznie mnie dręczyło niepotrzebnie wymawiane g, egzekucja na całym nazwisku – że już samo to nastawia mnie teraz niechętnie do Modiglianiego, a przecież nigdy nie czułem do niego antypatii. Drugie spotkanie odbyło się – geograficz-

nie – niedaleko pierwszego, ale co najmniej trzy kwartały później, w jesienną słołę, czym tłumaczyłem sobie chandrę, która prawdopodobnie była jedną z ważnych przyczyn naszego pierwszego zbliżenia. Po dłuższej rozmowie *à trois*, w której brała udział moja dobra znajoma, właśnie przyszedłem ją odwiedzić, przeszedłem – już wówczas mocno znużony, szukając czegoś, już nie pamiętam, czego szukałem, ale wiem, co znalazłem, a raczej co ona znalazła, bo ona według mnie tego szukała – do pokoju obok, który okazał się jej sypialnią. Było to, by użyć jej słów, studio na ostatnim piętrze starej kamienicy niedaleko historycznego krańca miasta, dzisiaj w samym centrum. O tym, co wyprawiałem, dowiedziałem się od niej później.

Tego ranka, jesiennego, pierwszego naszego, nie mogę powiedzieć niechcianego, bo co to znaczy niechciane (to młyn na jej wodę, ona wciąż mi klarowała, że chcę, nie chcąc, mąciła w głowie) ale mogę: nieoczekiwanego, spotkania, niepamiętny tego (choć świadom, przyznaję, z góry rozwiewając wszelkie wątpliwości, gdyby takie były, gdyby je ktoś wypowiedział) obudziłem się jako pierwszy, i swoim zwyczajem, leżałem cicho (żeby nie powiedzieć siedziałem cicho, choć prawdę powiedziawszy, nie byłoby to nieprawdziwe), leżałem zastanawiając się, co teraz, co teraz począć (tak to się mówi, w myślach oczywiście) i po trosze również przepowiadając (sobie, a wiadomo, jakie to trudne), zatem tego ranka pierwszego, zastanawiając się nad tym, co się stało, a przynajmniej zdarzyło, usiłując zebrać do kupy wszystkie te części składanki, zobaczyć razem, moja przygodna partnerka (za taką ją brałem i tak ją traktowałem) podniosła się z łóżka i pomaszzerowała do łazienki, a ja, wodząc oczami za trasą jej przemarszu, i wciąż leżąc cicho, patrzyłem na jej pośladki, na ten kształt, okrągłych pośladków nieznacznie tylko poruszających się w trakcie chodzenia, odsłaniających, wraz z każdym krokiem, lub niemal, ciemną plamę seksu na dolnym obrzeżu, ten wkomponowany w formę pośladków kształt, który towarzyszyć mi miał na ładnych parę lat, jak to się czasem nieświadomie mówi. Wstałem i ja i ja z kolei poszedłem do łazienki, i stojąc w łazience przed toaletą spojrzałem niżej: gdyby on mógł mi powiedzieć, w czym maczał palce, wyjaśnić, co odbyło się w nocy. Ale milczał.

Ponieważ mówiliśmy różnymi językami, a ona nie znała ani słowa z mojego (potem nauczyła się oprócz proszę i dobranoc, także słowa ogień, nie wiedzieć dlaczego), na początku nie byłem pewien, co do mnie mówi. Choć

z drugiej strony trzeba powiedzieć, że ona sama doskonale rozumiała to, co ja jej lub przynajmniej do niej mówiłem. Ze zrozumiiałych względów. Chyba, że tak sobie po prostu wyobrażała. Że to sobie po prostu wyobrażała. To wszystko. Czy wynika to z tego, że chwyta wszystko bystrzej niż ja, zastanawiałem się czasami, czy po prostu ja wyrażam się w jej języku lepiej niż rozumiem innych, statystycznie biorąc – nie byłem w stanie tego rozstrzygnąć. Pasywność czy aktywność, co tu było górą? Na szczęście nie muszę teraz zajmować stanowiska. Może czasami przekaz potwierdzały moje gesty, może sens wyczytywała z mojego spojrzenia, z moich oczu na przykład.

Ale sporo mnie nauczyła, w swoim, czyli własnym, to znaczy jej języku, a raczej narzeczu, dała mi prawdziwą szkołę, muszę przyznać. Nauczyła wielu słów, które wcześniej obily mi się zapewne o uszy, ale ledwie je za-uważałem. Ale o tym później.

Jej głos. Miała ciekawy głos, intrygujący, pełen ekspresji, wielu twierdziło, że piękny... – To znaczy: wtedy, na początku, śpiewała pięknym, ciemnym głosem. Byłem pełen fascynacji. Ale z biegiem czasu zacząłem jej głos percypować jako złamany, najpierw nieco egzotycznie, przydawało to jej oryginalności, jak wielu w jej kategorii śpiewała nieco niżej. Chropowatym głosem. Mówiłem sobie: chropowaty, następnie, stopniowo, jednak w jej głosie stopniowo zaczęło mnie przede wszystkim uderzać, że był przepity. Tak że coraz bardziej słyszałem w jej głosie przepicie, coraz mniej docierało do mnie w jej głosie piękno. Rozróżniałem między jednym a drugim, słusznie lub nie. Bo przecież nieraz piękno tego *genre'u* polega na tym właśnie. Wiem, wiem o tym. Może jednak docierało, ale ja po prostu tego nie chciałem zauważyć, przyjąć do wiadomości, coraz bardziej czepiałem się przepicia w jej głosie. Jej przepity głos to była dla mnie ostatnia deska ratunku.

Ale wróćmy do słowa. Tak naprawdę, nie wykluczone, że zacząłem się uczyć jej języka dopiero od naszego zbliżenia.

Za to jej... jej obecność była dosyć oczywista, ale tylko dla niektórych, zwłaszcza w pewnych przestrzeniach, przemożna, a jeśli tak, to – moim zdaniem – wręcz gniotąca. Przytłaczająca. Mnie w pewnych okresach wydawało się, że przygniata i przygnębia, jeśli nie wręcz gnębi i nęka, zwłaszcza po nocach, nawet wtedy, gdy ona była tuż obok, zwłaszcza wtedy. Kto wie czemu? Jeżeli

jej obecność była przemożna, działo się to na ogół w przestrzeniach dużych, im większych, tym bardziej przemożna, ale też, rzecz to dziwna, w przestrzeni jej mieszkania. Jej obecność publiczna, w oddali, w czasie koncertów, i jej obecność prywatna, w zbliżeniach, których należałoby unikać, jeśli ktoś był alergiczny na jej przemożną obecność. Zauważyłem to zaraz na początku naszego związku, to znaczy naszej znajomości, okresu, w którym utrzymywaliśmy kontakt. W miarę upływu czasu, zastanawiając się nad jej obecnością, zauważyłem jeszcze inną prawidłowość. A mianowicie, że w tym samym czasie, w tej samej przestrzeni, w której jedni odbierali jej obecność za przemożną, inni w ogóle, jak się wydawało, jej nie widzieli, nie zwracali na nią uwagi, ignorowali całkowicie, pomijali jej istnienie, kto wie, czy nie z premedytacją. Jaka zatem była ta obecność? – skoro tym się charakteryzowała, że dla jednych była przemożna, dla drugich niezauważona, jednych powalała, a drudzy podkreślali, że ani ich ziębi, ani grzeje, ta jej obecność, czy to sceniczna, czy prywatna – jeśli można, jeżeli można było oddzielić jedną od drugiej.

Dla tych nią przejętych i dotkniętych jej obecnością już pierwsze jej uderzenie powalało na ziemię, mam na myśli uderzenie jej obecności, wpływ jej obecności na tego, kto wkraczał, lub to, co wkraczało, w obszar bezpośrednio pokrywający się z przestrzenią, lub przylegający do tej, w której ona akurat była, którą bez skrupułów i bez ceremonii brała w posiadanie. Jakby się szkoliła, jakby wszystko obracało się w próbę generalną przed obecnością, która była dla niej wówczas najważniejsza. Obecnością sceniczną. Artystka, często myślałem, w tych czasach, kiedy utrzymywaliśmy kontakt.

Artystka, owszem, ale kiczowata, było w jej sztuce coś przerysowanego, coś źle przerysowanego, bo nie mam nic przeciwko dobremu przerysowaniu, negatywnemu. Coś przerysowanego, pomyślałem może nie przy pierwszym, lecz już przy jednym z pierwszych występów, niemiło mnie to uderzyło. Ale całkowicie zgadzało się z moim ówczesnym poglądem, że coś takiego, sztuka, nie jest po to, by koić, lecz drażnić, jeśli nie drażzyć. Jej obecność. Ktoś kiedyś napisał, że kiedy wchodziła do pokoju, ludzie urywali rozmowy i przestawali się uśmiechać. Ale jak było naprawdę? Przecież, tak z ręką na sercu, kiedy teraz o tym myślę, myślałem parę dni po naszym zakończeniu sprawy, to, co wydawało się wielu innym gniotące i przemożne, odsłoniło mi się, raz tylko, to prawda, jako wulgarnie i niezauważone, jej obecność całkowicie zignorowana jako wulgarna właśnie.

Ktoś niewtajemniczony, kto z daleka by nas obserwował, mógłby zauważyć pewną regularność w naszych kontaktach. Albo ona przychodziła do mnie, albo ja do niej, nie muszę tu dodawać, że kiedy mówię – lub piszę – przychodziła, to przychodzić znaczy nie przychodzić, nie tylko przychodzić, tylko spędzać noc na ogół, mam na myśli spędzanie nocy, wspólne spędzanie nocy. Hmm, niezłe to brzmi, wspólne noce kochanków, nawet może pary zakochanych, nie, nie, nic z tych rzeczy, nic z tego nie było moim udziałem. Będę mówił tylko za siebie.

Kiedy zwłaszcza latem zdarzało się mi u niej spać (spędzać noc), a ona pierwsza zasypiała, zaraz po naszym miłosnym spięciu lub konfliktowym zwarciu, w milczeniu wymykałem się z łóżka, upewniwszy się, że ona już śpi, i z kieszeni ubrania wyjmowałem okulary z czarnego materiału zasłaniające oczy, takie jakie dają pasażerom dłuższych lotów do odległych krajów. Zatykałem też uszy woskowymi zatyczkami.

Najpierw wolałem spotykać się u niej, potem u mnie, a na końcu znowu u niej. Jeśli spotykaliśmy się u mnie, nie miałem serca powiedzieć jej, by wyszła. Natomiast kiedy spotykaliśmy się u niej, to śmiało mogłem się ewakuować o każdej porze. To ja decydowałem o godzinie wyjścia. Śmiało? Co to za słowo? O czwartej rano, kiedy ulice, zimową porą, były bardzo wychłodzone, z otworów wentylacyjnych metra, w trotuarze wydobywało się ciepło. Czasami kusiło mnie, aby położyć się na metalowej kracie. Najpierw skulony. A potem odwrócić się na plecy.

Cytowała tak zwanych poetów wyklętych. Zawsze była do tego skora. Korciło ją to bezustannie. W mojej obecności, czasami (nie tak często, ale wystarczająco, bym to odnotował w pamięci), ale jeszcze częściej w obecności innych. W czasie słotnej niedzieli spędzonej w niesamowitej ciasnocie w zatłoczonym do granic wytrzymałości (ludzkiej i materialnej) jej mansardowym mieszkaniu, cytowała chętnie i w dużej mierze chyba spontanicznie, zapewne w dobrej wierze. Nocami, kiedy przychodziłem do niej po dniu spędzonym u siebie, kłębiły się w jej mieszkaniu ciemne postaci. Przy dźwiękach muzyki Gainsbourga te ciemne postaci w pewnym momencie ruszały, zataczały koło, zaczynały tańczyć, zacząwszy wolno szybko nabierały tempa, osiągały zdumiewającą mnie dynamikę, po to, by za jakiś czas wyraźnie zwolnić. Jak film, wyświetlany coraz wolniej. A może to ja coraz wolniej rejestrowałem

wszystko, co się tuż pod moimi oczami działo. Wszystko, może to za dużo powiedziane.

Przyznam się, że w bezpośredniej z nimi konfrontacji (nie starciu, uchowaj Boże, ani w zwarciu), zachowywałem się inaczej niż zazwyczaj, zwłaszcza po całym dniu spędzonym w moim izolowanym od ludzi i rzeczy pokoju. Wychodziłem im naprzeciw, bardziej niż to miałem w zwyczaju. Gdyby ktoś mnie w takich okolicznościach zobaczył, byłby zdziwiony, jak bardzo, jako człowiek, różniłem się od tego, człowieka, jakim można mnie było, w owych czasach, zazwyczaj zobaczyć. Bez wartościowania, zupełnie bez wartościowania o tym mówię. Dwie odmienne postaci. Bez przesady jednak. W głębi prawdopodobnie nie było żadnych rewolucyjnych zmian. Żyłem, trzeba przyznać, w tym mieście, w czasie tygodni spędzanych w tym mieście, żyłem w tym mieście w zawieszeniu. Przynajmniej jakiś czas po wjeździe do niego. Jakbym, przekraczając granicę, przestawał być sobą sprzed granicy, ale nie stawał się innym, jeszcze nie przybierał postaci. Żadnej postaci. W jakimś przejściowym stanie. Taka specyficzna wydawała się moja egzystencja w tamtym mieście, dochodziły do głosu tylko pewne aspekty tego, co dominowało w oczach postronnych obserwatorów, inne nie miały czasu, nie miały szansy się ujawnić, byłoby to zresztą niepotrzebne, wręcz szkodliwe.

Często więc, kiedy zjawiałem się u niej wieczorem, w mieszkaniu na poddaszu, u niej na mansardzie, było już tam kilka osób. Witałem się z nimi, na ogół znałem imiona tych, którzy przychodzili z pewną regularnością. Oni też znali moje imię (z czasem nawet nie zawsze przekreślali je niemiłosiernie), sądząc po ich zwykłej reakcji, zwykle uprzejmej, nacechowanej do pewnego stopnia życzliwością, czymś w rodzaju życzliwości, przynajmniej do pewnego czasu. Kiedy w takie dni ich obecności, najczęściej pod koniec tygodnia, bo niektórzy z nich pracowali na początku i w ciągu tygodnia, zjawiałem się u niej wieczorem, miałem wrażenie, że słuchają muzyki nieco innej niż to, czym raczyła mnie ona, zazwyczaj, kiedy byliśmy tylko we dwoje, i na tle tej muzyki wymieniali poglądy, jedząc przy tym, pijąc i paląc, najczęściej papierosy, czasami inne rzeczy. Od czasu do czasu była to jednak jej muzyka.

Starałem się zrozumieć, co mówili, muszę jednak przyznać, że wymagało to ode mnie sporej koncentracji, nieprzeciętnej uwagi. Wystarczyła chwila

niewo nadwątlonej koncentracji, przeciętnej dla mnie nieuwagi, a już myślami byłem gdzie indziej, przez co traciłem wątek, choć najczęściej wiedziałem, z biegiem czasu, o czym mówili, z biegiem czasu do tego się przyzwyczaiłem, a nawet zdarzało mi się coraz częściej bez uprzedzenia, znienacka, samemu włączać się do rozmowy, by wtrącić coś, co miało widać i dla nich sens, bo często kwitowali to uśmiechem lub śmiechem, nawet głośnym. Czasami jej pokój wypełniał się tańczącymi. Skłębione, tańczące ciała w rytm niespokojnej i upalnej muzyki. Tak, w upalne dni, kiedy cały kraj fetował krajowe święto, pamiętam ciemne sylwetki tańczących uczestników spotkania u niej na poddaszu. Mansardowe fety.

Po jednej z takich wieczornych imprez weekendowych, w środku czerwcowej nocy, kiedy goście już wyszli, wszyscy bez wyjątku przybysze, oprócz mnie, przebudziły mnie dochodzące od niej odgłosy. Odgłosy w niej. Pamiętam, tym razem, choć nie zawsze było to w jej zwyczaju, długo mówiła o wyklętych poetach, po których teksty sięgała przede wszystkim dla inspiracji, choć zdarzało się, że miała ochotę napisać muzykę wprost do ich słów. Wyjaśniała przybyszom genezę niektórych utworów. Do napisania wielu zainspirowali ją niektórzy przyjaciele, czy po prostu faceci. Pomyślałem, że nigdy dotąd nie dedykowała mnie żadnego utworu. Widocznie do tego jej nie inspirowałem. Tym lepiej. Oprócz wspomnianego wiersza, który był, moim zdaniem, głuchy na muzykę. Do dziś tak pozostało. Owej nocy czerwcowej, nad ranem, wyraźnie się rozjaśniało, w pewnej chwili, jak mi się wydawało, przestała oddychać. Wystraszony, zbliżyłem się do niej i miałem już szargać za ramię, kiedy wrócił oddech. Jej oddech wrócił. Wtedy po raz pierwszy miałem możliwość dość gruntownego skupienia się nad tym, co się z nią działo w czasie snu, kiedy to w otchłaniach ciała, jak mi się wydaje, przelewały się najrozmaitsze płyny i sekrecje. Nie była w tej chwili ze mną, tylko w objęciach morfeusza, patrząc na nią można było być tego pewnym. Obserwowałem ją z bliskiej odległości. Nie tylko ułożenie ust przy oddychaniu. Bałem się czasami, że przestanie oddychać w czasie snu, w pewnej chwili, i że ta chwila będzie trwać za długo, i że nie powróci już do snu, tylko odejdzie we śnie. Ale upewniwszy się, że wznowiła oddychanie, ponownie wróciła do życia, skupiłem się na płynach przelewających się w jej wnętrzu, istne *mare interior*, mieszanina pełna przepływów, odpływów i przyptyków. *Panopticum* pomruków.

Utrzymywaliśmy kontakt przez dobre kilka lat. Kilka złych lat. Przez wszystkie te złe lata wszystko, rzeczy, zawsze, lub na ogół, przebiegały według podobnego wzoru. Rozwijały się i związały. Ta sama euforia, kiedy stawałem w jej drzwiach, która już po krótkim czasie ustępowała ciężkim zmaganiom, te same wyrzuty, a potem kłótnie (chyba że odwrotnie), wszystko jedno na jaki temat, z byle jakiego powodu i pod obojętnie jakim pretekstem, a nawet bez niego, zazwyczaj tak naprawdę bez niego, zwłaszcza bez niego nadzwyczaj silne. No i to samo godzenie się (na siłę), już poniewczasie. Tak, potem się godziliśmy, przed moim wyjazdem, bo wkrótce po kłótni zazwyczaj wyjeżdżałem. Czy kłótnie decydowały o dacie wyjazdu, czy data wyjazdu o kłótniach, tego nie jestem w stanie wytłumaczyć. Nie byłem. Nawet sobie. Nie zastanawiałem się. Nie miałem ochoty.

Na początku, kiedy poznaliśmy się, mam na myśli dogłębnie, u niej, w jej wnętrzu, ja do niej przychodziłem, na ogół wieczorem zjawiałem się na jej mansardzie, potem to ona raczej przychodziła do mnie, a w następnej fazie wolałem raczej ja być u niej. Choćby z tej przyczyny, że w każdej chwili mogłem podjąć decyzję odwrotu. Wycofać się. W ten sposób dobrze poznałem niemal wyludnione ulice naszej dzielnicy w okolicach piątej nad ranem, we wszystkich wariantach ciemności i światła związanych z mijającymi porami roku. Ale kiedy byłem w mieście, w jej mieście, praktycznie oznaczało to, że będę z nią, u niej, albo ona u mnie, w obu wypadkach w niej, bo bez tego, wiedzieliśmy oboje, nie mogło się obyć, nawet w najgorszych zapasach. Owszem, mogło się obyć, ale nigdy się nie obywało.

Po jakimś czasie, kiedy jasne było, że rzeczy na pewno rozwiną się w tę stronę, złą dla niej, dla nas, że nic nie przyniesie wciąż nie odchodząca nadzieja, wpadłem w obsesję osaczenia, myślałem, że ona zaczyna mnie osaczać, że niby chodzi po ulicach (a do mnie miała tak niedaleko, tak krótką miała drogę), i w każdej chwili dnia i nocy może wdrzeć się do środka. Najść mnie w moim studio. Choć nigdy jej nie dałem klucza (podobnie jak ona mnie do swojego), gdyby weszła, zamieniłbym się w małego robaka, i czekał aż przeczekam jej wizytę. Aż się znudzi i wyjdzie, nie podejrzewając, że tam jestem.

Wracaj do swej mamuśki, do swych wykresów, do swej analizy, mierniczy, mierzysz mnie wciąż i czegoś się domierzył? Powiedziała coś w tym rodzaju,

w wolnym tłumaczeniu, oczywiście. Oczy przez to straciłeś. Zjadłeś. Jak tak dalej pójdzie, będę cię prowadziła za rękę jak żydowskiego proroka.

W czasie moich tygodniowych (z grubsza, zazwyczaj) pobytów w jej mieście, po każdym spotkaniu z nią, z biegiem czasu, całymi godzinami musiałem następnego dnia do siebie dochodzić, dochodziłem do siebie dopiero wyszedłszy od niej, aby, jak wspomniałem, pracować u siebie, pracy bowiem nie mogła mi zabronić, a wiedziała, że u niej niczego nie wymyślę, gdyż, jak mówiłem, pracować mogę tylko w pojedynkę, samotnie (musisz to zrozumieć, bo i ty pracujesz tylko sama). Jednakże znalazłszy się sam na sam z sobą, sądząc po rezultatach, niezbyt wydajnie mi się pracowało, choć jaka ulga, że choć na kilka, kilkanaście godzin wycofywałem się do siebie. Wracalem do swojego świata.

Zamykam się dla ciebie w mieszkaniu, nie widzę niczego poza tobą (i muzyką!), a ty demonstracyjnie nie przyjeżdżasz, mówiła (ostentacyjnie!), kiedy mój przyjazd opóźniał się, zazwyczaj zresztą nieznacznie, dajmy na to o zaledwie kilka dni. Ale wychodź, proszę bardzo, wychodź proszę, przecież ja wolę, żebyś normalnie żyła, wychodziła z domu i z ludźmi się spotykała, mówiłem wielokrotnie. Nie docierało to do niej. Nie chciała zrozumieć.

Nie mamy jutra, to znaczy wspólnego jutra. Jednego jutra, wyjaśniała, kiedy mówiłem, że nie rozumiem. Przecież jutro i tak jest wspólne, będzie dla nas obojga nawet kiedy będę daleko od ciebie, argumentowałem. Już jest, mówiła z przekąsem. Ale dla obojga osobne, ripostowała z naciskiem, niemal ze złością. I miała rację, tak, muszę przyznać. Miałem taką nadzieję.

Dokąd dojdziemy, a przynajmniej w jakim kierunku się posuwamy, wszystko to zależało od niej, podkreślałem, tymczasem ona zawsze twierdziła, czasami na tym ją łapałem, że to ja NAM przeszkadzam, że ja stoję na drodze do naszej przyszłości, zrealizowania naszego związku. Zrealizowania, brrr, co za słowo! O Jezu, znowu ten związek.

Kiedy pytała, kiedy wreszcie będziemy razem, odpowiadałem: Najwcześniej, kiedy będę mógł, jak tylko będę mógł. Ty, ty będziesz mógł, wykrzykiwała niepojednawczo.

Ty, oczywiście, masz swoją mamuszkę, więc nie masz się co spieszyć, mówiła. Mawiała. Tak jakby był tu jakiś związek. Zachodził. Ty, oczywiście, masz swoją mamuszkę. Innym razem: Wracaj do swojej mamuski! Czego tu jeszcze szukasz? Kiedy powiedziała mi, że tak dłużej nie może, przypomniałem, sobie i jej, że zawsze tak mówiła. Od samego początku.

Nie przedstawiła mnie rodzicom. Ale i ja jej nie przedstawiałem. Nikomu.

Kiedyś w letni wieczór nim dotarła do mojego mieszkania – było to niedługo po powrocie od rodziców – widziała się ze swoim przyjacielem. Podejrzewam, że często się sobie zwierza. Ona jemu, z przeżyć ze mną, on jej, z jego przyjaciółmi. On też nie stronił od kieliszka. Lubił być na lekkim rauszu. Od rana, jak ona. Zaskoczyłem ich przed wejściem do mojego domu, stali na tej kamiennej ulicy, patrzyli na to, co się działo wokół, przymykając oczy. Wtedy i ja przymknąłem moje oczy i patrząc przez szparki zaciśniętych oczu próbowałem powiedzieć sobie: Oto jest jej świat, tak ona widzi rzeczywistość, a niedługo potem, po jakimś czasie, dodawałem w myślach, nie potrafiłem odmówić sobie tej satysfakcji: W pijanym widzie. Nie omieszkałem złośliwie tego od siebie dodać. I tylko ten fragment świata dostrzegali, nigdy nie oddalając się od niego na więcej niż mil parę. Choć, z drugiej strony, uważałem ten miejski kosmos za szalenie fascynujący, a przechodząc pustymi niemal ulicami bardzo późną nocą, bądź w niedzielny poranek, myślałem, że idę może obok okna jakiegoś olbrzymiego duchem, i że przez nie właśnie on ogląda świat, po którym ja chodzę.

Jakże można było porównać moją wizję z jej wizją, nawet jeśli moja wizja była sucha, uboga, po jakiejś, czy ja wiem, jak to nazwać... kontrakcji? No, ale całość lepiej czasami widzi się przez szparę, dostrzega w pijanym widzie czy zgoła w ciemności, słyszałem już taką argumentację. *Camera obscura*, całą gębą. Dobrze więc, nawet jeśli ona widziała kiedyś jakąś całość, wszystko tak, jak naprawdę było, jak rzeczywiście było, palicho, po prostu jak było, nawet jeśli widziała, w co wątpię, ale jeśli rzeczywiście tak było (co to zresztą znaczy rzeczywiście?), to tylko przypadkiem, to musiał być przypadek, i nawet gdy kiedyś jej się to zdarzało, gdyby jej to się zdarzyło, to nie zasłużyła sobie, nie zapracowała na to, jestem pewien, że nie. Ja natomiast widziałem precyzyjnie wszystkie szczegóły, w perspektywie

nie zmaconej żadną ataraksją. Choć prawdę mówiąc, nie wiem, na co mi to było, do dziś nie jestem pewny.

Ty nie wiesz, co się ze mną dzieje, kiedy ciebie nie ma, kiedy wyjeżdżasz – często tymi słowami dawała mi do zrozumienia, że nie wiem. Szlochała czasami, ale był to szloch zły, w moich uszach było w nim sporo agresji, szlochtem atakować, szlochtem walczyć ze mną chciała. A i mnie nie było z tym wszystkim do śmiechu, no ale robiłem dobrą minę, czasami i mnie się to zdarzało. Ty też nie wiesz, mówiłem, i korciło mnie, by powiedzieć, ale nie dodawałem już: Ja odżywam. A zresztą zapewne miałyby się to z prawdą, choć pierwsze chwile w pociągu, wyjeżdżającym z jej miasta, były dla mnie, jeśli nie błogie, to pełne ulgi. Tłumaczyłem, że lata robią swoje, a jeśli nie robią, to na pewno zrobią. Pewno zrobią, pewno tak.

Kiedyś, w lutym, szliśmy ulicą, a ona nagle zapadła się pod ziemię. Zrazu tego nie zauważyłem i jakby nigdy nic ciągnąłem już i tak przedłużoną wypowiedź, rozciągałem nadmiernie jednostronną konwersację, kiedy wreszcie wyraźnie poczułem, że nie ma jej przy mnie, przystanąłem i długo wypatrywałem jej na pustej o tej porze ulicy. Zaparowały szkła okularów. Zawsze miałem słabe oczy, to w naszej rodzinie reguła, więc jakiś czas potrwało, nim, niemal na wdech, odkryłem ją dobrych kilka metrów dalej (lub raczej bliżej). Długi wełniany odziewek był cały mokry, dosłownie wpadła do rynsztoka. Kiedy wreszcie ją podniosłem (nie była to pomoc przy wstawaniu, było to po prostu podniesienie z rynsztoka), jej ciałem zaczął wstrząsać (falami, że tak powiem) głośny, niepohamowany jak się wydawało, szloch. Zrobiło to na mnie wielkie, piorunujące wrażenie. To wtedy, pod wpływem chwili, powiedziałem jej, że już jej nie opuszczę.

Tak, kiedy widziałem ją umęczoną i cierpiącą, była dla mnie wiarygodna. W potrzebie dopiero zaczynałem jej ufać. W jej potrzebie. Stawała się dla mnie od razu wiarygodna. Co dokładnie można przez to rozumieć, trudno mi wytłumaczyć. Może nawet nie wiem. Wszystko jedno. Nie? Nie szkodzi. Tak to można ująć, bez wątplenia. Kiedy widziałem ją roześmianą, szczęśliwą, było to dla mnie kiczowate. Wyłącznie kiczowate. Fałszywy patos nie tylko się w taką prezentację wkradał, ale natychmiast odciskał na niej własne niszczące piętno. Myślałem, że to kicz czysty i prosty. Dajcie spokój, nie lubię takich sytuacji. Nie znoszę manipulowania.

Przyzwyczailem się, że kiedy była nieszczęśliwa, natychmiast stawała się dla mnie autentyczna, prawdziwa, wiarygodna, godna zaufania. Pewnie o tym wiedziała. Musiała się domyślać. Natomiast kiedy była szczęśliwa, dla mnie była tylko kiczowata. Tu już nie byłbym taki pewny. Że wiedziała(by), o czym (teraz) mówię. Była może dla całego świata kiczowata. Nie wiem, czy zdawała sobie z tego sprawę? Niewykluczone, ale pewności żadnej nie ma. Była kiczowata także w nieszczęściu, ale w nieszczęściu, mówiłem sobie, wszyscy jesteście kiczowaci, taka jest prawda, mówiłem sobie. Tak sobie wtedy mówiłem. Dziś myślę, że wtedy zanadto zaszedł mi za skórę, a jeżeli mówię: zaszedł mi za skórę, to chcę powiedzieć, że zanadto mi za tę skórę zaszedł, tomaszowski, czy augustiański, nie pamiętam, ideał. Coś tam drugiego bardziej niż siebie. Jaki tu jest między tymi dwiema rzeczami związek, nie jestem w stanie powiedzieć. Tak bez przygotowania.

W pewnym okresie chciała, żebym ją uderzał, początkowo po pośladkach, potem po całym ciele. Odmówiłem, pewien, że chyba nie wie, o czym mówi. Niepewny, czy wie, czego chce. Odmówiłem. Parokrotnie odmówiłem. Ale ponieważ wciąż do tego wracała, czasami nie miałem już nawet siły, tłumaczyć, dlaczego. Więc zdarzało się, że ją uderzałem. Wyjątkowo. Uderzałem ją wtedy po pośladkach. Szalona jest, to był na początku mój argument. Musiała naczytać się popularnej prasy. Nabrać się na to, co piszą popularne pisma. Ale gdy mnie wciągała, gdy już mnie wciągnęło, kiedy utrafiałem w rytm, jej rytm, jej chyba, bo nie sądzę, że to był mój, ten specyficzny rytm, zauważałem, że i mnie się on udzielał. Po pewnym czasie dotarło do mnie, że zacząłem ją katować grzecznie według wzorca, który sobie wymyśliła. Tak widocznie pragnęła, żebym to ja był wykonawcą jej fantazji, żebym wprowadzał w życie wszystkie jej fantazje, nawet te krańcowe. Tak. To ona chciała, bym ją uderzał. J e j to było potrzebne do szczęścia, nie mnie. Tak, wszystko zaczynało płynąć rytmem naturalnym, rzeczy płynęły naturalnym rytmem, jakby naturalnym, choć nie mogło się obyć bez sporadycznych, powiedziałbym ekscesów, w których dochodziła do głosu przemoc, powiedziałbym naga i niema przemoc, rozmaicie zresztą ukierunkowana. Nie moja, choć ja ją, że tak powiem odmierzałem. Wszystko działo się jakby obok nas, to co w nas, było obok nas, dotykało nas, zdarzało się nam, jednocześnie nie zdarzając, miało miejsce, nie zajmując miejsca. Pamiętam chwilę, w której przyszło mi do głowy, że być może w ten sposób dojdę do tego (a przynajmniej wyrobię sobie na to pogląd), co się z nią w takich momentach

dzieje (po czym obiecywałem sobie dowiedzieć się, z dużym prawdopodobieństwem, co z nią w ogóle się dzieje, czyli poniekąd kim jest i czego chce ode mnie, i od życia, a zatem czego i ja od niej chcę i od życia (lub śmierci). A to, co się z nią dzieje, dowiedzenie się, co się z nią dzieje, dawałoby mi szansę dowiedzenia się, co w niej się dzieje (jeśli nie odwrotnie). Dotarcia do niewidocznego sedna rzeczy, do tej rzeczy, która że tak powiem, w niej tyka. Do tego, co się w niej porusza. Co ją porusza. Co nią porusza. Jakiemu to mechanizmowi zawdzięczam ją sobie. Dlaczego akurat ja stanąłem w jej celowniku. No i kiedy to się stało, w jakim okresie. Co przesądziło o tym, że tak się w sobie zawikłamy. Że tak się w niej zaplątałem. Byłaby to dobra sposobność przejścia na drugą stronę. Innymi słowy, nie miałbym nic przeciwko temu, żeby przejść na jej – przeciwną – stronę, znaleźć się na jej pozycjach, i wyrzec stamtąd na świat, popatrzeć na świat choć trochę z jej perspektywy, przez jej oczy, jeśli nie w pełni jej oczyma. Przepraszam, oczami. Zobaczyc, co ona z niego widzi. W nim widzi. Z tego wszystkiego widzi. I poznać, przez prostą substrakcję, to, czego ona nie widzi. Że to wszystko nie okaże się na nic. Miałem nadzieje. Te moje nadzieje.

Wszyscy ci przekłeci wyklęci poeci, wszystkie te wytarte do cna klisze, które wymieniała, o których wspominała. A kiedy o nich wspominała, choćby przebąkując, ja nieodmiennie krzywiłem się w wewnętrznym grymasie, zniesmaczony tak stereotypowymi odniesieniami. A przecież miała do tego prawo nie mniejsze od innych, tych bardziej wysmakowanych. Być może nawet większe, bo u niej nie było to środkiem do celu, ani ozdobnikiem. Nie potrzebowała ozdobników, tak sobie w pewnym momencie tłumaczyłem, na pewnym etapie naszej znajomości nabrałem takiego przekonania, ją interesowało samo zjawisko, owo migotliwe przechodzenie w jednej chwili od energii do *stasis*, od blasku do cienia, od miłości do wzdargy, od czułości do agresji. Ale jak było naprawdę, trudno mi powiedzieć, teraz jeszcze trudniej niż wtedy, bo wtedy, dla własnego spokoju, aby się tym mniej dręczyć, no, to może zbyt wielkie słowo, więc niech będzie: przejmować, skłonny byłem przyjąć jakiś wariant i uznać go za coś prawdziwego, lub choćby zgodnego z prawdą, nawet jeśli obłożyłem to wieloma warunkami i zastrzeżeniami. A przynajmniej nie za wierutne kłamstwo.

Czasami wpadała w trans i zaczynała się tak zachowywać, że przy każdym jej ruchu wydawało się coraz bardziej prawdopodobne, że zrobi sobie krzyw-

dę. Jeszcze chwila, a zrobi sobie krzywdę, mówiłem sobie. Na ogół zatrzymywałem ją wtedy, próbowałem powstrzymać, z reguły po prostu zawierając ją w silnym uścisku. Czasami powtarzałem wielokrotnie, ze spokojem i aż do znudzenia, jej ale i mojego, te same słowa: Już dobrze, już dobrze. Im gorzej było, tym częściej mówiłem: Już dobrze. Ale zdarzyło mi się też, że czując urazę z powodu niedorzecznych zarzutów i bezpodstawnych oskarżeń, kiedy wpadała w trans, jakbym tego nie zauważał. Że wpada w trans. Udawałem, że nie zauważam. Nie widzę. Nie słyszę. Nie czuję nosem. Że żołądek mi się od tego nie przekręca. Nie mogę powiedzieć, że nie byłem w stanie czegokolwiek przedsięwziąć, nie byłoby to prawdą, z prawdą bowiem by się to miało, być może nie byłbym w stanie, ale nie mogę tego stwierdzić, powiedzieć, owszem, ale nie stwierdzić, z przekonaniem, że mówię prawdę, że nie kłamię samemu sobie, ponieważ nie próbowałem, wstrzymywałem się z tym. Czasem po prostu wychodziłem, niezauważony. Zresztą kto wie, czy niezauważony. Niewykluczone, że moje wyjście wymykało się jej uwadze. Nie wiem, co wtedy czyniła. Czy uspokajała się? Miałem takie wrażenie, bo chyba robiła wszystko na pokaz, dla mnie, dla innych, dla siebie. Niewykluczone, wręcz prawdopodobne, ale nie chciałem sprawdzać, bo na samą myśl o tym, że gdybym się u niej zjawił w chwili po gniewnej rozgrywce, a ona ze spokojem robiłaby sobie paznokcie, robiło mi się niedobrze. Nie, może za mocno powiedziane. Robiło mi się nieswojo. Już lepiej. Już dobrze.

Pierwszy raz, kiedy byłem tego świadkiem, na samym początku, w grudniową noc, absolutnie mnie to zmroziło, stałem porażony, kiedy ona wczepiając się paznokciami w czarne siatkowe pończochy, zaczęła je rozdzierać na strzępy. Nie lubię destrukcji, zwłaszcza na zimno, szczególnie umyślnej, nawet jeśli jest niby spontaniczna. Rozumiem chyba, na czym ona polega, i w jakim kierunku rozwija się od chwili, kiedy wprawiona zostaje w ruch. Po pierwszym (jej) pociągnięciu tych pończoch siatkowych sam mógłbym je drzeć na strzępy, a jednak z wielkim trudem przyszedłoby mi to inicjować. Wykonać ten pierwszy ruch. Sądzę nawet, że nie byłbym do tego zdolny, przynajmniej nie w tym czasie.

Niedługo później, w środę popielcową, jeśli się nie mylę, albo w wielki piątek, wiem, że było to w każdym razie po jakimś tego typu dniu, zdarzyło się coś podobnego: pewnej nocy obudził mnie dziwny syk i nim się zdołałem obejrzeć, stała w oknie i chropowatym głosem, otworzywszy

okno na oścież, wyrzucała w ciemność gardłowe dźwięki. Krzyczała na całe gardło. Dziwnym trafem, nie było reakcji ze strony współmieszkańców, nikt nie zareagował, w żadnym oknie nie zapłonęło choćby na moment światło. Więc nie spotkała jej żadna nagana ze strony współmieszkańców, a podwórko było typu studnia, więc wszyscy ją słyszeli, jej ciężkie lamenty, musieli słyszeć.

Ale gdybym ja sam musiał w tym jej pokoju zostać na stałe i żyć jej życiem, gdybym, nie mając możliwości ucieczki, czuł się osaczony, i wiedział, że nie zasłużyłem, i myślał... więcej – był przekonany (jeśli to nie to samo), że to takie niesprawiedliwe? Czy wtedy i ja nie zacząłbym drzeć ubrania na strzępy i ryczeć na całą kamienicę, tak by wszyscy to wreszcie usłyszeli, mnie usłyszeli, choć wcale się do tego nie kwapili. Musieli to słyszeć. Może też bym krzyczał, wypluwał przekleństwa w ciemną noc na podwórku. Gdybym nie miał możliwości ucieczki, wyjazdu, ucieczki do dźwięków, wycofania się w siebie, powrotu do terenów, które nawet jeśli mnie nie wydały, to przyjmowały mnie regularnie, kiedy wracałem.

Wracaj do matki i swych cholernych zajęć! Do swojej akustyki, rzucała ze złością w moją stronę. Do twojej inżynierii. Inżynier!, też mi się znalazł! Dusz ludzkich inżynier. Te moje zajęcia czasami pozostawały jak za mgłą. Wprawdzie jak za mgłą pozostawały, ale dzięki nim miałem czas, i przestrzeń, na nabranie dystansu, najprostsze z możliwych ozdrowienie.

Ślepcy widzą jasno, szaleńcy mówią prawdę. Ślepiec to ja, a ona jest szalona. Więc może w tym, co powiedziała, w ogóle w tym, co mówiła, kryje się prawda. Jawna prawda, wszystkie te ohydztwa, które wypowiadała w momentach desperacji, i nie tylko, może to jest właśnie prawda, przed którą się ochrania, ochraniałem, do tej pory. Ale i od tej pory nie chcę mieć z tym nic wspólnego. Ale nawet choć nie chcę mieć z tym niczego wspólnego, może to mnie kłuje jako prawda. Niby prawda, bo niby to, co ja chcę hołubić jako prawdę, mija się z rzeczywistością. Inna trucizna.

Czasami odnosiłem wrażenie, że dla niej świat był kłębowiskiem żmij, pojmowała go, nie, wcale go nie pojmowała, aż tak nie chciała się wysilać, odbierała go jako kłębowisko żmij, coś z gruntu nieprzyjaznego, nieprzejednanego. Mimo, że nieraz sam byłem świadkiem, jak ludzie okazywali jej

życzliwość, dużo życzliwości, i obdarzali kredytem zaufania, którego ja bym jej nie dał. Ja tymczasem starałem się widzieć ten świat jako coś z gruntu sympatycznego, sympatycznego, tak, w zasadzie jako coś sympatycznego, generalnie, a przynajmniej często, no, od czasu do czasu. Tam, gdzie ona widziała wilki, ja skłaniałem się do widzenia baranków. Miała oczywiście rację, tym razem akurat tak, przyznaję, ale zdecydowały względy pragmatyczne. Moja reguła dzisiaj brzmiałaby: Przede wszystkim nie przyglądać się z bliska, jeżeli się chce... pokoju duszy. Co za polszczyzna! Ani nie mówię o pokoju, ani o duszy, o duszy tym bardziej nie! Nie zawracajcie mi głowy duszą. Jakiegoś komfortu. Trzeba mi było jakiegoś komfortu. Po prostu komfort i spokój, to wtedy miałem w głowie. To mi było w głowie.

Węszyła wokół siebie samych wrogów, choć ja sam uważałem, że wielu ludzi jest jej nadzwyczaj przychylnych. Kiedy powiedziała mi raz coś o moich wrogach, uciałem jej krótkim: ja nie mam wrogów. Nie potrzebuję.

Krzyczała w nocy (jak zwykle, w upojeniu alkoholowym): Ciemność! lub Ciemności!, tak jakoś to brzmiało, a ja wziąłem sobie to do serca, następnego dnia. Było to w miesiącu kwietniu, jeśli sobie dobrze przypominam. Zastanawiałem się, czy żąda ciemności, czy się przed nią wzbrania. Kiedy nazajutrz w tym kierunku chciałem poprowadzić rozmowę, wyparła się wszystkiego, a potem, kilka dni później, któregoś wieczora, sama podjęła ten temat, wypierając się tego, że krzyczała o ciemność (lub o ciemności), i twierdząc wprost, że źle zrozumiałem, to ja źle zrozumiałem, że krzyczała o jasność, że to słowo jasność pojawiło się tamtej nocy na jej wargach. Zwróciłem uwagę, że krzycząc ciemność (krzycząc: Ciemność), krzyczy się równie dobrze za, jak przeciw ciemności, tak samo, jak krzycząc jasność, można przecież występować przeciw jasności. Ale to moje wyjaśnienie nie tylko nie zamknęło naszej dyskusji, lecz wręcz rozpętało ją na dobre, uwalniając złe duchy, wywołując natychmiast równie złe demony (jak co?), tak że (nie od razu, ma się rozumieć, nieco później, i jak zwykle zniecała) zaczęła już nie tylko twierdzić, że źle zrozumiałem, lecz wprost mnie oskarżać, że umyślnie przeinaczyłem jej słowa i w mojej relacji jasność została zastąpiona ciemnością. Ciekawy *ersatz*. A niby dlaczego? Dlaczegoż to?, zapytałem po prostu. Po to, żeby się na niej odegrać. Odegrać? Powiedziałem ze zdumieniem. Za co? Na co ona: Zawsze jesteś taki zdziwiony, kiedy ja mówię ci prawdę. Za chwilę oczywiście poszła krok dalej zamieniając „ja mówię ci

prawdę” na „kiedy ty kłamiesz”, kiedy przyłapię cię na kłamstwie. Jak to? Ja wcale nie mówiłam o ciemności. Nic z tych rzeczy. Umyslnie przeinaczasz moje słowa. Nie chciałam powiedzieć niczego takiego. Ale powiedziałaś, powiedziałem. Nieprawda! Teraz już krzyczała, wyraźnie rozzłoszczona. Problem może krył się także w tym, że w jej języku, kiedy mówi się: chciałam powiedzieć jasność, właściwie stwierdza się: miałam na myśli jasność, lub wręcz: znaczyło jasność.

Tak, bałam się, że chce mnie wykorzystać, posłużyć się mną, by zaistnieć, by lepiej zaistnieć, lepiej niż przedtem. Bardziej. Nie mogłem jej powiedzieć, że przedtem i tak istniała wystarczająco, pomimo tego, co odbierała jako złe istnienie, że ja niby istniałem lepiej, ale że to nie była prawda, nawet nie mocniej, zwłaszcza: nie mocniej, to lepsze istnienie nie miało absolutnie nic wspólnego z mocnym istnieniem, przeciwnie, chciała nie tylko odcisnąć na mnie swoje istnienie, w krańcowy sposób, ale i zaistnieć moim kosztem, że tak powiem, a na to nie mogłem się zgodzić, no, nie wiem, nie wiem, czy nie mogłem, jeżeli mam szczerze powiedzieć, ale nie chciałem, mogłem być może, ale nie chciałem się godzić. Ty masz tyle, ja nie mam nic, zdawała się mówić i wyrzucać mi to, jako coś niesprawiedliwego, jakbym również istnienia miał więcej od niej, jeśli już nie czasu. Uobecnić się na mnie, odegrać się na mnie za coś, co odbierała jako własną nieobecność, albo własne nie zaistnienie, niedoistnienie.

Z obecnej perspektywy wszakże, nawet przyjmąwszy, że chciała posłużyć się mną, by zaistnieć, wykorzystać mnie, choćby w cyniczny sposób (jednakże mam powody, by myśleć, że nie robiła tego cynicznie) to i tak sadze, że nie było w tym niczego strasznego. Bo co by mi się stało, nawet gdyby mnie w ten sposób wykorzystwała, moje istnienie. Moje istnienie zapewne by się od tego nie skurczyło, nie umniejszyło przez to. Nie ubyłoby mnie przecież. Ale rozumiem siebie, w tym względzie, ówczesną moją reakcję. Bo nie lubimy pasożytów. Nawet jeśli moglibyśmy być dla nich narybkiem, absolutnie bez uszczerbku dla nas. Absolutnie.

Uczepiła się mnie i nie chciała wypuścić. Tłumaczyłem to sobie wówczas: uczepiła się mnie, żeby pójść na dno, żebyśmy poszli na dno, przegrani, rozbitkowie, razem, RAZEM oczywiście, nie ma jak tego typu solidarność, tonący brzytwy się chwyta, tylko że ona wcale nie tonęła, raczej nie tonęła,

wszyscy toniemy, nie ma w tym nic oryginalnego. Ze mną zatonąłaby jeszcze szybciej, to prawda, razem zatonąlibyśmy prawdopodobnie w niedługim czasie, jeśli nie natychmiast. No i co z tego? I o czym to świadczy? Czego to miałyby dowodzić?

Nie dawała mi spać. Budziła w środku nocy. Nie chcę już być sobą. Dobre sobie. A kto niby chciał być sobą? ...

Marek Kędzierski

Janusz Styczeń

Skamieniała ukochana

po miłosnej nocy chłopiec i dziewczyna nadzy
spoczywają na zasłanym łożu,
kołdra jest gładka, równa, jakby po burzy namiętności
wszystko zostało idealnie wygładzone,
chłopiec jest nadal pełen energii,
następną noc miłosną on może zaraz zacząć,
dziewczyna jest natomiast wyczerpana, śpi,
chłopiec swoim ramieniem otoczył pierś dziewczyny,
dłoń położył na bezwładnej ręce śpiącej dziewczyny,
dziewczyna śpi głęboko, jakby nieprędko chciała się
obudzić,
dziewczyna jest tak wyczerpana, blada, że wygląda,
jakby była rzeźbą,
jakby zgodziła się rzeźbą stać się na wieczność,
i nigdy nie poruszyć się ani na moment,
Psyche śpi, szepce chłopiec,
szepce nie wiadomo do kogo,

jakby dziewczyna stawała się białym marmurem,
postanawia jej nie budzić, by dobrze wypoczęła
w chwilowej wieczności, w otchłani symbolu,
w nagłym marmurze widzialnego symbolu,
przecież się obudzi, szepce chłopiec,
szepce nie wiadomo do kogo

Miejsce pierwszego pocałunku

kobieta patrzy na drzewa, na trawę,
pod tymi drzewami, siedząc na tej trawie,
doznała pierwszego pocałunku z mężczyzną,
kobieta myśli, że w tym powietrzu jeszcze unoszą się
ich oddechy z tamtego spotkania,
może te oddechy tworzą duszę pierwszego pocałunku,
i ta dusza wciąż żyje tu, między drzewami,
kobieta czuje na swoich ustach oddech duszy
pocałunku,
chciałaby, żeby dusza pocałunku coś jej szepnęła,
dlaczego on odszedł, dlaczego on nie żyje,
dusza pocałunku jej usta całuje, ale nic nie szepce,
dlaczego jesteś taki sztuczny, powiedziała wtedy,
mężczyzna nic się nie odezwał, miał zdziwione oczy,
czy po latach będziemy pamiętać ten pierwszy pocałunek,
powiedziała do milczącego mężczyzny,
jakby on już wtedy był martwy,
dusza pocałunku coraz silniej całuje usta kobiety,
jakby się żegnała, jakby mówiła,
nie przychodź tu więcej,
już mnie tu nie spotkasz,
uloć się w powietrzu świata,
wstąpię do nieba wiecznej miłości

Dwie kawy

dziewczyna i chłopiec całują się nad stolikiem
w kawiarni,
oboje podnoszą się ze swoich krzeseł,
starają się siebie objąć,
spieszą się z pocałunkiem, bo w kawiarni
nie mogą całować się za długo,
filiżanki z kawą na stoliku są nieruchome,
jakby stały na straży pocałunku, na straży miłości,
tu w kawiarni,
nawet lekko trącone, filiżanki nie wylewają
ani kropli,
dwa mroczne, mokre żywioły
w twardych, mocnych szatach z fajansu,
nagle znieruchomiałe z podziwu,
nie mogące się napatrzeć na całującą się parę,
jakby były świętymi figurami
w nieznannej, nieskodyfikowanej religii miłości

Zamek rozstania

mężczyzna krąży wokół domu kobiety,
dom jest stary, secesyjny,
jest jak zamek z niezliczoną ilością pokoiów,
korytarzy, schodów,
jest jak labirynt ukryty za fasadą starej kamienicy,
dom jest przykryty wielkim cieniem
emanowanym przez kobietę poprzez ściany,
mężczyznę wszędzie dosięga cień kobiety,
mężczyzna już nie odróżnia cienia kobiety
od cienia jej domu,
gdy do niej telefonuje, gdy dzwoni do domofonu,
jej głos powtarza, że jej nie ma,
jakby uważała, że on nie powinien poznawać

nawet jej głosu,
na schodach do bramy jej domu jest coraz więcej liści,
jakby nikt tymi schodami nie wchodził,
jakby wiatr rozstania nawiewał liście,
mężczyzna myśli, że na łóżku kobiety
powinno być pełno liści jesiennych,
w swoim łóżku kobieta powinna spać
tylko z zeschniętymi liśćmi, i z nikim więcej,
skoro chce być dla niego martwa

Janusz Styczeń

Zbigniew Jankowski

Mówię sobie:

Gdy zaczyna się Wiersz,
odłóż pióro,
opuść po cichu
swoją chciwą rękę.

Niech całe ciało
jak zesłanym płomieniem
zajmie się Wierszem, niech mówi
językami.

Aż zostanie po nim
cichy tekst,
czysty jak proch
w palcach Stwórcy.

Dom Wiersza

Gdy w moim pokoju
zaczyna się wiersz,
jest szeroko otwarte okno,
jakby mnie już nie było,
jakby przed chwilą
wyniesiono stąd ciało
z moim nareszcie ostatnim ja.
Tylko zeszyt otwarty
jak kondolencyjna księga
czeka na boską rękę.

Ale Bóg wciąż od nowa
wyczuwa pułapkę
i wpisuje się martwą bielą
pomiędzy słowami.
Wciąż nie dowierza
mojemu odejściu.

Zawstydzony,
budzę się z kłamstwa:
To moja ręka nad kartką,
to ja się wpisałem
jeszcze jednym
łapczywym wierszem. Raz jeszcze
sam siebie złapałem za rękę.
On znowu się wymknął,
zostawił mi krzesło, zeszyt
i trochę czasu.

Wtedy proszę:
Tylko powróć tu jeszcze,
rzuć mi przez ramię
choć jedno mgnienie
Twego oka.

Ono II

Wreszcie przyszło.
Miało burzyć, boleć, wydzierać.

A ono siadło
na moim fotelu
i jest.

Ma moje usta, uszy, nogi,
ręce schłodzone
na zamkniętej księdze
i bezmyślnie na rękach
zablokowany wzrok.

Przyszło i siedzi
mną
lub zamiast mnie.
Nawet się rusza, mówi, pisze,
obsługuje to jakieś moje i swoje po
życie, po
dnosi się, chce wstać, wyjdzie
my po za
dom? Nie, siada
my znów na fotelu, opuszcza
my ręce
i tak wychodzi
my na jedno
wspólne, umarłe
i jakby nawet
szczęśliwe.

Uśmiech

Teraz swą starość
chcesz przemodlić
w cichy dar.

A starość łamliwa, sypie się
drewnianymi paciorkami
z bujanego fotela.

Ktoś zza pleców
jak zza węgła:
Proszę o uśmiech, zrobimy
ładne zdjęcie.

Starość się odwraca,
ale słychać tylko
spłoszone kroki.

Zbigniew Jankowski

Piotr Matywiecki

Karen Blixen: Opowiadanie i westchnienie

W czasach rozbitych konwencji i podważonej wiary w jakkolwiek rozumianą istotę jakiegokolwiek rzeczy opowiadania Karen Blixen z cierpką godnością obnoszą swój konserwatyzm. Nie ma w tych narracjach wątpliwości, że istnieje powszechna natura ludzka i natury poszczególnych osób. Nie ma też wątpliwości, że chociaż człowiek może się zmieniać, to nie wykroczy poza swoją gatunkową i osobową naturę. Jest wiadome, że istnieje boskość. Możliwość opowiadania o gatunkowej i osobowej naturze człowieka przychodzi do ludzi z wysoka; nieludzka obiektywność mowy jest nie z tego świata, dlatego nie poniża jej „literackość”: narrator nie zaklina swojej wszechwiedzy, nie pyszni się nią (raczej uważałby ją za bluźnierstwo...), nie modli się do niej, czasem nawet własną wszechwiedzę ukrywa przed sobą. To my, czytelnicy, jesteśmy odpowiedzialni za to, żeby boskość narracji nie była niczym poniżona, mamy obowiązek uwolnić ją od pozornego kultu, od sentymentalnych ofiar składanych pod postaciami znawstwa charakterów, życiowej mądrości, ideologicznych podziałów racji. Lektura ma być liturgią – przejrzyste gesty rozumiejącego czytania, figury myśli, pozwalają odsłonić nieprzeniknioną rzecz świętą, przedmiot, istotę opowiadań.

Opowiadania Karen Blixen wprawiają w zakłopotanie z powodu zasadniczej sprzeczności ich natury. Oczywista jest ich treściowa przejrzystość i łatwa podzielność na formalne składniki, prosto i wyraźnie rysują się podobieństwa i kontrasty fabuły, losów, charakterów. Przez to ujawnia się funkcjonalny, samopodtrzymujący się szkielet kompozycyjny. A przy tym – i stąd wrażenie sprzeczności – sfera sensów jest mętna, niejasna, chwilami nieprzenikniona. Zamknięty, spoisty owoc lektury nie poddaje się dyskursywnym interpretacjom. Jest tak, jakby każde z opowiadań od początku do końca opowiedziało się w swoich własnych ramach i uniemożliwiło zewnętrzną opowieść o sobie, czy to w narracji nauki o literaturze, czy w każdej innej. Funkcjonalność składników wyczerpuje się w ich autoprezentacji: fabuła opowiada, że jest fabułą, postać upostaciowuje się, węzły retorycznych chwytów zaciskają się na sobie, opis przy pomocy opisywanych rzeczy przedstawia własną rzeczowość.

(Tę sytuację można ująć formułą „opowieść opowieści” – formułę tę odróżniam od „autotematyzmu”, który jest narracją o p o w i a d a j ą c ą o narracji i przydarza się, gdy tematem opowiadania jest jego temat, albo gdy tematem opowieści jest czynność opowiadania. Autotematyzm coś określonego – przez teorię literatury określony temat – chwytą w swoje szczytce i zostawia ślady swego uchwytu. „Opowieść opowieści” jest b i a ł a, jest negatywną mistyką niepochwytności. Chwyty poetyki formalnej nie mogą jej ująć.)

Jeśli wszystko, co ludzkie jest opowiadane, jest opowiadaniem, jeśli cudem boskim bez reszty mieści się w opowiadaniu, jeśli daje się w pełni przekazać jako opowiedziana całość, to antropologia opowiadania wydaje się niemożliwa. Nie ma bowiem w opowiadaniach Blixen takiego sensu, który by dał się dyskursywnie wysnuć, w czasowym porządku wyłożyć. Narracja jest czasowa – sens pozaczasowy. Antropologia tych opowiadań musiałaby być natychmiastowym rozbłyskiem, oświetleniem wszystkiego przez wszystko, wszechwiedzą, a nie porządkiem, logosem.

Jeśli opowiadanie jest wszystkim, jeśli wszystko jest opowiedziane – to nie ma opowiadania, bo nie może istnieć układanie wszystkiego w czasie, bo już teraz, natychmiastowo dane jest wszystko o wszystkim, istnieje w świadomości opowiadania od zawsze na zawsze opowiedzianego. – I rzeczywiście, kiedy powtórnie czytamy którekolwiek opowiadanie Karen Blixen, to płynąc z nurtem pamięci o pierwszej lekturze, doznajemy czegoś niespotykanego w innych doświadczeniach czytelnicznych: w każdym momencie ponownej narracji zatrzymuje nas tama fabularnego znieruchomienia ciężkiego jak wszechwiedza!

A przecież to jakaś światowa rzeczywistość inicjuje te opowiadania i przez nie wychodzi na świat. Ale owo ze świata zewnętrznego wzięte „coś” – treść, przedmiot, materia, temat – chociaż jest przez opowiadanie gruntownie „przerabiane”, to w paradoksalnym efekcie pozostaje nienaruszone istotowo i substancjalnie. (Dlatego tak maniacko kuszące i bezradne, bardziej jeszcze niż zwykle, są próby biografistyki „na temat” tej autorki.) Pragmatyka opowiadań Karen Blixen ma jeden cel: uchronić to, co przez nie ujęte od śladów ujęcia – ale żeby tak się stało musi się dokonać niezwykle przetworzenie treści, tematu, materii. Zwyczajna narracja pozostawia ślady obróbki. Natomiast opowiadania Karen Blixen oddają światu to tylko, co ze świata wzięły.

Wydaje się, że takie opowiadania są światu ideowo i sensotwórczo niepotrzebne. I dlatego, ponieważ taką niepotrzebność ustanawiają, są światu niezbędne, dają mu poczucie suwerenności.

Jest więc boskość i świat. Czy da się tutaj, i w jaki sposób, odnaleźć antropologię? – Ontyczna sytuacja opowiadań Karen Blixen jest odwracalna. Obiektywizująca boskość pełni świata daje się wywrócić na stronę człowieka. Wówczas ludzka suwerenna mowa o świecie, jeśli chce zrównać się z mową świata, musi uznać wartość milczenia, wartość tego, że opowiadanie tyleż opowiada, co milczy...

Jeśli można mówić nie opowiadając, jeśli da się oznajmiać coś poza opowiadaniem, coś śmiertelnego, sprowadzającego treść do nicości, jeśli milcząc bezradnie w samotności albo milcząc wobec kogoś nie uczestniczy się w opowiadaniu, w życiu toczącym się przez nas i poprzez nas, jeśli można żyć i w samotności narzuconej albo wybranej nie być opowiadany i nie opowiadać (tak znikają bohaterowie Karen Blixen, kiedy fabuła opowiadania porzuca ich los na długie lata...) – to antropologia jest możliwa!

Czy jednak jest to antropologia opowiadania?

Skoro głucha i niema część wszystkiego toczy się poza narracjami, skoro opowiadanie to tragiczne „nie wszystko”, co da się fabularnie wypowiedzieć – w takim razie opowiadanie jest pożądanym, wytęsknionym przeznaczeniem wszystkiego i nadzieją wszystkiego na opowiedzenie o sobie, choćby poza technikami narracji.

Opowiadania Karen Blixen rozkrzyżowują się, rozpinają na takich jak powyższe ogólnych sprzecznościach, paradoksach. Ich fabularna ogólność (ale nie ogólnikowość!) jest znieczulająca, klarownie, spokojnie i sprawiedliwie dzielona między przeciwieństwa i podobieństwa, różnice i tożsamości. – To

jest epika, kompozycja ludzkiego świata. Ale poszczególne podmioty opowiadań – ludzie – egzystencjalnie cierpią na tym kosmicznym krzyżu. I to też jest epika, faktografia ludzkiego przeznaczenia.

Ogólność niniejszych rozważań jest wymuszona przez opowiadania Karen Blixen. Każde z nich zawiera horyzont wszelkich ludzkich wydarzeń – to epicki zakrój formalny. W okręgu takiego opowiadania układa się krajobrazowa treść materialnych, socjologicznych i psychologicznych realiów. To masywność, ciężar tej prozy.

Z wnętrza, z krajobrazu opowiadania, wystrzeliwują ludzkie spojrzenia na ten krajobraz i jego granice, spojrzenia o różnym zasięgu i przenikliwości. Przecinające się lub równoległe, systemowe lub chaotyczne układy spojrzeń, tkane lub rozpruwane, stanowią o duchowej ruchliwości wewnątrz opowiadania, o życiu jego ludzi.

Nie każdy utwór epicki bywa tak zakrojony i wypełniony. Instynkt twórczy Karen Blixen i jej pisarski, kompozycyjny wysiłek nastawione są na ogólność i pełnię.

A skąd dramatyczna osobowa dotkliwość tych opowiadań, czym jest ich krzyż?

Opowiadania Karen Blixen sprawiają cierpienie swoim postaciom i są powodem głuchego bólu czytelników. Dzieje się tak przez konserwatyzm tych opowiadań, który zapewnia postaciom wygodę a czytelnikom zadomowienie, a jednak pod wygodą i zadomowieniem krępuje, nieomal terroryzuje. W tych opowiadaniach, jak w oczywistości świata, natura ludzka jest stała, mimo że odmieniana przez fabułę. A ponieważ temperament i miłość losu skłaniają człowieka do transgresji, konserwatyzm świata sprawia mu cierpienie.

W opowiadaniach Blixen istnieje b o s k o ś ć, czyli godność obiektywnego opowiadania o gatunkowej i osobowej naturze ludzkiej, o naturze kosmosu, godność nieomal równa genezyjskiemu stanowieniu i podtrzymywaniu tych natur. I ta boskość jest krzyżowana, podlega kenozie, uniżeniu i samowyniszczeniu, bo to konkretna osoba opowiada o niej, osoba teatralizowana, uwznioślana albo kompromitowana – kiedy wtajemnicza się w los gwarantowany przez boskość.

Ta autorka ma szczególny dar napinania do kresu wytrzymałości owego znanego kontrastu między uniwersalizmem epickim a subiektywizmem czynności opowiadania. Wydaje się, że jej utwory, tak harmonijne jako mikrokosmosy, za moment rozpadną się na symptomy bólu, dźwięki nieartykułowanej pseudo-narracji.

*

Zobaczmy teraz, czy i jak wszystko, co dotąd powiedziane, pozwoli się wyjąć z poszczególnych opowiadań, jak one poddadzą się preparowaniu wedle powyższych intuicji i czy kategorie literaturoznawczego opisu odnajdą swoją elastyczność w takich napięciach... Kategorie poetyki historycznej i opisowej mają charakter przypadkowy (bo historyczny) i konieczny (bo opisowy). Najpierw przypadkowy, później konieczny. Wynikają one z tego, co przypadkiem najpierw zechciano zrozumieć. Tak się złożyło, że rozum najpierw dotknął epiki Homera, że pierwotne były postacie, fabuła, opowieść, opowiadający – przypadkiem te, a nie inne kategorie. I już po chwili one uniemożliwiły epikę jakichkolwiek innych kategorii – miejsce zostało zajęte raz na zawsze, innego kategoryzowania epiki nie możemy sobie wyobrazić...

Ale Karen Blixen uprawia epikę po epice. Nie uchyla się od epiki i nie boi się perspektywy jej końca. Dlatego tradycyjne kategorie mogą się samounieważnić nie niszcząc epiki, mogą otworzyć miejsce epiki nieznannej. Epiki, a nie jej dekonstrukcji!

*

Opatrzona tytułem *Anegdoty o przeznaczeniu* kompozycja pięciu opowiadań jest arcydziełem. – Chcę, żeby pierwsze i ostatnie słowa powyższego zdania nie wstydziły się swoich znaczeń.

Na przekór współczesnym krytykom totalności, tytuł tak się ma do tego zbioru jak opatrność do świata. Zarówno treść tytułu jak i jego kompozycyjna funkcja. „Przeznaczenie” kładzie na świecie każdego z opowiadań pieczęć naznaczającą jego wszystkie elementy z równą siłą i stanowczością; pieczęć ta wyodrębnia wyraźną całość ich świata.

Zanim przeczytamy książkę, już ją za nas przeczytał tytuł: zebrał jej części pod jednym sensem. Kompozycyjna premedytacja tytułu należy do środków artystycznych tak staroświeckich, że rodzi podejrzenie, czy nie jest nieodłączna od istoty literackości. Tym bardziej, że ową istotę literackości, dzisiaj poddawaną w wątpliwość, utwierdza w istnieniu jeszcze bardziej staroświecka kwalifikacja: „arcydzieło”.

Jeśli tom *Anegdot o przeznaczeniu* jest światem kontrolowanym i zamkniętym przez przeznaczenie, to nazwa „arcydzieło” jest jak ostateczny sąd nad tym światem. I tytuł i kwalifikacja „arcydzieło” są spoza opowiadań, zamykają

opowiadania w więzieniu naddanych sensów, za podwójnymi kratami: każdy utwór cyklu ma przecież tytuł własny, jest arcydziełem osobnym.

Własnym spojrzeniem ze środka swego świata arcydzieło z ogromną, wyzwalającą łatwością rozbraja taką krytykę totalności literackiej. Już sama ta łatwość jest piękna! Przedstawię to trzema aforyzmami.

Kiedyś Witold Lutosławski o symfoniach Haydna powiedział, że są to „wzory doskonałej równowagi, właściwej porcji muzyki idealnie umieszczonej w czasie”.

Jak to rozumieć? – Przymiotnik „idealnie” oznacza tu i „trafnie” i „wbrew naturze czasu”, odnosi się do materii artystycznej i do artystycznej idealności. Zdanie Lutosławskiego jest paradoksem. W określony czasowo „pojemnik” muzycznego trwania utworu da się przecież włożyć zarówno rozrzedzone jak i zgęszczone treściowe struktury czasowe – i jedno i drugie bez oporu zajmą tę samą rozciągłość. Umieszczenie w czasie jakiegokolwiek struktury dzieła, udanej czy nieudolnej, zawsze zna ostateczność, fatalizm samouzasadniającego się istnienia, swoiste „jest tak, bo tak jest”. Arcydzieła – symfonie Haydna, opowiadania Karen Blixen – idealistycznie ów fatalizm przełamują, nie jest dla nich niczym dziwnym, że porcja narracji albo porcja muzyki jest idealnie utrafiona w czasie dzieła – i że mogłaby być utrafiona gorzej! Gdyby przetłumaczyć to na sposób istnienia kategorii literackich, można by stwierdzić: w opowiadaniach Blixen narracja i czas narracji utożsamiają się, czas jest tematem narracji, narracja jest czasem tematu, przy tym ani rzeczowość, przedmiotowość tematu nie rozplywa się w abstrakcjach czasu, ani czas nie uprzedmiotawia się w tematach – jak to się zdarza w dziełach niedoskonałych.

Jakub Deml zauważył: „Rzeczy święte da się powiedzieć tylko bardzo powoli; tak powoli, jak rośnie ludzkie ciało, do którego i dzieło nasze należy”.

Jest tu zakładane następujące przekonanie: a-czasowa, transcendentna, obiektywizująca boskość epicka da się sprowadzić do czasu. Gest umieszczenia boskości w świecie jest rytualizowany słowem „powoli”. Powolność znaczy tu nie tylko bezwładność życia, którą musi pokonać doświadczenie metafizyczne – to także organiczność zrośnięcia transcendencji z ciałem. Tę organiczność nazywa się „dziełem”. Dla opowiadań Karen Blixen to by znaczyło: los osoby piszącej opowiadania i losy bohaterów opowiadań są raz na

zawsze dane w transcendentnym a-czasowym statusie osoby ludzkiej – i te losy autorki i bohaterów opowiadań są przeżywane w ludzkich ciałach, w ciele literackiego dzieła. Dzieło jest cielesnym przeżywaniem transcendencji. W *Anegdotach o przeznaczeniu* dominuje specyficzny sarkazm. Słowo to pochodzi od greckiego *sarkasmos* – rozdzierać mięso. Losy bywają rozdzierające – wówczas tragedia ma przystęp do całej osoby: do ciała i do boskości.

Zygmunt Mycielski zwierzył się w dzienniku: „Chciałbym napisać jedną rzecz, w której od początku do końca nuta byłaby czysta, napięta, rozładowana, jak linia horyzontu, lasu, falującego morza. Żeby nie było wątpliwości, że każda fala składa się na obraz morza, każde drzewo na obraz lasu, każdy kłosa na obraz pola”.

W takim ujęciu przedmiotowość, rzeczowość, tematyczność dzieła jest jak intencjonalne napięcie, jak głód opisu, jak pragnienie, żeby całość świata fenomenalnego aż do jego granic rozprzestrzenić opisem. Napięcie powstaje między czasem intencji a czasem realizacji, opowiadanie czyta się i pisze w tym czasowym napięciu, może się zdawać, że intrygi fabularne służą takiemu napinaniu opisów przez czas. Ale w pisarskim zaspokajaniu owego głodu intencja opisowości zostaje przezwyciężona, „rozładowana” – intencja znika, rzeczowość świata samooznajmia się jego rzeczownikami.

Trzy aforyzmy ukazują jak łatwo, od swego wnętrza, dzieło rozbraja terror zamykającej go totalności, terror wymagania, żeby było doskonałe, jak łatwo owo opowiadanie „rozładowuje” napięte paradoksy czasu, losów, przestrzeni, materii, opisu, paradoksy właściwe epice, niezbywalne. Napięcie – i rozładowanie napięcia.

Po takim doświadczeniu opowiadania Karen Blixen umiejscawiają się w specjalnym czasie i w specjalnej przestrzeni.

Językoznawcy zwrócili uwagę na dziwny status czasowy twierdzeń gnomicznych, mądrościowych – przysłów, aforyzmów. Mówią o ich beczasowym albo wszechczasowym charakterze. Gnomiczność opowiadań Karen Blixen osiągnięta dzięki „rozładowaniu” strukturalnych napięć epiki jest tak uniwersalna, tak a-czasowa i a-przestrzenna, że daje łatwy i głęboki dostęp do siebie każdemu określone, osobistemu czasowi lektury, każdym jej okolicznościom. W te opowiadania można wprowadzić cały, własny świat! Relacja z takiego dostępu jest osobliwym streszczeniem – streszcza się nie

tylko fabuły, losy, charaktery postaci, przedmiotowe opisy, ale i samo użycie kategorii fabuły, postaci, narratora, opowiadania!

Takiemu streszczeniu pragnę poddać pięć opowiadań zbioru *Anegdota o przeznaczeniu* i pokazać, że tworzą one samoobjaśniający się cykl, dynamiczne, samozwrotne uniwersum epickie. I zarazem każde opowiadanie znajduje w sobie możliwość ryzyka, samowyzwolenia z zamkniętego koła autointerpretacji – każde otwiera się na los, dowolność, nieprzewidywalność i a-tematyczność życia.

Swobodny dostęp do opowiadań – i dowolny sposób interpretacji. Do tego Karen Blixen zachęca. Ale być może rządzi tym przymus, steruje struktura opowiadań! – Oto paradoks swobody i napięcia interpretacyjnego.

Zakładam – czy dowolnie? – że *Nurek* samoobjaśnia problemy opowiadającego (narratora) i wyzwala się z tych problemów, że *Uczta Babette* podobnie traktuje kwestie postaci, że *Burze* fabularnie zajmują się fabułą i wyplątują się z niej, że *Nieśmiertelna opowieść* unieśmiertelnia się jako opowieść – i... popełnia samobójstwo. Opowiadanie ostatnie – *Pierścień* – zamyka pierścień samoobjaśnień poprzednich opowiadań, pierścień epickich sensów – i unicestwia go...

Narrator opowieści *Nurek*, zawodowy opowiadacz, snuje rzecz o młodym naiwnym fanatyku – idealiście. Mądrzy ludzie, podsuwając kochankę, sprowadzają go na ziemię. Po latach ten wyzbyty idealizmu dojrzały już mężczyzna w sarkastycznej przypowieści zwierza się narratorowi ze swojego stanu ducha. Otóż świat, w którym ma się przed sobą jakiś cel, jest krainą dróg, domeną wędrowek, a więc także krainą opowieści, wędrowania fabuł. Natomiast świat ludzi dojrzałych, ludzi bez życiowego celu, bez złudzeń, rządzi się statyczną zasadą obojętnego spokoju, zasadą równowagi między otoczeniem a podmiotem. W takim świecie ani wędrowka ani opowieść, czyli słowna pochodna wędrowki, nie jest potrzebna.

Kunszt Karen Blixen pozwala czytać to opowiadanie z przesłaniem odwrotnym: sarkazm może tu być antyfraza! Utrata złudzeń hamując ruch fabularny uruchamia przecież wspomnienie o burzliwej nierównowadze życiowych sensów, a to wspomnienie przyzywa ku terazniejszości opowieść o sobie, opowieść rzekomo zbędną!

Zawodowy opowiadacz dopuszczając taką dwustronność sensów życia pozwala się dwojako pouczać przez swoją postać, ta różnica sensów każe mu

kontemplować fabułę, którą sam wysnuwa, jego opowieść opowiada go – jest więc zamknięty w kole refleksji o sobie samym jako opowiadającym.

A przecież coś go z koła wyrzywa. Opowieść, która jest niby-baśnią, niby-przypowieścią, każe wątpić o różnicy między fikcją a rzeczywistością i zarazem ostro doświadczać tej różnicy. Ten trzeźwiący paradoks zrównuje narratora opowiadania z autorką, Karen Blixen – i z czytelnikami. Zrównuje ich – i z opowiadania wyrzuca w świat.

W *Uczcie Babette*, na dalekiej prowincji, pod okiem wszechwiedzącego narratora, przypadek styka postaci, które los złączył z wydarzeniami centralnymi dla historii świata. Akcja opowiadania nie wszystkie jego postaci wtajemnicza w naturę skupiającego je przypadku. Pełne wtajemniczenie jest udziałem narratora i czytelnika. Ludzie w opowiadaniu znają swoje losy i ich duchową wagę – lepiej niż to się zdarza w opowieściach rządzonych przez wszechwiedzących narratorów. Ale postaci znając swoje losy nie znają użytku jaki z ich losów zrobi opowieść – mniej o tym wiedzą niż by wiedzieli w zwyczajnej narracji wszechwiedzącej...

Uczta Babette to komedia prawdy i nieprawdy o postaciach. Każdy z bohaterów gra swoją grę z losem – a inni o tym nie wiedzą, choć każdy, grając w sobie ze sobą, pożyczka masek od tych innych ludzi, i gra dla innych, którzy jego gry nie są świadomi.

Każda postać jest tu fabułą samej siebie, jest upostaciowaniem swego losu. Opowieść karmi się swymi postaciami, rozeznając smak i pożytek każdej z nich. Natomiast postaci nie wiedzą w jaki sposób stają się pokarmem opowieści.

Krąg opowieściowych samoobjaśnień jest przerwany przez milczenie. Postaci są suwerennymi monadami, metafizycznymi punktami milczenia o sobie. Naprzeciw siebie opowiadanie stawia monadę autorki, monadę czytelnika.

Burze to historia dziewczyny, którą dyrektor teatralnej trupy wychowuje na aktorkę. Z dziewczęcej niewiedzy o życiu przenosi ją do teatru, do dziedziny wiedzy p o życiu, teatralizacji życia! Urabia ją wewnątrz i zewnątrz na miarę roli teatralnej – ale roli w *Burzy* Szekspira, a więc na nieskończonej scenie kosmiczno-ludzkiego teatru, gdzie kulisy, garderoby i prywatne życie artystów włączone są w uniwersum. Jednak okazuje się, że w życiu jest scena burzy nad burzami, która jeszcze gdzie indziej się dzieje, którą owo

uniwersum mało obchodzi. Chociaż teatr świata ogarnia scenę prawdziwej miłości, ona do tego teatru nie należy. Dziewczyna nie przestaje być aktorką swego życia, miłość przeżywa w teatralnych dekoracjach romantycznego stylu, ma przynajmniej jednego widza – dyrektora teatralnej trupy – ma możliwość powrotu na scenę teatralną. A przecież porzuca opowieść, schodzi nagłym gestem ze sceny opowiadania, porzuca miłość, porzuca nawet ukochanego – miłość porywa ją poza teatr miłości. Taka jest pointa opowiadania. Prawda i sens miłości nakładają swoją ostateczność na punkt dojścia fabuły, na jej pointę. To efekt dramatyczny, szekspirowski – teatr gwałtownie schodzi z teatralnej sceny! W ten sposób fabuła czyni z Karen Blixen i jej czytelników widzów po spektaklu, po poincie. Autorka i czytelnicy patrzą na teatr opowiadania unieważniając ukształtowanie fabuły, jej wymiary i ruch – patrzą na dramat, którego napięcia są momentalne w czasie i nieskończenie uprzestrzennione w pamięci o spektaklu. To mogłoby być mistycznym zachwyceniem. Ale jednocześnie fabuła, która ustanawiała odrębność, tożsamość i dramat postaci, teraz degraduje ten dramat przenosząc go z czasu, w którym dziewczyna przeżywa miłość i miłosne odejście od ukochanego, w antykwaryczną świadomość dyrektora teatralnej trupy; on jest właścicielem tego, co miało się stać i co się stało – w naszym imieniu przekształca fabułę miłosną w opis perypetii. Wszelką fabułę we wszelki opis! Na przekór jego i naszemu poczuciu własności dziewczyna zeszała ze sceny realiów. I na potwierdzenie teatralności świata powróciła do pamięci czytelników – widzów. W tym paradoksie, w swoistym anty-węźle dramatu, fabuła samorozwiązuje się.

Nieśmiertelna opowieść mówi o dwóch rodzajach ludzi, można by rzec, o dwóch odrębnych ludzkich gatunkach.

Jedni ludzie nie uznają istnienia opowieści, gardzą opowieściami – w imię faktyczności świata, która sama sobie wystarcza, która nie musi trwonić swojej czasoprzestrzeni na prze-żywanie, bo jest samym życiem. Ta faktyczność zresztą jest obroną przed bezceremonialnością samego życia, przed ciosami odbieranymi od ludzi i zadawanymi ludziom, ciosami, po których pozostają wewnętrzne blizny resentmentowych, wiecznie w sobie przepowiadanych fabuł. I te blizny faktyczność ma unicestwić – przeciąć zrosty i przykurcze sumienia.

I są inni ludzie. Ci chętnie odnajdują w świecie początki opowieści i dają się im uwodzić ku pozorom życia, fantazmatom. Rozsnuwają swoje losy w po-

dwójnym uczestnictwie: w prawdzie życia i w życiowej fikcji. Są doświadczeni i naiwni. Między tymi kwalifikacjami obraca się ich sumienie, ich ryzyko.

Ta sama opowieść poddaje się próbie u obu gatunków ludzi. Badana jest jej daremność i jej nieśmiertelność, odporność na faktyczność świata i na poniżenie tą faktycznością. Z obu prób opowieść wychodzi bez szwanku, wywinęła się faktom, nawet tym, które ją stworzyły i jej matkowały. Ale oba gatunki ludzi, którzy próbowali opowieści, po tej próbie nie zachowują już swojej odrębności. Opowieść wpłynęła na fakty, fakty okazały moc inicjowania opowieści – ludzie pogubili się w tym. Opowieść wydaje się im i daremna i nieśmiertelna – pozostając sobą. Między ludźmi opowiadającymi opowieść a opowieścią opowiadającą ludzi znikło jakiekolwiek samoobjaśnienie się opowiadania pod tytułem *Nieśmiertelna opowieść*. Każda interpretacja skraca życie opowieści. Opowieść bez interpretacji jest nieśmiertelna i zabija w sobie interpretacyjne kategorie: fabuły, postaci, opowieści, opowiadającego.

I na koniec opowiadanie *Pierścień*. Jego symbolika trwa w dziwnym osamotnieniu, opuszczona przez okoliczności, które symbolizuje. Młoda żona oddaje pierścioneń małżeński włóczędze, jako okup za życie. Włóczęga odrzuca go milcząc. A kiedy wymieniają spojrzenia, które mogłyby ich wzajemnie związać – on nagle zamyka oczy, pozwalając, żeby ona odeszła. W wymianie spojrzeń i w jej przerwaniu jest coś, co ich łączy i rozdziela mocno jak śmierć. Mąż młodej damy nigdy nie dowie się o zdarzeniu, będzie myślał, że pierścioneń gdzieś przypadkowo zgubiła.

Nie ma tu opowiadającego, bo jego wiedza o tym, co opowiada jest zawieszona w chwili nie do opowiedzenia: gdy bohaterowie patrzą na siebie i jedyną wiedzą spojrzeń jest to, że ono należy do chwili, nie do opowieści.

Postać nie upostaciowuje się. Młoda kobieta na zawsze traci sens przyszłego życia w małżeńskim związku, nie jest sobą, traci ten sens bezsensownie, bo przecież nie było zdrady. Była tylko chwila bez sensu. Taka chwila nie może być sercem i duszą postaci.

Nie ma fabuły – zaprzepaszczają się w metafizycznym punkcie wzajemnego spojrzenia.

Nie ma opowieści – rzuca się ona w świat jak tytułowy pierścioneń, ani nie zagubiony, ani nie znaleziony.

A przecież jest opowieść, fabuła, postać, narrator. Ale jako nie-opowieść, nie-fabuła, nie-postać, nie-narrator. I taki jest status tych kategorii w całym tomie *Anegdot o przeznaczeniu*, którego *Pierścień* jest pointą-nie-pointą.

*

Nowelistyka Karen Blixen jest wyjątkowa. Zbierając doświadczenia nowożytnej epiki doprowadza ją do wyrazistego dramatu i ożywczej sprzeczności. Tworzy epikę paradoksalną.

Opowiadania są przestronne i przejrzyste, zapraszają do kontemplacji. Poddane kontemplacji wnętrze tych opowiadań ujawnia gorzkie ziarno zatruwające kontemplację.

To, co jest przejrzystością i przestronnością, można nazwać mitem, czyli „opowiadaniem, którego funkcja polega na łagodzeniu sprzeczności”. A gorzkie ziarno to owoc przypowieści, gatunku przeciwnego mitowi, przypowieści, która zawsze konfliktuje, stwarza „sytuację braku pojednania”. *Anegdoty o przeznaczeniu* znajdują się w tym niemożliwym „między” mitem a przypowieścią. (O sprzeczności mitu i przypowieści piszę cytując poglądy J.D. Crossana.)

Inaczej rzecz ujmując: opowiadania Karen Blixen poszukują platońskiej idei opowieści; ale wiedzą przy tym, że jak każde opowiadanie, są zaprzeczeniem idealności: istnieją jako to właśnie, co „tu i teraz” wymknęło się swojej idei.

Jeszcze inaczej: są f a b u l a r n ą m e d y t a c j ą, czasoprzestrzenią bezwymiarowego punktu, lekturą tego, co jest-bo-jest.

Są ludzie, którzy paradoksalnemu bytowi świata i paradoksalnemu życiu odpowiadają najgłębszym westchnieniem – i taką odpowiedzią są opowiadania Karen Blixen. Są westchnieniem i czyta się je w jednym, długim westchnieniu.

Westchnienie... Jest w nim coś z pamięci o stwórczym tchnieniu Boga – pamięci zmieszanej z sumieniem człowieka, który to tchnienie bierze w płuca, w słowa i opowieści. A więc w westchnieniu jest genezyjskość i medytacja nad stworzeniem. W tej samej chwili: stwarzanie – i namysł nad tym, co stworzone. Zawsze nowa epika zawsze nowego paradoksu.

Piotr Matywiecki

Piotr Szewc

Nieme usta

Dziury w asfalcie którym zalano kocie łby na Listopadowej
otwarte nieme usta czekają chwytają ciepłe zimę mamy lekką
powietrze chcą coś wykrzyczeć może proszą jak te ze szpitalnej
sali babciu czy mnie słyszysz omijam je potykam się niebieskie
ochraniacze szeleszczą ale choćbym nawet bardziej się starał
właśnie kończy się kroplówka co teraz zrobię którądy pójde
do szkoły obok przez lata ten sam browar tu się zdrowieje lub
umiera pochylam się wenflon sonda siwe włosy

Druga kłódka

Mirabelki kwitną bez wypuszcza liście ile razy
na niego patrzyłaś druga kłódka stawia opór
w mieszkaniu zimny piec tu pokazuje Marysia
babcia leżała pod stołem węgiel drewno zapas
ziemniaków zegar chodzi przeszukuję segreguję
usuwam uschnięte pelargonie i bratki fartuchy
spódnice pończochy stary dowód zdjęcia portmonetka
pełna drobnych chcę do mojej mamy powiedziałaś
kilka tygodni przed może zostawiłaś jeszcze jakiś
znak otwarty program telewizyjny czytam niedziela
3 lutego zbieramy się do odjazdu gdy na progu
pojawia się kot

Kolor bursztynu

Łowca światła wypływał na korę pachniał obiecywał miał
kolor bursztynu zastygał odłupywałem go palcami nie jedz
bo cię brzuch będzie bolał przestrzegała babcia oczywiście
że mi smakował krew wiśni wyobrażałem sobie albo sekret
głębi ziemi kleił się do zębów i podniebienia minęła epoka
całe czterdzieści lat roztopił się został gdzie mrówki które
po nim chodziły ani śladu

Niska cena

Grzebanie w mrowisku więcej niż przyjemność przy domu
pod piwonią co robisz Piotrusiu nic babciu bawię się ziemia
rozmiękła bo wczoraj padało dziś słońce pali patyk wydobywa
białe nabrzmiałe jaja panika ucieczka obrona robotnice chcą
je ukryć gdzie skoro korytarze zniszczone gniotę jedno mętna
ciecz maże paznokcie ścierpły mi nogi serce przyspieszyło gryzą
ale nie czuję bólu niebo bezchmurne cisza grzech ma niską cenę

Piotr Szewc

Jacek Napiórkowski

Bodypainting, soulpainting

Panna młoda w górach Szar
Maluje twarz
Szary podkład
Złote zygzaki i granatowo-bordowe kropki
Na policzkach i brodzie
Słońca w kółkach
Brwi wysadza błękitnymi cekinami i guzikami
Ma to zapewnić szczęście w małżeństwie

Moja znajoma
Namalowała szminką na brzuchu
Głowę dziecka, które straciła
Stała przed lustrem
I wpatrywała się
Aż wypłynęła z niej cała krew
I ściekając na podłogę
obmyła ją z grzechów przyszłości

Co noc
Wstaję i idę do łazienki
W lustrze daję minutę życia
Aborygenowi, który żyje we mnie
Maluję popiołem twarz
Łapię szczotkę i potrząsając włócznią
Daję mu nacieszyć się
Lodowatym księżycem
Dymem ogniska
Łopotem nietoperza
Moim rozprutym brzuchem

Gonitwa poetów i zwierzątek

Poeci nie są dobrymi kochankami
najlepsi w tej sztuce
są galwanizatorzy

pachną smarem i olejem ziemi
jak prekambryjskie maszyny
którymi Bóg ujarzmił
doliny i grotty

drażżyły
miki i wapienie
tuffy i marmury
z lekkością kretów
z powagą dżdżownic
z kurtuazją nornic

czym Bóg ujarzmił
pierwszych poetów nie wiem
tych co w jaskiniach malowali jego twarz
na twarzach i pośladkach kobiet
aby mieć go przy sobie
podczas rozmowy i rozkoszy

wiem czym ujarzma ich teraz
kretami
dżdżownicami
nornicami żywiołów języka

mówi im przez sen:
jesteście najlepszymi kochankami
oblubienicami moich słońc i nocy

ale oni nie chcą mu wierzyć i nie wierzą
kochają się jak Pan Bóg przykazał
z oczami wpatrzonymi w oczy

i malują jego twarz w wierszach
jako nornicę kreta dżdżownicę
mówią ty jesteś
prawdą miki wapienia i zwierzątek
które tracą zmysły
kiedy wstaje dzień
i pozdrawia tylko samego siebie

ty jesteś najlepszym kochankiem
krecie

Jacek Napiórkowski



Piotr Roguski

Przy winie o Wisławie Szymborskiej

Rozmowa zaczęła się przy winie w jakiejś malowniczej miejscowości nad Renem lub Mozelą. Ani miejscowość, ani rzeka, ani nawet gatunek wina nie są w tej opowieści istotne, pamięć zarejestrowała jedynie atmosferę oraz przedmiot ożywionej dyskusji. Mój rozmówca Detlef Haberland, profesor germanistyki z Kolonii i Oldenburga, mniej znany jako poeta, ale już ze sporym dorobkiem, godzinami i z niebywałym ożywieniem odkrywał przede mną swoje fascynacje polskie. Wyprawy na Śląsk w celach naukowych, spotkania, rozmowy, nieuniknione zderzenia z otoczeniem polskim, porażki i sukcesy w próbach przyswojenia sobie trudnego języka, rosnące zainteresowanie kulturą polską. Wszystkie te uwagi, lub prawie wszystkie, były miłe dla mojego ucha.

Piotr Roguski, ur. 1945 w Wołominie, profesor w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu w Kolonii i Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztor w Pułtusku, autor wielu prac historycznoliterackich i książek na temat związków literackich polsko-niemieckich oraz trzech tomików wierszy, redaktor „Zarysu” – jedynego polskojęzycznego czasopisma kulturalno-literackiego w Niemczech. Mieszka w Kolonii i w Warszawie.

Temperatura rozmowy podnosiła się, a atmosfera gęstniała, gdy schodziło na stosunki polsko-niemieckie. Szybko i chętnie rezygnowaliśmy jednak z korygowania błędów bieżącej polityki, tym namiętniej wyprawiając się na teren bardziej nas zajmujący – związków literackich polsko-niemieckich i niemiecko-polskich.

Sam temat jak i zasadniczy problem są po części rozpoznane oraz opisane. Jako badacze fascynowaliśmy się tym czy innym pojedynczym zjawiskiem, obraz całości nie napawał nas jednak optymizmem. Po stronie polskiej dałoby się dostrzec coś w rodzaju kontynuacji recepcji literatury niemieckiej, niezależnie od wypadków historyczno-politycznych, po stronie niemieckiej mamy do czynienia wyłącznie z odosobnionymi wydarzeniami, bez zakorzenienia historycznego. Całkiem sporadycznie zdarzali się w przeszłości, i dziś także, autentyczni pośrednicy, zdomowieni w obu kulturach, czyniący wiele dla zbliżenia obu nacji.

Zgodziliśmy się, że być może mają rację ci, którzy twierdzą, iż współczesność pisze inny już scenariusz. Na dowód przywoływany bywa wzrost liczby tłumaczeń z literatury polskiej, sporadyczna (ale zawsze!) jej obecność w niemieckich mediach, wzmożone niesformalizowane kontakty, wspólne lokalne inicjatywy itp. Wolno, ale proces zbliżenia jakby ruszył...

To pocieszające zjawisko realnego zbliżenia kultur, poprzez likwidację dotychczasowych zewnętrznych ograniczeń i barier, ułatwia, ale nie gwarantuje zaistnienia autentycznego, pogłębionego dialogu w kulturze obu społeczności. Musi być bowiem spełniony przynajmniej jeden warunek: chęć poznawania „obcego” i potrzeba skontaktowania się z nim.

Nasza rozmowa zeszała w końcu na poezję Wisławy Szymborskiej, którą Haberland czytał w licznych przekładach Karla Dedeciusa, jednego z wielkich żyjących pośredników słowa. I tak naturalną kolejną rzeczą dotarliśmy do wiersza *Przy winie*, czemu towarzyszyły ożywione deklamacje tekstu po polsku i niemiecku, spory interpretacyjne, łagodzone na szczęście błogim działaniem to reńskiego to mozelskiego, względnie na odwrót. Najmilszy i najważniejszy efekt owego spotkania dotarł do mnie po kilku miesiącach w formie Haberlandowego wiersza *Zum Wein bei Wislawwa (Na wino do Wisławy)*. I jemu poświęcam dalsze uwagi.

Zanim do nich przejdę, godzi się przypomnieć wiersz samej Wisławy Szymborskiej:

Przy winie

Spojrzał, dodał mi urody,
a ja wzięłam ją jak swoją.
Szczęśliwa, polknęłam gwiazdę.

Pozwoliłam się wymyślić
na podobieństwo odbicia
w jego oczach. Tańczę, tańczę
w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł.

Stół jest stołem, wino winem
w kieliszku, co jest kieliszkiem
i stoi stojąc na stole.
A ja jestem urojona,
urojona nie do wiary,
urojona aż do krwi.

Mówię mu, co chce: o mrówkach
umierających z miłości
pod gwiazdozbiorem dmuchawca.
Przysięgam, że biała róża,
Pokropiona winem, śpiewa.

Śmieję się, przechylałam głowę
ostrożnie, jakbym sprawdzała
wynałazek. Tańczę, tańczę
w zdumionej skórce, w objęciu,
które mnie stwarza.

Ewa z żebra, Wenus z piany,
Minerwa z głowy Jowisza
były bardziej rzeczywiste.

Kiedy on nie patrzy na mnie,
szukam swojego odbicia
na ścianie. I widzę tylko
gwóźdź, z którego zdjęto obraz.

Wiersz *Przy winie* pochodzi z tomu *Sto pociech* (1997) i zdołał błyskawicznie zawładnąć sercami miłośników poezji, w tym w wielu innych krajach, jak również znaleźć się na liście lektur szkolnych. Szczególnie ta ostatnia okoliczność wydaje się budująca, dotyczy bowiem edukacji oraz wrażliwości młodego czytelnika. Kiedy jednak przejrzymy oferowane w internecie gotowe analizy, przyjdzie nam po raz kolejny zasepić się nad stanem produkcji szkolnej, ale to temat innego już wypracowania.

Utwór Szymborskiej poznał Detlef Haberland w przekładzie Karla Dedeciusa. Sam przekład, wydobywający wszelkie niuanse oryginału, nie daje nam powodów, by „obciążyć” go jakimiś znaczeniami w procesie Haberlandowej recepcji wiersza Szymborskiej.

Na początek proponuję lekturę wiersza Haberlanda w wersji oryginalnej:

Zum Wein bei Wislawa

Wir begegnen einander über den Gläsern.
Und ohne die Blicke zu suchen,
Finden wir uns.

Astronomen zu glauben ist tödlich,
Physiker täuschen uns täglich.
Die zarte Hand auf dem Tisch sagt
Die Wahrheit bei Brot und Wein.

Dies imaginäre Kunstwerk ist wirklich.
Nicht nur die Dinge und Tiere sind;
Auch der Schmerz einer Sternengeburt,
Der Augen Tiefe, der Buchstaben Lied.

Mythologie hilft nicht mehr, nur die Frage:
Siehst Du mich, auch wenn ich Dir fern bin?
Unser Bild: Zwischen Systole und Diastole

Gebunden, doch frei.

i w moim przekładzie:

Na wino do Wisławy

Spotykamy się nad kieliszkami.
I nie szukając spojrzeń
Odnajdujemy siebie.

Wiara w astronomów jest śmiertelna,
Codziennie zwodzą nas fizycy.
Delikatna dłoń na stole wypowiada
Prawdę przy chlebie i winie.

To wymaginowane dzieło sztuki jest rzeczywiste.
Istnieją nie tylko rzeczy i zwierzęta;
Także ból narodzin gwiazdy,
Ból głębi spojrzenia, pieśń liter.

Nie pomaga już mitologia, a tylko pytanie:
Czy dostrzegasz mnie, choć jestem w oddali?
Nasz obraz: połączeni rytmicznymi uderzeniami

Serca, jednak wolni.

Polskiego czytelnika wiersza niemieckiego poety interesował będzie w pierwszej kolejności rodzaj relacji, jakie zachodzą między utworami. Posługuję się terminem „relacja” w znaczeniu ogólnym, obejmującym możliwe do zaistnienia związki, od wynikających czy określanych przez realne kontakty i doświadczenia (osobiste, narodowe), po „wymaginowane”, rozgrywające się w płaszczyźnie sztuki, kultury.

W przypadku Detlefa Haberlanda nie mamy do czynienia z poetycką reakcją ani na osobiste kontakty z polską noblistką, ani – mimo zainteresowania Polską – na jego doświadczenia (pozytywne, negatywne) z szeroko pojmowaną „polskością”. Wiersz jest rodzajem dialogu, prowadzonego i rozumianego chyba najpełniej w duchu renesansowej rozmowy, określanej mianem *parodii*. Z tym, że pozbawionej odcienia negatywnego, a bliskiej Scaligerowskiemu *imitatio*, czyli zaleceniu podejmowania dostępnych w literaturze wątków i tematów w celu ich artystycznego przetworzenia. Czytelnik był w stanie z łatwością rozpoznać tekst pierwotny, ale miał również świadomość obcowania z nowym, oryginalnym tworem. Od czasów romantycznej teorii geniuszu praktyki te straciły na atrakcyjności, skurczyły się właściwie do roli „cytatu”, tropionego z lubością przez postmodernistów.

Wiersz Szymborskiej *Przy winie* jest monologiem wewnętrznym żeńskiego podmiotu lirycznego, czego widowym znakiem są użyte formy gramatyczne. Czytelnik (rodzaju męskiego) wkracza w historię opowiadaną z perspektywy kobiety, lub jest w nią przewrotnie wciągany przez autorkę, w przekonaniu, iż ma do czynienia z sytuacją „typowo kobiecą”. Stereotypowość zarysowanych zdarzeń i reakcji podmiotu jest na tyle przytłaczająca, iż trudno odeprzeć pierwsze wrażenie, a w efekcie wyobrazić sobie, że nie mają one w gruncie rzeczy znamion płci. Przy drobnych retuszach formy gramatycznej oraz materiału dowodowego można bez trudu wykreować ten wiersz jako monolog wewnętrzny męskiego podmiotu lirycznego. W czym więc rzecz? Rzecz naturalnie w komunikacji międzyludzkiej, w rodzaju gry, jaką podejmujemy między sobą, nie tylko w relacji międzypłciowej. W wierszu

Szyborskiej chodzi dodatkowo o rodzaj komunikacji pozajęzykowej: świat spojrzeń, gestów, strategii, marzeń, projekcji itd. I oczywiście chodzi o finał związku.

Pozostańmy jednak w obrębie realności wiersza *Przy winie*. Jego zakończenie:

Kiedy on nie patrzy na mnie,
szukam swojego odbicia
na ścianie. I widzę tylko
gwóźdź, z którego zdjęto obraz.

można odczytywać co najmniej dwojako. Jako jednoznaczne wyznaczenie swoistej klęski tego związku, albo jako rodzaj „otrzeźwienia”, wycofania się z sytuacji, która łatwo może przemienić się w klęskę, ale przecież nie musi. Finał wiersza pozostawia miejsce na domysł i refleksję, na pewno nie na poradę miłosną.

Wróćmy do wiersza Szyborskiej. Jego męskie medium wydaje się o wiele realniejsze niż sama protagonistka. Równie realne jak łączące partnerów rozmowy wino, *notabene* symbol gościnności, płodności, rauszu, ale i eucharystycznej komunii. To co czuje żeński podmiot liryczny, pozostaje wyłącznie jego własnością, konstrukcją kobiecej psychiki, stwarzaniem siebie samej. Ale, jak powiedzieliśmy, Szyborska nie szuka „winnych”, nie udziela porad, ani nie daje recept na powodzenie. Konstatuje nierównowagę we wzajemnych stosunkach i nazywa po imieniu ból, który wtedy powstaje.

Co przynosi wiersz Detlefa Haberlanda? Jeśli odczytamy go w duchu renesansowej poetyki, będzie on rodzajem *parodii* w Scaligerowskim rozumieniu, czyli nawiązaniem i odpowiedzią na wiersz Szyborskiej. Zatem rozmowa poetów, sygnalizowana już w tytule.

Rozmowa odbywa się poza konkretnym miejscem i czasem, rzecz można ma charakter wirtualny, w przestrzeni myśli i słów. Co prawda za rekwizyty mogą służyć podobnie: wino, stół, kieliszki, jednak partnerzy nie poszukują się już spojrzeniem, nie podejmują gry, odnajdują się w innej płaszczyźnie.

Krytyczniej obchodzi się też Haberland z rzeczywistością, czyli realnością, której gotowi jesteśmy przypisać jedyny wymiar bytu ludzkiego. Pewność nauki kruszeje, jej odpowiedzi są niezadowolające lub wątpliwe,

więc może – powiada Haberland – rozwiązanie leży w istocie w „prawdzie chleba i wina”, w religijnym medium, ustępującym pola jedynie miłości. I choć autor świadomy jest, jak sądzę, wszelkich pułapek, które niesie ze sobą stara i nowa konotacja słowa „miłość”, nie waha się upatrywać w niej nadziei oraz ratunku.

Również zdanie: „To wymaginowane dzieło sztuki jest rzeczywiste”, jest prawdziwe na tyle, na ile może być prawdziwa sztuka, która coś lub kogoś porusza. Ale jej cel pozostaje otwarty w czasie, gdy nie obowiązują dawne reguły i powrót do tradycji nie jest możliwy, a w dodatku partnerzy nie patrzą sobie w oczy... Syndrom „nie patrzenia sobie w oczy” (bycia w oddaleniu, nie widzenia się) jest realnością naszego czasu, w którym sukcesy zawodowe i jakość życia zależą od naszej mobilności, opłacanej nierzadko rozłąką. Pytanie o możliwość potwierdzenia się w oczach drugiej osoby jest pytaniem niepokojącym, zahacza bowiem coraz częściej o uwarunkowania społeczne. Protagonistów wiersza Haberlanda nie dotyczą „na szczęście” te uwikłania, czują się bezpieczni w swoim związku.

Bezpieczeństwo każdego związku może być jednak paradoksalnie zagrożone przez wolność jednostki. W swoim wierszu Haberland dotyka tej ważnej dla współczesności problematyki, dyskutowanej zarówno przez pisarzy i filozofów o orientacji egzystencjalistycznej jak i przez teologów chrześcijańskich. Co znaczy „być wolnym” w relacji do siebie i świata? Czy wolność ma charakter podmiotowy czy przedmiotowy? Podobnie z miłością. Jak przeto wybrnąć z tych dylematów?

Przesłanie wiersza Haberlanda wydaje się mimo wszystko bardziej optymistyczne niż Szymborskiej. Czy łączyć je należy z różnymi doświadczeniami autorów, z odmiennymi postawami wobec świata i oczekiwaniami? Możemy tylko spekulować. Pewne jest, że rozmowa w „Republique des Lettres” legitymuje różne odpowiedzi. Odpowiedzi, które najpierw muszą wykazać, jak powinny kształtować się stosunki międzyludzkie.

Zatem rozmowa została podjęta, pomost przerzucony. I nawet jeśli jest z papieru, jak pisał Horst Bienek, umożliwia komunikację. Nieoczekiwanie rozmowa o miłości przemienia się w dialog nie tylko między poetami, ale i między narodami.

Poeta niemiecki, rozprawiający przy kieliszku reńskiego czy mozelskiego o wierszu polskiej autorki, śle w odpowiedzi własną wizję stosunków międzyludzkich. Jest w niej zawarta godna humanisty postawa: poczucia

łączności, więzi, zatem bezpieczeństwa, ale i obustronnej niezależności. Jeśli ten związek jest dojrzały, obie strony znajdą w nim spełnienie własnej indywidualnej wolności.

Piotr Roguski

Józef Kurylak

De profundis

*Poemat nie powinien oznaczać
Ale być
Arichibald Mac Leish*

1.

Konfesjonale próchniejący pochylony
w prochu w opustoszałym kościele... zwróć mi
wiśnie grzechów młodości i czereśnie dni

to jesień mego ciała choć dla duszy
wiosna już otworzyła swoje drzwi

Przegrałem? Wygrałem? Znam w blasku obietnic
pustynie czasu we władzy szatana
lecz zwróć mi wiśnie i zapach kasztanów

Noc śmiejąc się szepce: *gdyby na pustyni*
złożył mu pokłon biorąc we władanie
królestwa świata – dobrze by uczynił

Ja trzeciorzędny anachroniczny poeta
wiem że irracjonalne męstwo w wizji – na nic
na nic płomienie w lamentach Elżbiety
wiem wielcy nie mogą wyjść z worka Otchłani

2.

Pociągi zardzewiały bez kół jak żołnierze
bez nóg... pustkowie czasu

jeśli przeżyłem śmierć rodziców
to przeżyję własną

Odejdź nocy... jesteś grobem
wspinam się chcę zdobyć
Gór tych złoty łańcuch

choć dusza moja w ciemne od wieków doliny
schodzi ciemna w ciemnym radując się tańcu

Na inwalidzkim wózku w głąb chmur wjeżdża księżyc
popycha go zakonnica w pokorze
piękna milcząca jak umarłe morze

3.

Noc mnie już woła... lecz lepiej mi nie żyć
jeśli Bóg jest skomplikowaną aparaturą
Stanisława Lema... więc lepiej nie wierzyć

A czy przypadek poza czasem działa?
sądzę że do niejasnej przemocy należy
i działa tylko w dół

Wierzę objawieniu: tych łąk złoty pałac
i jego kolorowe okna... jak lunatyk
włóczę się zwiedzam radosne komnaty

na szczyt Dziewiątej nie wejdzie Europa
nisko jej duchy nad cmentarzem krążą
poeta pisał... wszystkie Boże Narodzenia
toczą się w dół ku wielojęzycznemu morzu

4.

Nie pal córko nie pal... w ciemności mej winy
całunem mnie owija demon nikotyny

do modlitwy serca mojego się wdziera
żółtą krwią żółtymi kłami
z żółtym ogonem... Jeszcze nie umieram

Stałem o północy na najwyższym szczycie
na wieży kościoła
i chwieje się na wietrze moje życie

5.

Księżyc mojego życia
zbliżył się do pól zielonych
w grobie wypiję
czarną kawę z księdzem
i złote wino z jasno-
skrzydłą siostrą zakonną

gdy północ wybije
zegar mojej nędzy
nie będę się błakał

Królestwem Niebieskim
jest świecący pyłek kwiatu
który wiatr unosi nad łąką

Patrzę na gwiazdy
tam Prawda w otchłani
radości zachwyty kręgów trwogi ani
rozpadu... raczej
nadziei nieśmiałość

Do absolutu marności
doprowadza nas życie
wiekuistego Ducha dary
w jego ciemnościach papierosy palę
czerwone zielone niebieskie i czarne
głupiec uwierzyłem w doskonale światy
w iluminacjach francuskich gramatyk

Kalectwo... jednak się wspiałem
i przebywałem w błyskawicy czasu
teraźniejszego swej przeszłości
lecz każda góra jest dołem

6.
W bezludnej dzikiej okolicy
która przypomina bezdomnego psa
dzieci w środku nocy
w opuszczonym szpitalu
zwiedzają kostnicę

w kostnicy lato i szumiąca trawa
muchy zmienione w motyle
pieśni wesołego słowika
magiczna izba zabaw

Potem cmentarz czule głaszcze
dwoje dzieci po twarzach
śnią im się latawce
z pokrwawionych prześcieradeł
na których ich matki zmarły

i schody nieskończone czarne
widma po nich zjeżdżają na wózkach
szpitale to oczy dzieci otwarte
kostnice to ich niebieskie usta

7.

W ostatniej części Siódmej symfonii Beethoven
wyrzucił Napoleona za drzwi
wybiegł jeszcze za nim posepny wkurzony
leżącemu na schodach dał kilka kopniaków

Chciałbym być jednym dźwiękiem jego siły
w blasku zmierzchu w stawie widzę swoje oczy
to oczy psa którego samochód potracił

Unosi mnie siedem rzek moich tygodni
niedziela wśród zbóż płynie jak niebieska droga
piątek jak wąż wśród grobów... lecz jest sługą Boga

Noc we mnie przeczuwa: po śmierci będzie inaczej
nawet nieuleczalni wrzeszczący wariaci
odzyskają młodość i świecący rozum
ich szpitale się zmieniają w anioły w pałace

Kraków, 2008

Józef Kurylak

Jerzy Lesław Ordan

Z okna hotelu w Kairze

Te szczątki na wysokościach Te przyływy
gruzu i śmieci
Stoły po stypie sprzed wieków W słodkawym
powietrzu
Bezradność tego popołudnia
Tylko anteny satelitarne – uszy przestrzeni –
z innego krajobrazu
Tylko gołębie żalące się przed świtem
Jak odkopać – do korzeni – to miasto Gdy już odkopano
świątynię w Luksorze:
Look, look over here! – przewodnik steruje palcem
po udzie i łydce Nefertari z reliefu
Czyż nie była boska? A może to tylko
odległy kanon piękna?
I można się pocieszyć: kanony piękna także
umierają

Święta egzekucja

Kobieta zamurowana w rytualny strój –
zza miękkiej kraty ni cień spojrzenia
Stadion na którym wygasły wszystkie
mecze Choć publiczność zawsze drapieżna
Kobieta której nie ma gdy niebieszczy się
jej dożywotni strój – cela śmierci –
najwykwintniejszy wynalazek
Wojownik świętej sprawy zniża lufę Wojownik
lufą
wygładza tkaninę
w której uwięziona potylicy skazanej Potem
tłumok z niewidzialnym ciałem szpeci
trawę Wojownik świętej sprawy
ma powód do dumy

* * *

W ogrodzie botanicznym w Sydney to wybijała drzewo
owocuje wisielczykami ciepłokrwistymi –
latające lisy Ich futerka
dojrzały do rudości Ich nieruchome grona
przywołują wieczór – porę zbioru:
opadną w niewidoczny kosz okolicy
I będą tylko strzałkami muskającymi
wybrzeże i wieżowce
Na drzewach w klasztorze Shaolin
wiszą mnisi – głowami w dół
Te wielkie nietoperze rozgrzewają mózg
dla zrozumienia – czego zrozumieć
nie można I nie potrafią
latać Nawet transcendentnie

Jerzy Lesław Ordan



Marek Wendorff

Z „KONTAKTU ‘08”

Noc po dniu Tima Etchellsa i w reżyserii tegoż, performera, teatrologa i autora krótkich opowiadań z Sheffield, występującego pod szyldem otwartej platformy dla tzw. performing arts Victoria z Gandawy, otworzyła 18. Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Kontakt”. Nie wiadomo, co to jest: teatr szkolny czy teatralne performance? W każdym razie przez ponad godzinę czternaścioro dzieci w wieku od ośmiu do czternastu lat, umieszczonych w szkolnej sali gimnastycznej, opowiada, co do nich na co dzień mówią dorośli (refrenicznie wybrzmiewające: „Mówicie nam, że...”, „Mówicie nam o...” etc.), jak się zachowują i jak się do nich odnoszą.

Jest to dosyć nużąca i w sumie niczym nie zaskakująca wyliczanka, bo przynajmniej w Europie rodzice mówią do swoich dzieci, a nauczyciele do swoich uczniów mniej więcej to samo i trudno, żeby nie mówili nic albo żeby mówili coś innego. Nie ma dialogu, jest rozpisany na głosy jednostronny monolog: najpierw jest hałas, a potem dzieci wypowiadają albo wykrzykują swoje kwestie, biegają po scenie, gonią się, szarpia, skaczą i hałasują i znowu mówią swoje, to znaczy wypowiadają to, co dobrze

znamy, bo jest to wiedza znana ogólnie, na przykład, że rodzice raz są smutni, raz weseli, raz zdenerwowani, raz spokojni, raz uważni, raz mniej uważni, że karmią swoje dzieci, myją je i ubierają, karzą i nagradzają, czuwają nad nimi, gdy śpią, opowiadają historie ze szczęśliwymi zakończeniami, które ponoć nie są prawdziwymi zakończeniami, tłumaczą, czym jest miłość, wyjaśniają przyczyny różnych chorób i wojen i to, że po dniu przychodzi noc, etc.

W głosach dzieci słyszymy zniecierpliwienie, złość i frustrację, ale na koniec grzecznie się kłaniają i zadowolone schodzą ze sceny. Pomyślałem, że za kilka czy kilkanaście lat to samo będą mówić do swoich dzieci i podobnie zachowywać się jak teraz zachowują się ich rodzice, ale też, że ich złość i frustracja będą rosły. Patrzyłem na te dzieci i myślałem: czego im jest brak? Materialnie są dobrze zabezpieczone, prawdopodobnie mają wszystko, co chcą, to znaczy wszystko to, co można kupić. Ale są jakieś smutne i jakby wewnętrznie przygaszone, bo raczej przygaszone niż zbuntowane. Nie ma w ich życiu miłości? Nie ma ognia? Nie ma Boga? Ani rodzice, ani nauczyciele nie mówią im, że Bóg jest i że jest miłością; mówią, że może jest, a może nie ma, że jak już naukowcy odkryją, że jest, to będzie to najważniejszy news w wiadomościach wieczornych.

Trudno jest ten spektakl oceniać, bo właściwie nie ma w nim gry aktorskiej, reżyserii, scenografii z prawdziwego zdarzenia, a przekaz nie robi większego wrażenia, tak jak większego wrażenia nie robią informacje, że w lecie świeci słońce, jesienią padają deszcze, a w zimie jest mróz. Jest to raczej etiuda, rzecz bardziej publicystyczna, gazetowa, aniżeli teatralna, co najwyżej teatralna ciekawostka. Dosyć dziwny początek festiwalu.

W sali sportowej Olimpijczyk witają nas dwa czerwone transparenty z czarnymi napisami: „Othello” i „Shakespeare”. Teatr Bagatela z Krakowa i sławna tragedia wielkiego stratfordczyka w reżyserii torunianina Macieja Sobocińskiego. Ascetyczna scenografia: podnośniki, które będą pełniły funkcje łóżka i stołu, po prawej stronie duże lustro, które odbija to, co dzieje się na scenie, symetrycznie ustawione dwa naczynia z wodą, u góry zawieszona wielka ikona. Z głośnika, co jakiś czas, słyszymy recytacje po grecku, ale nie mając programu, nie wiemy, co one znaczą.

Koncentrujemy się na tekście tej, jak się przyjmuje, jednej z najlepszych sztuk Shakespeare’a, żeby raz jeszcze przeżyć tę historię, ale jest to jednak trudne, bo zła emisja głosu aktorów komplikuje odbiór: gubią się słowa, a niekiedy całe frazy. Wrażenie robi wymyślny tatuaż na ciele Maura. Spektakl jest długi, ale namiętności w nim tyle, co kot napłakał, a wielkie charaktery głównych postaci są zaledwie zarysowane, dosyć swobodnie naszkicowane, istniejące w załączku. Zupełnie nijaki jest intrygant i wcielenie zła – chorąży Jago, wyziębiony w swoich mękach Othello, ani anielska, ani demoniczna Desdemona. Nie wiadomo, dlaczego Othello mówi o niej, że jest szatanem, nie wiadomo, dlaczego tak podnieca wszystkich głównych męskich bohaterów (Othello, Jago, Cassio, Roderigo), to znaczy w tekście tragedii Shakespeare’a tak się dzieje, bo na scenie Olimpijczyka jest letnio i kto nie zna tekstu, to się nawet tego nie domyśli.

Jakie są ciemności Othella? Nie widać ich. Może tak ma być, może właśnie taki był pomysł reżysera, żeby tego nie było widać? Ale wtedy nie ma *Othella*, są jedynie impresje aktorskie i reżyserskie bardziej lub mniej skupione wokół rzeczywistego tekstu. Po co jest ikona zawieszona u góry? W didaskaliach u Shakespeare’a jej nie ma. I jaka jest wymowa całości? Czy taka, jak powinno być, to znaczy mimo wszystko budująca? Nie jestem tego pewien. Czy jest w tym przedstawieniu patos i czy jest w nim poezja, które są w tak znaczący sposób obecne w tragedii Shakespeare’a? Być może, w jakichś błyskach.

A przecież *Othello* to potężna tragedia, jedna w dziele Shakespeare’a, obok *Hamleta*, *Króla Leara* i *Makbeta*, z największych. Co robić? Szkoda, bo jest to tak bardzo współczesny utwór: tragedia wielkich namiętności, tragedia człowieka pod pustym niebem, mówiąca o genezie i granicach dobra i zła. Czy mogą być ważniejsze problemy? Czy można z czymś większym zmagać się w teatrze? Ale wielkie tragedie wymagają wielkich talentów, wielkich sił i umiejętności. Tu wszystko jest bardzo średnie i daje taki bardzo średni efekt.

Na plus: jest to zimne, ascetyczne przedstawienie (zimno jest znakiem piekła), chociaż też nie do końca zimne i nie do końca ascetyczne, jakby i w tych zamierzeniach pęknięte. Dobry jest pomysł ze zobrazowaniem kolistości czasu, w którym działa zło: spektakl zaczyna się sceną, w której Othello

niesie martwą Desdemonę i właściwie tak się kończy. Z aktorów pamięta się zagubioną w tym chaosie scenicznym (bo *Othello* to chaos, nad którym reżyser i aktorzy powinni jednak jakoś zapanować) Urszulę Grabowską/Desdemonę i przechadzającego się po scenie z białym szpicem Roderiga/Krzysztofa Warunka. Nie wiem, czy oni wszyscy naprawdę tak słabo zrozumieli tę tragedię Skakespeare'a, czy po prostu nie potrafili jej wiernie przedstawić. A najlepszym pomysłem na wystawienie Shakespeare'a jest, tak jak i w przypadku innych wielkich dramaturgów, wierność Shakespeare'owi, chyba, że ma się na tej genialnej shakespeare'owskiej kanwie coś nowego i oryginalnego do powiedzenia, ale i wtedy konieczna jest wierność, bo inaczej wszystko się rozpada i w takich artystycznych ruinach pozostaje – oczywiście nie dzieło i nie świat Shakespeare'a, bo one trzymają się mocno!

Upiory Henryka Ibsena w reżyserii Szwajcara Sebastiana Nublinga zSchaubuhne am Lehniner Platz z Berlina dają wiele teatralnych wrażeń. Przede wszystkim są to rzeczywiście *Upiory* i jest to Ibsen w bardzo cieka-



wej, współczesnej inscenizacji. Znowu jesteśmy w teatrze! Jest przeżycie, są refleksje, jest świetny warsztat teatralny i artyzm i są wielkie brawa po spektaklu, chociaż widownia bydgoskiej Opery była tylko w połowie wypełniona, co dziwi, ale i nie dziwi, bo nie pamiętam, kiedy był w Bydgoszczy choćby jeden sezon teatralny z prawdziwego zdarzenia, więc skąd wziąć wyrobioną publiczność.

Ibsen, którego tak cenili Joyce, okazuje się bardzo współczesnym autorem. *Upiory* to świetnie skonstruowany dramat, ze scenami i frazami, które zapadają w pamięć. I jak znakomicie jest to zrobione: reżysersko,

aktorsko, scenograficznie! Po spektaklu chce się wrócić do Ibsena, raz jeszcze przeczytać *Upiory*.

Aktorzy grają jak wysokiej klasy muzycy w orkiestrze – wierne odtwarzają partyturę, jaką mają do wykonania. Trudno jest kogoś z nich wyróżnić, chociaż największe role grają Bibiana Beglau jako Pani Helena i Bruno Cathomas jako Oswald Alving. Ale i pozostali są świetni. A reżyser jest zapatrzony w Ibsena, nie w siebie samego, co już robi duże wrażenie. To jest tak, jak na koncercie w filharmonii: tam dyrygent i muzycy z orkiestry wiernie służą dziełu, które wykonują i im wierniej służą, tym większy odnoszą sukces; tu reżyser i aktorzy, a także scenograf wiernie służą, tak jak potrafią, dziełu Ibsena i odnoszą pełen sukces. (Ibsen ich w ten sposób wynagradza!)



Kiedy reżyser stawia się na miejscu autora, „poprawia” jego utwór, to już nie jest ten utwór, ale jakaś parafraza, szczątki, coś, co zostało zniszczone i unicestwione – często na granicy kiczu i jakiegokolwiek sensu. Tak to tak zwani utalentowani reżyserzy potrafią (a jakże!) rozbroić czy rozbić Shakespeare’a, Czechowa, a nawet Becketta, skoro już nie żyje – kogo chcecie! Za każdym razem mówię: nie podoba ci się tekst lub wiesz, że nie sprostasz zadaniu – zostaw, napisz coś swojego lub znajdź coś innego, nie niszczyć dzieła, nie podszywać się. Ale jest to dla wielu z nich za trudne. Wolą popisywać się i podpisywać, że robią coś na przykład Shakespeare’a, ale tyle jest w tym prawdy, ile napisów na afiszu, że rzeczywiście ten i ten pisarz napisał to i to, nawet nie przeczuwając, jak to kiedyś będzie spacone i umniejszone w znanej formule „według”. Żeby to chociaż było w duchu Shakespeare’a, ale i to nie!

W przypadku Ibsena i Schaubuhne am Lehniner Platz na szczęście jest inaczej. Znakomita, oszczędna, funkcjonalna scenografia: duży okrągły stół, krzesła, ciemnofioletowa ściana. Bardzo jest to ascetyczne, ibsenowskie, wymowne. Ważny jest każdy rekwizyt, każdy szczegół. Świetne operowanie światłem: osobnym spektaklem jest gra cieni, którą obserwujemy na ścianach obok sceny i za nią. Te cienie przekraczają rampę i jakby wchodzą w nasz rzeczywisty świat, istnieją w nim. Przypominają się słowa Ibsena o teatrze, który sprawuje sąd nad sobą i nad światem. Na scenie nie ma przypadkowego ruchu: wszystko zdaje się być obliczone, dokładnie dopasowane do postaci i konfliktów między nimi, integralnie z nimi związane.

Zacna, mieszczańska rodzina i jej tragiczny los. Bolesne wspomnienia i wyznania, które rzutują na jej teraźniejszość i przyszłość. Okazuje się, że jej głównym lepiszczem były i są nienawiść i kłamstwo. Wszystko kręci się wokół nieboszczyka Alvinga – męża i ojca, przedstawionego przez jego żonę Helenę, jako potwora. Chce się odciąć od niego, od pamięci o nim i zacząć nowe życie na własny, czysty rachunek. Oczywiście jest to niemożliwe. To ona w swoich działaniach i zachowaniach jawi się jako prawdziwy potwór i niszczący swoich najbliższych upiór i ciekawe, jaka byłaby relacja jej męża na temat ich związku. Największą cenę płaci ich syn – Oswald. W grę wchodzi duże pieniądze, ale to nie one w efekcie są najważniejsze. Ważne jest nowe życie, już bez niego – nieboszczyka Alvinga, nowa gra o siebie, o swój los, o swoją przyszłość.

Oswald, oddalony z domu, gdy był siedmioletnim chłopcem, wraca chory i rozbity. Jego matka jest także chora i rozbita. Krzyżują się skrywane tajemnice i sekrety, rozbijając pozory jakiegokolwiek ładu i jakiegokolwiek harmonii między nimi. Oswald potrzebuje pomocy, tak jak i jego matka, ale oboje nie mogą, nie potrafią sobie pomóc. Oswald chce ożenić się ze służącą Reginą. Swoje ambicje mają: pastor Manders, Jakub Engstrand i młoda i powabna Regina, córka Engstranda. Ale w tym domu dominują upiory – rzeczywiste upiory w najrzeczywistszych postaciach, jakie oglądamy na scenie: w istniejącej na granicy obłądu Helenie Alving i w jej nieszczęsnym, umierającym synu Oswaldzie, a także upiory przeszłości, których nie widzimy, ale które są mocno obecne, a wśród nich dominujący duch starego Alvinga. Przeszłość wystawia realne rachunki i nie ma od nich odwołania.

Seria migawek i ostrych krótkich scen jest świetnie podporządkowana idei tragedii Ibsena. I jest to, w tych cięciach i zwrotach, bardzo współczesne i bardzo zajmujące i wciągające w swój niespokojny, jakiś diabelski wir. Cienie postaci jakby schodziły ze ścian i wchodziły między nas, między rzędy foteli i stawały się w jakimś stopniu naszymi cieniami. Tak to jest natarczywe, tak angażujące, tak nas i naszych rodzinnych losów dotyczące, że ciarki chodzą po plecach. Helena Alving przenika przez ścianę. W ostatniej scenie jest razem ze swoim synem utytłana w mące, twarze mają jak widma, świat wokół nich wygląda jak pobojowisko. Co zostało z tych wielkich namiętności? Tylko zgliszcza, cierpienie i umieranie i mączny pył, z którego już chleba nie będzie. Pył na wiatr, zniszczenie i nieszczęście. W tym czasie płonie sierociniec zbudowany dla uczczenia pamięci nieboszczyka Alvinga.

Głosy, ruchy postaci i cała z tych ruchów choreografia, ich słowa, wybijany rytm i na koniec krzyk, przeraźliwy krzyk Reginy. Zapach jakby wanilii i ten roznoszący się wokół pył z mąki. Realizm i ekspresjonizm, naturalizm i symbolizm. Tak, bardzo jest to realistyczne i ekspresjonistyczne, fragmentami naturalistyczne a także symboliczne. Na przecięciu konwencji, na ich krzyżowaniu się i dopełnianiu i w wierności Ibsenowi powstaje rzecz bardzo współczesna i bardzo poruszająca.

Ludzie i ich upiory i ich bezsilność wobec nich. Dlaczego upiory? I dlaczego bezsilność? Ibsen, a w ślad za nim – Sebastian Nubling dają bardzo ciekawą i robiącą duże artystyczne wrażenie odpowiedź.

Kolej na *Iwanowa* Antoniego Czechowa w reżyserii Lwa Erenburga z Niewielkiego Teatru Dramatycznego z Sankt Petersburga. To pierwsza sztuka Czechowa, która jak w soczewce skupia w sobie wszystkie najważniejsze wątki jego późniejszej twórczości. Przedstawienie zbudowane jest z ciągu dynamicznych etiud-epizodów, które starają się wiernie oddać tekst i wymowę dramatu, tworzą czechowską atmosferę i są dobrym wglądem w sedno czechowskiego świata. Widzimy smutek, żal, melancholię, brak sensu w życiu i w ogóle brak sensu takiego życia, jakie wiodą bohaterowie Czechowa. Iwanow jest w centrum tego świata – to „bohater naszych czasów”, postać rodem z Gogola i z Dostojewskiego, kolejne wcielenie Obłomowa, człowiek bez właściwości, wydrążony, skazany na zagładę.

Aktor grający Iwanowa jest nijaki, ma mało inteligentną twarz, zachowuje się i postępuje, jakby był fantomem, a nie żywym człowiekiem. A przecież kochają się w nim kobiety, a wśród nich ktoś tak wspaniała jak Sasza Lebediew, która ciekawie i prawdziwie zagrana jest przez Marię Semenową. To jest jedyna dobrze zagrana rola w tym przedstawieniu, co nawet wychodzi w tym miałym scenicznym świecie na korzyść, bo pokazuje, że to Iwanow jest sam sobie winny, skoro odrzuca tak oddaną i zakochaną w nim kobietę, piękną, zmysłową, czułą i dobrą.

Nic nie ma sensu i wszyscy kręcą się tak wokół swoich klęsk i niemożności: Anna Pietrowna (Sara Abramson), żona Iwanowa i jego wuj – Matwiej Sjemionowicz Szabelski, Paweł Kryłowicz Lebediew i jego żona Zinajda Sawiszna, młody lekarz Eugeniusz Konstantynowicz Lwow, młoda wdowa Marfa Jegorowna Bababkina, Michał Michałowicz Borkin, ojciec Sary i matka Sary. To całe czechowowskie panoptikum. Co za figury, co za kukły! Budzą litość, żal, i zniechęcenie. Tkwią w tej swojej beznadziejnej szarpaninie i w rezygnacji jak w śmiertelnym potrzasku. Nie tyle same sytuacje są tu interesujące, co element dynamiczny przemiany, ruchu: wszystko to w tym niepojętym wirze pędzi ku nieuniknionej katastrofie; tragiczna akcja czasu niszczy i niszczy wszystkich.

Ale Lew Erenburg robi z tego tragikomedię, daje ekscentryczne, na granicy kiczu i dobrego smaku wstawki (na oczach widzów patroszona ryba, czy rozbryzgujący się na ścianie mózg Iwanowa). Krytyk napisał, że jest to Czechow, który przeczytał Becketta. Ale to raczej reżyser Lew Erenburg dokładnie przeczytał Becketta, a wiemy, że Beckett na pewno dobrze znał Czechowa. Czy pamiętamy, że Czechow wszystkie swoje sztuki podpisywał jako komedie? Tak, blisko tu jesteśmy Becketta, całego tzw. teatru absurdu i w ogóle współczesności, która coraz bardziej staje się właśnie taka: czechowowsko-beckettowska. Komizm jest siłą teatru Czechowa, tak jak jest siłą teatru Becketta – ten specjalny rodzaj komizmu, podszyty rozpaczą, melancholią, rezygnacją. A jednak zawsze, tak u Czechowa jak i u Becketta, znajdujemy światło, jakieś jego iskry.

W tym spektaklu takim świetlistym punktem jest Sasza Lebediew i to już jest dużo, że tyle można było w tych warunkach z *Iwanowa* wyciągnąć. Złe wrażenie robi fatalna, niechlujna i byle jak zrobiona z tandetnych materiałów

scenografia, a także kostiumy, co bardzo obniża rangę spektaklu, bo przecież teatr to w dużej mierze patrzenie, obrazki.

Wychodząc z sali Od Nowy pomyślałem, że wiele samozaparicia wymaga bycie widzem na „Kontakcie”. W starej, zdewastowanej sali sportowej Olimpijczyk i właśnie tu, w klubie studenckim Od Nowa oglądanie spektaklu jest wyczynem, który wymaga siły woli i odporności: wchodzi się wąskim wejściem, w tłoku, nie wiadomo, gdzie będzie się siedzieć, bo jeżeli są jakieś dobre wolne miejsca, to już są zajęte przez tych, którzy weszli prędzej i rezerwują miejsca dla swoich znajomych, siedzi się na twardych deskach, w ciasnych rzędach, z podkurczonymi nogami i w duchocie, a wychodzi tym samym wąskim wejściem/wyjściem, w tłoku, potem w kolejce czekając na zwrot dowodu osobistego, który jest zastawem za słuchawki. Już chyba nikt w Europie w takich warunkach nie ogląda spektakli teatralnych.

Wieczorem, na szczęście już na dużej scenie Teatru Horzycy, obrazki sceniczne pod tytułem *Moby na uwięzi* „teatru fizycznego” Cahin-caha z Marsylii w wykonaniu trzech (był doprowadzony ktoś z widowni), dwóch, czy właściwie jednego performerera – Gulko i w reżyserii tegoż – „wszechstronnego artysty”, który, jak podaje program, wypracował swój „własny, poplątany styl”, kłowna, tancerza, aktora i dyrektora. Ni to cyrk, ni teatr, jakaś zabawa, usiłowania, sztuczki, akrobacje, woltyżerka.

Przez półtorej godziny, bez przerwy, patrzymy na biegającego po scenie i po widowni, czy wiszącego na pustej ramie od obrazu lub balansującego na wielkiej ruchomej białej kuli albo toczącego trzy białe kule niewątpliwie zdolnego performerera – rozbitka Homera, który wciela się w kapitana Ahaba i słuchamy strzępów jego opowieści, dygresji i improwizacji o sobie, o kapitanie Ahabie i o *Moby Dicku* Hermana Melville’a. I dobrze. Gdzie Rzym, gdzie Krym? Gdzie rozbitek Homer, a gdzie kapitan Ahab? Gdzie *Moby Dick*, a gdzie *Moby na uwięzi*? Żeby rzeczywiście Gulko wiernie opowiedział nam historię kapitana Ahaba, to już by było coś. Ale nie, jest to tylko żart sceniczny, hybryda teatralna, chwila beztroskiej zabawy, błahe zapełnienie czasu. Niektórym to się podobało (wszystko znajdzie swoich amatorów), a niektórym nie. Było, minęło, za bardzo nie ma tu o czym mówić.

Burza. Opus. Posth XIX-wiecznego dramaturga rosyjskiego Aleksandra Ostrowskiego w reżyserii Wiktora Ryżkova z Moskwy i w wykonaniu aktorów Teatru Csokonai Szinhaz z Debreczyna na Węgrzech. Banalne przedstawienie, banalne pod każdym względem. Bogata, zła wdowa Kabanowa niszczy związek podporządkowanego jej służalczo, zdziecinniałego syna Tichona i jego zrozpaczonej żony Katieriny, która zakochuje się w dalekim krewnym najbogatszego kupca w mieście. Schadzki kochanków organizuje córka tej złej wdowy. Niewierna żona przyznaje się mężowi, że kocha kogoś innego, on by jej pewnie wybaczył, ale źli mieszkańcy miasteczka ze złą wdową na czele doprowadzają nieszczęsną kobietę do samobójstwa.

Wszystko w tej inscenizacji jest przeciętne, powierzchowne i obojętne i można powiedzieć, że jest przeciętne, powierzchowne i obojętne ponad miarę tej normy, do jakiej przyzwyczało nas wiele przedstawień na „Kontaktie”. Wychodzi się i zapomina się o tym, co widziało się przed chwilą. Największe wrażenie zrobił na mnie widok białych, pustych ścian i pustych w nich miejsc po drzwiach, odbity w wodzie z głębią czarnej przestrzeni nad nimi.

Nafta! Ene-Liis Semper i Tiit Ojasoo i w reżyserii tychże z Teatru NO99 z Tallina. Publicystyczne skecze i taniec, musical i reality show, kabaret polityczny i wodewil, pomieszanie z poplątaniem, rzecz zupełnie bez formy, publicystyczno-rozrywkowa. Słuchamy wypowiedzi o gospodarczo-benzynowo-bankowo-politycznych problemach współczesnego świata w stylu, który znamy z prasy, radia i telewizji. Ktoś może powiedzieć, że jest to teatr zaangażowany, ktoś inny, że starta czasu i że lepiej jest przeczytać coś poważniejszego na ten temat, a nie brnąć w te publicystyczno-medialne schematy.

Jest wielki kryzys na świecie? Cały czas jest wielki kryzys na świecie. I po co mówić o tym w teatrze, robić taką „oryginalną” prasówkę? Zawsze można powiedzieć, że jest to teatr eksperymentalny, pogranicze teatru etc. Dobrze, ale co to daje, skoro tak mało z tego wynika? Aktor staje na platformie z desek i mówi o kryzysie paliwowym; drugi aktor mówi, że to szybko znudzi widzów i rozpoczyna się widowisko muzyczno-taneczne. Piosenki i taniec na platformie, które określa się, żeby to miało jakiś sens, jako „musical zagrożenia”. Bezsensowne to wszystko, w stylu: bądźcie przerażeni, bójcie się,

najlepiej zostawcie swoje samochody i wracajcie piechotą do domu. A do tego jest to na siłę przeciągnięte: pomysł jest, powiedzmy, na pół godziny, a przedstawienie trwa całe dwie godziny. Po co?

Podobnie jest na drugim przedstawieniu tego teatru – *GEP, czyli Gariaczije estonskije parni* autorstwa Eero Epnera i tej samej pary, co w *Nafcie* i reżyserii już tylko Tiit Ojasoo. Tu z kolei chodzi o budzące grozę problemy demograficzne: w Estonii zmniejsza się liczba ludności i prognozy pokazują, że będzie zmniejszać się nadal, więc Estonia jako naród będzie zanikać i zanikać, aż do całkowitego zniknięcia. Sytuacja jest więc bardzo poważna i grupa młodych mężczyzn, tytułowych „gorących estońskich chłopców”, tworzy grupę, coś na kształt ekstermistycznej seksty i postanawia ostro zabrać się do dzieła: swoją działalnością chcą zwiększyć przyrost naturalny w ten sposób, że będą mieć jak największą ilość dzieci z jak największą ilością kobiet. Nieważne, że jest to niemoralne i głupie, bo przecież, według nich, cel uświęca środki, a celem jest obrona estońskiej rasy. Jeżeli wszystko przebiegnie zgodnie z planem, to po osiemnastu miesiącach zwiększy się liczba ludności, nastąpi zatrzymanie fatalnych trendów demograficznych i będzie można śmiało spojrzeć w przyszłość.



Jest to wszystko jakby romantyczno-nacjonalistycznym duchem podszyte i bardzo realistyczne i naturalistyczne, a także ironiczne, satyryczne i groteskowe, chociaż nie wiadomo, jakimi kategoriami można mierzyć tę sceniczną utopię, wyglup, czy paranoję. Aktorzy improwizują, tańczą, śpiewają, przemawiają, dyskutują, oglądają materiały propagandowe, myją sobie zęby, całują się i przekonują i tak dzieje się przez prawie trzy godziny, z przerwą, na której część widzów wyszła.

Problem jest realny i groźny, ale po co dopisywać do niego nierealne i prześmiewcze rozwiązania, mieszać poważne z niepoważnym tak, że niewiele z takiego pomieszania wynika. Aktorzy grają, czy improwizują to bez przekonania i nie o przekonanie kogoś tutaj chodzi. Więc o co? O zabawę? O pogrozenie palcem, czy o jakiś ironiczny grymas? Nie wiem i nawet nie domyślałem się tego. W każdym razie *GEP* trwał jeszcze dłużej niż *Nafta!* Po co?

Tak, oba te spektakle, biorąc pod uwagę ich rzeczywiste ładunki, a także ich artystyczne kształty są ponad miarę wydłużone i przeciągnięte i faktycznie byłyby nie do wytrzymania, gdyby nie jedna bardzo ładna, ciekawa i dobra aktorka, która swoją grą i obecnością w obu tych przedstawieniach skupia na sobie uwagę – wysoko przeze mnie oceniona już dwa lata temu na „Kontakcie” (patrz: „K.A.” 2006 nr 2 (50)) jako Julia w *Romeo i Julii* – Mirtel Pohla.

Dobre wrażenie robi prezentowane poza konkursem *Pakujemy manatki* izraelskiego dramaturga Hanocha Levina w reżyserii Iwony Kempy z toruńskiego Teatru im. Wilama Horzycy. Komedia na smutno („Komedia na osiem pogrzebów”), wyreżyserowana starannie i z dobrze obsadzonymi rolami. Nic nadzwyczajnego, ale jest to teatr, spektakl zrobiony i zagrany w dobrym, wyrazistym rytmie, zmuszający do refleksji nad własnym losem i sensem własnego życia, które jak w krzywym zwierciadle odbija się we fragmentach na scenie, stając się ani nie za smutnym, ani nie za wesołym *memento*.

Na prawie pustej scenie, która jest jakby poczekalnią (są na niej tylko krzesła), dzieją się różne małe sprawy, które są dla jednych nieważne lub co najwyżej irytujące i uciążliwe, a dla drugich graniczne i ostateczne. Przed

naszymi oczami przesuwają się korowód żywych i umarłych, także umarłych za życia i zadajemy sobie pytanie: po której jesteśmy stronie?

Postaci, sytuacje i atmosfera są trochę jak z Czechowa i trochę jak z Becketta: młody człowiek, który chce wyjechać, ale nigdzie nie wyjedzie, staruszka, wieszona w kuble na śmieci, która ciągle ucieka z domu opieki, zaciągana tam przez swojego syna, lekceważony przez wszystkich garbus, sprytna i wyrachowana prostytutka, niespełnione w swoich miłościach kobiety, ni-jacy i bezwolni, zdani na pastwę czasu mężczyźni. Co chwilę ktoś umiera, przechodzi kondukt, następuje banalne pożegnanie i wszystko toczy się dalej, a właściwie tkwi w jakimś fatalnym, niemożliwym do przewyżczenia punkcie. Groteska staje się realistyczna, a realizm groteskowy: mały jest to realizm i groteska nie najbardziej absurdalna i mieszają się tak ze sobą w ruchliwy majak na granicy jawy i snu, życia i śmierci, rzeczywistości i nierzeczywistości. Pojawiają się umarli i oni są jakby pogodniejsi od tych, którzy jeszcze żyją i zmagają się ze swoim beznadziejnym życiem w swoim beznadziejnym miejscu.

Tajbela i jej demon Isaaca Bashevisa Singera w reżyserii Galiny Byzgu z Lalkowego Teatru Wielkiego z Sankt-Petersburga to opowiedziana przez dwoje aktorów i przez grę świateł i cieni historia o samotności i o miłości, o nieszczęściu i o szczęściu, o spełnieniu i o niespełnieniu, o tajemnicy życia człowieka i tajemnicy świata, o demonach i o naszych z nimi obcowaniu. Stary, dobry Singer odżywa na scenie w lirycznym, poprawnie zrobionym spektaklu. Jeszcze jedna historia o miłości wydawałoby się zuchwałej i zupełnie beznadziejnej, która okazuje się ratunkiem i niespodziewaną kulminacją w życiu obojga biednych bohaterów. Ubogie środki teatralnego wyrazu koncentrują widza przede wszystkim na mistrzowskiej opowieści Singera, w której erotyka krzyżuje się z metafizyką, marzenia i pożądania z małym realizmem, a wzloty kończą się bolesnymi upadkami i śmiercią.

Brzydal niemieckiego dramaturga Mariusa von Mayenburga w reżyserii Ramina Gray'a z Royal Court z Londynu to krótka, niespełna godzinna sztuka, która trzyma w napięciu i wciąga w swój dziwny, a nawet dziwaczny świat. Jest to komedia o przemienności brzydoty i piękna, o poczuciu tożsamości i o zmiennych modach, o blaskach i cieniach karier i o granicach manipulacji. Wszystko się tu wikła, przemienia, wznosi i rozpada, jest kruche i niestabilne



jak domek z kart. Jest to w istocie, pod przebraniem komedii, ostry atak na miałość społeczeństwa, które żywi się popkulturą, wyprute jest z wszelkich wartości i jedynie wygląd, który wiąże się z karierą i z sytuacją finansową, odgrywa tu jakąkolwiek rolę. A, jak wiadomo, za pieniądze można wyglądać, jak się chce: chirurdzy plastyczni spełnią każde życzenie według najlepszych ofert z katalogu. Główny bohater *Brzydala* Lette najpierw jest, jak się okazuje, za brzydki, a potem, po operacji plastycznej, zbyt piękny, co okazuje się nie mniej groźne niż stan poprzedni. Ale i ludzie wokół niego podlegają podobnym metamorfozom: z brzydkich, czy choćby tylko z przeciętnych stają się piękni. Mowa jest tu o zmianie na lepsze swojego wyglądu (każdy chciałby być piękny i bogaty), ale domyślamy się, że rzecz dotyczy także, jeżeli nie przede wszystkim wnętrza tych ludzi, ich duchowości, charakterów i tożsamości.

Tak wygląd jak i wnętrze człowieka stały się czymś rynkowym, sformalizowanym i sformatowanym na określoną modłę. W pogoni za sukcesem sprzedajemy swój wygląd i wnętrze, bezmyślnie upodabniając się do innych i modelując się na ich wzór. W gwiazdach i w gwiazdkach filmu i estrady

już prawie nic nie ma naturalnego, wszystko jest w nich wymodelowane i spreparowane: wygląd, zachowanie, sposób istnienia na scenie i poza nią.

Podobne zachowanie wymusza tzw. poprawność polityczna. Jeżeli chcesz pracować w danej firmie, w danej gazecie, czy w danej stacji radiowej lub telewizyjnej, musisz mieć dokładnie takie, a nie inne poglądy. I nikt nie osiągnie sukcesu, nie dostanie awansu i nagrody, jeżeli jest mentalnie spoza tego kręgu, co jego zwierzchnicy, którzy też przecież nie są dobrani przypadkowo.

Być brzydalem – źle i być za pięknym – źle, trzeba się dokładnie dopasować. Gdzie w takim świecie jest miejsce na indywidualizm, bezkompromisowość, odwagę, na sprzeciwienie się możliwym tego świata. Kariera, sukces to w dzisiejszym świecie poddanie się manipulacji, oddanie się do dyspozycji. Wszystko jest na sprzedaż, więc i każdy adept, każdy kandydat czy kandydatka na gwiazdę jest w całości na sprzedaż. A im wyżej w hierarchii, to dyspozycyjność i sprzedajność większa, bo już wiadomo, z jakiego konia będzie się spadać. W środku odpowiedni specjaliści zoperują cię i ukształtują tak dokładnie i niemal tak doskonale jak chirurdzy plastyczni na zewnątrz.

Bardzo ascetyczne przedstawienie: czworo aktorów na scenie siedzi na takich samych krzesłach, co widzowie w swoich rzędach. Nie ma innych przedmiotów, rekwizytów. Wszyscy grają bardzo powściągliwie, w skupieniu i bardzo przekonująco. Wyróżnia się Michael Gould, ciekawy aktor, w roli Lette, owego tytułowego brzydala. Ten ascetyzm środków wyrazu, ostra redukcja teatralności sprawiają, że koncentrujemy się na wypowiedzianych słowach i na sensie tego, co słyszymy i wzmacnia to siłę rażenia tego spektaklu. Mogłoby to być także słuchowisko, ale moim zdaniem właśnie taka teatralna forma działa o wiele mocniej, niż nawet najlepiej zagrane i zrealizowane z tego tekstu słuchowisko. Po *Upiorach* jest to drugie wielkie wydarzenie na tym „Kontaktcie”.

Brzmienie ciszy Klusuma Kanasa w reżyserii Alvisa Hermanisa z Teatru Nowego w Rydze to zaskakująco dobra, nostalgiczna komedia opowiadająca o latach sześćdziesiątych w dalekiej Rydze, nad Bałtykiem. Inspiracją do powstania tego przedstawienia był koncert Simona i Garfunkela w 1968 roku w Rydze, który nigdy się nie odbył. Coś, co miało być, a czego nie było,

kreuje, po latach, w ciekawej formie artystycznej, nową rzeczywistość, która robi wrażenie i zaczyna żyć po swojemu w nowych czasach.

Najpierw widzimy duże fotografie ludzi i scen z lat sześćdziesiątych, najprawdopodobniej z ryskich ulic i wnętrz, które zasłaniają scenę. Gdy fotografie te zostają zdemontowane, widzimy wnętrza pokoi w jakimś bardzo zniszczonym i biednym mieszkaniu komunalnym. Wchodzą postaci i zaczyna się przedstawienie, od początku dynamiczne i wciągające. Aktorzy są bardzo sympatyczni, tacy zwyczajni i można powiedzieć, charakterystyczni. Widać, że są w jakiś sposób zafascynowani tym światem, który odtwarzają i tymi ludźmi, którzy w nim żyli, a pamiętajmy, że były to upiorne czasy ZSRR, zimnej wojny, inwazji na Czechosłowację i wielkiego zagrożenia pokoju światowego. Taki był świat ich rodziców, którzy wiele ryzykując, słuchali zakazanej muzyki, czytali zakazane książki, oglądali zakazane filmy i nie dali się przerobić w człowieka sowieckiego.

Czytają książki, słuchają muzyki (niezapomniane przeboje z lat sześćdziesiątych, piosenki duetu Simon i Garfunkel) oglądają filmy, robią fotografie (tu:



scena jak z *Powiększenia*), tańczą, bawią się, biorą jakieś domowej produkcji narkotyki, kochają się, w końcu zostają matkami i ojcami (to rodzą się ci, którzy ich teraz z takim wyczuciem grają). I wszystko to jest świetnym, lekkim i inteligentnym humorem podszyte, w całej sieci aluzji, spojrzeń, gestów, min, uczuć. W spektaklu nie pada ani jedno słowo. Słyszać tylko muzykę, to ona brzmi zamiast słów i obrazy, które widzimy wykreowane na scenie.

To przedstawienie zestawilo mi się z oglądanym w przeddzień *Brzydalem* i pomyślałem, o ileż bardziej groźny i niebezpieczny jest dla człowieka świat dzisiejszy, świat rozmytych i wykpionych wartości, gdzie już większość nie wie, gdzie jest dobro, a gdzie zło, co jest prawdą, a co jest kłamstwem, w porównaniu ze światem sowieckiej dyktatury, gdy wszystko to było o wiele jaśniejsze i gdzie ludzie wiedzieli, przynajmniej w większości, co jest dobre, a co jest złe, jaka jest prawda i jakie jest wszechobecne w szkołach, w mediach i w propagandzie kłamstwo.

Inteligentne, z werwą i z talentem zrobione przedstawienie, które mimo, że trwało prawie trzy i pół godziny, minęło jak krótki, dobry sen. Trudno kogoś wyróżnić z czternastoosobowego zespołu, ale na pewno specjalne słowa uznania należą się reżyserowi Alvisowi Hermanisowi, którego panowanie widać nad całością.

I na zakończenie festiwalu kompletny niewypał: *Burza* Shakespeare'a w reżyserii Etienne Glasera z Teatru Małego z Wilna. Rozczarowanie moje jest tym większe, bo nastawiłem się, że ostatnie akordy tego bardzo nierównego „Kontakt” będą mocne. Wiadomo, *Burza*, ostatnia sztuka Arcymistrza, jego testament sceniczny i jego pożegnanie z teatrem i z życiem, rzecz o wielu bardzo głębokich sensach, które dotyczą podstawowych i najważniejszych spraw człowieka. A tu znowu jakieś dziwactwo. Wielu widzów wyszło w czasie przerwy, ja, niestety, zostałem do końca.

Jest to chyba parodia *Burzy*, a właściwie to próba jej scenicznego unicestwienia. Ariel, który przecież jest diabłem, tu, na scenie jest grubą, powolną kobietą. Tak on/ona jak i cała grupa duchów czy żeńców chodzi po scenie z miotłami i zamiata. Jakaś kobieta przygrywa na akordeonie, a Kaliban biega z tak długim, że aż wystającym ze spodni przyrodzeniem. Ani to śmieszne, ani smutne, po prostu żadne i żalosalne i złość tym większa, że w tak głupi

sposób profanuje się dzieło Shakespeare'a. Oczywiście, to sceniczne dziwisko nijak nie dosięga do *Burzy*, ale na afiszu jest jednak nią sygnowane. Z bólem głowy wychodziłem z tego, pożałuj Boże, przedstawienia.

W programie „Kontaktu” ponadto znalazły się: konkursowy *Ślub* Gombrowicza w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego z Teatru im. Stefana Jaracza z Łodzi i poza konkursem zakazane na Białorusi *Pokolenie jeans* Nikołaja Chalezina w reżyserii i w wykonaniu tegoż z Białoruskiego Wolnego Teatru z Mińska, których nie widziałem. I na tym koniec.

Jeszcze wyniki: główną nagrodę dostało *Brzmienie ciszy* i Alvis Hermanis z Teatru Nowego z Rygi, drugą nagrodę to wspaniałe przedstawienie berlińskie – *Upiory* Ibsena w reżyserii Sebastiana Nublinga, a także nagrodę za najlepszą scenografię dla Muriel Gerstner i trzecia nagroda dla *GEP, czyli Gariaczije estonskije parni* i Tiit Ojasoo z teatru NO99 z Estonii.

Kilka słów podsumowania. Moim zdaniem Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Kontakt” chyli się ku upadkowi. „Kontakt” wymyśliła Krystyna Meisner i za jej kierownictwa to było rzeczywiste wydarzenie. Obserwuję ten festiwal od 2004 roku i widzę wyraźnie, że jest to prezentacja aż nadto przypadkowa i nie wiem, czy w ogóle, jako całość, dobrze przemyślana. Na czternaście przedstawień są dwa, góra trzy, które naprawdę warto było przywozić do Torunia. Reszta to przeciętna teatralna produkcja albo poniżej tej przeciętnej, a nawet jakieś niewypały lub tylko ciekawostki. Oprawa plastyczna jest taka, że lepiej jej nie oglądać (proszę w komputerze wyświetlić plakat, żeby się przekonać). Z pierwotnego „Kontaktu” zrobił się jakiś dziwny festiwal offowy, a nawet, jak ktoś powiedział, off offu. Szkoda.

Marek Wendorff

Pierre Reverdy

Doskonała ruina

Zgubiłem sekret który mi przekazano
Nie wiem już co mam robić

Przez chwilę pomyślałem że nie to szkodzi
Teraz nic nie pasuje
Oto mężczyzna bez stóp który chciałby pobiec
Oto kobieta bez głowy która chciałaby mówić
Oto dziecko które ma jedynie oczy do wyłakania

Jednak widziałem cię jak odjeżdżałeś
Trąbka zagrała
Już byłeś daleko
Tłum krzyczał
Ale ty się nie odwróciłeś

Czeka nas długa droga krok po kroku
Pójdziemy nią razem

Nienawidzę twojej promiennej twarzy
Ręki którą do mnie wyciągasz
I twojego brzucha jesteś stary
Podobny do mnie

Po powrocie nie znajduję nic
Nic mi nie dano
Wszystko stracono

Ściana dekoracji wali się
W nocy

Serce przy sercu

Oto wreszcie stanąłem
Przeszedłem tędy
Teraz ktoś inny tędy przechodzi
Jak ja
Nie wiedząc dokąd idzie

Zadrzałem
W głębi pokoju ściana jest czarna
A on drży tak samo
Jak udało mi się przejść przez próg tych drzwi

Można byłoby krzyczeć
Nikt by nie usłyszał
Można byłoby płakać
Nikt by nie zrozumiał

Odnalazłem twój cień w półmroku
Jest bardziej wyciszony niż ty sam
Niegdyś
Cień stawał smutny w rogu
To śmierć przyniosła tobie ten spokój

Ale ty mówisz i mówisz
Chciałbym cię opuścić

Gdyby było trochę więcej powietrza
Gdyby światło dzienne udzieliło nam więcej jasności
Dusimy się
Sufit ciąży nad moją głową i ciśnie
Gdzie stanę albo dokąd pójdę
Nie mam nawet dosyć miejsca aby umrzeć
Dokąd idą kroki wychodzące ze mnie które słyszę
Tam tak daleko
Jesteśmy sami mój cień i ja
Nadchodzi noc

Zagubiona głowa

Na ulicy po której nie chodzi nikt
Między numerem 13 a 30
Przez jakiś czas
Przez wszystkie te dni i kolejne
Jestem tu i czekam
Czekam na ciebie

Z daleka stamtąd zewsząd
Skąd przybywasz nie przybędziesz
Znasz ten i tamten świat
I wszystko czego jeszcze nie poznałaś
Czemu zaprzeczasz
Co wyśmiewasz
Ale kiedy musisz wyjechać to płaczesz

Teraz bije dzwon a ja jestem tu
Koło mnie są ludzie ale nawet na mnie nie patrzą
Ludzie których widziałem i którzy mnie nie widzą
Bogaci ludzie i inni którzy mają talent

Wreszcie wszyscy o których dzisiaj się mówi
Ale ty gdzie jesteś
Dlaczego jeszcze nie przybyłaś

Jakiś hałas dochodzi z dworu
To nie po mnie ani po nich
To twoja kolej
I nagle to ty
Jak zwykle smutna
Jaka figura
Kilka kropel deszczu lśni
Na twoich włosach

Światło

Południe
Lustro błyszczy
Słońce w dłoni
Kobieta patrzy
W swoje oczy
I swój smutek
Mur naprzeciw jest nieprzezroczysty
Fałdy które wiatr robi na zasłonach łóżka
Drżenie
Można spojrzeć w głąb pokoju
Obraz znika
Chmura nadchodzi
Deszcz

Aforyzmy:

Poeta jest piecem do spalania realności.

Rzeczywistość nie motywuje dzieła sztuki. Wychodzi się od życia, aby osiągnąć inną rzeczywistość.

Jako wolnomysliciel Boga wybrałem w sposób wolny.

Poezja jest w życiu tym, czym ogień w lesie.

Potrzebuję tak dużo czasu, aby nic nie robić, że nie pozostaje mi już wiele czasu na pracę.

Przyroda to ja.

Etyka to estetyka wnętrza.

Piszę, aby żyć, to znaczy, aby stworzyć się samemu.

Człowiek – pierwsze zwierzę, które pomyślało, że nie jest zwierzęciem.

Miałem wystarczająco dużo talentu, aby żałować, że nie miałem go więcej.

Pierre Reverdy
przełożył *Kazimierz Brakoniecki*

OD TŁUMACZA

Pierre Reverdy (1889–1960) – zapomniany dzisiaj klasyk francuskiej poezji, który w 1910 roku przybył ze śródziemnomorskiej Narbony do Paryża, aby na wiele lat pozostać w kręgu plastyczno-literackiej awangardy z Bateau-Lavoir (Picasso, Braque, Léger, Jacob, Apollinaire, Soupault). W 1917 roku zakłada ważne dla rozwoju dadaizmu i nadrealizmu czasopismo „Nord-Sud”, a w 1926, po „odnalezieniu w sposób wolny Boga”, postanawia się osiedlić w samotni w miasteczku Solesmes w pobliżu opactwa benedyktyńskiego (po latach traci jednak wiarę). Odwiedza Paryż, zwiedza obce kraje, ale szybko wraca do „strasznej miasteczka”, gdzie umiera w wieku siedemdziesięciu jeden lat, opublikowawszy wiele tomów wierszy (pisanych, jak sam twierdzi, bez poprawek), m.in. *La Lucarne ovale* (1916), *Les Épaves du ciel* (1924), *Sources du vent* (1929), *Ferraille* (1937); wybory poezji to: *Plupart du temps 1915–1922* (1945), *Main d'oeuvre 1913–1949* (1949). Nigdy nie osiągnął czytelniczej popularności, ale zdobył ugruntowaną sławę wśród poetów francuskich (w tym René Chara i André du Boucheta) oraz amerykańskich (szkoła nowojorska), którzy ujrzeli w nim maga codzienności. Pisał wiersze i prozę liryczną. Adam Ważyk zaliczył jego wiersze do poezji kubistycznej, w której chodziło o wprowadzenie języka bardziej kolokwialnego, o rozbijanie znaczeń pomiędzy zdarzeniami – wersami. Jej podstawowym budulcem – w kontraście do symbolizmu – była konkretna rzeczywistość odbierana zmysłowo. Uznany za prekursora nadrealizmu. Oryginalny zwłaszcza w poezjach pisanych do lat trzydziestych XX stulecia. Poeta nastroju i wyznania lirycznego, malarskiego światłocienia (stałe motywy nocy, wieczory, przenikania światła i cienia). Często bohater jest w stanie „pośrednim”, czyli „zасыpania lub budzenia”, co powoduje, że realność nabiera innego, mniej ostrego i określonego, wyrazu. Poeta najczęściej zderzał dwa światy (zewnątrzny – wewnętrzny, realny – nierealny) w celu wywołania innej (przemienionej) rzeczywistości – bardziej kreatywnej, chociaż nigdy całkowicie fantastycznej i mocno zakorzenionej w codzienności i najbliższych realiach miejskich lub przyrodniczych. Późniejsze wiersze Reverdy’ego są bardziej do siebie podobne i prostota, oraz pewną śpiewnością zbliżają się do piosenek poetyckich. W poematach prozą opisywany świat jest zarazem zwykły i szczegółowy oraz silnie nasycony fantastyką. W tym gatunku osiągnięcia Reverdy’ego uznać można za pomost między Jacobem a Pongem. W ogóle pisarstwo to zalicza się do lirycznego nurtu realizmu magicznego, w którym zacierają się granice między światem wewnętrznym (wypełnionym uczuciem pustki i melancholii) a zewnętrznym (raczej ubogim w nowe detale) w celu wydobycia zaskakujących jakości percepcji poetyckiej (płynność skojarzeń, myśli, pamięci, wydarzeń). Z biegiem lat widać, że poezja Reverdy’ego nie była radykalnym przełamaniem poetyki symbolicznej (np. pozostała tradycyjna nastrojowość), lecz jej twórczą kontynuacją (np. oniryczny liryzm, rozluźnienie więzi pomiędzy wersami-zdaniami, wzrost znaczenia obrazu poetyckiego).

Kazimierz Brakoniecki

V A R I A

Michał Głowiński

Małe szkice

Lascia ch'io pianga

W operach i oratoriach Haendla dominują wspaniałe arie, mnie najbliższe są dwie: *Total eclipse, no sun, no moon* z oratorium *Samson*, której słuchałem wielokrotnie w nagraniu znakomitego szwajcarskiego tenora, Ernsta Haefliger, oraz *Lascia ch'io pianga* z drugiego aktu *Rinaldo*. Usłyszałem ją po raz pierwszy jeszcze w czasach uczniowskich, oczarowała mnie i zapadła na zawsze w pamięć; choć nie wiedziałem, co znaczą początkowe słowa, zorientowałem się, że jest to lament. Nadawano ją wówczas w wersji altowej, w przejmującym wykonaniu Marii Olszewskiej. Nie, nie była Polką, nic ją z krajem naszym nie łączyło poza pseudonimem. Była Niemką, pochodziła z Bawarii, nosiła długie, czterosylabowe nazwisko, brzmiące niezbyt efektownie – zwłaszcza w przypadku robiącej błyskotliwą karierę śpiewaczki. Nie wiem, dlaczego zdecydowała się na to tak polskie miano. Sławne divy lubią nazwiska włoskie, przybierają je lub uzupełniają nimi swoje, jak owa „niezapomniana Tschubeck-Bombonieri, lecz kto o niej pamięta” z pięknego wiersza Wisławy Szymborskiej. O Marii Olszewskiej znawcy pamiętają, śpiewała niskim głosem i przez dłuższy czas była ozdobą światowych estrad i scen operowych. Haendlowskiego lamentu w jej wykonaniu nie słyszałem od dziesięcioleci, na pewno różniło się ono od interpretacji dzisiejszych, w których wierność barokowym manierom stała się wartością estetyczną. Było piękne, robiło silne wrażenie – i to wystarcza, wszystko inne się zmienia... Pozwólcie mi płakać nad umykającym czasem!

Mentalność kolejkowa

Tę scenę sprzed kilkunastu lat zapamiętałem; nie była wprawdzie ważna, wydała mi się jednak charakterystyczna. Autobus zbliżał się do przystanku, stara kobieta, bardzo tęga, o lasce, a więc nie w pełni sprawna, szykowała

się do wyjścia – i całą sobą zastawiała drzwi. Zwróciła się do niej uprzejmie młoda dziewczyna z prośbą, by ją przepuściła, bo nadjeżdża autobus, na który chciałyby się przesiąść. Reakcja starej kobiety była jednoznaczna, nie tylko prośby nie spełniła, ale zaczęła krzyczeć mocnym, skrzekliwym głosem, będącym wyrazem szczerego oburzenia z powodu tak niestosownej propozycji. – Co też pani, z jakiej racji, to jest moje miejsce, jestem pierwsza. Zachowanie takie można zapewne tłumaczyć frustracjami zniedołężniałej leciwej osoby, którą złości i denerwuje prężność dwudziestolatki, mogącej z jednego autobusu przeskakiwać do drugiego. Nie szukałbym tu jednak wyjaśnień psychologicznych, nie przypisywałbym takiego zachowania tylko złemu charakterowi, sprzyjającemu niezyczliwości. Od razu pomyślałem: w iluż kolejkach ta kobieta się wystąpiła, jak często musiała czuwać, by nikt nieupoważniony do ogonka się nie wkraść, ilekroć uważała, że zdobyte miejsce jest jako jej własność wartością szczególnie cenną. Wytworzył się w niej kolejkowy odruch warunkowy, ukształtowała się kolejkowa mentalność. Działo się wszystko według zasady „pani tu nie stała”, wspaniale przedstawionej w jednym z wierszy Stanisława Barańczaka. Miałem wielokrotnie okazję obserwować, jak mentalność kolejkowa ujawniała się w sytuacjach, w których nie było po temu żadnej okazji.

Pod wiatr (zachodni)

Czasu, jak to emeryci, mamy sporo, zbieramy się zatem w naszym klubie zazwyczaj raz w tygodniu na pogawędkę przy kawie i herbacie, a gdy nadarza się po temu okazja, to i przy kieliszku czegoś mocniejszego. Pani Benigna, przez przyjaciół i znajomych, a zapewne również przez rodzinę, nazywana Bubą, przychodziła regularnie. Była osobą rozmowną, lubiła opowiadać o sobie, a zwłaszcza przedstawiać swoje rozliczne cnoty i zalety. Pewnego razu, by podkreślić, jak niezależną i nie ulegającą koniunkturze jest osobą, oświadczyła, że przez całe swoje życie szła pod wiatr. Najstarszy z nas, pan Leonard, cieszący się w naszym towarzyskim kręgu powszechnym miernym, nie jest człowiekiem złośliwym, lubi jednak od czasu do czasu to i owo skomentować. Tak właśnie stało się w tym przypadku. Powiedział:

– Ależ droga pani Bubo, jeśli w minionej epoce szła pani pod wiatr, to był to z reguły wiatr zachodni, wiatry z kierunków wschodnich przez długi czas pani odpowiadały.

Usłyszawszy te słowa, pani Buba może się zaczerwieniła, może na jej twarzy pojawił się grymas niechęci, nie odezwała się jednak ani słowem. Po kwadransie powiadomiła, że dzisiaj nie zasiądzie do partii brydża, źle się czuje, boli ją głowa, musi pójść do domu. Przez najbliższe tygodnie klubu naszego nie odwiedzała.

Dwie Irlandie

Kiedy przed laty przeglądałem prasę warszawską z okresu poprzedzającego Powstanie Styczniowe, natrafiałem często na wzmianki o Irlandii. Konserwatywni i ugodowi publicyści ostrzegali: jeśli nie będziemy posłuszni i wciąż będziemy się buntować, czeka nas los podobny do tego, jaki spotyka mieszkańców tej wyspy. A jest ona uosobieniem nieszczęścia: panuje na niej potworny głód i niewyobrażalna nędza, irlandzki naród stracił swój język i niebawem straci wszystko, przestanie istnieć, zniknie, zwłaszcza że panosząca się bieda skłania tak wielu do emigracji. To było ostrzeżenie głośnie i dramatyczne: jeśli będziemy zachowywać się nierozsądnie, spadną na nas podobne nieszczęścia, a byt narodowy będzie zagrożony. Przypomniałem sobie o tym odstręczającym przykładzie, kiedy dostrzegłem, że obecnie, sto pięćdziesiąt lat później, odwołania do Irlandii, częste i w druku, i w rozmowach, utrzymane są w tonie odwrotnym. Przedstawiana jest ona jako wzór kraju, któremu się powiodło, który za sprawą różnych czynników osiągnął ogromny, wręcz nieprawdopodobny sukces. Przywołuję te znane fakty, bo pokazują, że historia zmienną jest, ale też potwierdzają jedną jeszcze prawdę ogólną: czas i istniejące w jego obrębie konkretne sytuacje wpływają na tak radykalne zmiany stereotypów.

Piękny szczur

Siedzimy – M. i ja – na ławce tuż obok Place d'Alma, nieopodal pomnika Mickiewicza. Zdecydowaliśmy się na niewielką przerwę w wędrówce po mieście, które nas fascynuje i niezmiennie w swój wir wciąga. Przed nami zadbane i świetnie skomponowany klomb, pełen bratków, szatwi i innych kwiatów, z których większości nie umiemy nazwać, mieniący się bogatymi kolorami lata. Nagle spośród roślin wychyla się szczur, wielki i spaśny,

niewątpliwie dobrze odżywiony na miejskich śmietniskach. Zachowuje się tak, jakby chciał się upewnić, że w najbliższej okolicy nic mu nie grozi, może zresztą ciekawy jest świata, a przestrzeń między zaroślami zbyt jest ciemna i ograniczona. Może chce oświadczyć: patrzcie, jestem, żyję, wcale się was nie boję? Sytuacja powtarza się kilkakrotnie, szczur znika, by po chwili się pojawić. Obydwaj stwierdzamy, że robi to z wdziękiem – i na swój sposób jest piękny. Dziwi nas nasza reakcja, bo przecież szczury, tępione bezwzględnie, są – podobnie jak wilki – wcieleniem wszystkiego, co najgorsze. Szczur, którego z zainteresowaniem obserwujemy, budzi jednak sympatię. Może każdy ma swojego szczura?

Michał Głowiński

Julian Kornhauser

Moje lektury poetyckie (5)

Kazimierz Nowosielski, *Kamień dla utrudzonego*, Polnord – Wydawnictwo Oskar, Gdańsk 2007

Ostatnia książka poetycka Kazimierza Nowosielskiego ukazała się w 2003 roku (*Ziarno i wiatr*) po sześciu latach od publikacji *Znikliwej odwieczności* i *Z księgi darów*. Nowy zbiór *Kamień dla utrudzonego* to sentymentalna podróż do przeszłości najbardziej osobistej, do domu rodzinnego. Próba pocieszenia? I tak i nie. Dawne echo, odpryski wspomnień to wołanie wzruszenia i powagi. Ale także dotknięcie słów pierwszych, najprostszych, zrodzonych z chłopskich doświadczeń i chrześcijańskiej tradycji, która w tej poezji nie kryje swojego znaczenia. Autor nie unika rozrachunku z czasami swojego powojennego dzieciństwa i jest tu zadziwiająco otwarty i szczery. Niczego nie kamufluje, stawiając naiwne, ale prawdziwe pytania o los, jaki wyznaczyła mu historia. Kujawskie ścieżki zamieniają się w kartki z notatnika o prostym życiu niepozabawionym jednak nieoczywistych znaków ocalenia i wieczności. Ta perspektywa niepodzielnie wybija się na niepodległość, gdyż „wszystkie drogi wieczne/skupione nagle/w jednej kropli światła”. Zatem chwała Boga i sad, korona Ducha Świętego i kropelki rosy – oto nieskończone pragnienie miłości, nieogarnione szczęście „jestestwa”. Nowosielskiemu udaje się w sposób poetycko bezpośredni odtworzyć swój pełen radości stosunek do życia w pełnej harmonii, którą podtrzymuje cud obdarowania. Wszystko wydaje

się przestrzenią dobra i zrozumienia, szept cienia nie budzi trudnych skojarzeń. Nawet myśl o innym życiu jest tylko odpoczywaniem: każdy ma swoją miarę. Poeta mimo wszystko ma oczy otwarte na rzeczywistość istniejącą poza rozświetloną naturą. Stąd dość częste pytania o wolność, rolę sumienia, Polskę. „Źle użyta wolność”, szybkie zapominanie niedawnych ofiar czy oddalanie prawdy to pejzaż etyczny, który boli i wyznacza – ironicznie – polski los (np. wiersz o ks. Popiełuszce). Jednak wędrówka jest silniejsza, imperatyw odnajdywania coraz to innych miejsc ożywczy, tym bardziej że „Ktoś zapala dla nas światła/i każe liczyć/niepoliczalne”. Ta obecność Niewidzialnego wyznacza najważniejszy kierunek, który prowadzi do miłości. Tak, miłości. Choć to nieco zaskakuje, Nowosielski nie tylko używa tego słowa wielokrotnie, ale nadaje mu podstawowy sens. Zaskoczenie jest tym większe, że mówi o miłości do żony (której *notabene* tom został zadedykowany). Miłość małżeńska nie należy, wbrew pozorom, do rozpowszechnionych toposów poetyckich. W świecie Nowosielskiego pełni funkcję wszechogarniającej pełni: wszystko od niej zależy i jest „przebudzeniem do snu” i urodą ziemi. Jednocześnie oznacza najwyższy dar i konieczną stabilizację, bo ta miłość jest „nieudawana”, jak czytamy w wierszu *Moja żona*. Jej portret najczulej i najlepiej został odmalowany w wierszu *Ta sama*: połączenie dojrzałości kobiecej z dziecięcą zalotnością. Miłość jest światłem (*Modlitwa Orfeusza*), potrafi pomóc w chwili rozpacz. Te stwierdzenia Nowosielskiego nie dziwią i nie odstręczają, bo wpisana w nie jest prawda doświadczenia, jednocześnie służą oswojeniu przemijającego czasu. Dom, codzienność, zastawiony stół zarysowują przestrzeń zgody i zrozumienia. Pamięć o najbliższych, zmarłej matce choć nie prowadzi do oczekiwanego ukojenia, to przecież budzi tęsknotę i żal: to też „prawda tej ziemi” tym cenniejsza, że znajdująca się „w szufladach pana Boga”. Pojawiający się znienacka „płacz duchowy” zrodzony ze spoglądania wstecz i zapatrzania się w tchnienie dali każe myśleć o rzeczach ostatecznych, choć nie w tragicznych barwach. Bo Stwórca pozwala trzymać się skrawków rzeczywistości, bo powołuje do życia i utrzymuje w równowadze czułość.

Kamień dla utrudzonego to książka – ukojenie. Nowosielski swoją „miłością” zaraża i pomaga zrozumieć odurzający zapach życia. Odślania prawdę rzeczy świata tego w jego religijnym, choć nie nachalnym, nie agresywnym, kształcie.

Wojciech Kudyba, *Gorce Pana, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Biblioteka „Toposu” t. 36, Sopot 2007*

Czterdziestodwuletni poeta z Nowego Sącza, autor dwóch książek historycznoliterackich (o wątkach chrześcijańskich w twórczości Norwida i ks. Pasierba),

po tomie wierszy *Tyszowce i inne miasta* (2005) opublikował *Gorce Pana*, zbiór trzydziestu trzech wierszy, będący swoistym przewodnikiem po Gorcach. Czy wystarczy takie określenie? Oczywiście, nie. Mapa Gorców jest tu istotna, ukazuje bowiem górską wędrówkę poety od Kowańca poprzez Obidowiec po Lubań i Krościenko, ale to tylko trasa „fizyczna” wyznaczająca ważniejszy szlak duchowy. Każde napotkane miejsce (należy przypuszczać, wielokrotnie zwiedzane) wyzwala w nim określone przeżycie o religijnym charakterze, o czym świadczy już tytuł tomu i zdjęcie na okładce (Bulandowa Kapliczka). Jest to poezja wyważona i rozważna, cichego trudu i spokojnej obserwacji. W zielonych kolibach, „w wielkich kopolach mrowisk”, na miedzach i potokach Kudyba odkrywa nieprzenikniony świat obrzędów, śpiewną muzykę światła, wielką tajemnicę trwania. Umie jak rzadko który poeta opisać śniegiem pokryty górski krajobraz, szczegółowo określić puls strumieni, marznące drzewa i wydobyć z okruczeń smutek i ciepło modlitwy. Gorce zimą stają się w jego wierszach porywającą przestrzenią szlachetnych znaków i „świętego szmeru”. By chwalić Pana, Kudyba używa formy „pieśniczek”, melodyjnych kolęd, a także nie unika rymowanych dystychów, z których wyciska sok księżycy i wiecznej troski. Nie ma w nich Harasymowiczowskiego żartu, ani Bryllowej ciemnicy, raczej wyciszona przestroga, raczej „wielki spokój”. Jest on „ogrzewany” płomieniami ogniska (to częsty obraz), odganiającymi zawieruchę i „dysc”. Odwiedzając „mystyczny Kościół”, skacząc nad otchłanią, przekazuje najdrobniejszym żyjątkom w górach ufność, zarzuca na nie „zwinne sieci Pana”. Kiedy otwiera się pora wiosny i lata i krajobraz Gorców ulega przemianie, kościołem staje się „wielki wóz siana”, a do obrzędowego tańca zapraszają kłosa i miękkie trawy, leniwe maliny i srebrne świetliki. Ten świat skrzypów i polan nie pozostaje dłużny wędrówcowi, nawołuje go, zaprasza do swego cennego środka. Być może tam tkwi tajemna kryjówka, będąca bramą do gwiazdy zarannej, zapalającej się „na Jaworzynie, w białej wieży Bulandowej”. Ona zapala się w ciemnościach, „nieci iskrę srebrną”, pokazuje drogę, która nie jest szlakiem utartym, bo zawsze po raz pierwszy prowadzi do zimnego źródła, do światła. Bo są to zbocza Pańskie, Dawidowe ognie, Jerozolima i Wieczernik. Dunajec jest Jordanem, a las Ogrójcem. Zatem górską, gorcezańską wyprawę jest obmyciem z grzechów, a Bóg przewodnikiem po halach, skąd roztacza się widok na „gody wieczyste”. Wojciechowi Kudybie udało się połączyć w jedną, niewzruszoną całość podróż po górach i miłość do Chrystusa. Jakkolwiek naiwnie to brzmi, nietrudno dostrzec w jego poetyckich wysiłkach jakąś prostą, nieskalaną prawdę, a w przyjętym języku artystyczną moc.

Jan Kasper, *Wiry, strzępy, psie prognozy, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Poznań 2007*

Nowa książka Jana Kaspra zaczyna się przerażającym wierszem – kolażem cytatów medialnych – *Anima mundi*, o zbrodniarzach, którzy nie rozumieli swoich grzechów i traktowali swoje ofiary kompletnie przedmiotowo. Dlaczego taki początek zbioru? Przede wszystkim, by odegnawszy zło świata, przywołać „doznanie spełnienia”. Zarysować pejzaż przyziemnego dobra: parafialny kościół, światło lipca, geografie dzieciństwa. Punktem świetlnym towarzyszy jednak grząskie błoto. Swojski odór, rzędząca mgła. Tym różni się nowy tom Kaspra od jego poprzednich książek. Wzrok pada na rzeczy nie tylko przyziemne, ale i ciemne, okropne, mizerne widoki. W pamięci poety zaczynają pojawiać się podejrzone obrazy, znienawidzone „nauki społeczne”. Przywołując wytęsknioną „drogę mistyczną”, Kasper kreuje postać dziecka idącego przez bór. Dziecka, które teraz – z perspektywy dorosłego – wydaje się kimś przegranym, nawet winnym. Rozmowa z ojcem po latach jest otrząśnięciem się z koszmaru. Chłopiec, żyjący wśród psów i ekskrementów, opuszczony przez pijących rodziców, to figura przegranego losu. Pojawiają się inne postacie: pani od kotów, gwałcona kobieta, babcia Weronika żyjąca w nędzy. Dla Kaspra to „miazga upodlenia”, którą trzeba wyrzucić z siebie, aby zrozumieć lepiej ideę piękna. Dziwny spektakl zamawiania. Brud opisany i przeczuty, a następnie zastąpiony świetlistym kurzem. Żar nie zamienia się tak łatwo w kojący upalny dzień, zatrzymuje się na poziomie zabijającej suszy. Takich obrazów jest tu więcej: katastroficzne przecucie, śmierć, chorobliwy gwałt. Zapadająca ciemność, w której nie widać żadnych konturów. Jakże inaczej tu Kasper rysuje świat. Dawniej popychany był ciepłym wiatrem wspomnień, nie rościł sobie pretensji do zagładania w brudne szpary. Wystarczała mu świetlista struna widoczna na horyzoncie. *Wiry, strzępy, psie prognozy* zmieniły przede wszystkim łagodne spojrzenie, wyrażone w języku akceptacji i prostoty, na ostre, dynamiczne spięcie. W tej poezji rodzi się konflikt, budzą się upiory. Realna rzeczywistość pełna jest niezrozumiałych zagrożeń, fałszywego, kiczowatego sposobu na życie (wiersze o prowincji, sarmackim kapitalizmie, wyjazdach za pracą do Anglii, pokutującym antysemityzmie, zapominaniu komunistycznej przeszłości). Stąd też zmiana języka: sporo wulgaryzmów, przekleństw, potocznych, niezbyt miłych, wyrażań. Czerni, pustka, degrengolada. Kamienne tablice dzieciństwa leżą rozbite. Tęsknota *everymana*: być nikim! W czasie desantu ślimaków miasto ginie w chaosie. Życie pozbawione celu: „żadnych cudów,

żadnych objawień”. Kasprowi jawi się terazniejszość jako bezwładna masa półwartości, przestrzeń wirów i strzępów. Skąd taka radykalna zmiana? Dlaczego „wrogi manewr” zastąpił wewnętrzną koncentrację? Pokuszę się o taką interpretację: poecie nie wystarczało już grzebanie w pamięci, pragnął opisać realną rzeczywistość. I nie zobaczył w niej niczego „prawdziwego”, niczego tak mocnego jak we śnie o byciu dzieckiem. To, co ujrzał wokół siebie, przeklęta prowincja imitująca życie, stało się obrzydliwym *reality show*, pozbawiającym człowieka jego człowieczeństwa. Postulat „pisz w ciemności” zrozumiał dosłownie jako akceptację egzystencjalnego planktonu. No, może nie akceptację, ale nadanie sensu „terytorium ostów i krowich pastwisk, udającym państwo”.

Przed i za. Antologia literacka, pod red. Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej i Zbigniewa Chojnowskiego, Oddział SPP w Olsztynie, Olsztyn 2007

Antologia zawiera utwory prozatorskie i poetyckie autorów związanych z Warmią i Mazurami, przede wszystkim Olsztynem. Jest ich w sumie dwudziestu dwóch, wśród nich pisarze znani i uznani, i to kilku pokoleń. Czy tego typu regionalizacja ma jakiś sens? Przede wszystkim socjologiczny: wszak dzięki takiemu geograficznemu podziałowi czytelnik ma wgląd w dokonania określonego środowiska. Ale także literacki: rodzi się przecież pytanie, czy coś odróżnia utwory jego przedstawicieli od innych, reprezentujących pozostałe regiony kraju. Odpowiedź wcale nie musi być pozytywna, być może regionalizacja nie wpływa ani na kondycję poszczególnych twórców, ani na ich preferencje tematyczne. Spójrzmy zatem na umieszczone w olsztyńskiej księdze wiersze. Antologię rozpoczyna Erwin Kruk, najstarszy obok Bohdana Dzitki w niej autor (ur. w 1941 roku) o bardzo bogatym i różnorodnym dorobku literackim. Znalazło się tu sześć wierszy napisanych w latach 2004–2006 i prawie wszystkie odnoszą się do rodzinnego pejzażu Dobrzyń i „cieni dzieciństwa”. Kruk w narracyjno-poematowej formie opowiada o warmińsko-mazurskiej przestrzeni, akcentując ewangelickie wychowanie, ale i historyczne powikłania, związane z prawem do tych ziem. Krajobrazy, a także bardzo piękne epitafium dla Czesława Miłosza z kiejdańskiego powiatu, którego miejsce na polskiej ziemi było tak skandalicznie kwestionowane. Kazimierz Brakoniecki w cyklu *Rzeczywistość* odgradza się od „regionalizacji” i rekonstruuje dzieciństwo i młodość przymierzając je do czasu terazniejszego, pozbawionego jakiegokolwiek styczności ze stronami rodzinnymi. A przecież ten poeta w wielu swoich książkach hołubił wręcz warmińską przestrzeń

obecności. Tym razem jednak wplótł do wierszy swoje święte oburzenie na rzeczywistość bełkotu i okrucieństwa. Stworzył swoistą „kronikę wypadków”, przewracających do góry nogami cały nowy świat „apokalipsy”. Wojciech Kass w swojej samotni w Praniu stworzył natomiast cykl wierszy o kilkuletnim synu i jego zdobywaniu lata, krajobrazu, ziemi. W tej poezji otwiera się światło zarówno na niezapomniany pejzaż, jak i ludzką „radość serca”. Rodzina, dom, uśmiech to korowód prowadzący do Stwórcy. Jezioro, ciemność, drzewa stają się lustrem prawdziwego początku. Z oddali słychać głos Gałczyńskiego i jego proste, lśniące słowa otuchy. Alicja Bykowska-Salczyńska buduje świat wspomnień, w którym jest „źle zamknięta pamięć”, bo nie tworzy nadziei. Teraźniejszość wchodzi weń z całą swoją brudną, niewrażliwą topografią. Odrzucenie, lęk, pustka. Inaczej w wierszach Zbigniewa Chojnowskiego. W cyklu *Moja kronika olsztyńska*, na który składają się krótkie obrazki liryczne, bohaterem jest Olsztyn ze Starówką, jeziorami i dzielnicami. Chojnowski niczego nie ubarwia, jego opisy są zwarte, wysublimowane, kształtujące zawsze osobną refleksję. Łyna, zamek, most Jana to nie tylko jedyne życie, ale i „błogosławiony owoc”. Pływanie kajakiem po jeziorze Ukiel zamienia się w poznawanie ciszy. Jest to życie wspólnoty i poznawanie chwały istnienia. Piotr Piaszczyński też jest powściągliwy jako poeta, ale jego króciutkie wiersze nie są osadzone w żadnym konkretnym miejscu. Mówią o niepokoju, który prowadzi do „duszności”. Koniec młodości, „Ciemny Duch”, kusiciel... Zapis gorączki, pamięć o dawnym, niedobrym, świecie. Sporo nierozwiązywalnych pytań. Marek Leszek Barański jest reportersko uważny, rejestruje nagą rzeczywistość, podnosi na wyższy poziom widziane sytuacje. Swoimi obserwacjami „potwierdza istnienie”. W cyklu *Album: Górny Śląsk*, tworząc poetyckie pocztówki Bytomia, Gliwic, Katowic i Zabrze, dał ciekawy przegląd śląskiego „firmamentu”, który przypomina mu Warmię i Mazury. Tamara Bołdak-Janowska w swoich dynamicznych, gryzących autoportretach, tworzonych niezwykle językiem wściekłości i namiętnego uczestnictwa w życiu, odmalowuje „sztukę ziemi”, kosmiczną pełnię, truciznę najwierniejszej epoki. Jej ekspresja jest trudna do naśladowania, słychać, czuć płynącą energię z każdego wersu i najmniejszej metafory, współuczestniczymy w wielkim spektaklu niezgody i rozpacz. Jest to poezja „większego snu” i wirującego powietrza, zbliżająca się do urwiska, falująca uczuciami. Bardzo podobna do licznych wcześniejszych książek tej autorki. W wierszach pozostałych autorów dominują albo wspomnienia z dzieciństwa (Krzysztof Czacharowski, Jan Pietrzyk), poetyka pamięci (Andrzej Wojciechowski) albo

wrażenia z podróży (Miroslaw Słapik), są w nich także ewokacje uniwersalne (Grażyna Zambrzycka, Krzysztof D. Szatravski). W sumie antologia przynosi głosy poetów dbających, w przeważającej swej części, o wyraźne zarysowanie swej przestrzeni egzystencjalnej, związanej z dawnymi Prusami Wschodnimi.

Marek Czuku, *Inny wybór wierszy, ułożył i posłowie napisał Piotr Wiktor Lorkowski, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2007*

Ten wybór łódzkiego poety, urodzonego w 1960 roku autora siedmiu tomów wierszy, nie przedstawia być może całego bogactwa jego twórczości z ostatniego dwudziestolecia (książka liczy zaledwie trzydzieści dwa utwory!), ale pozwala nań spojrzeć z pewnej uogólnionej perspektywy zaproponowanej przez Piotra W. Lorkowskiego. Zadebiutowawszy w okolicach startu „brulionowców”, Czuku w małym stopniu nawiązywał do ich generacyjnych postulatów, chętnie zwracając się do najbliższej tradycji. Interesowała go „zmiana”, ale w sensie etycznym. Sprawy polskie, ale w historycznym uwikłaniu, z kwestią tożsamości w tle. Aluzje do współczesności są liczne i nie unikają emblematów kultury masowej (popularnej). Pojawiają się bardzo często, jednocześnie, wspomnienia z nieodległego dzieciństwa (lata siedemdziesiąte), konfrontowane z czasami końca wieku. Wnioski są mało pocieszające, co wynika z zastosowanego przez poetę dystansu. Ten dystans jest jedną z charakterystycznych cech poezji Marka Czuku: snuje refleksje na temat własnego życia i Europy w ogóle, nie wierząc w radykalną przemianę, widząc więcej ciemnych stron niż jasnych („niczego nie przynosi wiara”). Ale z drugiej strony jakże silna jest potrzeba „miłości, wiary i życia”. Moc zniszczenia nie może odebrać złudzeń. Czasem odzywa się wina, noszona „jak talizman”. Nie jest ona w tej poezji (w tym wyborze) dookreślona, ale czuć jej obecność. Lorkowski skonfrontował w *Innym wyborze wierszy* wiersze wczesne (z końca lat osiemdziesiątych) z tekstami z końca lat dziewięćdziesiątych. Co z tego wynikło? Tomy *W naszym azylu* czy *Księżę Albański* ukazują świat w strzępach, dom umarły, „łożo boleści”. Pozostałe (od *Jak kropla deszczu* po *Którego nie napiszę*) wprowadzają „uodpornienie”, perspektywę podróży, ironiczne stwierdzenia o sukcesie, wraz z wierszami-sonetami (więc tęsknotą do ładu). Czuku domaga się istnienia, choć nie jest pewien swojego zaangażowania. Kreśli marzenia, ale boi się ich wyzwania. Wierzy w dziecięcą naiwność (*Grubelek, Skala*), bo tylko w niej widać lekkość i miękkość. Pokornym chwilom wyznacza status bezgrzesz-

ności. Być może dąży do milczenia, by wpuścić strumień żywego światła. Dojrzewają uczucia, rodzi się współodczuwanie. Obrona własnych racji jest „dojeżdżaniem do celu”. Więc ciągła konfrontacja – to jest najciekawsze w wyborze Czuku. Czasów i doświadczeń, krzyku i milczenia. I mimo że trudno odnaleźć w tych wierszach źródło milczenia i dystansu, pozostają dobry smak języka i „sprawy o których się milczy”.

Julian Kornhauser

Krzysztof Myszkowski

Addenda (9)

Sęp Szarzyński – 31, Pascal – 39, Kafka – 41, Słowacki – 42, Turgeniew – 45, Krasiński – 47, Proust – 51, Shakespeare – 52, Kochanowski – 54, Witkiewicz – 54, Dante – 56, Mickiewicz – 57, Joyce – 59, Dostojewski – 60, Norwid – 62, Hemingway – 62, Wittgenstein – 62, Krasicki – 66, Mistrz Eckhart – 67, Conrad – 67, św. Augustyn – 76, Mann – 80, Goethe – 83, Beckett – 83, Miłosz – 93.

Tyniec, cela nr 2. Dziewiąty tydzień okresu zwykłego. Według monastycznej liturgii godzin: od 6.00 do 6.30 jutrznia: wezwanie, hymn, psalmodia (dwa psalmy, pieśń, psalm, cztery antyfony), czytanie, milczenie, responsorium krótkie, antyfony do pieśni Zachariasza, pieśń Zachariasza, prośby o uświęcenie dnia i pracy, *Ojcze Nasz*, modlitwa, błogosławieństwo. Od 6.30 do 7.00 Msza św. konwentualna. Od 12.50 do 13.00 modlitwa południowa: wezwanie, hymn, psalmodia (trzy psalmy z antyfonami), czytanie, milczenie, modlitwa końcowa. Od 15.00 do 15.30 nieszpory łacińskie: hymn, psalmodia (trzy psalmy oraz pieśń z Nowego Testamentu z antyfonami), czytanie, milczenie, pieśń z antyfoną, prośby, czyli błagania wstawiennicze, *Ojcze Nasz*, błogosławieństwo, wspomnienie o braciach nieobecnych. Od 19.30 do 20.30 godzina czytań połączona z kompleta: wezwanie, hymn, psalmodia (dwa nokturny po trzy psalmy każdy, z odpowiednimi antyfonami), werset, czytanie, responsorium, milczenie, modlitwa, rachunek sumienia, akt pokuty, święcenie, hymn, psalm, responsorium, pieśń Symeona, antyfony, modlitwa końcowa, błogosławieństwo, *Bogurodzica*.

Ogród w Tyńcu: królestwo kretów i ślimaków.

Zegar na korytarzu miarowo wybija godziny i jednym uderzeniem daje znak, co pół.

Pisać tak, żeby to, co się napisze, wbijało się w pamięć i możliwie najczęściej dotyczyło zwykłych spraw życia.

Pascal: „Niech nikt nie mówi, że nie powiedziałem nic nowego: rozmieszczenie treści jest nowe; kiedy się gra w piłkę, obaj gracze Grają tą samą piłką, ale jeden mierzy nią lepiej.

Tak samo jakby mi ktoś powiedział, że posługuję się starymi słowami. Jak gdyby te same myśli nie tworzyły przez odmienny układ innej treści, tak samo jak te same słowa tworzą przez swój układ inne myśli!

Odmienne złożone słowa tworzą inną myśl, odmiennie zaś złożone myśli osiągają inny cel”.

Pascal: „Ta sama treść zmienia się wedle słów, które ją wyrażają. Treść otrzymuje swą godność od słów, nie zaś odwrotnie”.

Pascal: „Nieskończoność i Nicość – dwie otchłanie”.

Kraków, mieszkanie nr 9. Na tabliczce na drzwiach: E.T. Setmajerowie. Duże, podwójne drzwi z czterema zamkami i z zasuwą. Długi na dwanaście kroków przedpokój z sześcioma drzwiami (wejściowe, do kuchni, do łazienki, do kantorka i do dwóch pokojów). W przedpokoju stojący wieszak, okrągły stolik z telefonem, trzy lampy na ścianach, fotel, zawieszzone cztery plakaty w wąskich czarnych ramkach (w tym dwa beckettowskie) i rozpięte duże płótno z malowidłem Ewy. W kuchni dwa czarne fotele, stół i dwa krzesła, trzecie krzesło stoi pomiędzy oknami, oparte o ścianę duże lustro w ozdobnej drewnianej ramie, obok stojąca lampa, szafa z naczyniami, garnkami i alkoholami. Kuchenka Bosch. Przy lodówce marki Zanussi drewniany stolik. Na ścianach dwa plakaty w wąskich czarnych ramkach i rozpięte duże płótno Ewy (fragmenty dwóch czarnych postaci na zielonym tle). Na szafie strzelisty niebieski wazon z zasuszonymi kwiatami. W pokoju sypialnym, sąsiadującym przez ścianę z kuchnią, wysokie metalowe łóżko z czarnymi prętami do baldachimu, na których

zawieszono są dwie duże chusty i jedna mała, wszystkie czarne. Przy łóżku krzesło, niebieski dywanik. Wąska szafa na ubrania z przybitym do boku podłużnym lustrem, na szafie dwie skórzane walizki. Stół z lampą, krzesło, fotel drewniany na biegunach, stolik przykryty biało-niebieskim obrusem, brązowy piec. Na ścianach dwa plakaty w wąskich czarnych ramkach, a obok łóżka portret Michała Anioła. Obok drzwi kubel z przykrywką z *Końcówki*, wypełniony starymi gazetami i czasopismami. Pomiędzy szafą a łóżkiem stoi duży fotel. Pokój stołowy, sąsiadujący przez ścianę z pokojem sypialnym, narożny: dwa duże okna i przez okienne drzwi wyjście na balkon. Seledynowy piec. Szafa na książki z między innymi kompletem dzieł Shakespeare'a po angielsku, sofa, przy niej stolik, stół i dwa krzesła, wiklinowy fotel na biegunach, kredens, tapczanik, radio marki Pioneer, na ścianie, pomiędzy oknem a drzwiami wyjściowymi na balkon, duże lustro w ozdobnej pozłacanej ramie, plakat w wąskiej czarnej ramce, dwa obrazy i cztery małe, kwadratowe, wiszące w pionie płótna Ewy – szarobiałe, z jedną postacią kobiecą. Dwie lampy i dwa małe stoliki – jeden przy lustrze, drugi pod plakatem, przy stole. Przy kredensie stojące na czarnych prętach szare płótno z białymi liniami – fragment scenografii do jednej ze sztuk Becketta. Z okien widok na kościół świętego Szczepana, skrzyżowanie ulic i park.

Wyspiański. *Studia roślin do witraży* (1894). Ascetyczny i pełen ognia apostoł Paweł (1880). *Akt kobiety siedzącej* (Paryż, ołówek, pastel, papier, 1891–1892). *Widok z pracowni na mury miejskie* (1894); krzyż okna, motywy roślinne. Niebieskie płatki śniegu. Niebiesko-żółty Apollo (1904). *Paw z Paonu* (ok. 1899). Druki autorskie, formy graficzne książek: format, podział i układ kolumn, własna czcionka (wzorowana na antykwie), operowanie światłem, czyli kontrastowanie pustych, białych płaszczyzn z zadrukowanymi oraz odpowiednie używanie przerywników roślinnych i geometrycznych, także własnych ilustracji lub reprodukcji. *Bóg Ojciec – Stań się* (1897–1898, pastel, papier); *Madonna z dzieciątkiem. Liść paproci. Le cochemar* (tusz, papier, 1899). *Z żoną w łóżku i anioł śmierci* (ołówek, papier, 1907). Rękopis wiersza *** (*Jakże ja się uspokoję...*) – sześć linii (papier, brązowy atrament, 1902 lub 1989–1897).

Dziewiętnaście dni w „Domu zdrowia” dr. Jana Gwiazdomorskiego (od 10.11.1907 do 29.11.1907), na rogu Siemiradzkiego i Łobzowskiej, i tam (29.11.1907) śmierć.

Z Sienkiewicza w Lenartowicza i do Słowackiego, w lewo i Słowackiego do Krowoderskiej, w prawo, w Krowoderską (tam nr 76) i dalej, Krowoderską i w świętej Teresy, na Łobzowską i w prawo, w Siemiradzkiego (nr 1).

Niektóre książki i niektóre teksty są jak zatrute strzały. Trzeba wiedzieć, które to są.

Przewodnik błędzących Majmonidesa: ciemnymi i jasnymi meandrami, do światła.

Materia i antymateria; cząstki i antycząstki, które są lustrzanym odbiciem cząstek i siły występujące między nimi. W mikroświecie obserwuje się niemal idealną symetrię pomiędzy udziałem cząstek i antycząstek (tzw. symetria CP), natomiast we wszechświecie istnieje ilościowa przewaga materii nad antymaterią. Fizycy twierdzą, że nie można zrozumieć wszechświata – pochodzenia i ewolucji planet, gwiazd i galaktyk bez spojrzenia na kosmologię przez pryzmat mikroświata, na który składają się podstawowe elementy materii. Skąd bierze się ta różnica?

Inkarnacja i re-inkarnacja. Szeol i Czyściec. Łono Abrahama i Zmartwychwstanie.

Za murami Świętego Miasta, na wzgórzu położonym na południowy zachód od miejsca, na którym w czasach Starego Testamentu wznosiła się świątynia, w Wieczerniku, w sali na górze o powierzchni piętnaście na cztery i pół metra odbyła się Ostatnia Wieczerza. Tu Jezus ustanowił Eucharystię i kapłaństwo, tu, Zmartwychwstały, ustanowił sakrament pokuty, tu rozegrał się epizod ze świętym Tomaszem i tu miało miejsce, w Święto Pięćdziesiątnicy, Zesłanie Ducha Świętego. Według tradycji w sali na dole znajduje się grób króla Dawida.

Gabbata, Lithostrotos, łuk Ecce Homo, Via Dolorosa, Golgota, Anastasis.

Nagle spadł śnieg i zrobiło się cudownie, jak w bajce.

Gogol w okresie pracy nad *Martwymi duszami* w liście do Annienkowa: „Przodujący ludzie to nie ci, którzy widzą coś takiego, czego inni nie

dostrzegają, i dziwią się temu, czego inni nie widzą; przodującymi ludźmi można nazwać tylko tych, którzy właśnie widzą to wszystko, co inni (wszyscy inni, a nie tylko niektórzy), i opierając się o sumę wszystkiego, widzą to wszystko, czego nie widzą inni, i już nie dziwią się temu, że inni nie widzą tego samego". Jeżeli napisało się takie zdanie, to już się jest pisarzem spełnionym.

Julia Hartwig o jednym i o drugim poecie: „On wie, o co mu chodzi”.

Jedno z wielu znaczeń słowa „miłosierdzie” – łono matki.

Przewrotność przysłów! Prawie w każdym z nich „na dwoje babka wróżyła”. I prawie zawsze jest w nich jakiś optymistyczny wydźwięk, na przykład: Co się odwlecze, to nie uciecze. Lepiej późno niż nigdy. Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Lepszy rydz niż nic. Ile kto ma cierpliwości, tyle ma mądrości. Zamienił stryjek siekierkę na kijek. Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi. I jak tu się martwić? W takim towarzystwie!

Mandaryn, mandorla, mandragora. Czy są jakieś związki pomiędzy tymi słowami?

Porządki w bibliotece. Sprawdziłem, czy książki stoją we właściwej kolejności, czyli według dat urodzin ich autorów. A chodziło o półki, na których stoją: Skarga, Grabowiecki, Strykowski, Żabczyz, Sęp Szarzyński, Szymonowicz, Zimorowicz, Sarbiewski, A.M. Fredro, J.A. Morsztyn, Kochowski, Pasek, Baka, Kitowicz, Krasicki, Trembecki, Karpiński, Benisławska, Potocki, Rzewuski, Brodziński, Malczewski, Fredro, Zaleski. Czy jest to dobra kolejność? Następne dwie półki należą do Mickiewicza.

Znikąd przyszedł i donikąd poszedł.

Pisarz to jest układacz zdań i taki jest jego splendor. Ale jeżeli pisze bez natchnienia, to na próżno się trudzi. Ważne jest, czemu te układane przez niego zdania służą. Jeżeli służą dobru, to jest to jego siła i siła tej literatury. Natomiast, jeżeli natchnieniem jest zło, to, prędzej czy później, te jego choćby i najpiękniejsze i najbardziej oryginalne zdania przeświecą się, unicestwią i znikną.

Znam takie domy, kulturalne i zasobne, w których w centrum życia znajduje się pies albo kot. W innych – kapliczką jest telewizor.

Jak życie człowieka łatwe jest do wyświetlenia: wszystko się w nim po odpowiednim ustaleniu wyświetla. Chyba bardziej zawile jest wewnętrzne urządzenie i odtworzenie pracy komputera.

Papież, kiedy umarł, miał 85 lat ($8+5=13$); godzina śmierci: 21.37 ($2+1+3+7=13$); data śmierci: 2.4.2005 ($2+4+2+5=13$); zamach na jego życie: 13 maja; 9301 dni pontyfikatu ($9+3+1=13$); ostatnie błogosławieństwo wiernych, którzy przybyli na plac św. Piotra na audiencję generalną: 30.3.2005 ($3+3+2+5=13$); zmarł w 13 tygodniu roku; Jan Paweł drugi (13 liter).

W zaułku Bramy Żeglarskiej, po tej stronie murów, w sobotni wieczór kwietniowy, jak cichy, spokojny i piękny jest świat.

Kartka z podróży: Pobyt udany, ciekawie, deszczowo, wietrznie, tak, jak ma być. Zachwycające krajobrazy. Gdzie jesteś? Odezwij się.

Plany na najbliższe dni i tygodnie. Plany na najbliższe miesiące i kwartały. Plany na najbliższe pięć lat. Cel: wyjście na prostą. Ale jeżeli te plany się zrealizują, to dopiero zaczną się podjazdy, serpentyny i zakręty! I nawet nie będzie co marzyć o wyjściu na jakąkolwiek prostą!

Cztery źródła narracji: A. Narrator; B. Opracowanie A; C. Dalsze opracowanie plus glosy; R. Redakcja całości (redukcja).

Opowieść o Mohlu i o jego misji. Pod patronatem Thorna. Temat główny: nawrócenie Mohla, gotowość do nawrócenia.

Chemistry, wersety, akapity. Opuszczenia i przeskoki. Fragmenty historii i prześwietlający je duch.

Werset rozciągnięty pomiędzy wierszem (nieregularny wiersz) a prozą (zrytmizowana proza). Współistnienie dwóch sprzecznych tendencji: regularności charakterystycznych dla wiersza i nieregularności prozy nie podporządkowanej jakiemukolwiek porządkowi, czyli istnienie mię-

dzy porządkiem a chaosem. Układy: zgodnie niezgodne i niezgodnie zgodne.

Chodzę cichy i spokojny. Lokuję się w sobie.

Drażniące i rozbijające szczegóły – usterki i niedociągnięcia. W rzeczywistym świecie nijak im nie mogę zaradzić – prawdziwa lawina z plamek, kapek, zadrapań, zadraśnień, pyłków, wiórków etc. etc.

„...każde dzieło sztuki jest próbą nowego ułożenia świata, znanego z doświadczenia, według wartości. Słowo artystyczne ma w sobie siłę inkantacji, inwokacji, hymnu, modlitwy itd., tj. formuł magicznych mających zmienić coś w układzie rzeczywistości. Nauka neguje lub ignoruje wszelką magię i zajmuje się układem rzeczywistości znanym z doświadczenia. Ale czym byłaby sztuka wyzuta ze swej magicznej ambicji? Kto chciałby tracić czas na zajmowanie się układaniem słów pozbawionych tej ambicji?” – Jerzy Stempowski w liście do Marii Dąbrowskiej na Wielkanoc 1947.

Widzę całą swoją mizериę i mizериę innych, ale nie mnie sądzić innych i nie mnie sądzić samego siebie.

Dobro i zło obecne są od początku świata (Adam i Ewa, Abel i Kain i tak dalej). Nie ma człowieka, który nie doświadczyłby na sobie ich działania. Jak wiemy, zło nie jest jakąś abstrakcyjną siłą, anonimową czy bezosobową. Jego dostęp do nas możliwy jest niemal w każdej chwili, ale prawie zawsze tylko za naszym pozwoleniem. Można być w środku obozu koncentracyjnego i mieć w sobie dobro. Zło związane jest z człowiekiem, który jako istota wolna, sam je dla siebie wybiera i potem, co jest nieuniknione, staje się jego narzędziem, stwarza i ponosi skutki jego działania w sobie i na zewnątrz. To kwestia odpowiedzialności, ale także i jakości relacji człowieka z Bogiem, z innymi ludźmi i z całym stworzeniem. Zło ma wiele imion i wiele twarzy, objawia się w różnych przebraniach i maskach, ale jego najgłębszą istotą jest brak miłości. Tak jak najgłębszą istotą dobra jest miłość: ono rodzi się z miłości, objawia się jako miłość i kieruje do miłości. Największym dobrem jest miłość do nieprzyjaciół. Jest tysiąc różnic pomiędzy dobrem a złem, ale ta jest najważniejsza i najlepiej widoczna. Człowiek bez miłości tym bardziej wydany jest na pastwę zła.

Czy jest we mnie miłość do nieprzyjaciół? Nie, nie ma, ale czasami czuję w sobie jej olśniewające błyski.

Zło mówi: oddawajcie zło za zło, a złorzeczenie za złorzeczenie.

Gog (ciemność?) i Magog (kraina Goga).

Świadectwo, które daje Duch: wszystko, co rodzi w nas zaufanie.

Nil desperandum! Przygarniajmy siebie nawzajem i nie oszukujmy sami siebie. Choćby tylko to, na dobry początek.

Pokój jest więzią i miłość jest więzią. Czy można być w pokoju z kimś i kochać kogoś, kto cię ciągle kąsa?

Kto ma miłość w sercu, z tym jest Bóg. Czy warto dla swoich nędznych i tandetnych potrzeb, dla podtrzymywania w sobie nienawiści, usuwać z życia Boga?

Zasnął i obudził się w ruinach.

Krzysztof Myszkowski

Leszek Szaruga

Jazda (6)

18.

Dariusz Gawin, jeden z teoretyków „polityki historycznej”, pisze w swej książce *Polska, wieczny romans*, iż „nigdy po wojnie nie wysuwaliśmy choćby moralnych roszczeń pod adresem naszych sąsiadów ze wschodu”. Chodzi, rzecz jasna, o roszczenia terytorialne. I ta postawa Polski – oraz Polaków – ma być przeciwstawiona postawie Niemców, którzy wciąż upominają się jeśli nie o odzyskanie utraconych terytoriów, to przynajmniej o pamięć o utracie.

I tutaj wyraźnie widać, w jak wielkim stopniu „polityka historyczna” kłamie. Łże tak potwornie, że to się w głowie nie mieści. Bo czymże było

emigracyjne pismo „Lwów i Wilno”? Czymże powtarzane przez Stanisława Lema przekonanie, iż wierzy on, że jeszcze za jego życia Lwów powróci do Polski? Nie rozumiem, po jaką cholere się kłamie, w dodatku w żywe oczy, bezczelnie. Chyba, że się jest nieukiem, o co Gawina podejrzawać trudno. Wiadomo skądinąd, że w peerelu nie było żadnych możliwości upominania się przez Polaków o „ziemie utracone” – tego by nie ścierpieli Sowieci, żadna cenzura by tego nie puściła. Puszczala jednak to, co było wyrażane nie wprost, jak choćby tęsknoty wileńskie Tadeusza Konwickiego w kolejnych jego powieściach. Puszczala to, co tworzy „temat kresowy” w krajowej literaturze. W literaturze i historiografii emigracyjnej był to wszak jeden z podstawowych tematów, zaś deklaracja „Kultury” mówiąca o zrzeczeniu się Polski z żądań powrotu Kresów do Macierzy sprawiła, iż pismo utraciło wielką grupę prenumeratorów.

Gawin, jeden z ideologów IV Rzeczypospolitej, jest bezczelnym kłamcą, w dodatku – śmiej się – świadomym. Zinstrumentalizował kwestię utraty Kresów po to, by uwypuklić „zagrożenie niemieckie” związane z istnieniem „związków wypędzonych”, które powracają do tematu wypędzeń Niemców z dawnych ich obszarów wschodnich. Ale rzecz w tym, że niemal natychmiast po zmianach, które zapoczątkował rok 1989, powstało w Polsce wiele ośrodków uniwersyteckich, które zajmowały się i zajmują Kresami oraz znaczeniem ich utraty. Oczywiście – nikt wprost, tak jak Lem, pretensji terytorialnych nie eksponował, jednakże w wielu wypadkach można w pracach tych odnaleźć nutę polskiego kolonializmu czy nawet „rewizjonizmu”: Lwów i Wilno „wiecznie polskie”. Nie jesteśmy „lepsi” od Niemców, nie mamy nad nimi „przewagi moralnej”, nie ma się co okłamywać. Zresztą: po co?

Nie tak dawno temu jechałem ze Szczecina do Berlina. Skorzystałem z pociągu jadącego przez Argenmunde, gdzie była przesiadka. Sympatyczne dwa wagony niemieckiej kolei regionalnej. Siedziałem i czytałem jakąś niemiecką gazetę, naprzeciw mnie siedziało dwoje starszych ludzi, gdzieś pod osiemdziesiątkę. Zza okna dobiegł z megafonu głos obwieszczający „Szczecin Główny”. Starsza pani histerycznie krzyknęła „Stettin Hauptbahnhof!!!”. W pierwszym odruchu chciałem podejść i powiedzieć: „Wie Pani, nie my decydowaliśmy o tej historii”. Ugryzłem się jednak w język. Pomyślałem sobie, że może ta stara kobieta była oto ostatni raz w życiu w mieście swego dzieciństwa.

Przypomniało mi to inną sytuację. Otóż w początku lat dziewięćdziesiątych zaproszony zostałem w Berlinie do publicznej dyskusji na temat utraconych

terytoriów niemieckich i polskich. Jednym z uczestników tego panelu był przedstawiciel „związku wypędzonych”, mężczyzna już dość leciwy. Gdy opowiadałem o swoim dzieciństwie w Szczecinie, wykrzyknął on nagle, że są to „pradawne ziemie niemieckie”. Trochę mnie zatkało. Wybawił mnie z opresji siedzący na sali wybitny niemiecki polonista Heinrich Olschowsky, który odkrzyknął: „Z tym «pra» należy uważać, gdyż dawno temu Słowianie zasiedlali tereny nad Łabą”. No właśnie – zawsze twierdziłem, gdy jeszcze mieszkałem w Berlinie (Zachodnim), że Polacy w tym mieście powinni się skrzyknąć w sprawie spolonizowania dzielnicy Spandau, dawnej słowiańskiej Szpandawy.

Potem, w roku 1994 poproszony zostałem przez Jerzego Giedroycia o przygotowanie bloku materiałów do specjalnego numeru „Kultury” poświęconego problemowi utraty przez Niemców terytoriów wschodnich. Blok zatytułowany został *Utracone pejzaże w literaturze niemieckiej* i zgromadził teksty Golo Manna, Horsta Bienka, Marion Gräfin Dönhoff, Christiana Grafa von Krockow, Leonie Ossowski, Michaela Zeller i Johannes Bobrowskiego. Do współpracy wciągnąłem Basila Kerskiego, który napisał świetny esej *Nowy „Drang nach Osten” czy szansa współpracy?*, jak się potem okazało – był to jego debiut w języku polskim. Dziś jest Kerski aktywnym współpracownikiem „Borussi” i „Przeglądu Politycznego”, pisma zresztą wysoko ocenianego przez Giedroycia, a także redaktorem naczelnym berlińskiego, dwujęzycznego kwartalnika „Dialog”, zaś jego głos w sprawach dotyczących stosunków polsko-niemieckich jest jednym z tych, w które wsłuchuje się zawsze z uwagą.

19.

Niemal na śmierć zapomniałem o tym, że mija w tym roku 40. rocznica Marca '68 i byłbym zapewne przeszedł nad tym do porządku dziennego, gdyby nie obchody tej rocznicy zafundowane przez Pana Prezydenta RP, który – chyba słusznie – postanowił nie tylko uczcić pamięć ówczesnych wydarzeń, ale także uhonorować wybranych ich uczestników wysokimi odznaczeniami państwowymi, co wydaje się słuszne i w dodatku sprawiedliwe. Fakt, iż byli to uczestnicy wybrani sam w sobie niczym zdrożnym nie jest, trudno bowiem w pałacu prezydenckim zrobić zbiegowisko wszystkich, którzy czterdzieści lat temu w działania buntownicze się angażowali. Dziwić wszelako może fakt, iż wśród owych wybranych zabrakło dwóch postaci dla tamtego czasu symbolicznych: Adama Michnika i Henryka Szlajfera.

A dziwi to, gdyż gdyby nie ich postawa wobec władz w okresie Marzec poprzedzającym, do wydarzeń owych zapewne by nie doszło, gdyż wiec zwołany na dziedzińcu uniwersyteckim 8 marca 1968, od którego wszystko to się zaczęło, zorganizowany został w proteście przeciw relegowaniu tych dwóch studentów z uczelni.

Zresztą – do jakichś tam wydarzeń byłoby chyba i bez tego doszło. Studium opracowany przez gromadę historyków Instytutu Pamięci Narodowej opasły (a dopiero pierwszy) tom zatytułowany *Marzec 1968 w dokumentach MSW* i nadzieić się nie mogę. Pierwsza „marcowa” notatka pojawia się w rozdziale trzecim *Opozycja na Uniwersytecie Warszawskim*. Spisana została 27 października 1962 roku i jest zapisem donosu złożonego przez KO (czyli: kontakt operacyjny) „Kowalski”. Początek brzmi całkiem sympatycznie: „W dniu 18 X 1962 roku odbyło się prywatne spotkanie kilku osób b. aktywno zetempowskiego z terenu UW, jak w toku spotkania określono, młodzieży lewicowej z okresu «październikowego». Na spotkaniu tym obecni byli – Jacek Kuroń, Karol Modzelewski, Andrzej Krzysztof Wróblewski z «Polityki», Andrzej Jarecki, Andrzej Drawicz, obaj z STS i Teresa Monasterska, również publicystka”. Co dalej, dla obecnej narracji nie jest istotne – istotne jest wskazanie ubeckiego „punktu zero” dla tego, co się nazywa „wydarzeniami marcowymi”. Można się zapewne spierać o to czy właśnie ta notatka winna być dokumentem wyjściowym, ale przyjmujemy, że nie ma o co kruszyć kopii. Jak by nie było, Marzec '68 zaczyna się w październiku 1962.

Lektura całości nudna nie jest – wręcz przeciwnie. Ale już w jej trakcie widać, że ubeckie dokumenty czytać trzeba krytycznie, konfrontować je z drugimi, odwoływać się do wiedzy i informacji z innych źródeł – ot, standardowe postępowanie czytacza źródeł. Ale jednocześnie przyglądam się w trakcie lektury pracy zespołu, który tą księgę zredagował. Jest rzeczą oczywistą, że nie da się jej czytać bez solidnie opracowanych przypisów. I rzeczywiście, przypisów jest sporo – niektóre znakomite, inne takie sobie, jeszcze inne z kolei nierzetelne. A nierzetelnych przypisów nie znoszę, nie znoszę bowiem partactwa i odwalania roboty na kolanie. Tym bardziej, że – jak przypuszczam – dla wielu badaczy w przyszłości ten tom będzie ważnym materiałem pomocniczym, a że wydanie jego zapewne do tanich nie należy, nie przypuszczam, by mógł się szybko doczekać wznowienia.

Dam przykład, bo dlaczego nie miałbym dać przykładu. Oto znajduję w przypisie biogram mego ojca, Witolda Wirpszy. Czytam: „Wirpsza Witold (1918–1985). Poeta, prozaik, krytyk literacki, tłumacz literatury niemieckiej.

Student na Wydziale Prawa UW i WSM w Warszawie, uczestnik kampanii wrześniowej, więzień oflagów w Neubrandenburg i Grossborn (1939–1945), oficer WP, kierownik Wydziału Kultury i Sztuki WRN w Szczecinie (1947–1956), publicysta «Życia Literackiego» (1951–1970), redaktor Polskiego Radia, «Po prostu» (1956–1957), «Nowej Kultury» (1957–1958), «Tygodnika Powszechnego» (1969–1973), paryskiej «Kultury» (od 1972), londyńskich «Wiadomości» (od 1973), na emigracji w Berlinie Zachodnim (od 1970), wykładowca Uniwersytetu Technicznego, członek PZPR (1952–1968) i ZLP (1948–1971)”. Ile można skumulować błędów w takiej notatce? Okazuje się, że sporo. Nim jednak je wskażę, chciałbym zadać dość proste pytanie: w jakim to mianowicie trybie „za komuny” można było być jednocześnie emigrantem i redaktorem pisma krajowego? Jeśli bowiem WW od roku 1970 (nieprawda: od 1969) był na emigracji, to jakim cudem mógłby do roku 1973 być redaktorem pisma krajowego? I inne pytanie: jakże to możliwe, by ktoś był jednocześnie redaktorem paryskiej „Kultury” i londyńskich „Wiadomości”, skoro między tymi redakcjami panowało, by rzecz określić eufemistycznie, spore napięcie? Dodam do tego, iż nieprawdą jest, jakoby WW w latach 1951–1970 był publicystą „Życia Literackiego” (choć, bywało, na tych łamach publikował), jak też nieprawdą jest, iż był kiedykolwiek redaktorem takich pism jak „Tygodnik Powszechny”, „Kultura” i „Wiadomości”. Nieprawdą jest, że był w Berlinie od roku 1970 (był tam od roku 1973). Nieprawdą też jest, że był członkiem ZLP w latach 1948–1971 (był nim mianowicie do rozwiązania ZLP w roku 1983: ZLP miał taką właściwość, że swych członków-emigrantów nie wyrzucał, choć oczywiście władze starały się, by tak czynił) – ponieważ do końca płaciłem w ZLP składki rodziców wiem, jak było. I jeszcze jedno: poprawne określenie „więźnia oflagu” to „jeniec”. Więzień to ktoś aresztowany, jeniec to ktoś wzięty do niewoli – różnica chyba istotna, ale, jak widać, nie dla wszystkich.

Jeśli to ma być rzetelna praca redaktorska i historyczna, to ja mogę się liczyć do wybitnych paleontologów. Bo niby dlaczego nie? Ale jeśli o tym piszę, to nie po to, by się nabijać. Piszę dlatego, że od dłuższego już czasu, czytając prace historyków IPN, potykam się o nierzetelność i powierzchowność. Pisałem o tym z okazji artykułu o Tadeuszu Walendowskim opublikowanym w „Rzeczpospolitej” – autor zbudował życiorys Tadeusza wyłącznie z danych z „teczki” pomijając oczywiście to, czego ubecy nie uznali za ważne – np. fakt, iż był on współtwórcą podziemnego kwartalnika literackiego „Puls”. I przyznam, że nie bardzo rozumiem, dlaczego tak się dzieje. Mam wrzące-

nie, że polska szkoła historyczna do najgorszych na świecie nie należy i że w czasie zajęć uniwersyteckich już studenci wiedzą, że każde źródło musi być poddane krytycznej analizie. A już tym bardziej źródła takie, jak ubeckie notatki i zapiski. Tymczasem okazuje się, że „teczki” i ich zawartość to jedyna prawda objawiona, której podważać ani uzupełniać nie wolno. Wynika z tego, że przynajmniej dla części IPN-owskich historyków jedynymi prawdziwymi życiorysami, a być może też jedynymi prawdziwymi dziejami Polaków po roku 1945 są te, które są „poświadczone” ubeckimi zapisami. Ubecki stempel ma zamknąć usta tym wszystkim, których obraz przeszłości z tym, co w teczkach zawarte, się nie zgadza.

Huczne mamy zatem obchody czterdziestej rocznicy Marca. Można tylko mieć nadzieję, że za dziesięć lat będzie jeszcze bardziej wesoło. Choćby dlatego warto się zawiązać i próbować dożyć tej chwili.

Leszek Szaruga

Piotr Szewc

Z powodu i bez powodu (11)

Bez tytułu i daty (VI)

W liście Miłosza do Oli Watowej z 14 października 1967 roku znajduję odpowiedź na trapiące mnie pytanie, co począć z utworami poetyckimi, których wartości artystycznej nie jestem pewny. „Aleksander [Wat] – cytuję za «Zeszytami Literackimi» – miał skłonności do «antologizowania» i mnie doradzał wyrzucić sporo wierszy z mego tomu, który dotychczas jeszcze smaży się u Bednarczyków. Uwzględniłem dużo z jego rad, ceniąc bardzo jego zdanie, ale z perspektywy widzę, że może niesłusznie – bo jak się napisało, to dlaczego nie brać odpowiedzialności za dzieci mniej udane? Te utwory «mniej doskonałe» są potrzebne jak szum, na tle którego tym dobitniej rysuje się przekaz ważniejszy, wg teorii informacji.” Przekonująca argumentacja Miłosza – podkreślę jeszcze jego wyrażone w liście poczucie odpowiedzialności za „dzieci mniej udane” – w pewnym momencie napotyka jednak opór i przestaje mi wystarczać.

„pora wrócić do źródła/z mgnienia bytu w praniebyt” – utwór bez tytułu Urszuli Kozioł w tomie *Przelotem*.

Przytoczone z *Na wysokiej połoninie*, ponownie zadźwięczało zdanie „Fłojera grała pierwsza”. „Trudno nie usłyszeć w tym zdaniu muzyki” – pisze Adriana Szymańska w impresji poetyckiej, a właściwie mikroeseju, zatytułowanym *O istocie*. Każdy z trzech wyrazów zaprasza do słuchania i namysłu. Zdanie poszerza się, obrasta znaczeniami, żyje na własny rachunek. Co miałyby o tym do powiedzenia sam Vincenz?

Szyborska w *Cebuli* napisała o „idiotyzmie doskonałości”. Jaka jeszcze może być doskonałość? Jałowa? Nudna, bo przewidywalna? Ale czy w „idiotyzmie doskonałości” nie zawiera się przesada? Czy poetka nie jest niesprawiedliwa? Zastanawiam się, co by się mogło złożyć na pochwałę niedoskonałości.

„Ludwiku Dorn i Sabo, nie idźcie tą drogą” – ta wypowiedź Aleksandra Kwaśniewskiego, chętnie cytowana przez telewizje, nieodmiennie robi na mnie wrażenie.

Choć udaje, że go nie ma, ujawnia się zjawisko epigonizmu niejako wtórnego: epigoni zapatrzeni w epigonów. Dlaczego ci drudzy mają takie powodzenie u tych pierwszych? Wziąłbym przede wszystkim pod uwagę znajomość osobistą i pozostawanie w stanie „podziwu”.

Istnieje współzależność – wyczuwam ją intuicyjnie, bo nie empirycznie – między skowronkiem, który śpiewając, niewidoczny zawisł wysoko nad polem, między zgęstniałym, coraz silniejszym upałem, i znieruchomiałym w przedpołudniowej godzinie słońcem. Mam kilka lat, jeszcze nie chodzę do szkoły. Skowronek śpiewa nad polem pana Kardasza, tuż obok obejścia moich Dziadków. Gdy pan Kardasz wiosną orał konnym pługiem, jego starsza córka Mirka (jesteśmy rówieśnikami) dla zabawy zbierała do blaszanej puszeki dżdżownice.

Autorka, której wiele wierszy cenię, powiedziała, że najlepszy wiersz to ten nienapisany. Frazes efektowny, jednak całkowicie fałszywy. Nienapisany najleszy? A niby dlaczego? Nie wiadomo, skoro go nie ma.

O Czarnym Potoku w domu mówiliśmy Granicznik. Przypuszczam, że Babcia – nie tylko ona zresztą – nie wiedziała, jak Granicznik oznaczony był na mapach. Taka „naturalna”, osadzona w przyzwyczajeniu nazwa ma większą wartość od oficjalnej. Nad, może tylko dwuipółmetrowej szerokości Granicznik lubiłem chodzić w wakacyjne dni. Rzeka – jej zapach, wartki nurt, przemykające rybki – przyciągała mnie jak magnes. Granicznik płynął od wschodu ku zachodowi – od Stabrowa w kierunku Łapiguza. Dzielił – roz-graniczał – pola i łąki na północy przynależne do Czołek i Sitna, a na południu do Jarosławca, Szopinka i Majdanu. Gdzieś między Szopinkiem i Majdanem – i trochę za nimi – wyłaniał się Zamość.

Sztuka dedykacji. Arcytrudna. Na stronie tytułowej *Studium przedmiotu* czytam: „Drogiemu Panu Julianowi Strykowskiemu memu ulubionemu prozaikowi który może zechce przeczytać te liryczne jąkania Zbigniew Herbert Warszawa 11 IX 61”.

W czwartkowe przedpołudnie na ulicy Listopadowej chciałem minąć się ze sobą dawnym. Było to niemożliwe. W poprzek drogi na przeszkodzie stał czteropiętrowy dom. Tabliczka oznajmiała: Polna 10.

Na niektóre pytania J. odpowiada tak, że można to rozumieć prawie dowolnie. Jest to inteligentne i chytne. Słyszę, jak J. śmieje się do słuchawki. Bardziej do mnie czy ze mnie?

6 marca 2008 roku w zamojskim szpitalu umarła Babcia, Alfreda Twardziszewska. Pochowaliśmy Ją na cmentarzu w Czołkach.

Pierwsza Wielkanoc bez Babci... W czasach, gdy w Czołkach w remizie nie urządzono jeszcze kaplicy, a tym bardziej nie myślano nawet o wybudowaniu kościoła, w czasach, gdy Babcia była dużo młodsza, to u Niej w sobotnie przedpołudnie odbywało się święcenie pokarmów. Jeśli było sucho i wiosenna pogoda dopisywała, wynosiliśmy z Dziadkiem stół pod drewniany krzyż przy drodze (Babcia na krzyż mówiła figura), jeśli padał deszcz lub było zimno, święcenie odbywało się w domu. Na obrzęd przyjeżdżał ksiądz z Horyszowa Polskiego. Bardzo ten dzień lubiłem, dom zapełniał się sąsiadami i znajomymi. Ksiądz święcił koszyki z jajkami i wodę. Odjeżdżał, a do mnie należała najprzyjemniejsza czynność rozlewania do butelek wody święco-

nej. Jajka Babcia gotowała w przeddzień, no i ja je w wielkosobotni poranek obierałem. To były lata sześćdziesiąte, może początek siedemdziesiątych. Teraz dom Dziadków zamknięty na cztery spusty. W moim życiu zamknęła się epoka, o której długo by mówić.

Trwonienie czasu sprawia mi niemal fizyczny ból. Ale nie znajduję w sobie dostatecznie silnego impulsu, by aktywność obrócić ku sprawom pożytecznym.

Wielcy poeci mają nie tylko prawo do pomyłki, ale i przywilej. Pomyłka, czy mówiąc mniej delikatnie błąd – „dzieci mniej udane”, jak by o chybionych utworach powiedział Miłosz – ma walor oczyszczający. Sama w sobie, gdy mówimy o wielkich poetach, jest godna namysłu.

Piotr Szewc

Zbigniew Żakiewicz

Ujrzane, w czasie zatrzymane (33)

Uliczką do łódzkiego parku Wenecja...

Znalazłem się z owdowiałą, jakże jeszcze młodą matką, w tym mieście fabryk, szarych murów i rynsztokowych zaduchów w lutym 1946 roku. Zamieszkaliśmy kątem u wileńskiej przyjaciółki matki na facjacie, przy placu Reymonta. – Brukowane podwórze, cuchnące moczem i mydlinami, które wychlustywane wprost na beton wypływały spod wielkiej bramy do rynsztoku. Na nasze pięterko, ze smołowanego dachu zaglądały chude brudne koty. Podwórzem turkotał beczkowóz, opróżniający wspólną wygódkę.

Znalazłem się w zamknięciu, jakby bez powietrza i słońca, niczym biblijny Daniel wrzucony nie do lwiej lecz do kloacznej jamy. Wyżyna Oszmiańska, dziadkowy dworek, młodeczańskie parki i sady – odpłynęły w niepowrotność.

Ale po pewnym czasie matka, jako referent a potem aprobant łódzkiego ZUS-u, otrzymała malutką kawalerkę w zusowskich blokach postawionych

przed wojną. Za oknem rósł młody park, dwupiętrowe bloki miały wszystko czym mógł poszczycić się dwudziesty wiek.

Niczym krążownik nowoczesności wpływały one w szarżyznę i biedę Chojen. Na rynsztokowych uliczkach stały proste murowańce, z małym mieszkaniem – mieszkaniem pokojem i sionką dla całej rodziny. Gaz, kanalizacja, wodociągi były luksusem oglądanym na zachodnich filmach.

I tym razem los znów pozwolił nam zamieszkać na ulicy literackiej – Adolfa Dygasińskiego. Ulicą Bednarską zdążyłem do tramwaju na ulicę Pabianicką. Zdarzało się, że szedłem równoległą uliczką Sanocką, wiodła ona na Pabianicką i wprost na mały park o nader pretensjonalnej nazwie Wenecja.

Okazało się więc, o czym oczywiście nie wiedziałem, że deptałem po śladach Helenki Kowalskiej – świętej Faustyny. Dla mnie w najbardziej rozchwianym i burzliwym okresie, gdy chłopiec żegna się z dzieckiem. Gdybym potrafił, współczułbym i żałował tego chudego wyrostka, tak nieświadomego siebie, dojrzewającego w ogromnym, bezwzględnym mieście, które nie chciało, a może i nie mogło, w tych latach zakorzenionego stalinizmu wiedzieć kim i skąd jesteśmy.

Na urzędniczej pensyjce matki nasze życie stawało się podobne do losu włókniarzy i ich żon robotnic, które o brzasku w szlafroku narzuconym na koszulę wybiegały do pobliskiego spożywczaka po papierosa i rytualną buteleczkę. Gliniasty chleb, kiszona kapusta, przysłowiowa kaszanka, zalewajka – oto pełnia życia. I do udręk duchowych doszło przekonanie, że już nigdy nie najem się do syta. Nie był to głód, ale uczucie dręczące rozpaczliwie niemożności pełnego nasycenia.

A mój park Wenecja w latach 1948–53? – Ni to staw, ni to sadzawka. Drzewa rozproszone w zapomnieniu. Na zapleczu kanał-rynsztok czym stała się rzeczka Jasień. – Czy podobnie działo się o ćwierć wieku wcześniej w parku Wenecja? Plan Łodzi z 1921 roku. Nie ma jeszcze ulicy Dygasińskiego, jest Bednarska a Sanocka zwie się Nowopabjanicką. Od niej to, jak za moich czasów, odbiegają małe uliczki: Krakusa, Sokola, Myśliwska, Smocza.

Tajemnica nazwy parku wydaje się być prosta. Nad rzeczką Jasień, nad małym stawem zorganizowano ogródek taneczny z muzyką. Podobne ogródki znał lud Warszawy i Łodzi.

Czasy były trudne, powojenne, polski Menczester utracił ogromne rynki zbytu na Wschodzie. Na niedzielną zabawę przychodziła młodzież rzemieślnicza czy fabryczna od pobliskiego Geyera, czy Leonarda. Wielu z nich otarło się o śmierć na frontach wielkiej wojny, łącznie z wojną polsko-bolszewicką,

na którą zmobilizowano najmłodsze roczniki. Wyobraźmy tę zabawę, którą święta Faustyna nazwała „balem”. Grano z „ikrą” do tańców, które potrzebują dużo ruchu. Atmosfera swobodna, czasami trochę knajacka, iskrząca nagłą awanturą. Jeszcze za moich czasów mawiano, nie bez kozery: „Bałuty i Chojny, to naród spokojny – bez noża się nie obejdzie”.

Helena Kowalska od jesieni 1922 roku pracowała w Łodzi. Ostatnio przy ulicy Abramowskiego. Mieszkała razem z siostrą. Pierwszego lipca 1924 roku wujaszek Heleny Michał Rapacki, pod którego opieką znajdowały się siostry, namawia dziewczyny aby udały się na tańce. Rapacki umówił się z ojcem Heleny, że wybije jej z głowy marzenia o życiu zakonnym. Jak pisze Maria Winowska: „Biedna Helenka znużona walką, nie mając żadnej zachęty, zrezygnowała z zakonu i zdecydowała się żyć jak inne dziewczęta w świecie”. I dziesięcioletnia Helena, zapewne po raz pierwszy w życiu, znalazła się w objęciach chłopaka z Chojen. Wówczas, jak siostra Faustyna wspomina: „W chwili kiedy zaczęłam tańczyć nagle zobaczyłam Jezusa obok. Jezusa umęczonego, obnażonego z szat, okrytego ranami, który powiedział mi te słowa «dokąd cię cierpiał będę i dokąd mnie zwodzić będziesz?». W tej chwili umilkła wdzięczna muzyka, znikło przed oczu moich towarzystwo. Usiadłam obok swojej siostry, pozorując to co zaszło w mej duszy bólem głowy. Po chwili opuściłam towarzystwo i siostrę udałam się do katedry św. Stanisława Kostki”.

Święta Faustyna nie określiła bliżej, co to było za towarzystwo. Wiemy, że obok siostry Kowalskiej znalazła się trzecia panienka – Lucynka Strzelecka, późniejsza siostra Julia urszulanka.

Do katedry św. Faustyna szła dobrze mi znanymi ulicami: Pabianicką, przez plac Leonarda, właśnie przez plac Reymonta na ulicę Piotrkowską. W świątyni, po długiej modlitwie usłyszała wyraźny nakaz, aby udać się do Warszawy i tam wstąpić do klasztoru.

Moje „miasto Łódź” – inaczej się nie mówi – opuściła w lipcu 1924 roku. – Helena Kowalska, ze wsi Głogowiec, gdzie przyszła na świat 24 sierpnia 1905 roku, miała wówczas 19 lat. Rozpoczęła się dramatyczna i ukryta przed światem droga do świętości. Droga mistycznych doświadczeń zapisanych w skromnym *Dzienniczku*. Fragmenty jego mogą stać obok pism wielkiej św. Teresy z Avila i obok pism małej św. Tereski, tak jej bliskiej.

Moja łódzka karta zamknęła się jesienią 1953 roku. Miałem wówczas dwadzieścia jeden lat. Teraz, gdy wracam do Łodzi pamięcią, wciąż myślę, jaką wówczas była „łodziaczka” – sklepowa panienka od pani Marcjanny

Sadowskiej? W czym podobna i różna od znanych mi łódzkich mazowszaniek, które swego czasu, jako Kresowiak, lekceważyłem?

Mam przed sobą dwa jej portrety. Jeden, który przywołała z pamięci jej chlebodawczyni pani Aldona Lipszycowa. Przez rok pracowała u niej na swe zakonne wiano Helena Kowalska.

Pani Lipszycowa wspomina: „Helena przyszła do nas z małym węzełkiem. W chustce na głowę związany był cały jej majątek zabrany z domu rodziców. Zrobiła wrażenie jasnej, zdrowej, pogodnej, nawet wesołej. Gładkie rudawe włosy, duży warkocz, miła, jasna, spokojna twarz, nieco piegowata. Była pracowita, każdą robotę spełniła chętnie, bez przypominania, samodzielnie. Bardzo ją wszyscy lubili i szanowali”.

Drugi portret otrzymałem zupełnie niespodziewanie w Gdańsku, od osoby już w starszym wieku, mojej sąsiadki z pobliskiej ulicy. Była to pani Stanisława Płacznas-Kučko. Dawna wilnianka, wychowanka, jak je w Wilnie nazywano, „magdalenek”. Spotkała się ona z siostrą Faustyną, gdy ta już miała za sobą dwanaście lat życia zakonnego. Moje spotkanie z panią Stanisławą miało miejsce zaraz po tym, gdy zimą 1988 roku zaangażowałem się w odszukanie wileńskiego klasztoru. Trafiłem na Antokolu na typowy dziewiętnastowieczny dworek. Okazało się, że ten ślad był fałszywy.

Pytam ją jaka była siostra Faustyna, którą jako szesnastolatka żegnała, gdy ta w 1936 roku powracała do Krakowa. Gruźlica poczyniła ogromne spustoszenie w organizmie zakonnicy. Młoda dziewczyna siłą rzeczy zapamiętała ją z ostatniego pobytu w Wilnie. Jakże różną od przesłodzonych dewocjonalnych obrazków.

Ona na tych obrazkach jest piękna – mówi z uśmiechem pani Stanisława, promieniująca wileńskim ciepłem i ujmującą prostotą. – Młoda! Ja jej już takiej nie pamiętam. Miała dużo piegów, brzydka – żółta cera. Zawsze zmęczona, szybko się pociła. Ramiona chude, wpadnięta klatka piersiowa. Widzę ją jak na oczach – pochylona nad grządką, krzyż zwiślał i majtał się jak wahadło. Była bardzo skromna, zawsze uśmiechnięta, ale oddychała – o tak – ciężko... Pani Stanisława pokazuje, że pracującej w ogrodzie brakowało tchu. Opowiada dalej: Głos był dźwięczny. Nigdy głośno mówiącej nie słyszałam, po polsku dobrze mówiła. Cichutko. Uśmiechała się przy tym. Była inna niż wszystkie. My, młode dziewczyny wyczuwałyśmy to. Miała piękne oczy – tu pani Stanisława stara się dobrać odpowiednie słowa aby określić to zwierciadło duszy – wyraziste, łagodne, dobre, spokojne nie kokieteryjne.

Pytam jak odnosiły się do niej siostry zakonne?

– Z początku myślano, że to z dewocji.

– Co z dewocji?

– No że taka religijna. Jak zmarła wszystko wyszło na jaw. A jak siostry się uśmiechały, że siostra Faustyna ma widzenia, dopiero pod kierownictwem księdza Sopočki uznano, że ona taka jest. Sopočko też tę litanie ułożył i nowennę do Miłosierdzia Bożego.

Wyjaśniam, że jest ona zapisana w *Dzienniczku*. Nie przemawia to jednak do przekonania wychowanki sióstr. Pytam też o *Dzienniczek*. Oczywiście, ani siostry zakonne ani tym bardziej wychowanki, nic o żadnym *Dzienniczku* nie wiedziały. Przechodzę do tematu jasności jaką 26 października 1934 roku widziały nad Wilnem niektóre dziewczęta idące z siostrą Faustyną. Wówczas to zakonnica ujrzała nad miastem Chrystusa Miłosiernego.

– Jasność? Nie, nie widziałam. Jeśli miała wizję to trzymała w ogromnej tajemnicy. Cuda? Codziennie szła do roboty, ciągała kubły z „supertasem”. Był to zwykły krowieniec. Czerpakiem nabierała delikatnie, żeby nie rozlać bo śmierdział. A ona mówiła – „to nic”. Kompletnie nic się jej nie udawało. Żeby jakiś kubel za nią poszedł, nic takiego. Mówiono, że podobno przewiodziła swoją śmierć.

Po chwili milczenia pani Kućko powraca do dręczącej ją myśli:

– Kto to wiedział, że będzie Świętą. Dziś ja z nią codziennie rozmawiam...

* * *

O Łagiewnikach myślałem po lekturze książki Marii Winowskiej. Wracając do Zakopanego 15 września 1982 roku, odwiedziłem gościnny dom Skwarnickich. W ręku Zosi Skwarnickiej, prawdziwej z ducha i krwi Wilnianki, ujrzałem czarny, gruby w miękkiej oprawie *Dzienniczek*. Sługi Bożej S.M. Faustyny Kowalskiej. Było rzeczą niemożliwą pożyczenie *Dzienniczka*, gdyż niedawno powrócił on do rąk właścicielki po długim wypożyczeniu.

Dowiaduję się jedynie, gdzie jest pochowana siostra Faustyna i jak tam się jedzie. – Kraków, dzielnica Łagiewniki, ulica Wronia.

Następnego dnia jestem na miejscu. Spędziłem wówczas w kaplicy klasztoru Sióstr M.B. Miłosierdzia dłuższy czas, w trzeszczących ławkach i klęcznikach pamiętających czasy s. Faustyny. Kierując się tabliczką, na skraju klasztor-

nych włości, odwiedziłem zakonny cmentarzyk. Tutaj od dnia 7 X 1938 roku spoczywały doczesne szczątki zwłok Sługi Bożej s. Faustyny. Ekshumacja i rozpoznanie zwłok nastąpiła 25 XI 1960. Była to konsekwencja rozpoczętego w archidiecezji krakowskiej procesu informacyjnego w sprawie beatyfikacji s. Faustyny Marii Kowalskiej.

Jakby uzupełnienie Łagiewnickiej wizyty odbyło się następnego dnia w Warszawie. Odwiedzam na Skaryszewskiej, znajomego jeszcze z Gdańska Jana P., pallotyna. U jego konfratra widzę znajomą czarną książeczkę. Opowiadam o wrażeniu jakie wyniosłem z wizyty w Łagiewnikach i wówczas ksiądz spontanicznie ofiarowuje swój, czuję, że bardzo dla niego bliski, egzemplarz.

Po odwiedzeniu pallotynów wizyta u Mariana P. na Targówku. Nie uprzedziłem o przyjeździe: drzwi zastaję zamknięte. Z nie tak znowu odległego Targówka nie potrafię wrócić na Plac Zamkowy do literackiego hoteliku na III piętrze. Wciąż płaczą się i giną przystanki autobusowe. Gdy wreszcie łapię autobus ten wiezie mnie w odwrotnym kierunku.

Na skutek tych omyłek dopiero o godzinie dziewiątej wieczorem staję przed kościołem św. Anny. Rozpoczyna się wieczorna msza święta. Wchodzę do środka i słyszę, że msza jest sprawowana w intencji ofiar sowieckiej agresji Ziem Wschodnich Polski. – Jest przecież 17 września! Przed moimi oczyma staje ten dzień, gdy od strony Radoszkowicz, właśnie pod wieczór, do Mołodeczna wtoczyły się sowieckie czołgi. Było to czterdzieści trzy lata temu, a jest – jak wczoraj. Miałem siedem lat, nie wiedząc ile cierpień i nieszczęść nas czeka. – Wyjazdy, ucieczki, wielomiesięczne umieranie ojca na gruźlicę w chłopskiej, przemrożonej izbie, znów wyjazd i miasto Łódź...

Próbuję odnaleźć jakiś sens w tym, że trafiam na obrządek religijny odprawiany w naszej intencji. – A ilu znajomych i przyjaciół rodziny nie powróciło z Syberii i Kazachstanu? A jeśli wrócili to z pieczęcią nie do starcia. I tylekroć objawiana łaska opatrności, że ocaleliśmy. Nawet w tym, że Niemcy wkroczyli do Mołodeczna w przededniu ciężkich czerwcowych wywozów 1941 roku, gdy tylu Wilnian zdążono zapakować do stołypianek i wywieźć. Chociaż sami nie potrafili już uciec... Dlaczego nie my? Dlaczego oni? – to odwieczne pytanie na które nie ma odpowiedzi w zwykłym porządku.

Wracam do hoteliku wewnątrznie uciszony. Będzie to jeden z progów do zgody z losem i życiem. Nic nie jest przypadkowe, we wszystkim trwa wieczne B o ż e t e r a z .

Jest trzecia sobota miesiąca. Znaczenie jakie przywiązywała siostra Faustyna do tej trzeciej soboty, jest mi jeszcze nie znane. Odkryję to dopiero za godzinę, gdy wreszcie będę mógł pograć się w lekturze *Dzienniczka*.

Wprzódki jednak brzydkim, kulawym pismem podpisuję książeczkę: „Otrzymałem nazajutrz po wizycie w Łagiewnikach pod Krakowem. Warszawa 17 IX 1982 r.”. Na dole małymi literkami: „Łagiewniki 16 IX 1982 g. 11.00–14.00. Warszawa 17 IX 1982 g. 16.00, a potem 21.00”.

Zbigniew Żakiewicz

RECENZJE

Dariusz Dziurzyński

Próby zamieszkiwania w rzeczywistości

31 grudnia 2007 roku ukazała się nakładem Biura Literackiego we Wrocławiu antologia współczesnej poezji francuskiej w przekładach, wyborze i opracowaniu Krystyny Rodowskiej. Po książkach z wierszami Rosjan, Ukraińców i Amerykanów antologia poezji francuskiej wydaje się być publikacją najmniej umotywowaną czynnikami doraźnymi (modami i trendami literackimi, a także faktami geopolitycznymi). Francja nie dostarczyła bowiem ostatnio kolorowej rewolucji, Francja, jak się powszechnie utrzymuje, nie wydała od czasów Éluarda, Préverta czy Ponge'a nowego poety o randze czy choćby popularności międzynarodowej, „Francja poetycka” ostatnich dziesięcioleci nie jest również masowo naśladowana przez poetów polskich, bo ani nie fetyszyzuje codzienności i człowieka prywatnego, ani nie zwalnia wierszy z powinności kulturowych i retorycznych. W dziele demokratyzacji doświadczenia poetyckiego doskonale wyręczają i wyręczać będą poetów znad Sekwany nowojorczy. Antologia *Na szali znaków* zjawiała się ponadto w niespełna półtora roku po ostatnim, pośmiertnym tomie monumentalnej, woluminowej *Antologii poezji francuskiej* Jerzego Lisowskiego, którego „panoramy przekładowe” wyczerpują w potocznej i specjalistycznej świadomości czytelniczej rzeczy istotne i szczegółowe. Za sprawą powyższych okoliczności, które nie czynią tej antologii zjawiskiem środowiskowo czy medialnie „wyczekiwany” i „nieodzownym”, należy ją właśnie uznać za wydarzenie literackie, wydarzenie mierzone kategoriami estetycznymi i czysto merytorycznymi.

Jakie to kryteria? Po pierwsze – kryterium stosunku do krajowej tradycji przekładowej. Antologia Krystyny Rodowskiej wpisuje się samorzutnie w kontekst dzieła translatorskiego Jerzego Lisowskiego. Ogniwem łączącym są dokonania samej antologistki i tłumaczki. Pomieściła ona bowiem w końcowym tomie *Antologii* Lisowskiego własne przekłady wierszy poetów występujących następnie w *Na szali znaków*. Ale gdy u Lisowskiego Michel Deguy, Bernard Noël i Jacques Roubaud potraktowani zostali oszczędnie i zdawkowo, tutaj doczekali się złożonych i wielowątkowych prezentacji.

Warto również zauważyć, że książka Rodowskiej uzupełnia akceptowane przez Lisowskiego formacje pokoleniowe współczesnych poetów francuskich o nazwiska nowe, ważne, u poprzednika zaś jakby zaniechane czy ominięte: to Jacques Dupin, Jean-Pierre Faye i Marie-Claire Bancquart. *Na szali znaków* – i to następna wyraźna nowość – wprowadza głosy debiutanckie z lat 70. (Henri Meschonnic, Emmanuel Hocquard, Liliane Giraudon), z lat 80. (Jean-Michel Maulpoix) i z ostatniej dekady XX w. (Pierre Alferi). Dzięki poszerzeniu zestawu nazwisk, wprowadzeniu większej liczby przekładów oraz dodaniu nowych indywidualności antologia, o której mowa, jawi się jako twórcza i samodzielna, nie pozbawiona zresztą utajonych „struktur polemicznych”, odpowiedź na *Śuvre* Lisowskiego. Jeśli można przy tej okazji mówić o kontynuacji, to chyba tylko w znaczeniu genologiczno-kontekstualnym – o tyle, o ile każda nowa antologia przekładów danej literatury narodowej jest ciągiem dalszym analogicznych publikacji wcześniejszych.

Drugie kryterium estetyczne jest natury historycznoliterackiej. Rodowska skoncentrowała uwagę na takim doborze fenomenów poetyckich, by ukazać zmianę wart pokoleniowych w poezji francuskiej drugiej połowy XX w. Najliczniej reprezentowani są twórcy debiutujący w latach 50. i 60. XX w., od Philippe’a Jaccotteta po Jacques’a Roubaud, uprawiający poezję późnego modernizmu i/lub jego przesilenia, z kolei obecność poetów wstępujących na scenę literacką na przełomie lat 60. i 70. (Hocquard, Giraudon, Meschonnic) lub jeszcze później (Maulpoix, Alferi) zaświadcza narastanie tendencji postmodernistycznych. Dzięki temu Krystyna Rodowska zilustrowała dynamikę przemian poezji francuskiej ostatnich dekad, posługując się kluczem wspólnotowym bądź jednostkowym o cechach wysokiej reprezentatywności. Wydobycie tego drugiego kryterium jako zasady organizującej treść antologii służy udowodnieniu tezy, że „prowokacyjna arbitralność” wyborów autorki, podkreślona przez nią w posłowniu do własnej książki, nie unieważnia w istocie troski o zachowanie chronologicznej i estetycznoliterackiej ciągłości.

I wreszcie kryterium trzecie. Jest nim dorobek translatorski antologistki, która część wierszy zawartych w *Na szali znaków* publikowała od lat 80. w prasie literackiej i wydawnictwach książkowych innych autorów. W kontekście trwającej blisko trzy dziesięciolecia pracy przekładowej niniejsza antologia stanowi zebranie i podsumowanie, a także kodyfikację tego nurtu własnej twórczości w jego dotychczasowej postaci. Pozostaje mieć nadzieję, że antologia stanie się dziełem otwartym na dalsze uzupełnienia i modyfikacje, i doczeka się w przyszłości wydań poszerzonych.

Nowa antologia poezji Francuzów wpisuje się również w inne relacje tekstowe. Ich istotą jest polemika z utrwalonym w krajowej kulturze literackiej deprecjonującym sposobem postrzegania poezji francuskiej drugiej połowy XX wieku. Rodowska przywołuje jako opinię wzorcową refleksję Czesława Miłosza, który zarzucał nowoczesnej poezji francuskiej odejście od świata przedmiotowego i – jak powtarza w przedmowie antologistka – jałowe „pograżanie się w zawilnościach języka”. Czytelnik znajduje tu echo rozpoznań literackich autora *Świadectwa poezji*, który nie potrafił wybaczyć spadkobiercom Rimbauda i Mallarmégo przesadnej subiektywizacji świata przedstawionego, odejścia od eksplorowania (z wyjątkiem marginalnego w literaturze francuskiej okultysty Oskara Miłosza) wartości metafizycznych, a wynalazkowi *poésie pure* Bremonda zarzucał wyniesienie aktywności wierszotwórczej ponad żywną glebę zjawisk zewnętrznych literackich. Dla autora wykładów harwardzkich podstawowym zadaniem poezji była, jak pamiętamy, „namiętna pogoń za Rzeczywistością”, a najważniejszą rolą poety uczestniczenie w dialogu ze wspólnotą ludzką. Dwudziestowieczni poeci francuscy, a w ślad za nimi również poeci europejscy, mieli zerwać przymierze słowa poetyckiego z realnością, usytuować poezję „zamiast rzeczywistości”.

Miłosz nie stworzył w swych konferencjach o dolegliwościach dwudziestowiecznej poezji interpretacji oryginalnej. Jego przemyślenia stanowiły bowiem luźną, inkrustowaną faktami autobiograficznymi, adaptację koncepcji niemieckiego badacza Hugo Friedricha, który w wydanej po raz pierwszy w 1956 roku rozprawie *Struktura nowoczesnej liryki* opisał awangardowy kierunek przemian świadomości i praktyk poetyckich w literaturze europejskiej od czasów Baudelaire’a po twórczość poetów sobie współczesnych. Dla Friedricha pozakomunikacyjna „anormalność” znaku poetyckiego, jego brzmieniowo-graficzna autonomia, depersonifikacja podmiotu lirycznego, zwrot w kierunku nierzeczywistości, a także dążenie do niezrozumiałości jawiły się jako atuty ekspresji poetyckiej, decydujące o jej nowatorstwie i wartościowości artystycznej. Rozpoznania Friedricha zostały uznane za kontrowersyjne, gdyż dotyczyły tylko jednego bieguna modernizmu poetyckiego, tego, który wywodzi się od Baudelaire’owskiej kategorii *modernité*, i nie brały pod uwagę drugiego typowego nurtu modernistycznego, którym jest postawa tradycjonalistyczna. Już bowiem autor *Malarza życia współczesnego* zwracał uwagę na to, że każda „nowoczesność” ma swoją „dawność”, że obok Constantina Guys’a, rysownika notującego kreską modne ubiory i kabriolety na paryskich bulwarach, jest również klasyczny Eugène Delacroix, gustujący

w mitach literackich z *Boskiej komedii* i dramatów Szekspira. Faktycznym prawem rozwojowym modernizmu jako prądu literacko-kulturowego jest bowiem zmienna i dynamiczna dialektyka, oparta na nieredukowalnych antynomiach nowości i tradycji, wyobraźni i rzeczywistości, eksperymentu formalnego i ustępstwa na rzecz reprezentacji.

Jak na tym tle krajowych i międzynarodowych dyskursów na temat poezji francuskiej przedstawia się wysiłek twórczy Krystyny Rodowskiej? Zaryzykuję tezę, że jej antologia stworzona była niejako na przekór Friedrichowi i Miłoszowi, po to właśnie, by ukazać złożoność obrazu poezji francuskiej XX wieku, której eksperymentalność, choć ewidentna i niekwestionowana, stanowi w istocie tylko jedną fasadę sztuki poetyckiej Francuzów. Nie oznacza to, że *Na szali znaków* miałyby powstawać według klucza poetyckiego tradycjonalizmu, poetyckiej „dawności”. Wydaje się raczej, że intencją antologistki było ukazanie tych zjawisk poezji najnowszej we Francji, które albo nie redukują się do zasady ustawicznego postępu literackiego, albo, dziedzicząc jej pewne cechy, stanowią zarazem podejrzliwą interpretację imperatywu wynalazczości.

Takim centralnym problemem, wokół którego autorka *Na szali znaków* zdaje się koncentrować swoje wybory przekładowe, jest stosunek poezji do rzeczywistości, rzeczywistości pojmowanej szeroko i wielowarstwowo. Tytułowa „szala znaków”, metafora zaczerpnięta z wiersza Michela Deguy, może być rozumiana jako część wagi, na której poeta kładzie kod poetycki, aby, równoważąc go swoistym odważnikiem rzeczywistości, określić ciężar mowy poetyckiej w jej zapasach ze światem. Jeśli przyjrzeć się pod tym kątem wierszom z antologii Krystyny Rodowskiej, wówczas okaże się, że owa szala z poezją znajduje się w stanie permanentnego ruchu, wędruje bowiem albo do góry, przechylając się w kierunku literackiej autotelii, albo ku dołowi, zmierzając w stronę treści zewnętrznych wobec samowystarczalnej dziedziny poetyckości. Poezja rozumiana jako system znaków artystycznych niezależny od realiów niskich i wysokich, wchodzi z nimi w nieustanny dialog, przechodząc drogę od słowa-nazwy do słowa-kreacji. Ten ruch twórczy podejmowany przez różnych występujących w antologii poetów nie prowadzi do jednoznacznych rozstrzygnięć, nie ma wyrazistego celu. Nawet najwięksi nowatorzy tęsknią tutaj za adekwatnością słowa i rzeczy, nawet typowi poeci przedmiotowi pragną znaleźć się w krainie czystego wyrazu. Jacques Dupin określił tę biegunowość poezji chyba najtrafniej, pisząc w swoich prozach poetyckich, że akt twórczy rozpina się między „przepaścią języka” a „nieczytelną rzeczywistością”. Celem poety jest zawiązanie „paktu [językowego], który sprawi, że świat staje się dlań mieszkalny”.

Jak zamieszkać w rzeczywistości, która jest nieczytelna, jak zamieszkać w niej zwłaszcza dzięki słowu poetyckiemu, które stale transcenduje wszelką rzeczywistość i pragnie wymknąć się w krainę awangardowego międzysłowia? Poeci zebrani i przetłumaczeni przez Rodowską nie podejmują w tej kwestii wiążących rozstrzygnięć, a nawet jeśli, to zdecydowanie na krótko. Ich dążenia twórcze to nie jednokierunkowa wędrówka czy też pielgrzymka ku określonemu azylowi poezji, to raczej przechadzka czy wręcz błędzenie między biegunami twórczości poetyckiej, twórczości, która ma własną logikę ruchu.

Wielokrotnie przywoływany jest w niniejszej antologii patronat estetyczny Stéphane'a Mallarmé. Wydawać by się mogło, że dwudziestowieczni spadkobiercy symbolizmu i estetyzmu autora *Rzutu kości* będą realizować jego postulaty *à la lettre* i rozwijać utopię poetyckiej Księgi. Z poetów postmodernistycznych podjęła ten wątek Liliane Giraudon, artykułując pragnienie stworzenia „wierszy nieczytelnych”, opartych na „niejasności wypowiedzi”, których „głos byłby tylko dźwiękiem”. Ale, co warto podkreślić, taki zamysł przybiera postać notatek do właściwej twórczości poetyckiej, jest *credo* organizującym świat literackiej przedakcji. To, co zdaje się determinować wyobrażenie na temat poezji, a co na planie formalnym nie wykracza poza hybrydyczne gatunkowo „mieszainy cudzołożne”, parzące poezję, prozę i dyskurs, spotyka się jednakże z wyraźnym kontrapunktem tekstowym w postaci liryki czystej wody: „gwałtowne i wiotkie/jeszcze nigdy nie były/tak piękne//ich cień odbija się miękko/w lustrze” – pisze sentymentalnie adeptka Mallarmégo o tulipanach. „Czy istnieją kwiaty nieszeptki? Pamiętam tylko jej owoce i zaskakującą urodę pestek. Błyszczące, podobne do ujścia cewki moczowej. W słońcu błyszczą bardziej niż mokre prześcieradła lub surowe mięso. Bardziej. Mniej.” Turpistyczna i fizjologiczna metaforyka, nie wolna od seksualnej prowokacji, poszerza tutaj zakres możliwości opisowych tradycyjnego motywu poetyckiego, którym jest kwiat, nie unieważnia jednak jego realności na rzecz językowych współbrzmień i oddźwięków. Duch Mallarmégo zdaje się być w wybranych przez Rodowską wierszach zepchnięty do szczelin lub podziemi aktywności poetyckiej, nie wpływa jednak w sposób funkcjonalny na twórczość liryczną. Mistrz raczej nawiedza, niczym estetyczny fantom, ale same wiersze jawią się jako odreagowanie jego ambiwalentnego dziedzictwa. Giraudon dochodzi w efekcie do wniosku, że „słowa to gotowce dużo padliny na każdej stronie”, a ze schematów i klisz językowych nie da się przecież wykuć Absolutu Księgi. Poezja autorki *Divagation des chiens* i *Homobiographie* to – w przyjętej perspektywie interpretacyjnej – próba

krytycznego spojrzenia na program Mallarmégo i wywodzącą się z niego estetykę awangardową, to przywołanie wzoru (dziedzina przedtekstu) i jego unieważnienie (dziedzina tekstu poetyckiego). Mallarmé to dla Giraudon „Stary Fiut” – wzór poety, który pęta wolność twórczą maskulinistycznymi, ale także absolutystycznymi racjami poetyckimi.

Często również pojawia się w antologii *Na szali znaków* inny patron nowoczesnej poezji rozumianej jako twórcza aktywność językowa. To Ludwig Wittgenstein, prawodawca współczesnej filozofii języka. Pod wpływem jego *Traktatu logiczno-filozoficznego* rozwija się twórczość Emanuela Hocquarda, poety reprezentującego pokolenie naznaczone strukturalistyczno-lingwistycznym podejściem do literatury. Trudno jednak odnaleźć w przetłumaczonych przez Rodowską wierszach przekonanie, że poezja to tekst jednowymiarowy, zapis na płaszczyźnie, pod którym nie kryje się żadna ontyczna głębia. Trudno również doszukać się w tych wierszach ilustracji słynnej tezy o tożsamości granic języka i poznania. Wiersze Hocquarda – podobnie do utworów Giraudon – ukazują narracyjność i fikcjonalność tez filozoficznych Wittgensteina. Poezja, podejrzliwa i krytyczna wobec uzurpacji rozumu, zaświadcza ułomność języka w relacjach z rzeczywistością. Po stronie tej drugiej znajduje się zawsze nadwyżka sensu, która przekracza gry językowe i czyni je niezdolnymi do wyrażenia treści świata. Ten świat przybiera tutaj różnorodne postaci – to prawda autobiograficzna i historyczna w *Élégies*, to relacje miłosne i komunikacyjne, a więc rzeczywistość dialogowa, w *Théorie des tables*, to wreszcie realność zwyczajnego przedmiotu z *Invention du verre*. W tym ostatnim tomie poetyckim czytamy: „Powiedzieć/cytryna jest żółta/brzmi tak samo dziwnie /jak szkło jest przezroczyste” – nawet zwyczajowa relacja między słowem a desygnatem nie podważa wiarygodności języka poetyckiego, lecz nadaje mu – dzięki przeniesieniu w obręb refleksji poetyckiej – znamię kreacyjnej niezwykłości (*étrangeté*). Filozoficzna teoria języka, przetransponowana na teren poetyckiego testu, okazuje się nieco skąpym, przykrótkim ubraniem, spod którego wystają nagie fakty. Bohaterka jednego wiersza dosyć łatwo rozstrzyga wątpliwości poety – mówi mu dosadnie i do-rzecznie: „Nie zamykaj mnie w książce//Przemyj stół”. Tutaj „szala znaków” przechyla się na stronę codziennego dialogu i mebli, spod powierzchni tekstu wyłania się głębia, ale nie zaświatowa czy bytowa, lecz będąca wnętrzem mieszkania.

Zasada interakcji poezji i rzeczywistości, rządząca, jak się zdaje, porządkiem merytorycznym tej antologii, implikuje rozmaite znaczenia tego, co realne i zewnątrzjęzykowe. Dla Michela Deguy rzeczywistość przybiera

postać współczesnej cywilizacji, zdehumanizowanej, naznaczonej pustoszącym scjentyzmem, wyrastającej na ruinach klasycznych wartości. Dla Marie-Claire Bancquart rzeczywistość to z jednej strony starość i uwiąd kobiecej atrakcyjności, z drugiej zaś religijny Absolut, którego status waha się między kulturowym wmówieniem a niepojętą, agnostyczną transcendencją. Dla Jeana-Pierre'a Faya to wiersze zaangażowane w tematykę wojenną i polityczną, reaktywujące w zaskakujący sposób dla pejzażu jego poezji kategorię estetyczną świadectwa. Dla Jeana-Michela Maulpoix to próba ponownego wyrażenia wartości prywatnych i intymnych w poezji „nowego liryzmu”, wygnanych przez przeintelektualizowaną i odczłowieczoną poezję awangardy. Nawet pozujący na nonszalanckiego komentatora Pierre Alferi, syn Jacques'a Derridy, naśladuje pod kostiumem alogicznego potoku zjawisk i świadomości pozorny chaos relacji podmiotu z rzeczywistością. Trudno doszukiwać się w tej poezji wyjątkowego nowatorstwa – robili to chyba lepiej i ciekawiej futuryści, usiłując wyrazić ideę symultaneizmu.

Nie bez kozery antologię Krystyny Rodowskiej otwiera Francis Ponge, poetycki fenomenolog rzeczy, któremu udało się przegryźć słowem do wnętrza zjawisk i wydobyć z nich przedmiotową esencję. Autor *Po stronie rzeczy* nie został, jak chcą niektórzy komentatorzy *Na szali znaków*, wybrany na siłę i bez merytorycznego uzasadnienia. Ponge nie jest tutaj „doklejonny”. Wraz z jego twórczością dwudziestowieczna poezja francuska rozpoczęła przygodę polegającą na eksplorowaniu rzeczywistości.

Mowa poetycka Francuzów, nie zawsze tożsama z Językiem, często wobec niego nieufna i krytyczna, wzięła na siebie niełatwe zadanie – ukazać, na ile możliwe jest wyrażenie i opisanie świata, z jego codziennością i z jego metafizyczną głębią, w sytuacji, gdy język wydaje się wytwarzać świat lub trwać poza jego strukturami. W tym sensie istotą poezji francuskiej – w wyborze Krystyny Rodowskiej – byłby swoiście rozumiany lingwizm. Lingwizm definiowany nie jako eksperymenty morfologiczne i semantyczne na słowie poetyckim, lecz jako podejrzliwość poety wobec wszelkich teorii i definicji języka. Poezja francuska przekracza kod językowy w kierunku rzeczywistości i duchowej nadrzeczywistości, ukazuje zawsze obecną przewagę świata.

Na początku byłyby więc Rzeczywistość. Być może Czesław Miłosz, gdyby tylko dożył, poczułby się wreszcie z poezjujących Francuzów zadowolony.

Dariusz Dziurzyński

Na szali znaków. Czternastu poetów francuskich, przekład, wybór i opracowanie Krystyna Rodowska, Biuro Literackie, Wrocław 2007

Bogusław Kierc

Zachłannie, w zachwyceniu

Zachłannie, w zachwyceniu – tyle wystarczyłoby powiedzieć o książce Janusza Szubera, ufając, że tytuł ten trafia w istotę poezji autora *Piania kogutów*. Może trafia. Trafia, ale zarazem uwydatnia nie pejoratywną ogólnikowość, w której roztapia się konkretne bycie w stanie poezji (czy – jak mówił Miłosz – w stanie poetyckim). Bo też paradoksalnie – nie o ten stan chodzi, choć bycie w nim umożliwia osmozę rzeczywistości w ciało zachłannego ekstatyka. Właśnie – w ciało, które nie jest w opozycji do nie-ciała, bo jego dyspozycje duchowe, intelektualne są nim samym, są tym samym; są ciałem-duszą, ciałem-myślą, ciałem-pamięcią... Ciałem pograżającym się w sobie i ciałem wynurzającym się z siebie. Ciałem, które zachłannie boli, jakby je uwierało wszelkie istnienie:

Jakby się było bielą, brązem, błękitem i czernią,
Smakując słodycz i cierpkość dźwięków,
Przyjmując ból i miłość, i umieranie.
Nie-sobie opowiadać nie-siebie.
Albo: śnić się sobie. Być śnionym.
Z nie-sobą w sobie.

Osmotyczna przenikalność bytów i istnień łączy się w praktyce poetyckiej Szubera z odczuciem, które on sam nazywa ontycznym imperatywem wyboru. Wybierając cokolwiek, wybieramy jedną z możliwych wersji siebie samego, a zarazem sami jesteśmy wybrani przez to, co wybieramy. Na przykład wzajemność drzewa i człowieka – jak w *Próbie dębu* – może mieć wymiar miłosny, nieledwie taki, jak w przeżyciu z *Tyrawy Wołoskiej, 1996*, kiedy urzeczonemu cudownością kobiety, wydała mu się „jakby nie z tego świata,/Tak, że zachwyt nie mógł się nawet zmienić w pożądanie”.

Prędkość, albo – ogólniej – czas, w jakim to się staje (intencjonalnie jedynie) jest jednak czasem rozproszenia, przezroczyściego roztopienia się w powszechności bycia. Tonąca pojedynczość szuka wtedy pomocy w zaimku dzierzawczym; „moje” daje poczucie tożsamości. Uzyskane (odzyskane) w takim stanie roztopienia (zachwycenia) jaźni, uwrażliwia na „tożsamość blachy, lakieru, betonu i wody”. I wszelkich innych rzeczy – jak też ich rzeczowników.

Norwidowskie dawanie odpowiedniego rzeczy słowa jest imperatywem zachowania jej tożsamości. Czy nie jednym z najważniejszych, jeśli nie najważniejszym dla poetyki Szubera? Znamienne, że zaraz po wyraźnie inicjalnym *Lecie 1961* umieścił w książce *Pankowskiego*, brawurową fugę w hołdzie czarodziejowi polszczyzny, który

Zza pazuchy wyjmuje słowa
Ciepłe, twarde, błyszczące i słone.

Taką też zmysłowo-duchową dosadność mają jego własne słowa. To czarodziejstwo zostało mu dane jak niewielu innym wirtuozom sztuki poetyckiej. Napisał wiele wierszy, których dotykalna wymawialność sprawia, że od razu obcujemy nie tylko z faktami, ale i z ich przejawami w rzeczach. To wiersze-koncerty wirtuozerskie, jak *Opowieść zimowa czy Sens jaki?*. Wśród czarów Szubera są też zaklęcia (a jest ich większość), które wydając się zwykłym tokiem mowy olśniewają niezwykłością oczywistego. Przejmującym przykładem takiego cudu jest zakończenie *Lata 1961*, wiersza o złowieniu pierwszej ryby przez trzynastolatka, o którym (sobie, o sobie, sobą) opowiada ten teraz (tamten):

Rzeczywiście duża, prawie półmetrowa,
A ja szczęśliwy, już pewny swego, oparty półdupkiem
O burtę zbutwiałej, płaskodennej krypy,
Zwijając kołowrotek, coraz bardziej
Skracając dystans między nami.

Jeśli się głośno przeczyta ten pasaż: „oparty półdupkiem/O burtę zbutwia-
łej, płaskodennej krypy” – jego mantryczne współbrzmienia wprowadzają w trójwymiarowość wszystkie desygnaty słów razem i osobno, dają odczuć każdy kształt i jakość, i smak tego odczuwania kształtu i jakości – rozkosz. „Prawie seksualne napięcie”. Jak u dziecka, które, dorwawszy się do ukrywanej przez rodziców księgi, wie, że dotknęło „dorosłej zakazanej rzeczy”.

Poeta to ktoś, kto ustawicznie sposobi się do bycia w prawie dotykania „dorosłej zakazanej rzeczy”. Jak dziecko, albo... arcykapłan. Arcykapłan własnego obrządku, wstępujący do miejsca świętego świętych pamięci. Bo – jak żadna sztuka – poezja to przede wszystkim misterium pamięci. Poezja Szubera jest nim szczególnie i szczegółowo. Jego słowa mają nie tylko pamięć znaczeń, ale i pamięć faktów. Autor *Piania kogutów* przywołuje obfitość regionalizmów, zapomnianych idiomów, związków frazeologicznych, które,

będąc powszechną własnością mowy, uwydatniają jedyną pojedynczość. Tak świeżą, jak wówczas, gdy pierwszy raz były wypowiedziane i usłyszane. Nie ulatują w jakąś nieokreśloną przestrzeń ogólnego, ale – jak w obrzędzie – wywołują żywą, dotykalaną obecność osób i wydarzeń. Historia jawi się jako żywioł. Mięsisty, stale natychmiastowy w zmysłowym czasie poety, który dla jej ofiar (jakikolwiek wymiar miałyby to pojęcie) ma „czułość wtedy, teraz, na zawsze”.

Na okładce *Piania kogutów* wykorzystano obraz Egona Schiele *Domy z suszącym się praniem*. Tak, to pod każdym względem trafna definicja malarska zawartości wierszy wybranych Janusza Szubera. Zagęszczenie obecności. Ludzi i świata. Powietrza i światła. Choć, prócz suszącego się prania, jednego drzewka, tyk ze sznurami, płotu, domów, dalekich gór, ziemi na pierwszym planie i nieba na ostatnim, „nie ma” tu nikogo i niczego. Ale wystarczy cierpliwa chwila kontemplacji, by o każdy skrawek tego widoku, tych łańców na sznurach upomniało się jakieś „moje”:

Moje „było” wraca znowu w „jest”
Z nimi, ze mną, który o nich opowiadam.

Bogusław Kierc

Janusz Szuber, *Piania kogutów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008

Aleksander Fiut

Zapiski na marginesach *Chwil oderwanych* Konstantego A. Jeleńskiego

Nie potrafię myśleć o Nim bez osobistej sympatii, wyłącznie jak o jeszcze jednej – ważnej i chyba nadal za mało docenionej! – figurze na szachownicy polskiego i europejskiego życia kulturalnego. Choć, czego ogromnie żałuję, nigdy nie udało nam się spotkać. Owszem, po ukazaniu się w 1987 roku, w Libelli, pierwszego wydania *Momentu wiecznego*, napisał do mnie list, w którym kilka ciepłych słów poświęcił mojej książce. Wcześniej życzliwym komentarzem opatrzył w „Kulturze” *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, które ukazały się drukiem – o paradoksie! – 13 grudnia 1981 roku.

Brałem przecież udział w nabożeństwie żałobnym po śmierci Konstantego A. Jeleńskiego. Wówczas, w maju 1987 roku, w polskim kościele Sainte Madaline w Paryżu, skupiła się wokół Jego trumny cała elita emigracji. W pierwszym rzędzie siedzieli obok siebie główni twórcy i współpracownicy „Kultury”, z którą na wiele lat, od jej powstania, związał swój los: Jerzy Giedroyc, Zofia Herzowa, Czesław Miłosz, Józef Czapski. Wstrząsające wrażenie wywarło wystąpienie tego ostatniego, już po zakończeniu uroczystości. Przerywając przygniatającą wszystkich ciszę, wstał nagle, lekko pochylony, wysoki, szczupły, z siwą czupryną, na którą padł, na moment, promień słońca, i powiedział łamiącym się głosem: „Umarł nasz brat”.

*

Snuję te wspomnienia, trzymając w rękę niedawno wydane *Chwile oderwane* – pierwszy, od wielu lat, wybór esejów, wspomnień i przekładów Konstantego A. Jeleńskiego. Jest trudną do przecenienia zasługą Piotra Kłoczowskiego, że już w 1981 roku, w podziemnym wydawnictwie KOS, zebrał po raz pierwszy, w tomie *Zbiegi okoliczności*, rozproszone teksty autora, historycznego już studium, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*. Edycja ta, w formie rozszerzonej, ukazała się następnie nakładem „Kultury” w roku 1982. Pierwsze krajowe wydanie tekstów Jeleńskiego pt. *Szkice. Wybór*, przygotował dla Znak Wojciech Karpiński dopiero w 1990 roku.

Odnotowuję te fakty nie tylko z bibliograficznej skrupulatności. Wyrażam w ten sposób żal, że dorobek tak znakomitego umysłu i pióra musiał przez tyle lat torować sobie drogę do krajowego czytelnika. Nadal zresztą czekają na swoje wydanie Dzieła wszystkie Jeleńskiego. On sam odnosił się do swoich dokonań z pobłażaniem i lekceważeniem, znamionującymi szczodrego arystokratę, który do własnego majątku nie przywiązuje większej wagi i dzieli się nim chętnie, lekko, bez żadnych ograniczeń. Przez lata sprzeciwiał się książkowej edycji rozproszonych w polskich i zagranicznych czasopismach, albumach i książkach zbiorowych swoich tekstów, kąśliwie wypowiadając się o tych autorach, którzy ledwo, w pocie czoła, wyskrobiają jakieś szkice, od razu składają z nich książkę i biegną do wydawnictwa. Prawdziwie zawstydzająca dla wielu z nas, którzy tak właśnie, niestety, postępujemy, lekcja skromności...

*

Chwile oderwane są najobszerniejszym z dotychczasowych zbiorów tekstów Konstantego A. Jeleńskiego. Ponownie przygotowanych przez Piotra Kłoczowskiego, w ramach redagowanej przez niego Biblioteki Mnemosyne w Wydawnictwie słowo/obraz terytoria. Jest to, co należy podkreślić z wielkim uznaniem, książka wyjątkowo starannie i pięknie wydana, opatrzona obszernymi, wyczerpującymi przypisami i wzbogacona niezwykle ciekawymi, zabawnymi nieraz zdjęciami. Portrety samego Jeleńskiego z rozmaitych okresów jego życia oraz bliskich mu osób przeplatają się z fragmentami pisanych do niego listów sławnych nierazkiedy ludzi oraz reprodukcjami tych stron dzieł z jego biblioteki, które opatrywał podkreśleniami i uwagami. Do sięgnięcia po ten dosyć opasły tom zdaje się zachęcać z obwołuty sam Autor, uchwycony na fotografii z 1950 roku w jednej z „chwil oderwanych” – kiedy siedzi przy kawiarnianym stoliku na Piazzeta na Capri, swobodny, młodzieńczy, pełen wdzięku i spogląda z lekko ironicznym uśmiechem.

*

Czym są, czym bywają chwile oderwane? To momenty ucieczki od nudnej, nużącej nieraz codzienności, błyski olśnień tyleż poznawanymi ludźmi, co ich dziełami. Dlatego książka ta daje się czytać jako raptularz zachwyków. Jeleński poświęca swoją uwagę jedynie tym, którzy wywarli na nim wrażenie, pozostali w jego pamięci. Pisze zatem o Miłoszu i Gombrowiczu, o Aleksandrze Wacie i Iwaszkiewicz, Herlingu-Grudzińskim i Leonor Fini, Balthusie i Ulatowskim, Lebensteinie i Czapskim, Audibertim i Bondym. Ale także o postaciach i dokonaniach mniej znanych. Kreśli czułe portrety swego przyjaciela Zygmunta Hertza, Józefa Michałowskiego, „ostatniego polskiego Encyklopedysty” i Józefa Retingera, którego określa mianem „prekursora anachronicznego”. Wspomina przyjaciół Polski i polskiej kultury: Auberona Herberta, który w sprawie polskiej interweniował u Churchilla, i Manesa Sperbera. Zatrzymuje się nad książkami Janiny z Puttkamerów Żółtowskiej i Marii Czapskiej, przekłada znakomite aforyzmy Georga Christopha Lichtenberga oraz wiersz Esy Morante pt. *Alibi*, wydobywa przenikliwie „sprzecznosci sztuki nowoczesnej”.

*

Portreciście zdradza metoda portretowania. Co zatem Jeleński najbardziej ceni? Chłonną inteligencję, bystrość obserwacji, niepopisywanie się – znakomitą niekiedy – erudycją, niezależność opinii, gotowość do surowego, bezwzględniego nawet sądu o własnym środowisku czy grupie społecznej, wrodzony zmysł moralny, nieustępliwe dążenie do prawdy. Czyli cechy, którymi sam się charakteryzował. Jakby dostrzegał w innych cząstkę samego siebie, albo też obdarowywał własnymi talentami tych, o których pisał. Warto tutaj przypomnieć co wyznał w 1984 roku o swoim stosunku do Gombrowicza i Miłosza: „Witold przyniósł mi nieskończoną ilość przyjemności, podniet intelektualnych, wyjaśnień na temat mój własny i świata. Był jakby projekcją mnie samego, ale wyrazistszą, bardziej udaną, doskonalszą i jednocześnie jakby nieszczęśliwszą. Ale wiedziałem, że to jest właśnie cena tego sukcesu”. A Miłosz? „Naprawdę bardzo lubię jego poezję, ale to, co dla niej zrobiłem, zrobiłem dla kogoś innego, kto był poza mną, ale przyjaciela innego ode mnie, który nazywał się Czesław Miłosz i którego wielbię. Gdy tymczasem z Witoldem było tak, że zdawało mi się – przez czytanie jego dzieł i przez naszą korespondencję – że wszedłem w stosunki z własnym sobowtorem, którego mogłem podziwiać.”

*

Pisze o osobach mu bliskich, a przecież zawsze zachowuje suwerenność własnego sądu i obiektywizm ocen. W jego opiniach brak choćby śladu schlebiana tym, których się lubi, czy minimalnego nawet kompromisu dyktowanego przez przyjaźń. W otwierającej tom recenzji *Ziemi Ulro* trafnie wydobywa dwa główne tematy tego dzieła, czyli refleksję o kryzysie cywilizacji chrześcijańskiej oraz „medytację o źródłach wyobraźni”, ale zarazem nie ukrywa, że rozumia się z poetą – którego wiersze niezwykle ceni i podziwia, uznając je za najbardziej skuteczną «krystalizację zachwyty» – jako człowiekiem wierzącym. Dodając: „Wstydzę się dziś, że długo byłem ateistą nie tylko antyklerykalnym, antyreligijnym nawet, że odczuwałem nad wierzącymi naiwne poczucie wyższości. Mam nadzieję, że stałem się z biegiem lat tym «ateistą prawdziwym», o którym pisze Miłosz, że religia winna być dla niego «godnym podziwem tworem wyobraźni» (choć wątpię, by była, jak dalej sądzi Miłosz, «skutecznym środkiem łagodzącym dotkliwość życia i śmierci»)”.

Wiadomo, ile zawdzięczał mu Gombrowicz i jak wysoko Jeleński cenił jego pisarstwo. A przecież właśnie autorowi *Ferdydurke* wprost zarzuci narcyzm oraz zasadnicze ograniczenie, które bierze się stąd, że „Żadna myśl nie może się spodobać Gombrowiczowi, zanim, przechodząc przez Gombrowicza i zmieniając go, nie wyjdzie z tego nieco zmienionego Gombrowicza sama na jego obraz przemieniona”. Dlatego „Paradoksalnie można by powiedzieć, że Gombrowicza nudziłoby *Ferdydurke*, gdyby było napisane przez kogo innego”.

*

Wiele z rozpoznań Jeleńskiego nic nie traci na aktualności, ba, jest wciąż niewypełnionym testamentem. Dotyczy to zwłaszcza, w moim przekonaniu, jego studiów o Gombrowiczu. Badaczom spod znaku postmodernizmu i dekonstrukcjonizmu warto zadedykować słowa napisane już w 1957 roku: „Gombrowicz jest pisarzem m e t a f i z y c z n y m. Jest to bodaj główny nurt jego dzieła, nurt niezamierzony, skoro celem jego jest cementowanie własnej postaci, zadanie moralisty i psychologa”. Dla historyków literatury niezwykle cennym świadectwem recepcji *Pornografii* pozostaje, zawarty w *Notach od edytora*, list Jeleńskiego do Gombrowicza z 4 VIII 1959. Zawiera ten list nie tylko niezwykle trafne odczytanie powieści, uznanej za najbardziej „skandaliczną”, „metafizyczną” i „nierówną” w dorobku Gombrowicza, ale także dokładne wyliczenie zawartych w niej „niedociągnięć”!

Chwile oderwane oddają także, co należne, Jeleńskiemu jako niestrudzonemu ambasadorowi sprawy polskiej na Zachodzie, działaczowi Kongresu Kultury Europejskiej oraz inicjatorowi dwóch niezwykle ważnych organizacji: powstałemu w 1957 roku Comité d'Ecrivains et d'Editeurs pour une Entraide Europeene (Komitetowi Pisarzy i Wydawców dla Europejskiej Samopomocy) oraz powstałej w wyniku przekształcenia tego komitetu w 1967 roku, działającej aż do września 1991, Fondation pour une Entraide Intellectuelle Europeenne (Fundacji Europejskiej dla Samopomocy Intelktualnej). Dzięki finansowemu wsparciu tejsze fundacji mogło tworzyć i pracować naukowo wielu opozycyjnych intelektualistów i artystów z Polski i Europy Środkowej. Jeleński, na co już wielokrotnie zwracano uwagę, a co *Chwile oderwane* potwierdzają, pozostaje dla nas prawdziwym wzorem Europejczyka, który nie tylko nie wyrzeka się polskich korzeni, ale jest z nich dumny oraz pozo-

staje patriotą w tym, co się dla ojczyzny rzeczywiście czyni, a w tym, co się wyłącznie, hałaśliwie i pompatycznie głosi.

*

Lektura *Chwil oderwanych* utwierdza mnie w dawno żywionym przekonaniu, że pisanie o literaturze zawsze staje się – lepszą lub gorszą – literaturą. Bo przecież nieistotne naprawdę, czy autor czerpie z własnych doświadczeń, obserwacji i refleksji bezpośrednio, czy też jego myśl przegląda się w ciemnym lustrze przemyśleń, które zostają przetworzone w literackie figury, w dziełach innych autorów – bardziej utalentowanych, mądrzejszych i przenikliwszych. Jeleński pozostaje tutaj dla mnie jednym z niedościgłych wzorów. Sięgam po jego teksty, by, tocząc z nim milczący dialog, uczyć się zarazem estetycznej wybredności i bardziej wnikliwej lektury, poszerzać horyzonty intelektualne, nabywać cech prawdziwego Europejczyka, poprawiać nieudolny i chropawy styl. Ale też po to, by czerpać wielką przyjemność z obcowania z polszczyzną, którą nikt już chyba się nie posługuje. Celną, finezyjną, mieniącą się wszystkimi kolorami, zdolną sprostać wszelkim wyzwaniom.

Aleksander Fiut

Konstanty A. Jeleński, *Chwile oderwane*, Biblioteka Mnemosyne pod red. P. Kłoczowskiego, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007

Grzegorz Kalinowski

Poeta i kłamstwa lustra

Ostatnia książka Adama Zagajewskiego to zbiór pięknych i mądrych esejów pt. *Poeta rozmawia z filozofem*. Tytuł odwołując się do wydanej przez Fundację Zeszytów Literackich *Korespondencji* Zbigniewa Herberta i Henryka Elzenberga, wskazuje temat zbioru – dialog. Artystyczny kształt zbioru esejów to również wielopostaciowy i erudycyjny dialog, w formie esejów, który toczy poeta-eseista z sobą samym i swymi mistrzami. Rozbrzmiewa on ponad epokami, ponad historią, podejmując fundamentalne tematy poezji, jej związku z rzeczywistością, odwołując się w ukrytej warstwie znaczeń do arystotelesowskich kategorii *mimesis* i *decorum*, podejmując wreszcie problem bycia poetą w okaleczonym

przez historię XX wieku i początku XXI. Patronują eseistyce Zagajewskiego wielcy literatury polskiej Miłosz i Herbert, ale także inni wielcy twórcy literatury polskiej i obcej m.in.: Gombrowicz, Różewicz, Cioran, Marai, Kertesz, anglosasi jak Eliot, Keats; Rilke, Hofmannsthal, wielokrotnie przywoływani filozofowie Heidegger, Pascal czy też rodzeństwo polskich niezwykłych arystokratów duchowych – Maria i Józef Czapski. Autor, co zgodne jest z poetyką eseju, skrywa się często za innymi postaciami, bohaterami swych dociekań, od czasu do czasu ujawniając się jako poeta dogłębnie zanurzony w czas historyczny. Tom rozbrzmiewa bogactwem różnych głosów, budując w iście miłoszowskim stylu złożoną panoramę powikłanych problemów literatury XXI wieku a także jej europejskiego dziedzictwa.

Intrygująca jest okładka zbioru esejów Adama Zagajewskiego *Poeta rozmawia z filozofem*, ów tajemniczy związek pomiędzy fragmentem obrazu Hoopera *Office in a Small City* umieszczonym na niej a esejami, których głównymi tematami są: fenomen bycia poetą i kształt dialogu, jaki prowadzi on ze światem, a także koncepcja poezji, jej artystyczna formuła, po kataklizmach historii. Jakkolwiek i jakiegokolwiek odczytywać sensy tego obrazu najistotniejsza wydaje się opozycja pomiędzy siedzącym we wnętrzu pomieszczenia mężczyzną a zaokienną, dość monotonna, rzeczywistością, którą budują fragmenty budynków, dachów, kominów, okiennych ram, murów. Wnętrze rozświetlone jest słonecznym blaskiem, wpadającym do wnętrza biura przez szerokie okno. Od tego światła lśni biurko. Wpisane w obraz Hoopera metaforyczne sensy wyrażają nieogarnioną i w swej istocie niewyraźną opozycję między światem i człowiekiem, opozycję wnętrza ludzkiego i zewnątrz tego świata, wpisanych weń wszelkich dwoistości. Pomimo pozornej przezroczystości i wyrazistości przedstawionego świata jest w tym obrazie jakaś nieuchwytna i surowa tajemnica, którą paradoksalnie objawia właśnie rozbłyskające słoneczne światło, jego wręcz nadmiar. Światło rodzi mrok i odwrotnie. Precyzyjny i jasny ogląd rzeczywistości nie jest wszak siłą sprawczą jakiegokolwiek wiedzy i jasności. Mężczyzna siedzi na krześle. Prawa jego ręka spoczywa na biurku. Trudno powiedzieć czy wzrok kieruje w jakimś kierunku, poza wnętrze, w którym się znajduje, czy też opuszcza oczy i w ogóle na nic nie patrzy. Może jest to gest wyrażający zadumę, smutek, rezygnację, dojmującą odczuwaną pustkę, gest opuszczenia głowy. Być może po prostu ów zmęczony człowiek odpoczywa. Może też gest, poza, ruch zatrzymany, cały świat jest czymś przeciwnym wobec tego, co naocznie przedstawione. To zaś, co w malarskiej wizji zawarte, jest jednocześnie

zasłoną innej rzeczywistości, która skryta pod tą zewnętrzną powłoką kłębi się i niesie inne sensory, których ujawnić się nie da albo ujawnić ich nie można. Dobór środków malarskich, kompozycja, motywy obrazowe, przedstawiając coś, jednocześnie coś skrywają. Podobnie bywa z rzeczywistością słów. Malarz Edward Hooper, być może w materii malarskiej tak jak poeci w materii słów, pozostaje w zgodzie z Keatsowską poetycką zasadą *Negative Capability*, Zasadą Negatywności, czyli zdolności „wytrwania w wierności, wątpliwości, tajemnicy, bez irytującego ustanawiania faktów i przyczyn...”. Jest jak poeci, którym „(...) nie wolno mówić za dużo – *negative capability* wiąże im częściowo usta – nie wolno im naśladować filozofa, sięgającego niecierpliwie po cień prawdy – ale, z drugiej strony, nie mogą nieszczerze zasłaniać się Keatsowską formułą po to tylko, by usprawiedliwić letniość swej duszy – muszą przecież powiedzieć wszystko, muszą powiedzieć jak najwięcej. Oto ciągła sprzeczność postulatów poezji: nie powiedzieć za dużo, jak myśliciel – i nie powiedzieć za mało jak skąpiec”. Tak pojęta koncepcja poety zakłada, że w ogóle da się cokolwiek powiedzieć. Że pomimo kłamstwa lustra, w które wpatruje się poeta, chcąc dostrzec samego siebie, nigdy swego odbicia w nim nie zobaczy. Nigdy też, jakkolwiek będzie się wsłuchiwał w głosy rzeczywistości, swego głosu i tak nie usłyszy. Jednak to wszystko co czyni, ma głęboki sens. Bycie poetą dziś, na początku XXI wieku – zdaje się mówić Zagajewski – to trwanie, któremu towarzyszy świadomość ograniczoności i niemocy, ale trwanie, które przeciwstawia się zasadzie „nic do powiedzenia” czy też „wszystko już zostało powiedziane”, czy wreszcie formule Adorno, który twierdził, że „po Oświećcimiu poezja jest już niemożliwa”.

Świat jest w swej naturze wielopostaciowy, przynajmniej dwoisty i – jak pisze Zagajewski o Herbercie – „(...) poeci swą podwójnością składają hołd prawdziwej budowie rzeczywistości, na którą składają się dzień i noc, trzeźwa inteligencja i ulotne marzenie, pragnienie i zaspokojenie” oraz „Piękno nie jest samotne, piękno przyciąga podłość i zło – a w każdym razie spotyka się z nimi często”. W rozpoznaniach świata w całej jego złożoności i odpowiedzi na niego, jaką jest twórczość poetycka, dostrzega autor esejów sprzeczności i paradoksy. Choćby wspomniany esej *Herbert dla Amerykanów*, w którym pisząc o inspiracjach antycznych Herberta, zauważa także wpływ na jego wiersze tego, co nazywa „kuszeniem rzeczywistości”. Tej majestatycznej przestrzeni dzieł sztuki antycznej i impulsom twórczym stamtąd płynącym towarzyszy odczucie fundamentalnej zasady istnienia, jakim jest ból: „W tej poezji – pisze Zagajewski – idzie o ból XX wieku, o otwarcie na okrucieństwo nieludzkiego

stulecia, o nadzwyczajne wyczucie rzeczywistości". Poeta jest strażnikiem tego bólu, poeta płacze, a płacz ten, wedle formuły Zagajewskiego jest „płaczem tragicznym”, bez którego dalsze życie i trwanie świata byłoby niemożliwe. Ale właśnie dlatego, że niemożliwe, jest możliwe. Wielki lament staje się impulsem do trwania. Wszystko rozwija się tu w paradoksach i sprzecznościach. Świat jest ich kłębowiskiem, o czym doskonale wie Zagajewski. Także jego poezja wspiera się na fundamentalnych metafizycznych przesłankach, które ustanawiają wszelką sztukę, wielką sztukę i wielką poezję. Bez owego impulsu metafizycznego poezja, jeśli w ogóle pozostaje jeszcze poezją, jest miarka i nijaka. Tylko „dukt poezji”, by posłużyć się określeniem Herberta, musi być jasny, pomimo że zanurzony w mroku i jednocześnie świetle, półcieniach, prowadzić ku miłoszowskim „jasnościom promienistym”.

Ostatni fragment eseju *Lustro kłamie* przywołuje niemal beckettowską sceneryę: „Poeci – jak my wszyscy – idą w półmroku, w którym wiedza, rozum i inteligencja zmieszane są z ignorancją, a grube płótno tajemnicy wisi nad nimi jak gałęzie drzew w miejskim parku – idą po omacku, ostrożnie, z zapalonymi latarkami, które nie oświetlają ich twarzy”. Widmowy niemal korowód kłębiących się postaci wędrujących z rozświetlonymi światłem latarek twarzami. Widowisko odbywa się w „półmroku ludzkiego świata”, do którego przynależy poeta i jego słuchacze, tworząc wspólnotę, której istnienie opiera się na niekoniecznie wyartykułowanej akceptacji własnej ułomności, niemożności i ograniczoności. Ten świat półmroku to również miejsce spotkania tego, co niskie z tym, co wzniosłe, spotkania zwykłości i codzienności z tajemnicą i metafizyką bycia, konkretności i abstrakcji wreszcie. Różnorodność, bogactwo, pomieszanie i wszechobecna zmienność przewidywalna bądź doskonale niejasna są znakiem tego świata.

Tom esejów Adama Zagajewskiego jest pochwałą poezji, jest jej absolutnym uwzniośleniem. Tej apoteozie „mowy związanej” towarzyszy rozpoznanie przeznaczenia poety jako istoty dogłębnie zanurzonej w historię, los zbiorowości, całej ludzkości, mordercze kataklizmy XX stulecia, czy dramatyczne konflikty początku XXI wieku. Owo przeznaczenie poety to także konieczność prowadzenia nieustannego dialogu z samym sobą, tkwienie w antynomicznych konfiguracjach rzeczywistości, których celem jest próba docierania do ukrytej prawdy. Poeta idzie ku prawdzie, niekoniecznie ją osiągając, jednak jego twórczość, na co zwracał uwagę Arystoteles w *Poetyce*, jest bardziej prawdziwa niż badanie bytu. Tu wyraża się przekonanie o prymacie dociekań właśnie poety nad dociekaniem filozofa.

Poeta rozmawia z filozofem – tak zatytułował Zagajewski zbiór esejów. Próbuje znaleźć podstawową zasadę pozwalającą odróżnić istotę twórczości poetyckiej od filozoficznej pisze: „(...) poeci, w odróżnieniu od filozofów, nie dążą do ustanowienia jednej centralnej metafory, z którą identyfikowałyby się ich wizję (...) szukają głębokiej prawdy o świecie, o człowieku, w inny sposób, w strumieniu zmiennych metafor, w strumieniu wierszy, w rzece obrazów – przy czym jednym z motorów tego jest silne poczucie, że obrazy i metafory, choćby najbardziej udane, są zawsze niewystarczające, że konieczne trzeba iść – czy płynąć – dalej, bo jeszcze się nie znalazło odpowiedzi, a może nawet nie chce się jej zbyt wcześnie znaleźć”. A może w ogóle nie ma żadnej odpowiedzi! Poetą jest Zbigniew Herbert, filozofem jego mistrz i nauczyciel z okresu toruńskiego, i przecież nie tylko, wielki, osobny, żyjący niejako na uboczu wielkiego świata i z różnych powodów, Henryk Elzenberg. „Dziwna to para spaceruje nad brzegiem Wisły w Toruniu: introspekcyjny, szlachetny, mądry i bezradny Elzenberg i arcyhistoryczny Herbert, który już niedługo wzbogaci polską poezję o wspaniałe wiersze wyrastające między innymi z refleksji nad historią.” Zagajewski opowiadając o jednym z najbardziej przejmujących dialogów, jaki toczył się w literaturze polskiej, a może raczej na pograniczu dwóch wielkich przestrzeni duchowych, które z jednej strony wyznaczała filozofia z drugiej zaś poezja, głosi, pomimo całego powikłania towarzyszącego temu niezwykłemu spotkaniu, jednak prymat poezji. Ileż z Elzenberga wziął Herbert! W *Kłopotcie z istnieniem* pisał autor: „Odkąd mi się ujawniły tak ostatecznie bezsens dziejów i to nędzne półpiekło naszej ziemskiej rzeczywistości, wszystkie ludzkie cuda, które kochałem – dzieła sztuki, dzieła poezji, wielkie czyny, wielkie postacie – rozsypały mi się jak perły ze sznurka. Nie łączą się już w żadną całość; walają się tu i ówdzie... ale naszyjnika już nie ma – tego wspaniałego łańcucha, który był ozdobą istnienia” – zapis z 14 maja 1943 roku. Znamienny jest czas, w którym ów zapis powstał. Wyraża on, o czym pisze Zagajewski, przekonanie o „daremności poszukiwania”, świadomość kłęski. Herbert w *Przesłaniu Pana Cogito*:

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
złote runo nicości po twoją ostatnią nagrodę
(...)
powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku
(...)

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź

Wszelkie poszukiwanie jest daremne. Kończy się porażką pomimo trwających w tradycji europejskiej wzorców etycznych i wartości estetycznych. Innej drogi nie ma. Tylko marsz ku „zimnym czaszkom” i „ku miastu popiołów”. I jeszcze jeden fragment dopełniający rozważania Elzenberga z *Kłopotu z istnieniem*, który przywołuje Zagajewski: „Co przyszło na miejsce zwątpienia? Na razie tylko spokojne opowiedzenie się przy kulturze, zwiększenie poczucia jej wagi, dostojeństwa, substancjalności. Opadnięcie wszystkiego, co mogło uchodzić za «zabawę w kulturę». Umocnienie się w przekonaniu – nie! w afirmacji istotniejszej od wszelkich poczynań – że wbrew wszystkiemu te stare zręby warto podtrzymywać, wśród świata zbrodni dźwigać ten gmach rozjaśnienia”.

Co wziął Herbert z tego dialogu? Sceptycyzm, nieufność wobec systemów i pragnienie prawdy absolutnej z drugiej strony absolutyzację sztuki, kultury, „**bo niczego innego nie ma**”. Adam Zagajewski zarówno w swej poezji, jak i eseistyce jest po stronie Herberta.

Grzegorz Kalinowski

Adam Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2007

Noty o książkach

*

Na półmetku Roku Herbertowskiego ukazały się w Wydawnictwie a5 trzy przepięknie wydane książki autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*: wydanie nowe poprawione autorskiego wyboru *89 wierszy*, wznowienie *Pana Cogito* oraz poprawione i rozszerzone drugie wydanie *Króla mrówek. Prywatnej mitologii*. Lektura tych trzech książek jest dobrym powrotem w sedno herbertowskiego świata.

Autorski wybór *89 wierszy* jest książką wyjątkową, gdyż zawiera to wszystko, co jest zdaniem Zbigniewa Herberta w jego poezji najważniejsze w układzie, czyli w porządku przez niego ustalonym. Ten, według słów autora, „mały gustowny wybór” został przez niego dobrze przemyślany i nie jest tradycyjnym wyborem, ale antologią osobistą i tematyczną, ułożoną nie chronologicznie, ale według pięciu najważniejszych wątków jego poezji: (I) *Bóg i Ojczyzna*, (II) *Antyczne*, (III) *Portrety*, (IV) *Ogólne, religijne* oraz (V) *Przedmioty*. Inspiratorem i pomocnikiem w tym ważnym przedsięwzięciu był Ryszard Krynicki. Pięknie, ascetycznie wydany tom ozdabiają dwa znaczące rysunki ze szkicowników podróży Zbigniewa Herberta, umieszczone na pierwszej i na ostatniej stronie obwoluty, rękopis wiersza pt. *Kamyk* oraz fotografia Herberta z 1988 roku autorstwa Ryszarda Krynickiego.

Wspaniałym powrotem do Herberta jest na pewno lektura jego najważniejszego i najślawniejszego tomiku wierszy – *Pana Cogito*. W słowie *Od wydawcy* Ryszard Krynicki szczegółowo przedstawia genezę tej książki wydanej po raz pierwszy w Wydawnictwie Czytelnik w 1974 roku (równoległe *Pan Cogito*, jako *Herr Cogito* ukazał się w przekładzie Karla Dedeciusa w Suhrkampie we Frankfurcie nad Menem), a której historia rozpoczyna się jesienią 1965 roku. *Pan Cogito* to *porte-parole* i *alter ego* autora, ktoś, bez kogo nie byłoby Herberta i ktoś, kto by bez Herberta w ogóle nie zaistniał. Jest to edycja tym cenniejsza, gdyż tak pierwsze jak i drugie w Wydawnictwie Dolnośląskim z 1993 roku wydanie *Pana Cogito* jest już praktycznie nie do dostania chyba, że za jakieś duże pieniądze.

Ważnym nabytkiem jest także drugie, poprawione i rozszerzone wydanie *Króla mrówek. Prywatnej mitologii* z przypisami i z posłowiem Ryszarda Krynickiego, którego działalność edytorska dla współczesnej poezji polskiej (a w tym

przypadku prozy) jest nie do przecenienia, budzi podziw i respekt – podobnie zaangażowani w propagowanie innych poetów byli Czesław Miłosz i Leopold Staff. W nowym wydaniu *Króla mrówek* mamy publikowane po raz pierwszy dwa bruliony tekstu *Giganci* (trzeciego brulionu *Gigantów* niestety nie udało się jeszcze odczytać). Tom zawiera starannie wybrane przez Krynickiego, co wyjaśnia w *Nocie do wydania drugiego*, rysunki z greckich szkicowników Herberta oraz jego rękopis.

K.M.

Zbigniew Herbert, *89 wierszy*, wybór i układ Autora, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego, tom 30; *Pan Cogito*, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego, tom 59; *Król mrówek. Prywatna mitologia*, zrekonstruować próbował, przypisami i posłowiem opatrzył Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008

*

Tom poetycki Julii Hartwig *In Praise of the Unfinished. Selected poems* w tłumaczeniu na język angielski Johna i Bogdany Carpenter wydano w nowojorskim wydawnictwie Alfred A. Knopf. W tłumaczeniu na język polski ten tytuł mógłby brzmieć: *Pochwała niedokończonego. Wiersze wybrane*. Wiersze zebrane zostały w dziewięciu częściach, wyboru zaś dokonano z m.in. opublikowanego w 2002 roku tomu *Wiersze amerykańskie*, pozostałe z innych tomów autorki *Błysków. Wiersze amerykańskie* poprzedzone, szczególnie cenionym przez Ryszarda Kapuścińskiego, *Dziennikiem amerykańskim* z 1980 roku i antologia wierszy poetek amerykańskich *Dzikię brzoskwinie* są epicko-liryczną trylogią zapisów wrażeń, doświadczeń, olśnień i refleksji związanych z pobytem za oceanem. Wśród wierszy amerykańskiej antologii znalazły się między innymi: *Tłumacząc wiersze amerykańskich poetów*, *Zanim*, *Widziałam*, *Jak uczcić miejsce*, *Pozdrawiam odległą rzekę*. W USA Julia Hartwig przebywała po raz pierwszy w latach 1970–1974 jako gość Iowa International Writing Program, wykladała na amerykańskich uniwersytetach. Wraz z mężem, Arturem Międzyrzeczkim, kolejny raz znalazła się w USA jako gość Departament of State w 1979 roku. Wspólnym ich dziełem była antologia poetów amerykańskich *The Modern Man I Sing* zawierająca m.in. wiersze: Jeffersa, Sandburga, Roethkego, Wilbura, O'Hary, W.C. Williamsa. W 2008 roku z radością można odnotować wydanie antologii „wielkiej damy poezji polskiej”, jak mówił o Julii Hartwig, Czesław Miłosz. Przekładów wierszy

na język angielski dokonali Bogdana i John Carpenter. Bogdana Carpenter jest profesorem Slavic Languages and Literature i profesorem Comparative Literature at the University of Michigan. Jest autorką *The Poetic Avant-Garde in Poland, 1918–1939* i *Monumenta Polonica. The first Four Centuries of Polish Poetry* i wielu innych znakomitych prac. John Carpenter jest poetą i krytykiem literackim, autorem *Creating the World* i studiów o literaturze II wojny światowej. Wśród wielu prac translatorskich znajduje się siedem tomów poezji i prozy Zbigniewa Herberta. Z pewnością rację miał Ryszard Kapuściński, który twierdził, że twórczość Julii Hartwig jest jednym z najdonioślejszych dokonań poetyckich w poezji polskiej XX wieku. Rację ma również Marian Stala dostrzegający w wierszach autorki *Nie ma odpowiedzi* otwarcie na innych. Warto zaznaczyć, że wiersze Julii Hartwig przekładane były na język (oprócz angielskiego): francuski, litewski, niemiecki, rosyjski, serbski, węgierski i włoski.

G.K.

Julia Hartwig, *In Praise of the Unfinished. Selected poems*, translated by John and Bogdana Carpenter, Alfred A. Knopf, Publisher, New York 2008

*

Czwarty tom poetycki Piotra Roguskiego *Co mnie obchodzą Niemcy?*, historia literatury i poety, także wykładowcy na uczelniach niemieckich: Uniwersytecie J.W. Goethego we Frankfurcie nad Menem, od 2002 roku na Uniwersytecie w Kolonii, ukazał się w dwujęzycznej wersji w wydawnictwie Biblioteka Zarysu. Wcześniej Roguski opublikował tomiki: *Figlarny ślad nieobecności* (1999), *Trzecia strona pytania* (2003), *Monolog z El* (2007). Jest również autorem książek: *Tułacz polski nad Renem*, *Kuszenie Polaków*, *Diabeł w świecie dramatu romantycznego*, *Cmentarz polski w Dreźnie*, *Dzielny kosyń i piękna Polka*, *Powstanie listopadowe w poezji niemieckiej*. Twórczość Roguskiego dotyczy problemów narodu polskiego i niemieckiego, ale ukazanych w ich powikłaniu historycznym. Autor stroni od świata stereotypów i banalnych prawd. Wiersze oprócz impulsów wywodzących się z inspiracji lingwistycznej zawierają również metafizyczne błyski. W *Posłowie* do wydanego tomiku Dettlef Haberland pisze o wierszach Roguskiego: „Mowa o zadziwieniu światem, przerażenie nim, niemalże metafizyczne, a także zdziwienie, jak łatwo udaje się przechodzić obok drobnych cudów, które stale się zdarzają”. Oszczędną

i lapidarnej konstrukcji wersyfikacyjnej towarzyszy głęboki namysł. Jednym z najważniejszych wierszy tego tomu, który najpełniej, jak się wydaje, zawiera antropologiczną koncepcję poety-wędrowca poruszającego się w świecie dwóch kultur – polskiej i niemieckiej, jest *katedra Kolonia*. Poeta zstępuje tu do swego wnętrza uformowanego, jak i u wszystkich, na kształt katedr: „na godzinę opuszczam towarzystwo świata/schodzę do krainy cienia/gdzie mieszkają wszystkie katedry/rzeki zegary/najodleglejsze nieznanome//ukryte w nas”. W ludzkich wnętrzach mrok, jak w katedrze, miesza się ze światłem. W trakcie postojów ukryta zasada bytu objawia swe niezmiennie prawa, których znakiem stają się rzeki i zegary, po prostu Czas. Poeta ów zaś jest istotą o niejasnej tożsamości: „w płaszczu celnika/faryzeusza lub poety Celana”, w którym świętość miesza z czymś, co równocześnie tej świętości nieustannie zaprzecza, który bytuje w tym świecie w rozmaitych dwoistościach i powikłaniach. Świadectwem tego jest los samego poety, który rozdarty, porusza się pomiędzy dwoma obszarami kulturowymi, jak mówi o tym wiersz *w drodze*: „ani-m z TAM/ani-m z Tu//po prostu/raz tu raz tam/taki TUMTAM/albo TAMTUM”. Tu ujawnia się problematyka ludzkiej tożsamości, bycia i nie-bycia zarazem, bycia tu i tam, wszędzie i nigdzie, jakby nas w ogóle nie było, zaś świat staje się czymś widmowym i doskonale niejasnym. Wędrowanie poety zaś jest równocześnie rozpoznawaniem świętej oraz zwyczajnej czasoprzestrzeni. Jest jednak przede wszystkim odczytywaniem ukrytych sensów zdarzeń i znaków, które ona objawia. Tytuł tomiku, postawione w nim pytanie, nie unieważnia złożonych problemów Niemców i Polaków. Przesuwa je jedynie do innej przestrzeni znaczeń, ponad którą wyrasta bardziej złożona i powikłana problematyka metafizyczno-egzystencjalna.

G.K.

Piotr Roguski, *Co mnie obchodzą Niemcy?*, Biblioteka Zarysu, Darmstadt 2007

*

Pamiętnik Stanisława Brzozowskiego to plon ostatnich pięciu miesięcy życia pisarza. Ciekawa jest forma zapisu: forma błyskawicznego skrótu i koncentracja na przeżyciach duchowych, wewnętrznych – to świetny przykład wyznania o charakterze przede wszystkim religijnym. Brzozowski jawi się tu w sposób

skondensowany, jako wybitny myśliciel religijny klasy Simone Weil czy Thomasa Mertona, a więc wtedy, ale i dziś ktoś w literaturze polskiej zupełnie wyjątkowy. Kategorie łączące świat kultury Brzozowskiego to: kategoria wzniosłości, antropologiczne postrzeganie wszelkich wytworów kultury i przeświadczenie o językowym charakterze działań kulturalnych. W kulturze wyróżnia „wielkie duchy” i postrzega je i objawia personalistycznie. Mówi, że umysłowa nowoczesność obejmuje bardzo zróżnicowane poziomy i jakości doświadczenia: filozoficzny, religijny i literacki. Poglądy Brzozowskiego wywarły wielki wpływ na formowanie się polskiej myśli, kultury i sztuki; autorem ważnej książki o Brzozowskim jest Czesław Miłosz, wcześniej pisali o nim m.in. Czapski i Kołakowski (to jest linia m.in. Conrada).

Wiele jest w tym *Pamiętniku* fragmentów do gruntownego przemyślenia i do kontynuacji. Oto, dla przykładu, kilka myśli z zapisu tylko jednego, pierwszego, dnia: „Bardziej niż wszelkie braki kultury ciąży i jest groźniejszy wewnętrzny rozstrój woli, wzrastający brak odwagi”; „Starać się, aby ani jeden dzień nie przechodził bez wzniesienia się myślą do zasadniczych celów i zadań”; „Czy nie znajdę już człowieka lub czy nie znajdę siły – by być *direkt* (bezpośredni) w metafizyce – zawsze z ukosa”; „Módl się. Módl się przez wzniesienie umysłu codziennie, choćby na chwilę, do dziedziny, gdzie stają się widocznymi twoje zagadnienia”; „Staraj się żyć modlitwą, a nie polemiką i przeciwstawieniem. Siła ginie w tym tarcu i nie rodzi się pewne światło”. Jakże jest to ważna, pierwszorzędnie ważna książka.

K.M.

Stanisław Brzozowski, *Pamiętnik*, wstęp Marta Wyka, opracowanie tekstu i komentarze Maciej Urbankowski, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 311, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2007

*

„R e l i g i j n o ś ć teatru jest jego rysem zasadniczym, który odjęty być mu nie może” – pisał Stanisław Brzozowski i jest to myśl ponadwiekowa i uniwersalna i jeżeli nie chcą tego wiedzieć różni głośni dziś reżyserzy, to tym gorzej dla nich (za chwilę śladu po nich nie będzie). Wznowienie w Bibliotece Narodowej *Hamleta* (1905) Stanisława Wyspiańskiego jest dobrą okazją do historycznej refleksji nad teatrem i do zastanowienia się nad tym, co się obecnie w nim dzieje.

Wyspiański pisze o *Hamlecie* i o teatrze równocześnie, dedykując swoje rozważania „aktorom polskim”, kontynuując tradycję wielkich aktorów; aktor jest dla niego sprawdzianem wszystkich nowych koncepcji – wszystko, co się w dramacie dzieje, dzieje się poprzez aktora i wobec niego. Wizja teatru Wyspiańskiego równa jest wizjom największych reformatorów teatru europejskiego (Craig, Maeterlinck, Stanisławski). Wyspiański podkreśla fakt, że Szekspir nie tworzył nowych fabuł, tylko podejmował istniejące już opowieści, żeby sprawdzić ich znaczenie dla siebie i dla swoich współczesnych, żeby od nowa pytać o sens losów bohaterów. Po co tworzyć nowe fabuły, jeżeli nie przewyższają one fabuł już istniejących, które są jak dane człowiekowi do ciągłego w nich się przeglądania. Wyspiański utożsamia się z Szekspirem, odkrywa prawa rzeczywistości teatralnej, zadaje tekstowi pytania, prowadzi z nim napięty, liryczny dialog. Precyzyjnie analizuje poszczególne sceny i budowę całego utworu, zestawia kolejne motywy, opisuje kulisy, snuje rozważania o roli Ducha: przygotowuje studium do inscenizacji, chociaż uważa, że może przedstawienia nie wystawić, że sama droga do niego jest najważniejsza.

Bada te trudno uchwytnie, ale pasjonujące związki i zależności między postacią, pisarzem i aktorem. Dla Wyspiańskiego istnieje idealny świat postaci – twórczość literacka i teatralna jest ich przywoływaniem, odgadywaniem. W przedstawieniu teatralnym postać i aktor istnieją równolegle. Teatr, którego istotą jest dialog, sam rodzi się z rozmowy, z opowiadania historii, z przepowiadania sobie różnych możliwych wariantów i rozwiązań. Najważniejsze w dramacie jest wzrastanie bohatera podejmującego zadania, jakie stawia przed nim los; wyczytać to trzeba z przebiegu i układu zdarzeń, ze związków istniejących między postaciami.

Analizując utwór, wychodzi od poszczególnych scen i próbuje znaleźć dla nich miejsce i uzasadnienie w przebiegu całej historii. Aby zrozumieć i przyjąć wszystkie słowa i czyny swojego bohatera, aktor musi wykryć ich funkcje i konsekwencje w całym utworze. Wyspiański rozważa gesty postaci, przypatruje się akcji wewnętrznej, która jest komentarzem do tego, co dzieje się na oczach widzów. Bada wersyfikację, dynamizuje intonację, zmieniając znaki interpunkcyjne, zastanawia się nad problemem interpretacji wiersza. Czyni rozróżnienia pomiędzy postacią i rolą, którą się gra. Mówi o przeistoczeniu aktora w postać, o tej chwili metamorfozy i o tym, że prawda roli, a zarazem prawda sztuki teatru zależy od wewnętrznej prawdy autora. Demaskuje fałsz: tak fałsz formy, jak i fałszywe aktorstwo.

Stwierdza, że odrodzenie sztuki teatru dokona się dzięki przywróceniu aktorom należnego im miejsca pośród innych twórców (identyczny pogląd miał Stanisław Brzozowski). Mówi o roli widza oraz o roli i znaczeniu teatru, o jego istocie, także o roli tradycji (Hamlet Wyspiańskiego jest bohaterem takim jak Mickiewiczowski Konrad).

Konrad Swinarski uważał *Studium* Wyspiańskiego za najważniejszą pracę o *Hamlecie* w języku polskim. Odnosili się do niej w swoich pracach m.in. Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Edmund Wierciński, Iwo Gall, Jerzy Grotowski, Andrzej Wajda, Jerzy Grzegorzewski. Jest to także i dziś książka do ważnej rozmowy.

M.W.

Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, opracowała Maria Prusak, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 225, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2007

*

Jest to pierwsze polskie wydanie polityczno-społecznych esejów Thomasa Stearnsa Eliota (1888–1965). Chrześcijaństwo, kultura i polityka to tematy, nad którymi dobrze jest dzisiaj się zastanowić, a eseje T.S. Eliota są dobrym do tego zaczynem. W chyba najgłośniejszym tekście tego tomu – w *Literaturze faszystu*, powstałym pod koniec lat dwudziestych, głosi Eliot obronę demokracji, ale demokracji ograniczonej (nie nieograniczonej!) i dobrze uzasadnia swoje zdanie (podobne poglądy głosił także Max Weber). Zabieganie tylko o materialny byt nie może być główną troską człowieka, bo życie ludzkie ma o wiele szersze horyzonty, tak zwany wymiar patetyczny, w którym mieszczą się marzenia, wiara, etos i różne wzniosłe idee, bez przeżywania których, staje się jednowymiarowe i właściwie bez większego sensu. „Termin «demokracja» nie zawiera w sobie wystarczająco dużo pozytywnej treści, aby mógł być przeciwstawiony siłom, które budzą państwa abominację i łatwo może zostać przez nie przeobrażony”, mówi i dodaje: „Współczesne pytanie, tak jak powszechnie się je stawia, brzmi: demokracja jest martwa, czym ją zastąpić, podczas gdy powinno ono brzmieć: demokratyczna konstrukcja została zniszczona, w jaki więc sposób możemy, nie mając w ręku odpowiednich materiałów, wznieść nową strukturę, w której demokracja może utrzymać się przy życiu?”.

Konieczne jest istnienie rzeczywistych elit w społeczeństwie, swoistej arystokracji ducha, a nie jakichś wirtualnych tworców: zabieganych dziennikarzy i polityków. Elitaryzm jest chyba najważniejszą cechą Eliotowskiego myślenia, co dobrze wyświeśla się w zestawieniach z poglądami Alexisa de Tocqueville. Profil społeczeństwa powinien być świecki, ale religia powinna pełnić w nim istotną rolę i to na kilku poziomach.

T.S. Eliot jest nieprzewidywalny w swoich jasnych sformułowaniach i trudno jest go jednoznacznie określić i zasufladkować. Na przykład jest konserwatystą, ale w żadnym razie nie dogmatycznym; uważa, że uporczywe trzymanie się kilku dogmatycznych pojęć nie ma sensu, gdyż to, co jest dobre w jednym czasie, może – o ile nie jest to jedna z nielicznych rzeczy zupełnie fundamentalnych – stać się w innym okresie czymś fatalnym, a wręcz zgubnym.

Mamy tu trzy wykłady z marca 1939 roku pod ogólnym tytułem *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*, z ciekawymi przypisami autora. Eliot stwierdza, że jego zdaniem niemożliwy jest rozdział pomiędzy uczuciami religijnymi a religijnym myśleniem (a czy możliwy jest rozdział pomiędzy uczuciami politycznymi a politycznym myśleniem?). Jest jedna główna rzeczywistość alternatywa: chrześcijaństwo albo pogaństwo. W tym kontekście zastanawia przytoczony w przypisach cytat z Denisa de Rougemonta: „Zanarchizowanie zwyczajów i reżim autorytarny zmierzają mniej więcej w tym samym kierunku: do rozkładu naturalnej lub wykształconej przez kulturę potrzeby pasji; niszczą jej intymne i osobiste mechanizmy”. Ważne i aktualne są zamieszczone w *Aneksie* uwagi dotyczące przeciwieństwa między Kościołem a światem i Kościołem a państwem. „Zarówno faszyzm jak i komunizm charakteryzują zasadnicze idee, które są nie do pogodzenia z chrześcijaństwem” – mówi Eliot i dodaje, że „Kościół musi bezustannie odpowiadać na to pytanie: po co przyszedliśmy na świat? Jaki jest cel człowieka?”.

Mamy tu także eseje dotyczące teorii kultury, zawierające na przykład uwagi o kulturze i polityce, o jedności kultury europejskiej, czy rozmyślenia nad fenomenem tradycji. Eliot mówi, że polityczna struktura danego narodu wpływa na jego kulturę i z kolei jest przez tę kulturę kształtowana. Główną siłą tworzącą wspólnotę kulturową pomiędzy narodami mającymi własne, odrębne kultury, jest religia. To w odniesieniu do chrześcijaństwa cała nasza kultura i całe nasze myślenie zachowuje swoją wagę: „Jeśli chrześcijaństwo odejdzie, odejdzie cała nasza kultura – mówi T.S. Eliot – a w świecie, który był świadkiem tak niewiarygodnych zniszczeń materialnych, te duchowe

wartości znajdują się w ciągłym niebezpieczeństwie” – jest to, można powiedzieć, prawda podstawowa i dziś bardzo aktualna. O autorze *Wydrążonych ludzi* można powiedzieć to, co Samuel Johnson powiedział o George’u Lytteltonie: „Polityka jednakże nie absorbowwała go do tego stopnia, by odwieść jego umysł od rzeczy o większej wadze” i to jest w przekroju całego tego tomu oczywiste.

Ciekawe i pouczające są uwagi T.S. Eliota o „The Criterion” – kwartalniku, który redagował od 1922 do 1939 roku i który, jak mówi, „posiadał swój charakter i spójność” (kto wie, czy nie są to kryteria oceny jakiegokolwiek literackiego i nie tylko literackiego pisma).

Tom zamyka esej pt. *Pisarstwo polityczne*, w którym autor *Ziemi jałowej* mówi: „Leży mi na sercu to, by zawsze było kilku pisarzy pochłoniętych wniknięciem w sedno rzeczy, próbujących dotrzeć do prawdy i ją przedstawić, bez wielkich nadziei, bez ambicji odmienienia bezpośredniego biegu spraw, nieulegających przygnębieniu czy rozczarowaniu, gdy nic z ich wysiłków nie wynika”. A ostateczne kryterium oceny każdego myślenia politycznego stanowią według T.S. Eliota pytania, od których nijak nie możemy się uchylić: „Kim jest człowiek? Jakie są jego ograniczenia? Na czym polega jego niedola i jego wielkość oraz jakie, koniec końców, jest jego przeznaczenie?”.

M.W.

Thomas Stearns Eliot, *Chrześcijaństwo, kultura, polityka*, wybrał, przełożył, przypisami opatrzył Piotr Kimla, seria „Kolory idei”, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007

*

Numer specjalny „Zeszytów Literackich”: Czesław Miłosz, *Historie ludzkie* wypełniają pierwodruki wierszy, przekładów, szkiców i zapisów z łamów „Zeszytów” z lat 1983–2006, ułożone działami: Proza i poezja, Prezentacje, Europa środka, Sylwetki, Spojrzenia, Wspomnienia, O książkach, Rozmowy, Opinie, Wypisy, Notatki i Z listów do redakcji.

Na początku fragment *Metafizycznej pauzy*, który otwiera pytanie o Boga i pozytywna odpowiedź Miłosza i to jest jakby motto do całości tego tomu, który wypełniają: piękne wiersze: *** (*W Wilnie kwitną bzy...*) i *W depresji*, przejmująca *Liturgia Efraima* („O, pośród zagadek świata/ta nas udręcza najbardziej: szczególność – ogólność”), przekłady cudnych wierszy Walta

Whitmana i wiersze z *Wypisów z ksiąg użytecznych*, a także wiersze Oskara Miłosza i Pabla Nerudy, intermezzo z Kotem Jeleńskim, wykład *O tożsamości*, przytaczane przez innych wypowiedzi Miłosza o Michniku z lat osiemdziesiątych, wstęp do tomu wierszy Brodskiego („Beckett jest na pewno najważniejszym, filozoficznie, z pisarzy Zachodu”), krótkie teksty o Josifie Brodskim i Janie Kotcie, solenny esej o Oskarze Miłoszu – o nim, jego dziele, iluminacji i filozofii („Był jednym z najbardziej wymagających i przegrał całkowicie”; Goethe, jako mistrz duchowy, Swedenborg – mistrz niebiański i Biblia jako najważniejsza księga), esej *Dostojewski i Swedenborg* (tu: wspaniałe fragmenty o religijności obu pisarzy), wspomnienia o Janie Lebensteinie, Pawle Hertzcu, Antonim Bohdziewiczcu, Zygmuncie Mycielskim, rozmowy Aleksandra Fiuta, Renaty Gorczyńskiej, Olgi Glondys oraz Josifa Brodskiego z Miłoszem („Jestem całkowicie za hierarchią, i wydaje mi się, że jest ona podstawą sztuki, i w ogóle cywilizacji”), wypowiedzi o *Dziennikach* Marii Dąbrowskiej, o tomiku *Zobaczone* Julii Hartwig, o *Cudzym pięknie* i *Pragnieniu* Adama Zagajewskiego.

W Nocie wydawcy Barbara Toruńczyk zapowiada tom listów Miłosza i jest to znowu dobra wiadomość.

M.W.

Czesław Miłosz, *Historie ludzkie, pierwodruki (1983–2006)*, „Zeszyty Literackie” 2007 nr 5 (numer specjalny, poza serią)

*

„Nie ma na świecie rzeczy, przez którą nie przebiegałby jakiś boski nerw: rzecz w tym, żeby do niego dotrzeć i go podrażnić” – mówi Ortega y Gasset we wprowadzeniu do swoich *Medytacji o „Don Kichocie”*, napisanych w Madrycie w 1914 roku. I według niego krytyka jest właśnie takim żarliwym wysiłkiem, którego celem jest wydobyć całego potencjału omawianego dzieła. Cel jest wysoki, ale czy warto trudzić się nad innymi? Krytyk chce dokonać swego rodzaju analizy donkiszotyizmu, ale nie donkiszotyizmu głównego i tytułowego bohatera, ale donkiszotyizmu książki, czy mówiąc dokładniej – donkiszotyizmu samego Cervantesa. Don Kichota porównuje do Chrystusa, ale jest on dla niego przede wszystkim szczególnego rodzaju streszczeniem stylu autora, twórcy tego nieśmiertelnego dzieła.

W *Medytacji wstępnej* jest mowa o całej sferze rzeczywistości, świecie czystych wrażeń zmysłowych (las, strumyk, wilgi), ale i o „pozaświatach”, o metafizycznym i mistycznym wymiarze głębi, który ujawnia się na powierzchni. „Skrót jest organem wizualnej głębi – mówi Ortega – (...) *Don Kichote* jest książką-skrótem w pełnym tego słowa znaczeniu.” Głębina *Don Kichota* wcale nie jest oczywista i tylko wnikliwe, medytacyjne czytanie może ujawnić głębokie sensory arcydzieła.

„Trzeba myśleć o tysiącu różnych spraw, trzeba mieć zamieszanie w głowie” – mówi Goethe. Jak się do siebie mają chaos i jasność obrazu? Wszystko lub prawie wszystko dzieje się w obrazach, które jednak wynikają z jakiejś wizji i poddane są ścisłej (im ścisłej, tym lepiej) formie (na przykład formie jedenastozgłoskowca). Uchwycić coś ulotnego – oto zadanie sztuki, oto cel dla artysty. „Jak dobrze widać te hiszpańskie drogi, które przecież nigdzie nie zostały opisane” – mówi Flaubert w związku z *Don Kichotem*. Każde dzieło powinno być w jakimś stopniu rozjaśnieniem życia i rozjaśnieniem jego tajemnic, rozjaśnieniem tajemnic człowieka.

Czym jest powieść? – pyta Ortega i szuka na to pytanie odpowiedzi. Przywołując Homera stwierdza, że Homer jest archaizujący i dodaje: „Nie w tym jednak rzecz, iż w epice występują archaizmy, lecz w tym, że epika jako taka jest już archaizmem i w gruncie rzeczy tylko archaizmem. Dodalibyśmy teraz, że archaizm jest formą literacką epiki, narzędziem poetyzacji”. I to jest racja. Homer nie zamierzał opowiadać czegoś, czego by nie znali jego odbiorcy i oni od niego wcale nie oczekiwali, że opowie im coś nowego. „Tak więc jego działanie nie ma właściwie charakteru twórczego i nie ma na celu zaskoczenia słuchacza. Chodzi po prostu o pewien rodzaj pracy artystycznej, bardziej nawet niż poetyckiej, o pewną techniczną wirtuozerię.” Jednak ta wirtuozeria powinna czemuś służyć, bo inaczej byłaby tylko płochą igraszką. Poeta wie, że jego śpiew nie jest tylko jego własnym śpiewem. On przedstawia to, co już jest lub co już było i musi jedynie wydobyć istotę spraw, być warsztatowo maksymalnie sprawny i rzetelny. A powieściopisarz „wypełnia swoje zadanie, kiedy udaje mu się przedstawić szczególnie przypadek tego, co znane było wcześniej w ogólności”.

Powieść stanowi przeciwieństwo epiki: jej tematem jest nie przeszłość, ale zakorzeniona w przeszłości aktualność jako taka. I postaci powieściowe są jakby transpozycją postaci epickich, są ich jakąś współczesną realizacją, kimś z bezpośredniego kręgu autora. W epice coś się opowiada, w powieści zaś opisuje: „Narracja jest dla nas formą urzeczywistnienia się przeszłości,

a opowiadać można tylko o tym, co przeszłe, czyli o tym, czego już nie ma. Natomiast opisywać można teraźniejszość". To są zasadnicze różnice. „Narracja musi znajdować uzasadnienie w swojej treści, i będzie tym lepsza, im bardziej związana, im rzadziej będzie wkraczać między nas a zdarzenia" – uściśla Ortega i mówi dalej, że: „Wchłonięcie stanowi samą istotę gatunku literackiego zwanego «powieścią». (...) Mit jest zawsze punktem wyjścia wszelkiej poezji, nawet tej realistycznej. (...) Tematem poezji realistycznej jest rozpad poezji". Czytelników nie porusza realność postaci, ale ich przedstawienie, czyli przedstawienie ich rzeczywistości. Świat rzeczywisty „może stać się przedmiotem poezji, natomiast nigdy nie spotkamy poezji świata rzeczywistego jako czegoś po prostu rzeczywistego". Pragnienia bohatera powieści są jego rzeczywistymi pragnieniami, a nie imitacją pragnień postaci mitologicznych czy biblijnych. Obraca się koło historii. Każdy z nas może utożsamiać się z przeżyciami tego czy innego bohatera (oczywiście na kanwie własnych przeżyć i doświadczeń).

Komedia żywi się tragedią tak jak powieść żywi się epiką. Od powieści do komedii jest jeden krok (u źródeł powieści znajdujemy komiczne żądło) i powieść jako gatunek jest niewątpliwie komiczna. Ale szczyt powieści stanowi tragedia, dlatego lepiej jest mówić, że powieść jest tragikomedią, czyli syntezą tragedii i komedii (to jest właśnie ziarno powieści). Napięcie bijące z *Don Kichota* zdaje się być niewyczerpalne.

M.W.

Jose Ortega y Gasset, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przełożył Janusz Wojcieszak, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2008

*

O życiu Williama Shakespeare'a (1564–1616) wiemy niewiele, pomimo że na jego temat powstała cała góra książek. Biografia Stephena Greenblatta dorzuca kilka ważnych ziarenek do tego stosu. Nie są to jakieś rewelacje, ale sposób pisania o życiu Stratfordczyka jest nowy i pełen wigoru i przez to jakby w innym świetle, w błyskach i w przebłyskach pokazuje to, co już wiemy, dodając ciekawe domysły i intuicje połączone z wiedzą i z wyobraźnią.

Materiał ułożony jest chronologicznie, chociaż ciągle wędrujemy i przeskakujemy z jednego na drugie, a niekiedy nawet z jednego do drugiego krańca, przypominając i kojarząc fakty i szczegóły z różnych okresów. Życie między

biegunami to jakby specjalność Shakespeare'a: ten paradoks – sztuka jako źródło spokoju i zarazem głębokiego poruszenia – stanowi oś niemal całej jego twórczości („I stąd moja natura niemal się sprowadza/Do tego, w czym pracuje, jak ręka farbiarza” – mówi w *Sonetach*).

Co moim zdaniem najważniejszego wypunktowuje w swojej pracy Greenblatt? Wielki wpływ moralitetów (skupienie na psychicznym, moralnym i duchowym życiu postaci; balansowanie na granicy komedii i tragedii), obecność kultury ludowej, wizyjność i konkretność, snobizm (szlachectwo), podwójną świadomość, dwójmyślenie (był mistrzem dwójmyślenia), oryginalne korzystanie z wzorów i z wzorców literackich („Parweniusz wrona, co zdobi się w nasze piórka”), budowanie na gruzach (patrz na przykład *Hamlet*), przedstawianie ludzkiego wnętrza za pomocą nowej techniki radykalnej eliminacji, zasadę planowej nieprzejrzystości (tu: przykład główny – *Król Lear*; a w *Hamlecie* i w *Otelli* usuwa pierwotny motyw, który nadaje sens całej akcji), poleganie na wewnętrznej logice i na poetyckiej spójności (tu: wewnętrzna struktura dramatu), rozwój solilokwów, zasadę, że spełnienie jest druzgoczące, a niespełnienie – błogosławione, szatańskie wątki („Gdyby bowiem uczniowie Szatana zawsze kłamali, ich pan wkrótce straciłby wiarygodność, gdyby zaś mówili szczerą prawdę, nie działaliby już na rzecz diabła, toteż ich prognozy «zawsze są dwuznaczne tak jak jego wyrocznie»”), ironiczne transformacje, grę na opak („Tylko to jest we mnie, czego nie ma” – mówi Makbet).

Każdy miłośnik Shakespeare'a przeczyta tę książkę bez odrywania się, a niemiłośnik poważnie się po jej lekturze zastanowi i uważniej zacznie patrzeć w stronę Willa i jego świata.

M.W.

Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przełożyła Barbara Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007

*

Biografia Lwa Nikołajewicza Tołstoja (1828–1910) autorstwa Wiktora Szklowskiego (1893–1984) trzyma się mocno. Wydana w Związku Radzieckim w roku 1963, a w Polsce opublikowana w 1967 roku, nadal jest żywa i zajmująca. Widać w niej pazur Szklowskiego-prozaika, podziw budzi przejrzystość, prostota i jasność wywodu dotyczącego kogoś takiego jak Lew Tołstoj – pisarz-gigant, ktoś

sam w sobie sprzeczny i w sprzecznościach swoich nieobliczalny. Szkłowski świetnie posługuje się cytatami, w analityczny sposób odwołuje się do utworów, listów i zapisków Tołstoja. „Biograf zna pisarza i opisuje go! A przecież ja sam siebie nie znam, nie mam pojęcia. Przez całe moje długie życie z rzadka tylko coś niecoś ze mnie stawało się dla mnie widoczne” – zapisał LNT w 1889 roku. Szkłowski, teoretyk futuryzmu, formalista i socjalformalista, co prawda raz po raz cytuje bełkotliwe myśli Lenina z jego pożałuj się Boże pracy pt. *Lew Tołstoj jako zwierciadło rewolucji rosyjskiej*, w rodzaju: „Z jednej strony – genialny artysta, twórca nie tylko niezrównanych obrazów życia rosyjskiego, ale i utworów należących do najwyższej klasy literatury światowej. Z drugiej strony – obszarnik opętany w Chrystusie”, ale w sumie staje na wysokości zadania (wcześniej napisał biografie Dostojewskiego i Majakowskiego) i w krótkich i zwartych akapitach (ciekawa jest forma całości: niby luźna, ale zorganizowana przez chronologię życia i twórczości pisarza) kreśli portret autora *Anny Kareniny*, *Sonaty Kreutzerowskiej*, *Śmierci Iwana Iljicza* i *Zmartwychwstania*, o którym Albert Einstein powiedział: „Pod wieloma względami najważniejszy prorok naszych czasów. (...) Nie ma nikogo obdarzonego równie przenikliwym umysłem i siłą moralną”.

Gogol w okresie pracy nad *Martwymi duszami* stwierdził i Szkłowski to przytacza: „P r z o d u j ą c y ludzie to nie ci, którzy widzą coś takiego, czego inni nie dostrzegają, i dziwią się temu, czego inni nie wiedzą; p r z o d u j ą c y - m i ludźmi można nazwać tylko tych, którzy właśnie widzą to wszystko, co inni (wszyscy inni, a nie tylko niektórzy), i opierając się o sumę wszystkiego, widzą to wszystko, czego nie widzą inni, i już nie dziwią się temu, że inni nie widzą tego samego”. Lew Nikołajewicz Tołstoj to był p r z o d u j ą c y człowiek.

K.M.

Wiktor Szkłowski, *Lew Tołstoj. Biografia*, przełożyła Romana Granas, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008

*

Herbert przebywał w Toruniu od 1947 do 1951/1952 roku i książka Cezarego Dobiesza właśnie temu wydarzeniu jest poświęcona. W pierwszej części znajdują się informacje o Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, jego ówczesnej sile i próba wyjaśnienia, dlaczego Herbert wybrał właśnie studia w Toruniu.

Studiował prawo, które ukończył i filozofię, ze względu na kontakt z profesorem Henrykiem Elzenbergiem (na czwarty rok filozofii, gdy profesor Elzenberg był już na dobre od zajęć odsunięty, przeniósł się do Warszawy). Dobies opisuje studenckie życie Herberta w Toruniu: gdzie mieszkał, gdzie jadał; snuje domysły, nad czym pracował, z kim mógł się spotykać. Mało jest tych informacji i dlatego te, które zostały, są na pewno ciekawe i cenne dla miłośników autora *Pana Cogito*. Tekst uzupełniają liczne fotografie miejsc i dokumentów uniwersyteckich poety.

Druga część jest jakby dodana na siłę, bo z tej pierwszej, liczącej niewiele ponad trzydzieści stron tekstu (w tym liczne cytaty), mogłaby powstać tylko jakaś broszura czy folder. Tytuł drugiego rozdziału: *Jak nie pisać wierszy mało-wartościowych?* jest dosyć dziwny (chodzi przecież o Herberta w Toruniu!) i zabawny (czy nie lepszy byłby: „Jak pisać na Pomorzu i na Kujawach wiersze bardzo wartościowe?”), a sam tekst jest aż nadto powierzchowny, bo przy tak zakrojonym temacie omawianie go na kilkunastu niewielkich stronach jest jednak przesadą, porywaniem się z motyką na słońce. Nie bardzo rozumiem, co oznacza zwrot: „turyści poezjojęczyczni” użyty w podtytule – moim zdaniem jest pretensjonalny i bezużyteczny.

Z książki wynika, że pobyt Herberta w Toruniu był jednak bardzo enigmatyczny i gdyby nie Elzenberg, to nie wiadomo, czy Herbert w ogóle kontynuowałby tu studia. Toruniowi poświęcił tylko kilka miłych zdań i o ile mi wiadomo, a temat ten jest w tej książce zupełnie nieporuszony, do Torunia już potem nie wracał i nie miał z nim żadnych związków. Dlatego pomysł, żeby zbudować w Toruniu Herbertowi jakiś dziwaczny pomnik uważam za kiczowaty i prowincjonalny; tablice w miejscach jego pobytu są i bardzo dobrze, tylko zastanawiam się, dlaczego nikt nie pomyśli o tablicy upamiętniającej pobyt w Toruniu Czesława Miłosza, największego polskiego poety XX wieku?

K.M.

Cezary Dobies, *Herbert w Toruniu. Przewodnik po latach 1947–1951 dla turystów poezjojęczycznych*, Wydawnictwo Tako, Toruń 2008

*

Ta niewielkich rozmiarów książeczka przyciąga wzrok okładką z grafiką autorstwa Coryella. Okazuje się on osobowością iście renesansową, czego bogato ilustrowany *Gronostaj* dowodzi jedynie po części. Coryell to bowiem

nie tylko pisarz, poeta i rysownik, ale też malarz, rzeźbiarz oraz twórca filmów krótkometrażowych.

Zaczął od malowania. Jednak pisanie było dla niego równie ważne i już w roku 1978 paryskie wydawnictwo Caracteres opublikowało zbiór jego wierszy *Les chameaux du myope*. W 1986 Czytelnik wydał powieść Coryella pod tytułem *Spółka z lwem*, która we francuskim tłumaczeniu ukazała się pięć lat później za sprawą wydawnictwa Actes Sud.

Jego przygoda z Francją trwała wiele lat i była jednym z przystanków w czasie przymusowej emigracji z Polski, którą Coryell opuścił w roku 1968, by udać się do Izraela. Po Paryżu i Nowym Jorku jego kolejnym tymczasowym domem stała się na kilka lat szwajcarska Bazylea. Od niedawna mieszka w Lozannie.

Wszystkie te miejsca i języki, jakie go otaczały z pewnością wywarły wpływ na sposób percepcji świata i podejście do języka rodzimego. O ile *Spółka z lwem* to powieść niezwykle skomplikowana w swej strukturze – oznaczany literami alfabetu hebrajskiego zbiór snów, o tyle aforyzmy z *Gronostaja* czytać można w odniesieniu do powszechnie znanych kodów kulturowych, z którymi autor gra, bawi się, nie szczędząc czytelnikowi czarnego humoru.

Budowane są one na charakterystycznym dla autora schemacie paradoksu i dwuznaczności. Często ustawione są parami (np. „Starość i Młodość”, „Tyran i Despoci”, „Szczęście, Nieszczęście” itd.). Jak w tytule zbioru – *Gronostaj ubrany w króla* – Coryell często stosuje zabieg odwrócenia: „Marnotrawni synowie nie wybaczą marnotrawnym ojcom”, „Biada, jeśli strzała Amora ugodzi w piętę Achillesa”, „Najstraszy zawód świata to klient”, „W domu ludożercy straszy się niegrzeczne dzieci jaroszem”, „Połączył ich śpiew miłości na dwa fałszywe głosy”, „Z jednego drzewka figowego ileż listków przyzwoitości” itd. Takie „złamanie” wyobrażenia towarzyszącego pewnym uzusom językowym jest także cechą graficznych przedstawień prezentowanych w książce. Surrealistyczna wyobraźnia autora zmienia relacje ciężkości (słoń balansujący na cokole) i zongluje znaczeniami (ucięty penis w pryzmatycznej gablocie).

Ten oniryczny charakter grafik, znajdujący swe odniesienie w aforyzmach, wynika przynajmniej po części ze sposobu pracy autora. Większość aforyzmów powstaje w nocy, a właściwie tuż nad ranem – wylaniają się z półsnu, wypowiadają podświadomość, są na krótko przechwytywane zanim umkną wraz z kolejną falą snu. „Gdyby nie latarka – żartuje Coryell – nic by nie powstało.”

Tylko nieliczne aforyzmy tworzone są w ciągu dnia, w stanie „pełnej świadomości” bądź pisane „na zadany temat” – wokół konkretnego słowa. Typowej przy tym grze ze stereotypami towarzyszy (auto)ironia. Taki charakter ma choćby sposób skatalogizowania aforyzmów w *Gronostaju*. Coryell dzieli je na kategorie (Świat, Wieczność, Bezkres, Nieskończoność, Czas, Przeszłość, Terazniejszość, Mesjasz, Szatan i Spółka, Wiara, Niewiara, Zwątpienie, Tuż przed, Tuż po, Tyrani i Despoci, Spisek, Szpiegostwo, Przypowieść o czekoladowym smaku, Kobiety i Mężczyźni, Podobieństwo, Maski, Kamuflaż, Asceci, Sybarycy, Iks i Ygrek, Interpunkcja, Plagiat, Kolebka, Cywilizacja, Widok z okien, Księga zażaleń itd.), które jednak w swej mnogości jako sposób porządkowania absolutnie tracą sens – ich ilość zbliżona jest do ilości stron książki (150). Podobnie nie można brać na poważnie prób moralizatorstwa („Niewątpliwa ludzka ewolucja – od ludożerstwa po ludobójstwo”). Sam autor wyjaśnia relację żartu i powagi w swych aforyzmach w ten sposób: „Moje aforyzmy dzielą się na żartobliwe i poważne. Ale sprawa nieco się komplikuje. Te żartobliwe dzielą się na żartobliwe i poważne, a te poważne na poważne i żartobliwe. Żartobliwe i poważne dzielą się z kolei na żartobliwe i poważne, a poważne i żartobliwe na poważne i żartobliwe. Mówiąc żartobliwie i poważnie, można to ciągnąć w nieskończoność powagi i żartobliwości”.

D.K.

Andrzej Coryell, *Gronostaj ubrany w króla. Aforyzmy i mała proza*, Wydawnictwo „Jeden świat”, Warszawa 2007

*

Hieronim napisał *Komentarz do Ewangelii św. Mateusza* prawdopodobnie w ciągu trzech tygodni i pośpiech, z jakim pracował, tłumaczy pobieżny charakter tej pracy: niektóre wersy są w ogóle pominięte, a niektóre omówione powierzchownie albo mało trafnie. Egzegetą, z którego pism korzystał najczęściej, był Orygenes (przeczytał m.in. dwadzieścia pięć ksiąg jego komentarza do Mateusza i tyleż jego homilii), chociaż w kwestiach dogmatycznych nie raz się z nim nie zgadzał i ostro krytykował jego zdania. Hieronima zajmowała głównie dosłowna interpretacja tekstu biblijnego; z upodobaniem zatrzymuje się nad fragmentami, które wydawały mu się bardziej interesujące i ważne, zwłaszcza nad przypowieściami, przy wyjaśnianiu których korzystał z egzegezy alegorycznej.

Hieronim odrzuca apokryfy, mówi, że są jedynie dla martwych heretyków i stwierdza, że jest tylko czterech autorów Ewangelii: celnik Mateusz, późniejszy biskup Marek, lekarz Łukasz i apostoł Jan i tylko oni z bardzo wielu autorów mieli Ducha i łaskę Bożą, przez co jako jedyni mogli włączyć w swoje opowiadania prawdę. Indeks biblijny uświadamia rozległość i intensywność biblijnych odwołań Hieronima, z których najwięcej jest do Księgi Psalmów i do pozostałych trzech Ewangelii, a także ich niekiedy niesamowitą skrupulatność i pieczołowitość, co obserwujemy na przykład w odniesieniach do Księgi Jonasza.

M.W.

Hieronim ze Strydonu, *Komentarz do Ewangelii według św. Mateusza*, z języka łacińskiego przełożył i przypisami opatrzył Jakub Korczak, *Źródła Myśli Teologicznej*, tom 46, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008

*

Raw Mosze Kordowero (Ramak) (1522–1570) to jeden z najwybitniejszych kabalistów, którego myśl wytyczyła drogę żydowskiemu mistycyzmowi. Opublikowana w 1589 roku *Palma Dewora*, jego pierwsze dzieło przetłumaczone na język polski, łączy naukę kabały z perspektywą etyczną, ukazuje, jak naukę kabały można uwewnętrznić w indywidualnym życiu i jak kabała może stać się przewodniczką doskonalenia się i duchowego wzrastania. Książka liczy dziesięć rozdziałów, czyli tyle, ile jest *sefirot*. Przez długi czas *Tomer Dewora* stanowiła podstawowe dzieło etyki żydowskiej. Jak napisał we wstępie rabin Sacha Pecaric: „Nauka *Tomer Dewora* opiera się na idei *wehalachta bederachaw* («będziesz chodził Jego ścieżkami», *Dewarim* 28:9), czyli idei naśladowania Boga. Księga ta jest zatem dla Żyda niezbędnym podręcznikiem życia, ponieważ wyjaśnia istotę Boskich atrybutów, na których człowiek powinien wzorować się w swoim postępowaniu”.

W rozdziale pierwszym, składającym się z trzynastu części, raw Mosze Kordowero przedstawia istotę Boskich cech i wyjaśnia, w jaki sposób człowiek może je naśladować. W woli Boga przejawia się Trzydzieści Boskich Atrybutów Miłosierdzia, w których człowiek powinien upodabniać się do swojego Stwórcy, bo od tego zależy jego działanie w górze, w Boskim Świecie. Żeby tak naśladować Boga człowiek powinien zaszczepiać w sobie i posiadać kilka zasadniczych atrybutów: pokorę, mądrość (*Chochmę*), zrozumienie, miłującą

dobroć, potęgę, siłę ograniczającą, harmonię, prawdę, zwycięstwo, chwałę, strzeżenie się przed grzesznymi myślami, strach przed Bogiem. Tora zawiera błogosławione rady dotyczące tego, w jaki sposób człowiek może związać się z Boską Świętością i kierować swoim życiem w zgodzie z Nią, nigdy nie odłączając się od Boskich *sefirot*, których cykl prowadzi do panującego światła (*sefiry*). Słodkie jest jarzmo Królestwa Niebieskiego. Wielka jest moc świętości – Korony Szechiny (*Keter*), kiedy przebywa nieustannie nad głową człowieka.

K.M.

Raw Mosze Kordowero, *Palma Dewory*, tłumaczenie: Joanna Białek i rabin Sacha Pecaric, Klasyczna Biblioteka Judaizmu, Stowarzyszenie PARDES, Kraków 2007

*

Przewodnik błędzących to pierwszy polski przekład pierwszej z trzech części *More hanewuchim*, jednego z dwóch głównych dzieł Rambama, które wyjaśnia wiele ważnych zagadnień Tory i w znacznym stopniu ukształtowało żydowskie myślenie ostatniego tysiąclecia (drugie dzieło to *Miszne Tora*, czyli *Powtórzenie nauki* – podstawowy kodeks halachy, której powinien podporządkować się każdy bez wyjątku wyznawca judaizmu). Rabin Mosze ben Majmon (1135–1204) zwany w świecie żydowskim jako Rambam, a w świecie nieżydowskim jako Majmonides, uznawany jest za największego żydowskiego filozofa.

„Błądzącymi” są według Majmonidesa ci ludzie, na ogół dobrze wykształceni i dociekliwi, którym trudno jest pogodzić przekaz religijny z wiedzą, jaką posiadli studiując nauki świeckie. Jest to więc bardzo współczesna i bardzo dziś dla wielu pożyteczna książka. Nie jest to traktat filologiczny, chociaż wiele jest tu uwag o słowach i o języku – Rambam tworzy swego rodzaju podręcznik świętego języka, którego wyrażen nie należy pojmować dosłownie („Moim głównym celem w tej pracy jest wyjaśnienie pewnych słów pojawiających się w księgach proroczych” – mówi w *Uwagach przedwstępnych*); jest to jednocześnie oryginalny komentarz do Tory i Tanachu, czyli Biblii Hebrajskiej („Właściwym celem tej pracy i jej podobnych jest prawdziwa wiedza o Torze”). Jest to dzieło bardziej filozoficzne, zawierające ten najwyższy rodzaj filozofowania, który odnosi się do Boga i w jakimś stopniu także traktat teologiczny. Mamy tu szczegółowe kwestie filologiczne

no-etymologiczne, dla mnie niezwykle ciekawe, ale i uwagi abstrakcyjne, na przykład wyjaśnienia dotyczące tego, czy Stwórcę można opisać jedynie poprzez atrybuty negatywne. Recepcja myśli Majmonidesa mieści się w pełnej skali: od nieufności do afirmacji. A i tak: „Wszystko, co rozumiemy, to fakt, że On istnieje”. Imię Boga oznacza Jego istnienie: *Ehje aszer Ehje – Ehje* pochodzi od czasownika *chaja*, oznaczającego „istnienie” – czasownik *chaja* znaczy bowiem „być”, a w języku hebrajskim nie ma różnicy pomiędzy czasownikiem „być” i „istnieć”. „Pierwszym opisywanym rzeczownikiem jest *ehje*, drugi określany przez pierwszy, to również *ehje* – identyczne słowo – co ma pokazać, że przedmiot opisu i atrybut opisujący koniecznie muszą być w tym przypadku identyczne. Wyraża to zatem ideę Boga istniejącego nie w zwyczajnym znaczeniu tego słowa – albo, innymi słowy, jest On «istniejącym Bytem, który jest istniejącym Bytem», przez co należy rozumieć, że jest Bytem, którego istnienie jest absolutne.” Oto próbka rozumowania Majmonidesa. I tak, istota Boga jest niepoznawalna, chociaż istnieją różne stopnie wiedzy o Bogu. Trzeba wejść na te stopnie i wspinać się po nich jak najwyżej, w miarę swoich możliwości.

Rambam zwraca się nie do wszystkich. Stopnie doskonałości ludzi są różnorokie i nie wszyscy widzą światło; nie widzą go nawet przez jeden dzień i kroczą w nieustannej ciemności: „Jest to tłum zwykłych ludzi, o których nie ma potrzeby wspominać w tym traktacie”. Podoba mi się, ale i nie podoba taki elitaryzm.

Rambam stwierdza, że formułowanie stwierdzeń o Bogu odsuwa od Boga i przytacza słowa króla Salomona: „Bo Bóg jest w niebie, a ty jesteś na ziemi, dlatego niech słów twoich będzie niewiele” (Kh 5, 1). Analizuje niebezpieczeństwa utraty wiary. Mówi o „mowie” Boga, czyli Jego woli, o atrybutach Boga („Wiedza o dziełach Boga jest wiedzą o Jego atrybutach, poprzez które może On być znany”), o Boskiej obecności (Szechina), o istnieniu i o nieistnieniu, o figurach słownych w księgach prorockich, o znaczeniach, sensach i użyciach poszczególnych słów, o aniołach, o żywiołach i siłach, które sfery przekazują ziemskiemu światu, o właściwościach, o granicach ludzkiego umysłu, o niebiosach i o działaniu.

Czekamy na przekład dwóch następnych części *More hanewuchim* – pięknego labiryntu, którym idzie się w stronę światła.

K.M.

*

Osiemdziesiąt trzy ilustracje i około osiem stron indeksu osób w liczącej około dwieście stron *Płci śmierci* Jana Białostockiego tym bardziej zachęca do lektury. Trzy bogato ilustrowane szkice. W pierwszym zostaje omówiona tytułowa „płeć śmierci”: od braci – Hypnosa i Tanatosa, czyli od starożytnej Grecji i rzymskiego antyku, gdzie śmierć występuje jako kobieta, poprzez *Tańce śmierci* i makabryczne kościotrupy średniowiecza, renesansowe Parki i ikonografie śmierci w innych epokach, różne jej wizerunki (np. u Dürera i Holbeina śmierć znowu jest mężczyzną). Tradycyjna ikonografia śmierci trwa aż do końca XVIII wieku. W XIX wieku pojawiają się wizerunki śmierci jako oprawcy lub jako uwodzicielki, swoistej *femme fatale*, motywy Erosa i Tanatosa; na przykład u Malczewskiego jest to zmysłowa, dojrzała kobieta. Płeć śmierci, jej personifikacja, zgodnie z rodzajem gramatycznym tego słowa, u narodów romańskich jest żeńska, a u germańskich – męska. Ciekawe jest pytanie: Dlaczego wyrażająca się w języku psychika danego narodu widziała w śmierci męską bądź kobiecą domenę działania?

W drugim szkicu Białostocki podejmuje temat *vanitas* – obrazowanie tej idei „marność” i „przemijania” w poezji i sztuce od czasów starożytnych (Kohélet, Homer), aż po czasy współczesne. Motyw czaszki, idea *vanitas* w martwych naturach u Holendrów (ironia?), motyw szkieletów i wiara w życie przyszłe człowieka w wymiarach istnienia transcendentnego – przeciw pesymizmowi, motyw Arkadii (tu: Barbieri, Poussin, Guercin i motyw *Et in Arcadia Ego*), śmierć jako metamorfoza, a nie unicestwienie.

Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku – to tytuł trzeciego szkicu, w którym obecne są obrazy grobowców (m.in. Petrarki i Rousseau), cmentarzy, cmentarnych bram (tu: C.D. Friedrich i Malczewski) i pogrzebów.

M.W.

Jan Białostocki, *Płeć śmierci*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007

*

Dwa piękne albumy. W pierwszym klamrą spięte: Ziemia Święta i Watykan. Jan Paweł II w Ziemi Świętej; widzimy tu papieża i niezwykle, zjawiskowe i realne krajobrazy i miejsca m.in.: Jerycho, Synaj, Nebo, Jerozolima,

Nazaret, Betlejem, Jordan, Jezioro Galilejskie, Kafarnaum, Góra Błogosławieństw, Tabor, Góra Oliwna, Wieczernik, Golgota, Emaus. I w drugiej części – Benedykt XVI w Watykanie w czasie Wielkiego Tygodnia i Niedzieli Wielkanocnej. Prawda i piękno tych fotografii odsyła do prawdy i piękna słów Biblii, a pewnie także i do doświadczeń własnych.

Jan Paweł II jest tak samo krakowski jak rzymski, polski jak światowy. Cudowny Kraków Jana Pawła II to m.in.: kamieniołom na Zakrzówku, Planty, Rynek Główny, Franciszkańska 3, Uniwersytet Jagielloński, Kanonicza 19, Dębniki, Wawel, Tyniec, Bielany, Skałka, Błonia, Rakowice, Nowa Huta, Łagiewniki, a także kościoły: dominikanów, franciszkanów, św. Anny, św. Floriana, katedra na Wawelu, Bazylika Mariacka i inne. Jan Paweł II jest tam stale obecny i niewyobrażalny jest współczesny Kraków bez niego.

M.W.

Jan Paweł II i Benedykt XVI, Śladami Jezusa. Z Ziemi Świętej do Watykanu, fotografie Adam Bujak, kompozycja wydawnicza i grafika Leszek Sosnowski; *Kraków Jana Pawła II*, słowo kardynał Franciszek Macharski, fotografie Adam Bujak, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2008



KOMUNIKAT

XXII Ogólnopolski Konkurs Poetycki

O liść konwalii

im. Zbigniewa Herberta

Regulamin

1. Organizatorem konkursu jest Urząd Miasta Torunia oraz Centrum Kultury *Dwór Artusa* w Toruniu.
2. Konkurs ma charakter otwarty. Mogą w nim uczestniczyć autorzy nie zrzeszeni oraz członkowie związków twórczych.
3. Warunkiem uczestnictwa w Konkursie jest przesłanie **maksimum pięciu utworów poetyckich** w **trzech kompletach maszynopisu** na adres: Centrum Kultury *Dwór Artusa*, Rynek Staromiejski 6, 87-100 Toruń (tel./fax (0-56) 655-49-29, 655-49-39) z dopiskiem na kopercie *Konkurs Poetycki*.
4. Tematyka i forma prac jest dowolna.
5. Prace konkursowe należy opatrzyć godłem powtórzonym na zaklejonej kopercie zawierającej imię, nazwisko oraz adres i numer telefonu autora.
6. Utwory zgłoszone do Konkursu nie mogą być wcześniej publikowane.
7. Powołane przez organizatorów jury dokona oceny nadesłanych prac oraz przyzna nagrody i wyróżnienia.
8. Pula nagród wynosi 7 000 zł.
9. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo do prezentacji i publikacji nagrodzonych i wyróżnionych utworów.
10. Termin nadsyłania prac mija z dniem **15 września 2008 roku**. Decyduje data stempla pocztowego.
11. Konkurs rozstrzygnięty zostanie w listopadzie 2008 roku, podczas XIV Toruńskiego Festiwalu Książki.