

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE

2009

nr 2 (62)

Rok XVI



TERYTORIUM
BERNHARDA

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE

2009

nr 2 (62)

Rok XVI

Spis rzeczy

- ZBIGNIEW HERBERT *** (*Szukam wierszy Dana Pagisa...*) / 5
- MAREK KĘDZIERSKI Terytorium Bernharda / 9
Rozmowy
- THOMAS BERNHARD Katolicka egzystencja, z rozmów z Kurtem
Hofmannem / 18
- THOMAS BERNHARD Spotkanie, rozmowy z Kristą Fleischmann / 24
„Każdy dzień był dla niego inscenizacją...” – PETER FABJAN w rozmowie z Markiem
Kędzierskim / 35
- Terytorium Bernharda – Fotografie / 65
- KRYSTIAN LUPA Wolfsegg / 77
- MAREK KĘDZIERSKI Aurach / 99
- JULIA HARTWIG Przypowieść / 117
Głosy o „Jasne niejasne” Julii Hartwig
- KRYSTYNA DĄBROWSKA Pod zieloną wodą / 119
- JACEK ŁUKASIEWICZ „Być blisko na odległość” / 122
- KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Dobra miara / 125
- ANNA NASIŁOWSKA Jednak klasycyzm / 129
- LESZEK SZARUGA Pytania Julii Hartwig (notatki krytyczne) / 131
- PIOTR SZEWC Zwyczajna rzecz / 134

JANUSZ SZUBER	Odbite w lustrze: pytania i perła / 135		
BOGUSŁAW KIERC	Osy / 137	Zakłęcia / 138	Naiwne / 138
	Jak nie wiem / 139	Azyl / 139	

Po przelomie – najważniejsze książki dwudziestolecia 1989–2009

MIROŚLAW DZIENIŃ	Wyimki z subiektywnej listy / 140
ANDRZEJ ZAWADA	Zmiana sytuacji, zmiana strategii / 143
MAREK WENDORFF	KONTAKT '09 / 148

Varia

JULIA HARTWIG	„Coś niezwykle poważnego” / 159
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	Addenda (13) / 161
LESZEK SZARUGA	Jazda (10) / 168
PIOTR SZEWC	Z powodu i bez powodu (15) / 173

Recenzje

PIOTR MATYWIECKI	Człowiek, my, nasza prawda / 179
TOMASZ WIŚNIEWSKI	W świecie Godota / 188

Noty o książkach / 195

KOMUNIKATY / 203

**TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”**

Warunki prenumeraty:

Cena prenumeraty rocznej:

krajowej – 35 zł zagranicznej – 25 euro; 30 USD

Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką):

krajowa – 9 zł zagraniczna – 6 euro; 8 USD

Wpłaty prosimy kierować na konto:

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



Rękopis / kserokopij /

x x x

Szukam wierszy Dana Pałysa
- by chyba były no pustka
która je między oraz E-L-Djabel
z potem Eliat

Ja napiszę o CZERWONCACH
na którymś końcu wstęgi

POWIECHNE NIEDOSTĘPNE

jak Kazana burzy
Ciebie wiele wód
dżemantowe słone kuliki

Rękopis utworu *** (Szukam wierszy Dana Pałysa ...)

(Archiwum Zbigniewa Herberta w posiadaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie)

Zbigniew Herbert

* * *

Szukam wierszy Dana Pagisa
– Są chyba teraz na pustyni
Widziano je między oazą El-Djabel
a portem Eliat

Są na pewno w Czerniowcach
na każdym rogu ulicy

Powszechne Niedostępne

jak kazanie burzy
cisza wielu wód
diamentowe serce kolibra

Zbigniew Herbert

do druku podał Ryszard Krynicki

© Copyright by Katarzyna Herbert i Halina Herbert-Żebrowska

OD WYDAWCY

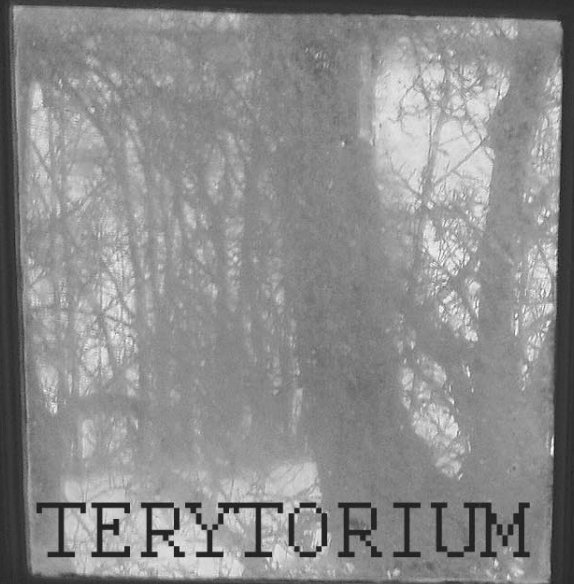
Brulion tego wiersza (zob. Zbigniew Herbert, David Weinfeld, *Listy*, Kraków 2009), opatrzony jest datą: 23 sierpnia 1991, czystopis powstał zapewne niewiele później. Jak wynika z dopisku Zbigniewa Herberta w prawym górnym rogu, miał on się znaleźć w tomie *Rovigo* (1992) w cyklu *Ksenia*. Ostatecznie jednak tak się nie stało, być może autor uznał go za utwór niedokończony. Także cykl *Ksenia* pozostał w zamyśle.

Zarówno brulion, jak i rękopis utworu opublikowałem we wspomnianej powyżej książeczce listów Herberta i jego hebrajskiego tłumacza, nie zdecydowałem się jednak ogłosić tekstu wiersza, bo miałem kłopoty z odcyfrowaniem drugiego słowa w przedostatniej linijce. Nadal nie jestem pewny, czy odczytuję je dobrze (wydaje mi się, iż w brulionie można je odczytać nawet jako: „wielkich”, z kolei w czystopisie kusi, żeby czytać je jako: „wiele wód”, jak w Biblii brzeskiej), decyduję się jednak na „wielu”. Wnikliwym czytelnikom wdzięczny będę za łaskawe uwagi i spostrzeżenia.

Zbigniew Herbert spotkał Dana Pagisa na festiwalu Poetry International w Rotterdamie w roku 1976; wspomnienie tego spotkania odżyło w maju 1991 roku w Jeruzolimie, w domu państwa Weinfeldów, gdzie poznał wdowę po zmarłym pięć lat wcześniej poecie, panią Adę Pagis.

W notatkach (i szkicownikach) Herberta zachowało się jego tłumaczenie czterech pierwszych części poematu Dana Pagisa *Dwanaście twarzy szmaragdu*, oraz dwa jego portreciki, rysowane z pamięci, trochę odmienne – dodajmy – od jego wizerunków, jakie można znaleźć w internecie.

R.K.



TERYTORIUM



BERNHARDA



Marek Kędzierski

Terytorium Bernharda

1.

Na fotografii z listopada 1988 roku idzie wiedeńską ulicą pośród tłumu, od razu widać, że to on stoi w centrum, nie tylko z powodu skadrowania zdjęcia – wyróżnia się spośród przechodniów pewną aurą. Dystygowanie odziany, w spodniach z eleganckiej flaneli, marynarce tweedowej angielskiej firmy DAKS, w jasnej koszuli z rozpiętym kołnierzykiem. Ale ubranie jest wyraźnie za duże, marynarka wręcz na nim wisi, co zdradza, że ten, kto je nosi, w dość krótkim czasie dramatycznie schudł. Duża głowa, sfotografowana z profilu, na skroni długie, sięgające aż za uszy pasma siwych włosów, koło oka straszy spora plama ciemniej zabarwionej skóry. Niewymuszona elegancja stroju wyraźnie kontrastuje ze zbolałą twarzą, zmrużonymi oczyma i otwartymi ustami. Twarz pisarza jest może zde gustowana ciągłymi atakami zde gustowanych pisarzem rodaków, ale bardziej prawdopodobne, że po prostu wykrzywiona grymasem bólu. Może nawet – by zacytować wypowiedzi Bernharda o tych, którzy, jak Paul w *Bratanku Wittgensteina*, odeszli przed nim: śmierć ma już wypisaną na twarzy.

Peter Fabjan, brat przyrodni, od dziesięciolecia był także jego przybocznym lekarzem i to jemu przyszło wypełnić akt zgonu. Trzy miesiące po wykonaniu

wspomnianej fotografii, dwa dni po pięćdziesiątych ósmym urodzinach, Thomas Bernhard, jeden z największych pisarzy dwudziestowiecznej Austrii, zmarł w swym mieszkaniu w Gmunden niedaleko Salzburga w następstwie *morbus Boeck*, przewlekłej choroby, na którą nie było ratunku.

Kiedy w ten ciepły, listopadowy dzień, fotograf naciskał spust migawki, co nastąpiło, jak można się domyślać, zniechęca, jeżeli nie ukradkiem, kończył się ostatni akt literackiego życiorysu Bernharda – inscenizacja sztuki *Plac Bohaterów* w Burgtheater, o krok od tytułowego Heldenplatz, gdzie dokładnie pięćdziesiąt lat wcześniej Hitler ogłaszał haniebną *Anschluss*. Ponieważ przesłanie dramatu Bernharda, przynajmniej zdaniem niektórych dziennikarzy, brzmiało: „W Austrii od tego czasu nic się nie zmieniło”, premierze towarzyszyła atmosfera skandalu i oprócz nagonki części mediów na kalającego własne gniazdo pisarza, doszło nawet do przejawów fizycznej agresji wobec niego. Bardziej wyważone głosy tłumaczyły, że choć nie można zaprzeczać, że wielu Austriaków nie pozbyło się jeszcze mentalności nazistowskiej (a działo się to w czasie międzynarodowego bojkotu prezydenta Waldheima, nieco później zaś Europa ogłosiła bojkot rządu austriackiego z powodu przystąpienia doń prawicowej partii Jörga Haidera), to jednak nazizm i antysemityzm obcy jest szerokim odłamom społeczeństwa. Bernhard chętnie nadawał walor polityczny temu, co pisał, lubił polaryzować „opinię publiczną”.

Po premierze *Placu Bohaterów* prasę obiegiło inne zdjęcie, na którym autor wchodzi na scenę Burga w towarzystwie reżysera Clausa Peymanna. Obaj uśmiechają się, tym uśmiechem, w którym jest wyzwanie, nie wahają się stawić czoło wrogo nastawionej części publiczności. Peymann macha ręką w kierunku widowni, Bernhard, tak samo cieleśnie już umniejszony jak na wspomnianej fotografii z wiedeńskiej ulicy, ujmuje się pod boki i podnosząc głowę, patrzy zapewne oślepiiony światłem reflektorów. To zdjęcie nie posiada, rzecz jasna, podobnego jak poprzednie waloru uchwycenia na żywo, na scenę poszedł przecież Bernhard po to, by wszyscy go zobaczyli, ale nie przybiera ani wyzywającej, ani aroganckiej, ani zalęknionej miny. Jest zapewne świadomy obecności fotografów, ale nie pozuje tu z intencją, by tak lub inaczej odczytano jego postawę czy wyraz twarzy – co różni te fotografie od większości wcześniej publikowanych zdjęć, na których zawsze gra jakąś rolę – a przynajmniej takie można mieć wrażenie. Na setkach fotograficznych wizerunków Bernharda wyczuwam jego zabiegi o to, by przedstawić się w ten, a nie inny sposób, przybrać tę, a nie inną minę. Na ogół chce, jak się wydaje, aby percypowano go jako bez reszty opanowanego sceptyka, ale

bywa, że przybiera minę bezczelnego, wyzywającego *besserwissera* (on zawsze wiedział lepiej), a w miarę potrzeby – impertynenta. Na niektórych wydaje się kpiarzem, całkiem zabawnym, raczej sympatycznym, jak wtedy, gdy siedzi na ławce przy Graben w śródmieściu Wiednia, a z tyłu trzech chłopców stroi za jego plecami miny. W późniejszym okresie na wielu dostrzegamy raczej wyraz twarzy gorzkiego mizantropa. Ale zawsze wyczuwa się pozę.

2.

Inne zdjęcie pisarza z okresu bezpośrednio przed śmiercią – z wiedeńskiej Café Bräunerhof, również uwiecznionej na kartach *Bratanka Wittgensteina*. W grubym swetrze z wyłożonym kołnierzykiem koszuli, pod spodem fular, ręce w kieszeniach, na wpół siedzi, na wpół opiera się o niewygodne oparcie. Lokal jest wyludniony, tylko dalej przy barze majaczy nieostra sylwetka kelnera, odzianego w czarny, „służbowy” garnitur. Przed Bernhardem na marmurowym blacie stolika taca z filiżanką i szklanka wody, na stoliku obok – rozłożone gazety. Do dziś Bräunerhof reklamuje się, że klienci mają tam do dyspozycji prasę austriacką, niemiecką, francuską, włoską, angielską, nawet węgierską, no i obowiązkowe – dla Bernharda – „*Neue Zürcher Zeitung*”.

W Café Bräunerhof bywał pisarz często, czytał gazety oraz spotykał znajomych i nieznajomych. Dwa lata przed inscenizacją *Heldenplatz* udzielił tam wywiadu germaniście z uniwersytetu w Bretanii, który zapytał, dlaczego jego twórczość bierze się bardziej serio za granicą niż w rodzimej Austrii. I uzyskał odpowiedź: „Ponieważ za granicą, w świecie, ogólnie mówiąc, kultury łacińskiej i słowiańskiej, ludzie po prostu bardziej się interesują literaturą, nadaje się jej tam zupełnie inną wartość, wartość zupełnie inną niż u nas. Tutaj literatura nie ma żadnej wartości. Muzyka ma wartość, teatr ma wartość, ale wszystko inne jest tu bez wartości. I zawsze takie było”.

Sytuacja dwadzieścia lat po jego śmierci nie potwierdza tego sądu Bernharda. Wydaje się, że jest wciąż mocno obecny, choć oczywiście jego postać, przechodząc do historii, zrobiła się mniej kontrowersyjna, przestała wzbudzać tyle emocji, jego inwektywy działają raczej estetycznie niż publicystycznie. Jego testament, wokół którego tyle było szumu, zabraniał wydawania i inscenizowania jego dzieł w Austrii przez siedemdziesiąt lat, ale obowiązywał tylko dziesięć. Każdy nowy sezon literacko-teatralny przynosi nowe publikacje i premiery. Bernhard stał się klasykiem literatury niemieckojęzycznej. Wydawnictwo Suhrkamp regularnie wznawia większość jego książek, niebawem ukażą się ostatnie tomy zbiorowego wydania *Werke*, 22-tomowej edycji *Dzieł*, obejmującej

praktycznie całość dorobku pisarza. Solidnie wydane i opatrzone solidnym komentarzem, u niektórych mogą wywołać efekt onieśmienia. Widok całej półki wypełnionej tyloma grubymi tomami, napisanymi w ciągu zaledwie ćwierćwiecza, uzmysławia, jak bardzo produktywnym był pisarzem.

Fotografia z Café Bräunerhof wisi od jakiegoś czasu w Café Bräunerhof.

Ktoś idący po Wiedniu śladami Bernharda znajdzie książki i opracowania, dokładnie – i na ogół bez wielu błędów – informujące, w jakim utworze autor wymienił taki czy inny szczegół wiedeński, od proletariackich dzielnic z *Chodzenia* po kawiarnię Sacher „na tyłku opery” (*Bratanek Wittgensteina*). Akurat w Bräunerhof zastanie atmosferę jak dawniej, jak za czasów Bernharda. Nieznacznie tylko zmienił się jadłospis – do dziś króluje sztukamięś i, ogólnie mówiąc, kuchnia niezbyt lekkostrawna, z dużą ilością śmietany i tłuszczów wszelkiej maści. Ten sam, jak kiedyś, tylko gorszy, pozostał też wystrój wnętrza. Brązowe, obite welurem we wzorek z lat siedemdziesiątych, kanapy, a raczej niewygodne ławy, przesiąknięte zapachem dymu tytoniowego. Kelnerzy w przepoconych ubraniach, zaciągający się pośpiesznie papierosem między jednym a drugim „wyjściem” do klientów, no i zatęchłe, urągające wszelkim standardom higieny toalety, których fotografia mogłaby dowieść empirycznie, że w pewnych wypadkach Bernhard w swoich literackich opisach wcale nie był mistrzem przesady. Szukać dziury w całym nie trzeba z aż takim wysiłkiem, czasami prawda skacze wam do oczu nawet w śródmiejskiej kawiarni.

3.

Z większości wiedeńskich zdjęć patrzy na nas chłodny ironista, sarkastyczny prześmiewca, w dobrze skrojonych garniturach, w nieskazitelnych koszulach, krawatach z najlepszych sklepów, w sam raz na afisze teatralne w Paryżu lub Mediolanie, albo do rocznego katalogu Suhrkamp, wyrafinowany przedstawiciel intelektualnej elity. Wystarczy jednak go usłyszeć, aby w jego głosie od razu odnaleźć alpejski, a dokładnie mówiąc przedalpejski *Heimat*¹. I oczywiście, oprócz fotografii wielkomiejskich jest też mnóstwo zdjęć Bernharda z przedalpejskiej prowincji (zwłaszcza z wiejskich rezydencji), na których *dichter* paraduje w *lederhosen*, popija z murarzami piwo podczas przerwy w murowaniu albo klepie się po brzuchu. Wszystkie oczywiście pozowane – lub prawie.

¹ *Heimat* to w gruncie rzeczy słowo nieprzetłumaczalne, obciążone zbyt wieloma znaczeniami, w dodatku jeszcze ładunkiem emocjonalnym, któremu – leksykalnie – trudno sprostać, ale na potrzeby tego tekstu oddam je jako „mała ojczyzna”.

Ten obywatel świata, którego bohaterowie deklinują we wszystkich przypadkach najbardziej renomowane nazwiska historii kultury Zachodu oraz wygłaszają quasi-szekspirowskie monologii, był wielce przywiązany – nawet jeśli się tego wypierał – do swojej małej ojczyzny, do tych kilkudziesięciu kilometrów kwadratowych podgórskiego terenu, w których czuł się naprawdę w domu, gdzieś między Bad Ischl a osiłą autostrady Salzburg – Linz. Kogoś, jeżdżącego pierwszy raz po tych okolicach, uderza najpierw, ile nazw miasteczek, wiosek i osad znalazło się w książkach gmundzkiego autora. Są nieznane, więc brzmią jak fikcyjne, a niekiedy znaczące, ale wybierając się na przejażdżkę samochodem można w ciągu kwadransa minąć kilka jakże znajomych czytelnikom prozy Bernharda. To trochę jak górnoaustriacka *Ludzka komedia*, tyle że u Bernharda ciągłość zapewniają nie tyle bohaterowie, ile *topoi*. Nazwy miejscowości są na stałe, jest z czego czerpać, i można je zazwyczaj zlokalizować na mapie Salzkammergut. Ale bohaterowie, którzy należą do jednego z kilku podobnych zresztą do siebie typów *homo bernhardiensis*, nie pojawiają się już w innych tekstach, natomiast Traich będzie zawsze niedaleko Peiskam.

4.

W dwudziestą rocznicę przedwczesnej śmierci pisarza „Kwartalnik Artystyczny” poświęca mu dwa bloki tematyczne. W niniejszym numerze publikujemy, ogólnie mówiąc, teksty o powiązaniach biografii, topografii i twórczości, w kolejnym znajdują się przekłady kluczowych, dotąd nieprzetłumaczonych na język polski utworów, głównie z wczesnej fazy twórczości, oraz teksty krytyki światowej poświęcone głównie jego prozie.

Biografia i dzieło – to w przypadku Bernharda, jak się wydaje, temat, którego nie sposób wyczerpać. Wszakże bez refleksji nad nim trudno o krytyczną ocenę jego dzieła we wszystkich aspektach. W całą tę złożoną problematykę, nieco zagmatwaną przez samego pisarza, w sieć powiązań i uwikłań między życiem a twórczością, najpierw wkroczyliśmy razem z nim. Dwa pierwsze teksty tego numeru należą do kategorii wywiadu. Tak jak inscenizował własne fotografie, Bernhard próbował też „ustawiać” wywiady, czasem subtelnie, czasem wręcz obcesowo, ingerował w ich formę i treść, narzucał interlokutorom, jak mają się zachowywać, tak w fazie przygotowań, jak w trakcie realizacji. Aby się w tym nie pogubić, naturalnym odruchem może być sięgnięcie do tekstów o Bernhardzie, co daje okazję do interesujących porównań, na przykład wtedy, kiedy o tym samym zdarzeniu są wzmianki w różnych pomieszczonych tu tekstach. Czytając wywiady z Kristą Fleischmann czy Kurtem Hofmannem,

trzeba pamiętać, że są to teksty wybitnie oralne, że Bernhard tam po prostu mówi i mówi – po to, by skorzystać z nich w pełni, powinno się ich słuchać.

W młodym wieku pisarz czytał dla niemieckiego radia fragmenty *Ereignisse* (*Zdarzenia*) niemal jak profesjonalny aktor, starając się przy tym osiągnąć standard wymowy *Hochdeutsch*. Natomiast w udokumentowanych w zapisie dźwiękowym prowokacyjnych, a przynajmniej prowokujących, wypowiedziach z ostatniego okresu, gdy, z jednej strony, był już u szczytu sławy, a z drugiej – wyraźnie zmagął się z niszczącą chorobą, mówił z bardzo „lokalnym” akcentem i wydawał się niczym nie skrępowany ani zażenowany (przeciwnie! Chyba się tym delektował), inkrustując swoje wypowiedzi wtrąceniami w stylu: „no nie?”.

Wywiad na Majorce z Kristą Fleischmann to okazja do skonstatowania, zwłaszcza w międzynarodowej, kosmopolitycznej scenerii, jak bardzo osadzony jest Bernhard w środkowoeuropejskiej swojskości. Kurt Hofmann nagrywał pisarza na żywo w jego domu i w bezpośrednim tegoż sąsiedztwie, tylko nieznacznie ingerując w tok wypowiedzi. Obecność samego mikrofonu sprawiała, że gawędziarz swobodnie snuł swój wywód, mówił i mówił, i mówił tak długo, jak włączony był magnetofon. W opublikowanej książce Hofmann usunął z wywiadu-rzeki własną osobę. Dzięki temu tekst Bernharda uzyskał jakość czegoś, co rozwija się samo z siebie i samo się napędza – ciągu wypowiedzi na różne tematy, połączone przypadkowymi skojarzeniami albo wyłącznie kaprysem mędrkującego pisarza. Ponieważ poetyka takiego wywiadu pozwala tylko na drobne przerwy w wywodzie, Bernhard nie miał czasu na dłuższe zastanowienie. Owe tak zwane rozmowy są dobrą ilustracją nie tylko tego, że autor był nadzwyczaj rozmowny, to znaczy potrafił bardzo długo nie ustawać w mówieniu. Pośród tych popiołów, morza banalnych oczywistości, pojawiają się, acz rzadko, cenne perełki, fragmenty wprost porażające swoją trzeźwością spostrzeżenia tudzież skrótowością wypowiedzi.

Po tych, jak podkreślam, stylizowanych „wywiadach” samego pisarza, w następnym tekście słyszymy jego brata w rozmowie ze mną. Także w wypowiedziach Fabjana pobrzmiewa melodia lokalna, uderza podobny jak u Bernharda – wtedy kiedy ten mówi swobodnie – leciutko nieskładny sposób wyrażania, tu i ówdzie pojawiają się te same regionalne słowa i zwroty. W oryginalnym nagraniu dźwiękowym słyhać, oczywiście, podobne jak u jego brata akcenty i rytmy – górnoaustriackie, ale i prawdopodobnie „rodzinne”. Również Fabjan ma temperament gawędziarza. Opowiada z zaskakującą szczerością o życiu, usposobieniu, „metodach” brata, o jego

przywiązaniu do małej ojczyzny Thomasa, *ich* małej ojczyzny. Z jego wypowiedzi wyłania się także obraz idiosynkratycznej i niekoniecznie zrównoważonej osobowości Bernharda. Zapalczywiec goniący sąsiada po polach, dosłownie z kilofem w rękę – z jednej strony, z drugiej zaś opanowany *bon vivant*, wytrawny znawca rzeczy pięknych i eleganckich, zręcznie starający się o kontakty z arystokracją, zabiegający o względy potomków Habsburgów. Może impulsywny i niesprawiedliwy wobec rodziny, ale to, generalnie mówiąc, jego brat stara się zrozumieć i wytłumaczyć.

Po rozmowie z Peterem Fabjanem na terytorium Bernharda wkraczają Krystian Lupa i Marek Kędziński, dwaj przybysze z zewnątrz, którzy przez dłuższy czas zajmowali się Bernhardem, pierwszy realizując najważniejsze nie tylko w Polsce inscenizacje wielkich dzieł Austriaka, drugi, niżej podpisany, przekładając i komentując też teksty.

Krystian Lupa uczynił więcej niż ktokolwiek, aby Thomas Bernhard nie był w Polsce pisarzem znanym tylko erudytom od literatury światowej i germanistom. W swoich inscenizacjach w oryginalny sposób z ogromną przenikliwością wnikał w sprzeczności stanowiące motor tego dzieła, a nieraz nawet, w trosce o to, by być wiernym duchowi, nieznacznie sprzeciwiał się literze jego pisarstwa. W swej lekturze scenicznej, w inscenizacyjnym odczytaniu Bernharda potrafił Lupa zwrócić uwagę na rzeczy, które trudno zauważyć w normalnej, nawet uważnej lekturze, jak choćby sytuacje, kiedy długie sekwencje myśli zaczynają żyć własnym życiem i odrywają się od wypowiadających je postaci na scenie.

Powstały w upalne lato 2003 roku tekst *Wolfsegg* to opatrzone dokładnymi datami dziennik podróży Krystiana Lupy. Na zaproszenie Petera Fabjana reżyser po premierze adaptacji *Wymazywania* odbywa wizję lokalną *in situ*, w autentycznej scenerii tej powieści – m.in. majątku Wolfsegg – dokąd przyjechał wraz z Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik, Agnieszką Mandat i Piotrem Skibą, aktorami wcześniejszej inscenizacji dramatu *Rodzeństwo*. Jeżdżą po okolicach i spotykają się z rodzeństwem Fabjanów, wciąż konfrontowanych z emocjonalnymi zaszłościami (nieobcych tym przedstawionym w dramacie), dawnych epizodów, w centrum których stoi postać zmarłego brata. Lupa obserwuje rodzeństwo w ich naturalnym środowisku, do doświadczeń wyniesionych z obcowania z dziełem Bernharda jako reżyser i czytelnik, w czasie tej wizyty dodaje jeszcze te lokalne – w okolicach Gmunden odkrywa dla siebie część Bernharda, której nie znał.

Ostatni tekst bloku bernhardowskiego, *Aurach*, jest nieco zbeletryzowanym dokumentem mojej wyprawy z Peterem Fabjanem do położonej naprzeciw

zamku w Wolfsegg rezydencji Bernharda w Ottnang. W ciemny, chłodny i mokry styczniowy dzień Fabjan oprowadza mnie po domu, wypowiada się na temat charakteru i osobowości brata, pokazując mi przedmioty znajdujące się w rozlicznych izbach jego zimnego domu. Choć jest bardzo taktowny, lojalny wobec brata i wyrozumiały, ma także dla niego słowa krytyki – wyczuwamy jego żal z powodu przykrości, które go niesłusznie spotkały. Za co – najprawdopodobniej – parę minut po opuszczeniu domu, spotyka go – i nas – kara, i to w dość bernhardowskim stylu. Czy Bernhard chciał z nas zakpić i to mu się powiodło? Czy też chciał, żeby skończyło się gorzej, ale nie udało mu się całkiem? Trzeba by uważnie przyszytyć się temu, co jest powiedziane w rozmowie. Pamiętając, że w rzece Aurach zakończyło życie paru bohaterów autora powieści *Korrektur* (*Korekta*).

Wolfsegg i Ottnang to miejsca ważne w topografii bernhardowskiej. Wolfsegg ze względu na *Wymazywanie*, najważniejszą późną powieść autora, w której nadzwyczaj wyraźnie wyartykułowane zostały naczelnne problemy Bernhardowskiej historiozofii – kwestia odpowiedzialności austriackich elit i kościoła katolickiego za nazizm i zagładę Żydów. Natomiast Ottnang – bo właśnie w tym domu chory Bernhard zamknął się na kilka tygodni, by w małym pokoiku pisać *Heldenplatz*, teatralny wyraz tej samej historiozofii. W tej przestrzeni, między Wolfsegg a Ottnang, można by się dopatrzeć centralnego punktu bernhardowskiego topos, miejsca wokół którego krążą energie i dobre i złe. Piękno i moc przyrody, głębia i wyrafinowanie kultury oraz ciężar historii, która kładzie się ponurym cieniem nad wszystkim z powodu historycznych przewinień najnowszych czasów – wszystko to daje się wyczytać z *Wymazywania* i *Placu Bohaterów*.

Pobyty na terytorium Bernharda, konfrontacja z miejscami, ludźmi, historią, dostarcza cennego kontekstu do pełniejszej refleksji o naturze jego twórczości. Potwierdza niektóre stereotypy wytworzone „na odległość”, a zaprzecza innym. Niekoniecznie zbliża nas emocjonalnie do Bernharda-człowieka, ale na pewno pozwala nam przybliżyć się o krok do wiedzy, na czym polega fenomen oddziaływania jego książek. Brak obiektywizmu, literackiego „obiektywizmu”, wyraźnego... więcej: *zasadniczego*, pryncypialnego – rozróżnienia między postaciami powieściowymi a autorem – źródło wielu różnego rodzaju nieporozumień, poważny problem w recepcji twórczości Bernharda, jest przecież jej siłą napędową, stoi u jej źródeł. I wciąga wielu czytelników, którzy właśnie z tego powodu gotowi są uparcie wgryzać się w tę niejednorodną materię. Być może czytelnika intryguje właśnie ów swoisty melanz

autobiografii ze zmyśleniem, prowincjonalnego z uniwersalnym, szczerości z pozą, ekshibicjonizmu z pruderią, kpiny ze śmiertelną powagą. Teksty pomieszczone w tym numerze, unikając literaturoznawczych systematyzacji, wprowadzają nas w tematykę bezpośrednio. Zostawiają czytelnika sam na sam z relacjami o bernhardowskich relacjach. Dialog o Bernhardzie jest pełen wewnętrznych powiązań, powtarzających się informacji, charakterystyk, anegdot, zazębiających się tematów i motywów. Niech Czytelnik sam połapie się w tym gąszczu.

Marek Kędziński

Thomas Bernhard

Katolicka egzystencja

Koniec końców, wszystko i tak spełźnie na niczym, wszystko kończy się na cmentarzu. Ludzie mogą sobie robić, co im się podoba. Śmierć i tak ich do siebie zabierze i będzie po wszystkim. Bardzo wielu daje się jej zabrać już w wieku siedemnastu, osiemnastu lat. W dzisiejszych czasach młodzi sami rzucają się w objęcia śmierci, jak mają dwanaście czy czternaście. No, zostanie jeszcze paru niedobitków, będą walczyć walecznie aż do osiemdziesiątki, dziewięćdziesiątki, też umrą, no ale będą mieli za sobą długie życie. A ponieważ życie jest piękne i tyle z niego radości, tę radość będą mieli długo. A ci, co zmarli przedwcześnie – krótko, dlatego powinno się ich właściwie żałować. Bo zupełnie nie poznali życia. I wszystkich tych jego okropieństw.

Moja matka ciągle miała przez całe życie straszliwe bóle głowy, ja tego w życiu nie miałem. No tak, bardzo długo nie pożyła, jednak mimo wszystko. Zawsze posyłała mnie po tabletki, od bólu głowy, bardzo mocne. Raz poszedłem i mówię: „Tabletki dla mamusi”. On ładnie wyjął je ze skrzynki, dał mi, a ja to połknąłem. Nie wiem, może trzydzieści na raz. To mnie

Fragment książki: Kurt Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, Löcker Verlag, Wien 1988, rozdział *Eine katholische Existenz*, s. 51-60

uratowało, bo po połknięciu aż tyłu, musiałem wszystko wyrzygać. Tak, doskonale pamiętam cały tydzień leżenia w łóżku, i cały czas wymioty, choć od tygodnia nic w środku nie było. Bardzo to nieprzyjemne. Jakby ci wypruwali flaki.

Dzieci zawsze diabeł korci. Kiedy dzieciak nie jest wątpły, chorowity i taki kochany i nie uważa na wszystko, to mu się mówi: „Jaki czort cię nosi”. Bo dzieci zawsze złością rodziców i właściwie też zawsze okazuje się, że są od nich lepsi. No bo dziecko ma chociaż trochę rozsądku, zdrowego, no chyba, bo jeszcze jest nie zepsuty, rodzice to wyczuwają i z tego powodu w gruncie rzeczy nienawidzą dzieci. A w konsekwencji i siebie, bo dzieci rodzą się przecież z ich winy.

Może się zagalopuję, choć nie sędzę, mówiąc, że prawie każde dziecko bardzo często ma samobójcze myśli, a nawet, choć w końcu tego nie uczyni, albo mu nie wyjdzie, próbuje się zabić. Bardzo to silna tendencja u dzieci. Taka fala przychodzi mniej więcej między siódmym a dwunastym rokiem życia, potem im trochę mija, wtedy, jak to się mówi, zaprawiamy się do życia, a potem jest jeszcze delikatna faza między osiemnastym a dwudziestym czwartym. Ten kto ją przeżyje, przetrwa do pięćdziesiątki, żeni się i wraca w normalne życie, z podniesioną głową i bijącym sercem. Potem od pięćdziesiątki ludzie znowu zaczynają się mocno zastanawiać. A tymczasem małżeństwa już się rozpadły, dzieci wyrosły na obrzydliwców, a świat odplaca się za wszystko niewdzięcznością.

Do dziś dnia mam ciągle samobójcze myśli. Ale skoro tego nie dokonałem, to, widać, życie musi być mi więcej warte niż cokolwiek innego. Zresztą czy ja wiem? Moja choroba to nie coś w rodzaju stwardnienia rozsianego, co raz się cofa, a raz pojawia na nowo. Mojej nie można umknąć, jak sędzę. Trudno powiedzieć, bardzo trudno. A jednak może się zbłąźnić i dożyję osiemdziesiątki. Kto wie? Nie nam tu decydować. Co to da, jak siądzie pan na wozie i będzie poganiał szkapę, która już dawno wydała ostatnie tchnienie. U mnie zawsze koniec blisko.

Mam zrosty na płucach, prawdopodobnie już od dawna. Przechodziłem kiedyś zapalenie płuc i pewnie wtedy one się wytworzyły. I mam poszerzone serce, takie schorzenie które się nie cofa, to jest nieuleczalne. Można z tym żyć trzy kwadransy, albo trzy lata, a może i siedem lat, nie wiadomo. Jeśli wierzyć temu, co mówią lekarze, to już dawno powinienem był umrzeć, przeżyłem samego siebie o całe lata. Jakoś trzeba umrzeć, wcale się tego nie boję, wszystko mi jedno. Nie rozumiem, jak się można bać śmierci, przecież

umieranie to normalka, nasz chleb powszedni. Bać się ludzi, jakimi są naprawdę, owszem, to mi się czasem zdarza, ale żeby bać się śmierci? A co, jak już nie będzie można dłużej? No to dam sobie spokój z tym życiem, gwarantowane. Nie będę się przy nim upierał, bez obaw. Każdemu przysługuje ten wybór, każdy może się zabić, w każdym momencie. Ewentualnie tylko pytanie, czym. Ale egzystować wtedy, kiedy nie możemy już robić tego, co się nam podoba – że choć niby tak ciężko, to mimo wszystko jednak – na to bym nigdy nie przystał. Jak się już praktycznie osiągnie dno, wtedy dadzą ci jeszcze tylko różne pod niebiosa wychwalane świństwa na złagodzenie bólu, ale nic poza tym. Poczynając od joannitów, aż po bo ja wiem co – wszystko to jest odstręczające.

Myślę, że człowiek powinien sam o sobie więcej myśleć. Sam prędzej wyczuje, co jest dla niego dobre. Mnie nie potrzeba żadnego homeopaty. Sam wiem, co robić, biorę łagodne rzeczy, rozrzedzające śluz, i nic więcej nie trzeba. Trzeba sobie uświadomić, że człowiek po prostu rdzewieje. To tak jak chcemy przeczyścić łufę strzelby, wiadomo, że nie inaczej jest ze steranym gardłem. Trzeba wlewać łagodne, kleiste płyny, miód i mleko, to nie takie głupie, wyjść na świeże powietrze, wtedy to znika. Tylko czy definitywnie, dozgonnie, no właśnie, to jest pytanie.

Pisałem wprawdzie o bólu głowy, o straszliwych bólach głowy, bo zawsze mnie to interesowało, dziadek też miał potworne bóle głowy, matka, właściwie cała rodzina. Tylko ja nie mam bólów głowy. Chyba, że sobie popiję. Mnie boli w krzyżu przy zmianie pogody, a pan to czuje w głowie. Człowiek jest mimo wszystko zdany na łaskę pogody. To żadna specjalna tajemnica, kiedy kogoś coś boli. Wystarczy wyjrzeć, a już się wie. Z tym, że u mnie to właściwie nie dotyka głowy. U mnie to wchodzi w plecy, tam mnie kłuje jak żądło. No tak, przed tym się nie ucieknie. To oczywiście też coś ekscytującego, kiedy pan całymi miesiącami nie może spać, ani jednej nocy, a tu uda się panu zdrzemnąć na całe trzy godziny, bez żadnego bólu, jakie to szczęście.

Dziś widziałem się z bratem, on jest internistą, dzięki Bogu, bo to mi oszczędza tych straszliwych, głupawych wizyt u lekarza, on wciąż nie może się nadziwić, że też ja jeszcze tyle robię. Chyba uważa, że w moim stanie powinienem właściwie od lat już leżeć w łóżku i tak dalej. Ale wtedy nie byłoby mnie już pewno na świecie. A i tak nie jest ze mną tak najgorzej i wolę raczej robić za dużo niż za mało, inaczej już bym się przekreślił.

W Lizbonie miałem blokadę przewodu moczowego, trzy dni nic nie leciało, a potem nagle krew i ropa. No to zadzwoniłem do brata, a ten mówi: „na-

tychmiast do szpitala”, i to był rzeczywiście ostatni moment. Gdyby czekać jeszcze choćby jeden dzień... na to samo zmarł mój dziadek. Ale mnie udało się o własnych siłach przylecieć z powrotem, z kateterem. A skoro nie było za późno, to było wystarczająco wcześnie, no i tyle.

Matka leżała przez dwa lata chora na raka i też umarła, wyglądała jak szkielet, a moja ciotka, widział tu ją pan, też przez rok leżała, i ja się w sumie nią opiekowałem. Umysł miała jeszcze sprawny, w stu procentach, ale wychudzona potwornie, skóra i kości. Wiem, co to znaczy, tak zwane normalne umieranie to coś ohydny. Ale ci ludzie wciąż uporczywie chwytają się życia, nawet jeśli nic już z niego dla nich nie pozostanie, jakie to głupie, nie warto nawet mówić. No bo śmierć i życie – to przecież takie normalne, normalne i kompletnie naturalne. Głupie tylko, kiedy samemu trzeba patrzeć na kogoś obok, komu to się przydarza i od nas odchodzi, to straszne. Człowiek słabnie i pewnych rzeczy nie może już robić. Ja przestałem wchodzić na piętro, tak jak pływak po prostu przestaje pływać, pewnego dnia, a długodystansowiec biegać. I powiedziałbym nawet, że jak ktoś jeszcze nie umarł, albo się nie zabił, to ma jakieś tam szczęście. Nawet w nieszczęściu. Inaczej by przecież z tym skończył. W chwili, gdy to zaczyna brać górę, znużenie życiem, kiedy jest tak silne, że ktoś chce się zabić, wtedy można samemu decydować o szczęściu i nieszczęściu. Przecież to nie spada z jasnego nieba. Wmówić tego ludziom też nie można. Każdy sam trzyma swoje życie, we własnych rękach, koniec końców. Oczywiście, za daleko się posunę, ale można przecież twierdzić, że dla ślepcy, nawet jeśli niesamowite bóle musi znosić, i jest wygłodzony, byłoby szczytem szczęścia, gdyby jeszcze raz choć na jedną chwilę mógł coś zobaczyć. W tym momencie i jego spotkałoby szczęście. A pan też ma wielkie szczęście, że nie przegonię pana kilofem. No bo ja pana mógłbym teraz zabić. Na przykład. Może by to nawet było wielkie szczęście dla pana, nie wiadomo. Albo dla mnie. Mordercy przecież zdają sobie sprawę, co nawyprawiali, natychmiast, po dwóch minutach, najpierw przychodzi szok. Po dwóch minutach, mniej więcej, wypada taki z domu i krzyczy: „O Jezu, ja go zabiłem”. Ja też prawdopodobnie tak bym się zachowywał. Nie sądzę, że bym sobie wyjechał moim mercedesem, opuścił szybę i spokojnie oznajmił: „ja kogoś zabiłem”. Nie sądzę. Pewno wyskoczyłbym z domu, w rozchełstanej koszuli, z niedopiętym rozporkiem, tak jakoś, żeby ludzie myśleli: oszalał. Człowiek mimo wszystko ma przecież resztki sprytu. Tak, potrafię sobie to wyobrazić, coś w tym rodzaju.

Szczęście człowiek ma dzień w dzień. Szczęście, jak myślę, tak jest rozdzielone między ludzi jak nieszczęście, wszystkich spotyka. Szczęście to rzecz

względna. Nawet jednonogi ma szczęście, właśnie dlatego, że ma jeszcze tę jedną. I że ma jeszcze tułów i wciąż żyje, ma szczęście. I tak już jest do końca. I prawdopodobnie to jest szczęście. A żeby chcieć więcej szczęścia niż się już ma, to prawdopodobnie arogancja i w ogóle niemożliwe. Ale ja oczywiście nie jestem żadnym wiejskim kaznodzieją. Ja przeciwko niczemu nie protestuję.

Ja jestem ze wszystkiego zadowolony, bez wyjątku.

Prawdopodobnie dlatego, że jestem taki zadowolony z siebie i taki szczęśliwy ze wszystkiego. W najprawdziwszym znaczeniu tego słowa. Jestem bez reszty szczęśliwy, od góry do dołu, z lewa na prawo, czyli tak na krzyż. I to jest w tym wszystkim takie piękne. Katolicka egzystencja. Życzę każdemu człowiekowi religii i tego wszystkiego, bo to jest wspaniałe. Wszystko to jest jak zupa z tłustej śmietany.

Nic na to nie można poradzić. Dają panu imię i nazwisko, Thomas Bernhard i ma pan już je na całe życie. A jak pan raz pójdzie pochodzić sobie po lesie i ktoś panu cyknie zdjęcie, to przez osiemdziesiąt lat będzie pan sobie łąził po tym lesie, i nic innego. I nic się na to nie poradzi.

Oczywiście, jak jakiś reporter siedzi gdzieś w lokalu i usłyszy, że pan powiedział: „Wołowina jest niedobra”, będzie później zawsze twierdził: „To ktoś, kto nie lubi wołowiny”, przez całe życie. A pan tymczasem będzie się odtąd zażerał wyłącznie wołowiną.

Komu przybiją pieczęć „wół”, ten pozostanie wołem aż go na rzeźniczym haku zawieszają. Ludzie już swoje wiedzą: na wiosnę żre siano, a następnie potraw. Tak samo z pisarzem. Ma przystemplowane „Pisarz”. Chłop, który go wieździe na ubój, nazywa się Wydawca i sprzedaje go na rynku, księgarskim. Co robi pisarz, wiadomo. Tak jak krowa przeżuwa trawę, tak pisarz przeżuwa myśli, wchłania je w siebie. Czy wciąż te same, czy inne, to nie od niego zależy. To z wyższej inspiracji. Może to i ona sprawiła, że kiedy miałem osiemnaście lat i poszedłem do szpitala, to dali mi od razu ostatnie namaszczenie. Musiałem iść do sanatorium, i długimi miesiącami leżałem wysoko w górach. Przede mną ciągle ta sama góra. Nie wolno mi było się ruszyć, a z tej nudy i z tego przebywania sam na sam z tą górą, całymi miesiącami – to albo człowiek wariuje, albo zaczyna pisać. Ja pisaniem przezwyciężyłem tam nienawiść do książek i pisania, i ołówka. I to jest z pewnością przyczyna wszelkiego zła. Ale wszystko na coś się zdaje, i z czegoś trzeba też żyć, no i w ten sposób tyle głupstw się w życiu robi. Życie składa się z jednego pasma bezsensów, trochę sensu, ale na ogół sam bezsens. Obojętnie

czyje życie. Nawet jak to wspaniali, rzekomo wspaniali ludzie – wszystko jest ubóstwem i wiedzie w końcu donikąd.

Można sobie w domu ładnie poukładać różne książeczki, a ci będą je sobie oglądali. Mimo wszystko to wciąż mle się dalej. Tak jak przyzwyczaił się człowiek z samego rana popijać sobie kawę lub herbatę – herbatę roztropniej – tak samo jest z pisaniem. Człowiek się uzależnia. To też narkotyk.

Jeśli lubi pan żyć, tak jak ja, no to musi pan wciąż czuć jakąś miłość i zarazem nienawiść do wszystkich rzeczy. To taki spacer po krawędzi górskiej przepaści. Obejrzeć się w jedną lub drugą stronę to niechybna śmierć. Jeśli lubi się życie, to nie chce się przecież umierać. Każdy lubi życie, nawet ten, kto się zabił, z tym że taki nie ma już więcej wyboru. Bo nie może już tego cofnąć.

Człowieka po prostu miota między jednym a drugim. To zresztą najlepszy impet do życia, to nas najlepiej napędza. Jak pan tylko kocha, to jest pan zgubiony. Jak tylko nienawidzi – tak samo. Erotyka to coś nierozłącznego od życia. Nawet insekty tego potrzebują. Chyba, że ma się bardzo prostackie pojęcie o erotyce. Nie ma jej też, kiedy się ciągle uważa, żeby to pierwotnie w sobie przezwyciężyć. Ale nie potrzeba mi ani siostry, ani kochanki, to wszystko ma się już w sobie, czasem można tego użyć, jak człowiek ma chęć. Ludzie zawsze myślą, że o czym się nie powie wprost, tego nie ma, a przecież to nonsens. Osiemdziesięcioletni starzec nad grobem, który teraz gdzieś sobie leży i tej miłości nie zaznał już od półwiecza, on też ma w sobie życie seksualne. I to jest nawet o wiele bardziej ekscytujące w jego seksualności niż ta prymitywna strona: „Już wolę sobie popatrzeć na psa i mnie też będzie lepiej...”.

Seksualność odgrywa olbrzymią rolę w życiu każdego człowieka, obojętnie, jak on ją sobie rozgrywa. I musi tak być, bo ma to już w sobie. Człowiek bez seksualności nie istnieje. Nawet jakby mu odcięli piersi, fiuta, całe to wszystko, to i tak byłby totalnie zależny od seksualności. Wówczas, nawiasem mówiąc, niechybnie by umarł. Totalna ofiara totalnej seksualności.

Thomas Bernhard
przełożył Marek Kędziński

Thomas Bernhard

Spotkanie

Rozmowy z Kristą Fleischmann

Thomas Bernhard: Przecież nie jestem na Majorce, tylko w Palmie. Właściwie Majorka wcale mnie nie interesuje, to jest kraj, wyspa, to mam też w domu – wszystko, czego potrzebuję do pracy, to atmosfera miasta, port, morze. Pracować mogę wyłącznie tam, gdzie klimat jest dla mnie znośny, a tu mam jedno i drugie. Możliwość nasycenia płuc i zrobienia z mózgiem tego, co mu odpowiada, co można z nim zrobić. Moim zadaniem wobec siebie samego, wobec nikogo innego, jest stworzenie czegoś z głowy, a to znaczy, napisania książek albo po prostu uszeregowania zdań obok siebie, myśli. Tutaj pojawiają się one po prostu lepiej niż tam na górze. Kiedy w Austrii coś zatyka mi gardło, przyjeżdżam po prostu tutaj na dół, i to jest idealne. Morze jest koniecznością, żaglowce, parostatki pasażerskie, auta, ruch – centrum miasta, ale żeby była woda.

(...)

Krista Fleischmann: *Ciągle nazywa się pana człowiekiem wyobcowanym w swojej ojczyźnie. Czy takie pojęcie jak „ojczyzna” w ogóle dla pana istnieje?*

T.B.: Pojęcie „ojczyzna” istnieje dla każdego, mam wrażenie. Pytanie tylko, gdzie ją kto ma.

K.F.: *Gdzie jest pańska ojczyzna?*

T.B.: Moja ojczyzna jest tam, gdzie akurat przebywam. Czyli że zawsze jestem w domu i zawsze w ojczyźnie.

K.F.: *Czy kiedy jest pan w Austrii, czuje się pan na wygnaniu, na duchowym wygnaniu?*

T.B.: Nie, ponieważ kiedy tam jestem, to znów jestem w domu, u siebie w domu.

K.F.: *Duchowy klimat w Austrii odbierał pan, jak mówią, jako duszący, czy to rzeczywiście jest prawda?*

T.B.: Nie sędzę, bo gdyby tak było, to przecież już bym się udusił. Zresztą zbyt długo nie dałoby się odczuwać go jako duszącego. Jest to możliwe tylko przez pewien czas. Potem się po prostu stamtąd wyjeżdża i przyjeżdża na przykład tutaj, a wtedy uczucie duszenia się ustępuje.

K.F.: *Czy wówczas tęskni pan za Austrią?*

T.B.: Przez pierwszy okres nigdy. Wtedy w ogóle nie odczuwam tęsknoty. Ale niekiedy, po pewnym czasie, człowiek zaczyna się po prostu nudzić i zwyczajnie jedzie w inne miejsce. Albo wraca do domu. Ale powietrze nadmorskie jest cudowne. Sama pani przecież widzi, jak tu jest pięknie, to tylko sprzyja pracy. Bardzo miło patrzeć tak na statki, a morze jest nieocenione. Lepsze niż góry. Które raczej otępiają. Woda i morze rozszerzają żyły i pewnie również tętnice. Nie wiem.

K.F.: *Duszę też?*

T.B.: Duszę, być może, tak. Wprawdzie nigdy nie widziałem duszy, ale może nadyma się ona jak miech. To możliwe. W każdym razie bardziej tutaj niż tam.

(...)

K.F.: *Jakie znaczenie ma w pańskiej twórczości krajobraz?*

T.B.: No cóż, drugorzędne. Zawsze piszę wyłącznie o wewnętrznych krajobrazach, których większość ludzi nie widzi, bo nie widzą prawie niczego, co jest wewnątrz. Bo zawsze myślą, że jak coś jest wewnątrz, to jest to ponure i wtedy nic nie widzą. Wydaje mi się, że jeszcze w ani jednej książce nie opisałem żadnego krajobrazu. Czegoś takiego w ogóle u mnie nie

ma. Zawsze zapisuję tylko pojęcia, a to znaczy zawsze góry albo jakieś miasto albo ulice, ale tego, jak one wyglądają – nie, jeszcze nigdy nie opisałem żadnego krajobrazu. Nigdy mnie to zresztą nie interesowało.

K.F.: *Czy czasem obserwuje pan przyrodę?*

T.B.: Obserwuję ją bez przerwy, kiedy nie śpię, a nawet w czasie snu, obserwuję, bo człowiek przez sen obserwuje jeszcze intensywniej niż na jawie, przez sen albo kiedy doświadcza tego, co się nazywa marzeniem sennym. Ludzie, którzy by chociaż przez chwilę czegoś nie obserwowali, w ogóle nie istnieją.

(...)

K.F.: *Często zarzuca się Panu negatywne nastawienie do życia, czy to w ogóle prawda? Czy rzeczywiście tak jest?*

T.B.: Nie. Mam zupełnie normalne nastawienie do życia, prawdopodobnie takie samo jak wszyscy inni normalni ludzie, i nie jest ono wyłącznie negatywne, ale też nie jest wyłącznie pozytywne. Bo przecież człowiek nieustannie spotyka się ze wszystkim. To składa się na życie. Nie ma samych negatywów, to jakaś bzdura. Ale pewnie są ludzie, którzy po prostu chcą wszystko tak widzieć. To przecież bardzo wygodne, kiedy można powiedzieć, ten to jest błąd, prawda, i od razu na całe życie zostaje on błaznem. Nazywają go wyłącznie błaznem, do samej śmierci. Ktoś inny od ukończenia dwudziestu lat jest lirycznym, egzaltowanym pisarzem i takim już zostaje, do samej śmierci. A krytykom ani ludziom, z którymi ma się do czynienia, ani się śni od tego odstąpić. Ktoś znowu pisze jakąś krotchwilę, nieważne, czy głupią, czy mądrą, to już inna kwestia, a może to w ogóle nie jest kwestia, i ten ktoś do końca życia zostaje żartownisiem. Ja prawdopodobnie do końca życia zostanę negatywnym pisarzem. Muszę jednak powiedzieć, że bardzo dobrze czuję się w tej roli, i wcale mnie ona nie irytuje. Bo chociaż ludzie mówią, że jestem negatywnym pisarzem, to przecież jestem równocześnie pozytywnym człowiekiem. Nic więc nie może mi się stać, prawda? A może jednak? Czy to jest niebezpieczny stan? Nie wiem. Uważam, że wszystko jest bardzo miłe, przede wszystkim, kiedy jestem daleko od domu i mam wokół siebie miłych ludzi, palmy, lekki wietrzyk i dobrą kawę.

K.F.: *Pan przecież również zaczynał kiedyś jako uczuciowo egzaltowany pisarz.*

T.B.: Myślę, że wszyscy pisarze zaczynają egzaltowanie, bo kiedy człowiek zaczyna się zajmować pisarstwem, to egzaltacja tkwi u jego podstaw, no bo co znaczy pisanie? Usiąść i... i trochę egzaltacji nie zaszkodzi. A ma się ją

tak czy inaczej. Wyobrażam sobie, że Pani też się zdarza być egzaltowaną, przez dłuższy lub krótszy czas. Nikt nie jest na to odporny, dzięki Bogu.

K.F.: *Więc jak to się panu jednak udało, że nie został pan jednym z wielu epigonów Kafki, tylko Thomasem Bernhardem posiadającym zupełnie swoisty język?*

T.B.: Nigdy nie miałem żadnego wzorca i nigdy nie chciałem żadnego mieć. Zawsze chciałem być tylko sobą i zawsze pisałem tylko tak, jak sam myślałem, dzięki czemu nigdy nie naraziłem się na niebezpieczeństwo bycia wessanym przez jakikolwiek wzorzec. – Żartobliwy materiał jest przecież zawsze tam, gdzie jest konieczny, gdzie występuje jakiś brak, jakaś umysłowa lub fizyczna kalekość. Z żartownisia, który jest zupełnie normalny, nikt się przecież nie śmieje, prawda, bo ktoś taki musi dopiero kuleć albo mieć jedno oko albo przewracać się co trzeci krok, albo (*śmieje się*) tyłek musi mu eksplodować i strzelać jakimiś fajerwerkami albo czymś takim. Z tego ludzie się śmieją, śmieją się zawsze z braku i ze strasznej ułomności. Z niczego innego jeszcze nigdy nikt się nie śmiał. Albo że jakaś stara baba na scenie powtarza się co trzecie zdanie i co chwila mówi „mój bliźniak jednojajowy” albo coś takiego, wtedy ludzie się śmieją. Ale z czegoś zupełnie normalnego, z czegoś tak zwanego normalnego, nikt się jeszcze nigdy na świecie nie śmiał. Człowiek sam śmieje się tylko wtedy, jak się uszczypnie albo zrobi coś podobnego, wtedy wybucha donośnym śmiechem. Kiedy mojej babce zdarzyło się oparzyć o kuchnię, śmiałem się zawsze jak wariat, a kiedy n i e przytrafiło się jej to przez całe tygodnie, w domu całymi tygodniami nie było śmiechu. Właściwie ziało tam wielką nudą. Ale jak mi było za nudno, szedłem do schowka na szczotki – była tam taka zasłona, za którą stały szczotki – i kiedy wiedziałem, że za chwilę nadejdzie babka, wysuwałem rękę, a babka ze strasznym krzykiem prawie się przewracała, jakby dostała apopleksji, bo ją przestraszyłem, jak to dziecko, z nudów. Ale zawsze chodzi o ułomności i przerażenie. Jeszcze żaden uczeń gimnazjalny nie śmiał się z nudnego nauczyciela, który codziennie w t a k i s a m s p o s ó b wchodzi przez drzwi, uczy i znowu wychodzi. Śmialiśmy się wyłącznie wtedy, gdy udało się nam go uszczypnąć albo schować mu kredę. Albo jak pani wymontuje kapitanowi statku ster w nocy, na pełnym morzu – to może się pani śmiać do szaleństwa, aż do zatonięcia. Potem to pani przejdzie, przy ostatnim haucie wody. Ale przecież pani chciała powiedzieć coś ważnego.

K.F.: *Nie chciałam powiedzieć niczego ważnego, chciałam tylko skromnie zapytać, czy tym, co pan pisze, chce pan również rozśmieszać ludzi? Chociaż czasem?*

T.B.: Nie, ale to się dzieje samo przez się, ja wcale nie muszę zadawać sobie trudu. Sam czasem śmieję się donośnie, jak sobie pomyślę, że, no tak,

to właściwie jest do śmiechu. Czasem jednak ludzie nie czują, gdzie ja się donośnie śmieję – już podczas pisania albo również później, przy czytaniu korekty, zaśmiewam się głośno – ale oni w ogóle nie uważają, że to jest do śmiechu. Ja tego właściwie nie rozumiem. Kiedy się na przykład czyta *Mróz*... właściwie z a w s z e dostarczałem materiału do śmiechu. Prawdę mówiąc, tam jest co chwila powód do głośnego śmiechu. Ale ja nie wiem, czy ludzie nie mają poczucia humoru, czy co? Nie wiem. Mnie to zawsze rozśmieszało i rozśmiesza jeszcze do dzisiaj. Kiedy się nudzę albo kiedy przychodzi jakiś tragiczny moment, otwieram jedną ze swoich książek, bo to jeszcze najszybciej mnie rozśmiesza. Może jednak pani nie rozumie, że tak to się dzieje? – Nie chcę powiedzieć, że nie napisałem również poważnych zdań, tak pomiędzy, żeby cementowały te śmieszne kwestie. Takiego kitu. Powaga jest kitem dla programu śmiechu. Można też naturalnie powiedzieć, że jest to filozoficzny program śmiechu, który w jakiś sposób stworzyłem przed dwudziestu laty, kiedy zaczynałem pisać. Naturalnie, sucha, w y ł ą c z n i e poważna filozofia nie jest do śmiechu, to też jest szalenie nudne. Ale ja mogę się śmiać również przy Schopenhauerze. Im bardziej jest zajadły, tym bardziej jest do śmiechu, tylko że ludzie biorą wszystko tak strasznie poważnie. Jak jednak można brać poważnie kogoś, kto jest ożeniony z pudlem, przecież kogoś takiego z góry nie można traktować poważnie. To jest filozof ś m i e c h u. To są ci wielcy figlarze w dziejach – Schopenhauer, Kant. A więc w gruncie rzeczy najpoważniejsi ze wszystkich. Należy do nich jeszcze Pascal, na ten swój katolicko-misteryjny, religijny sposób – to są właściwie wielcy filozofowie ś m i e c h u. Ci słabsi natomiast, druga kategoria, oni są w gruncie rzeczy nudni, bo tylko przezuwają to, co już wcześniej ustalili tamci filozofowie figlarze, i tych nie czytam, bo jeżeli już jakichś czytam, to tylko tamtych wielkich. Tyle że zajęło mi trochę czasu, aby powoli odkryć, co jest w i e l k i e, a c o m n i e j w i e l k i e. Na to potrzeba kilkudziesięciu lat, bo przecież tego człowiekowi nikt nie powie, dlatego że w szkole wszyscy są już tak samo skategoryzowani. To jest zrównanie różnych filozofii, filozofowie ustawiają się wtedy jak jakaś olbrzymia kompania albo armia – są ich przecież tysiące i setki tysięcy, więc samemu trzeba sobie wydziobać tych największych. A w tym nikt człowiekowi nie pomoże. Jeśli jednak, tak jak ja, jest się od dość dawna swego rodzaju sępem filozoficznym, to wiadomo, których sobie wydziobać. Należy do nich Kant i Schopenhauer – oni są szalenie śmieszni. Nie uważa pani? Śmieszni i do śmiechu, to pewne. – Doświadczenie tworzy poznanie. I bądź co bądź,

kiedy ma pani już pięćdziesiąt lat, pięćdziesięcioletnie doświadczenie od chwili wydania pierwszego krzyku, kiedy pani wyskakuje albo naturalnie z pomocą jakiejś akuszerki, oślizła i ohydna, i od razu sika na świat. Jeśli jest pani chłopcem, to leci to w przód – ma pani już pierwsze doświadczenie i zaczyna krzyczeć. Właściwie to również jest bardzo zabawne i właściwie jest też do śmiechu. Myśląc o narodzinach, myślę zawsze o moim bracie, jak on się rodził – mieliśmy zawsze akuszerkę, to znaczy moja matka nigdy nie była w szpitalu, kiedy rodziły się dzieci, gdy więc akuszerka położyła go na stole, to nasikał mi na twarz. Takie było powitanie. I to też było do śmiechu. Wszyscy się niesłychanie śmiali, bo ja naturalnie z zachwytu nad bratem otworzyłem usta, po czym od razu znalazł się w nich strumień sików. Życie p o w s t a j e, bardzo intensywnie. I z takiego ohydneho bachora – bo przecież najpierw jest taki niepozorny i okropny, trzeba go dopiero wytrzeć jakimś gałganem albo czymś takim – z tego później zrobił się internista, i sam potem wyciągał takie ohydztwa z brzuchów matek.

K.F.: *Jak to było z panem? Gdzie pan się urodził?*

T.B.: Nie było mnie przy tym, ale myślę, że było zupełnie normalnie. Nie było to cięcie cesarskie ani żadne inne wspomagające cięcie albo rozszerzenie, czy coś takiego. Ale pani chciała zapytać, g d z i e, a ja tak nikczemnie zvekslowałem na inne tory. To było w Holandii, w klasztorze dla upadłych dziewcząt, tak to się nazywało. Przecież moja matka, jako że byłem dzieckiem nieślubnym, wzięła nogi za pas, uciekła ze wsi, i miała przyjaciółkę w Holandii, a ona powiedziała: „Ty, ty nie możesz zostać u mnie, jak będzie się miał pojawić ten p r e z e n c i k”, a brzuch był już naturalnie widoczny i duży, „ale znam pewien klasztor, gdzie są miłe zakonnice, to zawiozę cię tam, jak już nadejdzie ta chwila”. I prawdopodobnie tak to się stało. To było w Heerlen, właściwie nie w Holandii, bo to było w południowej Holandii, a to się nie nazywa Holandia, tylko Niderlandy. Byłem tam kiedyś, interesujące, w tamtym miejscu, tam jest region węglowy, olbrzymi, gdzie są takie olbrzymie hałdy węglowe, i wszystkie domy stoją krzywo, bo ziemia się załamuje nad wyrobiskami węgla, i wtedy budynki się zapadają. Wszystkie domy stoją krzywo, ale wszystkie zasłony wiszą prosto. To niewiarygodnie piękny obrazek. Tam się urodziłem. Może klasztor był również krzywy. Nie wiem. Nigdy go nie odnalazłem. Pewnie się cały zawalił. Razem z upadłymi dziewczętami upadł również klasztor. Jako noworodek zostałem przymusowo urodzony w Holandii, byłem przecież dzieckiem urodzonym z musu, nieślubnym, z musu urodzonym w Holandii, w klasztorze. Prawdopodobnie

moja matka dostawała tam klasztorną zupę, a ja klasztorną papkę. Wtedy jeszcze nie było plastikowych łyżek, ale pewnie w klasztorze mieli jakieś blaszane łyżki. Posmarowali mnie, chyba na tyłku, jakąś maścią, a potem już poszło, wtedy człowiek może dożyć nawet osiemdziesięciu lat, z takim smarowaniem i klapssem w tyłek, i już leci. To było klasztorne życie Thomasa Bernharda w Holandii. Ale potem mnie stamtąd zabrano, bo jak się już jest na świecie, to matkę z dzieckiem się raczej wydała, dlatego że natychmiast przyjeżdżają następne z Austrii albo czy ja wiem skąd, nowe – oni ciągle potrzebują wolnych miejsc i łóżek dla kolejnych noworodków urodzonych z musu – no więc moja matka pojechała do Rotterdamu, a tam w porcie są naturalnie biedni ludzie, którzy mieszkają na kutrach rybackich i chcą sobie trochę dorobić, znalazła więc jakiś statek i, jak to się pięknie nazywa, „oddala mnie na wychowanie”, na taki kuter rybacki. Tak że pierwsze miesiące życia spędziłem nie na d morzem, a na morzu.

(...)

T.B.: (...) Tylko w Wiedniu nie ma batów, a ponieważ wiedeńscy aktorzy nie znają bata, niestety, dlatego są tacy źli. Wystarczy pójść w Wiedniu do teatru, występują tam sami emeryci. Już w wieku trzydziestu lat roszczą sobie prawo do emerytury, a młodzi aktorzy zachowują się właściwie jak starzy emeryci i działają nie na plaży na Majorce, tylko na plaży przy Ringstraße na scenie Burgtheater. Bardzo młodzi chłopcy i dziewczęta. Bardzo zdolni, ale niestety mają już chód emerytów i dobrze wiedzą, ile trzeba im zapłacić, bo stoi za nimi związek zawodowy pracowników scenicznych, wskutek czego robią najgorszy teatr świata.

K.F.: *Czy to nie jest trochę przerysowane...?*

T.B.: To też jest taki przesąd, widzi pani, tak to jest. Wszystko jest przerysowane, ale bez przerysowania nie można w ogóle nic powiedzieć, bo jak pani tylko podniesie głos, to właściwie jest to już przerysowanie, no bo po co go pani podnosi? Już kiedy się cokolwiek mówi, jest to przerysowanie. A kiedy się tylko powie, że nie chce się niczego przerysować, to już jest to przerysowanie. To zdanie jest niepodważalne. Nie może pani mieć absolutnie nic przeciw temu zdaniu. (...)

K.F.: *Jak wygląda pański kaftan bezpieczeństwa?*

T.B.: Może go pani zobaczyć tylko wtedy, gdy mi się pani przyjrzy. Widzi pani przecież, jaki jestem pokurczony i kaleki, a wszystko, co się ze mnie wydobywa, jest takie, jak to wygląda na zewnątrz, czyli pokurczone i kalekie. Nie? (*śmieje się*) Nie uważa pani? Nie? Ale to dziwne. Na ogół tak

to jest. Natychmiast to widać. Tę zbroję rycerską, którą ma się na sobie, taką rakowatą, taką skorupę, którą ma się wokół siebie. Dlaczego tak pani drży ręka?

K.F.: *Wcale mi nie drży; pan za to bez przerwy uderza stopą o podłogę...*

T.B.: Zawsze kiedy mówię tu u góry, tam na dole wybijam takt czubkiem stopy. Nigdy wcześniej pani tego nie zauważyła? Naturalnie trudno patrzeć równocześnie na stopę i na usta. W moim wypadku jest to doskonale zestrojone, kontrapunktowo. Muszę tak robić, bo przecież jestem człowiekiem muzycznym. Do wszystkiego, co mówię, wybijam takt stopą. Nie da się tego zrobić tylko wtedy, kiedy leży się w sali operacyjnej i jest się przypiętym pasami. No, ale wtedy człowiek nie jest taki gadatliwy. Słyszała pani ten takt, od dołu? Na pewno jestem muzykalny, jak powiedziałem. Muszę być muzykalny, skoro właściwie nie mogę powiedzieć ani słowa, żeby nie wybijać taktu czubkiem stopy. To nie tylko weszło mi w ciało i krew, ale w rękę i nogę, bo poza tym robię to jeszcze zawsze kciukami. Ale taka to już moja cecha, nie mogę – niech pani patrzy! Przy „ei” kciuki zawsze się rozchodzą, przy „o” je zamykam. Tego uczy się pani przecież już na lekcjach wymowy, przy „o” usta zawsze ściągają się do dołu, przy „ei” i „i” rozciągają się i podnoszą. Ale nie widzi pani, co przy tym robi stopa, ona trzyma to wszystko razem, dzięki czemu wszystko, co mówię, ma w sobie coś symfonicznego, zawsze, nie uważa pani? Właściwie okazuje się, że ludzie nieszczęśliwi i tragiczni są dość muzykalni. Nie na próżno grzebie się ludzi przy akompaniamencie muzyki, a to dlatego, że muzyka ma naturalnie wiele wspólnego z tragizmem i żalobą. – Podobno wszyscy ludzie umierają z muzyką w głowie, tak kiedyś słyszałem. Kiedy już wszystko odchodzi – duch, ludzie, wspomnienia – wtedy ciągle jeszcze tkwi w niej muzyka. Przede wszystkim przychodzą wtedy czerwie i rozgrywiają tę sprawę dalej. Pojawiają się najpierw w kącikach oczu. Po tym, ile głosów jest w orkiestrze, poznaje się, jak długo człowiek już nie żyje, bo pierwszy czerw wskakuje do kącika oka już w pierwszej sekundzie po śmierci. Ale nie udaje się dokładnie ustalić, czy do lewego, czy do prawego, i to jest trudność dla lekarzy medycyny sądowej, jeszcze dzisiaj kłócą się o to, czy pierwszy czerw wskakuje rzeczywiście do lewego, czy do prawego kącika oka. Odbywają się sympozja, to teraz jest bardzo modne, to są te „sympozja poświęcone kącikom oczu”. W Gastein odbyło się takie w ubiegłym roku. Ale nie doszli do tego, który czerw rzeczywiście dokąd wskakuje.

(...)

K.F.: *(...) W ogóle nie chce pan być poważny.*

T.B.: Ależ owszem, od kiedy tu jestem, cały czas staram się zachować powagę. Naprawdę, od dwóch tygodni staram się zachować powagę. Jestem bardzo poważny, jestem totalną powagą, właściwie. Totalnością powagi. Ale potem pani na mnie tak patrzy, i wtedy jakoś ta moja powaga przeradza się w niepowę. Cierpię z tego powodu, bo szczęśliwy jestem tylko w chwilach powagi. Ale to szczęście, właściwie moje największe, pani zabiera mi samym tym swoim spojrzeniem *à la* Palma. Naprawdę. Przecież poszliśmy nawet na cmentarz, żeby jakoś spoważnić, pojawiła się tam też już taka mała sugestia – groby, w jakiś sposób poważne, nie, tam było bardzo szczęśliwie. Ledwośmy wyszli z tego cmentarza, już znaleźliśmy się obok domu wariatów, i powaga znów gdzie się ulotniła. Od ośmiu dni jesteśmy niepoważni – a ja kocham powagę. Nie Ernsta Meistra¹, ale powagę jako mistrza, mistrza z Austrii, nie Mistrza z Niemiec. To znów jest śmierć, naturalnie zawsze i wciąż towarzyszy mi cień śmierci, i dlatego ją kocham, bo gwarantuje mi powagę. Śmierć jest dla mnie niczym tren, który idąc, ciągnę za sobą, to znaczy, nie niosę go, tylko on na mnie wisi, a ja go tylko za sobą ciągnę. Niestety znowu nie jest to poważne. Pani odbiera mi powagę.

K.F.: *Myśli pan o śmierci, żeby mógł pan zachować powagę?*

T.B.: Ja w ogóle nie myślę o śmierci, to śmierć ciągle myśli o mnie. „Kiedy mam po niego przyjść i zabrać go do domu?” – To jest z innej perspektywy. Ale ja tak bardzo nie lubię wracać do domu. „Iść do domu” znaczy „umrzeć”, czyli „być martwym”. „Być w domu, być martwym” – mówił już Pascal. „Kiedy jesteś w domu, jesteś martwy.” Wieczny spokój, wieczne domostwo – to śmierć! Dlatego z taką niechęcią wyjeżdżam do domu, bo czuję, że kiedy wrócę, śmierć będzie tam już stała z tą swoją czarną ręką, a ja wejdem przez drzwi do środka – zawsze, kiedy wchodzę przez drzwi do siebie, widzę rękę Curda Jürgensa – to taki aktor, zna go pani, śmierć w Salzburgu z takimi kościstymi palcami – i wchodzę do środka i wtedy – cap! Czuję to bez przerwy, ten ucisk tutaj, dlatego mam również, jak się pani dobrze przyjrzy, jedno ramię pochylone od tego uścisku śmierci. Tego nikt nie może mi w gruncie rzeczy odebrać ani zoperować, to jest mój lęk, siedzi na moim prawym ramieniu jak – (*śmieje się*), no tak, jak ptak zwiastujący śmierć. Tak się to tam osadziło. Wszystko to można było powiedzieć również bardzo poważnie i tego właściwie pragnąłem. Kiedy się mówi zamiast „ptak

¹ Nieprzekładalna gra słów. *Der Ernst* – w języku niemieckim – powaga. Ernst Meister (1911–1979) – poeta i pisarz niemiecki. *Der Meister* – mistrz. „*Der Meister aus Deutschland*” – mistrz z Niemiec, metafora śmierci – cytata z wiersza Paula Celana *Fuga śmierci*.

zwiastujący śmierć” – kiedy się mówi, że to jest po prostu tylko „śmierć”. Lakoniczne pojęcia, które można wyrazić dwoma słowami, tak jak filiżankę kawy, mimo iż znów brak temu powagi, bo kiedy porównuje się śmierć do filiżanki kawy, to nie jest to całkiem poważne, prawda? Chociaż naturalnie można porównać w s z y s t k o z e w s z y s t k i m. Naprawdę. Bachmann była pewnego razu ogromnie skonsternowana, bo kiedyś – siedziała na łóżku, a ja obok niej – powiedziałem jej, że właśnie można porównać w s z y s t k o z e w s z y s t k i m, i że wszystko też równocześnie jest wszystkim. A to jest naturalnie bardzo trudne. Jak na przykład utożsamić – a było to w Rzymie – jak przenieść na papieża nazwę filiżanka kawy albo filiżanka herbaty, skoro jest to to samo? Ale można to absolutnie zamienić miejscami. To znaczy, mógłbym sobie wyobrazić filiżankę kawy na tronie papieskim w Świętym Piotrze, a papieża na stoliku w kawiarni. Czyli że można by pić z papieża, a jako filiżanka kawy udzielać audiencji. To da się bez problemów ze sobą zamienić, jeśli tylko człowiek chce. Jeśli ma się konieczną do tego lokomotywę powagi.

K.F.: *Czy zatem wszystkie pojęcia można stosować wymiennie?*

T.B.: Można to robić tak czy inaczej. Może pani użyć wymiennie wszystkiego, to jest ten urok czy raczej wielkość natury. W ogóle dramatem ludzi jest to, że wskutek wychowania i p r z e k s z t a ł c e n i a, a przede wszystkim wskutek literatury, są nie tylko zafiksowani na różne pojęcia, ale jeszcze do tych pojęć mocno przygwożdżeni. Wszyscy mają przygwożdżone do mózgowi pojęcia i ciągle biegają tak z nimi po okolicy. To jest właściwy d r a m a t ś w i a t o w y. Pisarze są dokładnie tacy sami – wszędzie gwoździe i takie pojęcia jak śmierć, życie, miłość, czystość, żądza sławy, wszystko to. T o j e s t w ł a ś c i w y d r a m a t. No tak, ktoś trzyma kciuki – a ja gębę na kłódkę.

K.F.: *Wobec tego nie istnieje ani prawda, ani kłamstwo?*

T.B.: Wszystko to jest wymienne, również pani ma absolutną rację, nazywając prawdę kłamstwem, i absolutną rację, nazywając kłamstwo prawdą, ale sędzia nigdy by tego nie zrozumiał. Prawda i kłamstwo odgrywają wszakże główną rolę w s a d a c h c a ł e g o ś w i a t a. I wtedy nie przebije się pani ze swoimi poglądami. Filozof nie ma przed sądem nic do zakomunikowania, ponieważ sędzia jest zazdrosnym o filozofa człowieczkiem, pod ciężką, jak najtańszą, ale ciężką czarną togą, i on wszystkiego tego przecież nienawidzi, poza samym sobą, bo wszystko to go przytłacza. Tam nie zajdzie pani daleko. A jak go rozboli gardło, to dostanie pani rok więcej. Jak będzie miał bóle głowy, dostanie pani dwa lata więcej,

a jeśli będzie chory na raka, to dostanie pani dożywocie, bo on czuje w sobie taką straszną wściekłość. Ale kiedy będzie w dobrym humorze, no tak, to wyjdzie pani stamtąd z minimalną karą. Ponieważ jednak wszyscy sędziowie są zawsze w złych humorach, a ja nigdy nie widziałem sędziego w dobrym humorze, to prawie zawsze orzekają najwyższą karę, bo wszyscy się boją, że zachorują na raka, ponieważ żony wmawiają im bez przerwy: „Zobaczysz, dostaniesz raka”. To jest zgubne dla świata i na to choruje sądownictwo. Ja przecież miałem bardzo dużo do czynienia z sędziami. Obserwowałem ich zawsze, jak stali przy bufecie i porządnie się obżerali, kiedy już skazali paru biedaków, a im bardziej ich skazywali, tym lepiej się czuli, prawda. Na jednego skazanego dwie kanapki – taka mniej więcej jest proporcja.

K.F.: *To znowu wydaje się bardzo subiektywne.*

T.B.: Wszystko jest subiektywne i naturalnie fałszywe. To oczywiste. Nigdy nie twierdziłem, że wygłaszam prawdy albo mówię same właściwe rzeczy. Tak to jest.

K.F.: *Napisał pan kiedyś, że nie można opisać siebie samego, że nie istnieje żaden autoportret. A jednak tworzy pan autoportret i dokonuje autoprezentacji.*

T.B.: Autoportret może być wyłącznie autoodzwierciedleniem, trzeba by więc właściwie mówić zawsze zamiast „autoportret” – „autoodzwierciedlenie”, ponieważ wszystkie autorefleksje są autoodzwierciedleniami, autorefleksjami. Ale nie mam nic przeciw temu, kiedy ktoś nazwie to jako takie. Skoro nie istnieje ani prawda, ani kłamstwo, i wszystko jest otwarte – cztery miliardy ludzi to cztery miliardy światów, prawda? Nie ma więc dwojga ludzi, którzy postrzegaliby świat podobnie, ponieważ również całe cztery miliardy są zupełnie różne. A dwoje ludzi, którzy mają niebieskie oczy, postrzegają absolutnie wszystko całkiem inaczej. To jeszcze o niczym nie świadczy. – Czy chce pani czegoś poważnego? Słyszy pani przecież, że przez cały czas coś mówię, ale czym jest to, co mówię, to ja sam nie wiem. No, niech pani kiedyś kogoś zapyta, czy wie, co mówi. Nawet jeśli wygłosi pani wtedy prelekcję, to na pewno znowu wszystko będzie fałszem, od początku do końca, obojętnie, jak to się nazywa.

K.F.: *Jakie pytania p a n sobie zadaje?*

T.B.: Ja, tak sądzę, jeszcze nigdy nie zadałem sobie żadnego pytania. A te proste, tak zwane pytania, one zadają się same przez się, tych nie muszę zadawać...

przełożyła Sława Lisiecka

„Każdy dzień był dla niego inscenizacją...”

Peter Fabjan w rozmowie z Markiem Kędzierskim

Peter Fabjan: Wie Pan, literatura to nie moja specjalność... Nie znam się na literaturze. Ale w razie potrzeby są tu w archiwum fachowcy, germaniści, proszę mnie nie pytać tak, jak się pyta germanistę...

Marek Kędzierski: *Taka niegermanistyczna rozmowa ma bardzo wiele zalet. W każdym razie dla mnie jest ona nieodzowna. Nikomu, może oprócz pana siostry, nie mógłbym zadawać tych pytań.*

P.F.: Mój brat powiedział, że po to pisał prozę autobiograficzną, żeby po jego śmierci nie pytano nas, to znaczy siostry i mnie, a wcześniej także ojca – żeby nie pytano *nas* o niego, Thomas nie chciał, żebyśmy to my byli źródłem informacji o *jego* życiu, o nim. Zdarzało się, że kiedy wypytywałem mnie jakiś dziennikarz, ja coś tam nieopatrznie powiedziałem, a Bernhard potem uważał to za zdradę. Zaklinał: „gdyby cię ktoś o mnie pytał, to, na miłość boską, nic prywatnego, życie prywatne to jest tabu”.

Rozmowa przeprowadzona w Gmunden, 7 stycznia 2008 roku. Przełożył i zredagował Marek Kędzierski.



M.K.: *Ale, na miłość boską, co to znaczy prywatne? Granica między prywatnością a tym, co publiczne, akurat u niego była bardzo płynna. Tyle jest przecież w jego książkach prywatnego...*

P.F.: No właśnie, nie można inaczej, uważam, że nie ma w tym nic niestosownego, trzeba o tym mówić, jeśli się chce pewne rzeczy wyjaśnić. Nie można o tym nie mówić, jeżeli się chce zwrócić uwagę na tło, podłoże. To swego rodzaju pułapka... Tak, w swoich książkach zawarł bardzo wiele z życia osobistego, ale to były opowieści, opowiadał o sobie tak, jak mu było wygodnie. Nawet o autobiografiach nie mówię „książki autobiograficzne”, tylko autobiograficzne *opowieści*. Ponieważ rzeczywistość, którą my znamy, i którą znał mój ojciec, Thomas tak włączał do książek, jak mu się podobało, jak chciał, żeby było to odebrane przez czytelnika. Przedstawiał siebie tak, jak chciał, żeby go widziano.

M.K.: *Na przykład?*

P.F.: Na przykład takie proste szczegóły, jak choćby, kiedy pisze o naszym mieszkaniu w Salzburgu, które zajmowaliśmy od 1946 roku. Było ono oczywiście za małe dla ośmiu osób, nawiasem mówiąc, osiem osób mieszkało tam przez bardzo krótki czas, no ale nawet dla pięciu, sześciu było za ciasne. Thomas pisze, że musiał spać w przedsionku (*Vorhaus*), gdy tymczasem sypiał w przedpokoju (*Vorzimmer*). To był rodzaj przedpokoju, przechodnia izba, z której wchodziło się do trzech pokoiów, do łazienki i do kuchni. Osiem osób! Dziadkowi należał się osobny pokój, dziadek, Freumbichler, był pisarzem, więc ojciec musiał jeszcze obić drzwi tak, by nie dochodziły do niego hałasy z zewnątrz, od rodziny, żeby mu nie przeszkadzać w pisaniu. Dla reszty pozostawały więc dwa pokoje, jeden dla rodziców, siostry i mnie, drugi dla wujka. Babcia musiała spać w kuchni, a Thomas w przedpokoju. Inaczej nie było możliwe. Ale Thomas nie pisze w przedpokoju, tylko w przedsionku.

M.K.: *Jak to interpretować?*

P.F.: Oczywiście, „w przedsionku” to znaczy za drzwiami mieszkania, a tak nie było, to niemożliwe. Zrozumiałem jednak później coś, czego mój ojciec nie rozumiał i z tego powodu był na Thomasa wściekły. Zrozumiałem, że Thomas czuł się kimś z zewnątrz, obcym w rodzinie, już choćby z powodu nazwiska, on nie był Fabjanem, tylko Bernhardem.

M.K.: *Dlatego, że Anna Bernhard, wasza babcia, nie była zamężna, gdy urodziła Hertę, waszą matkę.*

P.F.: Słusznie, babcia po urodzeniu córki dała jej po prostu nazwisko pierwszego męża jej matki, chociaż była to przecież córka Freumbichlera. Gdyby swoje nazwisko dała... wtedy Bernhard nazywałby się Freumbichler. Takie były

okoliczności. Mój ojciec, Emil Fabjan, chciał noszącego panieńskie nazwisko matki Thomasa Bernharda, adoptować. Ale kiedy poślubił mamę w Seekirchen, był jeszcze na to za młody, dostał pismo urzędowe, że jest za młody, aby adoptować tego chłopca, powiedziano, że powinien jeszcze kilka lat poczekać. Potem przyszła wojna, były inne zmartwienia, mieliśmy ogromne, podstawowe, egzystencjalne problemy, jak w ogóle przetrwać, przestało to być aktualne. Ale ojciec naprawdę go chciał, zawierając małżeństwo chciał to nieślubne dziecko, którym się przez cały czas opiekował i na któregołożył, był dla niego bardzo dobry, już od początku, najpierw tych parę lat, kiedy byli w Wiedniu (w Wiedniu rodzice już mieszkali razem, pobrali się w Seekirchen koło Salzburga, potem, przed samą wojną, przenieśli się do Traunstein, po niemieckiej stronie), a ledwie przyjechał do Traunstein, wcielili go do wojska, ojca, i przez cztery lata niemal go nie widywaliśmy. Od czasu do czasu przyjeżdżał do nas, jak to się nazywało, na przepustkę z frontu, w mundurze, i dziwił się, kiedy przyjeżdżał, witał się z mamą i z dziećmi, a przy powitaniu mama pytała nas na żarty „a kto to taki?“, a ja odpowiadałem „żołnierz“, dziwił się, że go nie poznawałem. Przyszedłem na świat w 1938 roku, więc kiedy wybuchła wojna dopiero zaczynałem się uczyć chodzić. Do Thomasa ojciec miał taki sam stosunek jak do mnie, ale mój przyrodni brat wychwytywał nawet najdrobniejsze sytuacje, które mógł interpretować na swoją niekorzyść. Pamiętam, raz ojciec przyjechał na przepustkę, matka była z dziećmi, zobaczyła przez okno, że idzie – mieszkaliśmy w tym miasteczku Traunstein na trzecim piętrze – ojciec, w mundurze, więc wielkie poruszenie, ja z Thomasem biegniemy, aby go powitać. Siostra była dwa lata ode mnie młodsza, jeszcze nie chodziła. Wybiegliśmy na podwórze, Thomas, siedem lat starszy, był oczywiście szybszy, stanął przy ojcu pierwszy, ale ojciec – tak się później opowiadało – ojciec, zobaczywszy mnie, wcześniej byłem chyba chory, najpierw przywitał się ze mną, z otwartymi ramionami mnie przyjął, a Thomas przez chwilę stał tak po prostu koło niego. To elementarne przeżycia Thomasa, który jako chłopiec zawsze czuł się gorzej traktowany.

M.K.: *A wracając do opisu mieszkania...*

P.F.: Tak to opisał, jak wtedy czuł. Przecież pokój przechodni, czy przedpokój, to nie było takie straszne. Wszyscy stłoczeni byli w pokojach i kuchni, a on miał dla siebie całą izbę, nocą drzwi były zamknięte. Ale odczuwał to jakby był poza mieszkaniem, jakby go wyrzucono z mieszkania i to odczucie było dla niego ważne, jako dziecko cierpiał z tego powodu, i przekazał to pisząc, że sypiał poza mieszkaniem, a nie w przedpokoju, który był czymś w rodzaju dodatkowego pokoju. Tak ja rozumiem jego wersję własnej bio-

grafii w opowieści – często zaostrza, przerysowuje, aby przekazać swoje odczucia, albo spowodować, by czytelnik odczuł to, co on wówczas czuł. To był przedpokój, powtarzam, on spał w mieszkaniu, nie w przedsionku, ale nie to jest ważne, ważne jest to, co on wówczas czuł.

M.K.: *Thomas Bernhard wykorzystuje swoją biografię na dobrą sprawę w każdym utworze. Kiedy czyta pan jego teksty, czy dostrzega pan różnicę między tymi, które określa się mianem autobiografii od pozostałych?*

P.F.: Jak wspomniałem, Thomas mówił, że prozę autobiograficzną pisze po to, żeby o tym, jak było, ludzie nie dowiadywali się później od *nas* – sam chciał to im przedstawić, ale tak naprawdę tomów autobiografii nie uważał za swe największe dokonanie – tym była niewątpliwie proza, znacznie ważniejsza dla niego także od sztuk teatralnych. Oczywiście, kiedy czytam jakiś utwór prozatorski, jakąś powieść, czuję, że on też dotyczy mnie, taki jest mój los, i to samo czuje siostra, tak było też z ojcem.

M.K.: *To znaczy, że w utworach o charakterze rzekomo nieautobiograficznym również siebie odnajdowaliście?*

P.F.: Absolutnie. Weźmy na przykład postać Johanna z *Wymazywania*. Thomas powiedział mi wręcz: „Masz, przeczytaj! Johannes to jesteś ty”. I powiedział to serio. Kiedy więc czytam, pytam się: „jak on mógł coś podobnego napisać o mnie, skąd się to wzięło, skąd mu to przyszło do głowy?”. W głębi jego osobowości czegoś brakowało, tak ja czułem, brakowało mu, generalnie, fundamentalnego zaufania do świata, do najbliższego otoczenia również, to się wyraźnie wyczuwa. Patrzył na mnie często bardzo analitycznie, trzeźwo i chłodno osądzał, wiem jednak, iż bał się różnych rzeczy z mojej strony, i wolał wystawiać mnie na próbę, aby się przekonać, że nie jestem taki, wręcz przeciwnie, że jednak nie ma racji.

M.K.: *Można więc powiedzieć, że w tak zwanych dziełach stricte literackich wykorzystywał materiał autobiograficzny, ale w swobodniejszy sposób. Natomiast celem tak zwanej prozy autobiograficznej było opisanie swego życia. Choć oczywiście do tego opisu nie wahał się włączać rzeczy i sytuacji całkowicie fikcyjnych.*

P.F.: Na pewno...

M.K.: *I odwrotnie, kiedy mówił o innych, wypowiadał się na temat innych, też wślizgiwał się w inne postaci.*

P.F.: Przedstawiał rzeczy tak, jak chciał, by inni to widzieli...

M.K.: *„Jego” widzieli, to znaczy: żeby widzieli go innym niż był?*

P.F.: Innym niż był, bo on się stylizował, powiedział raz ojcu, że buduje własny pomnik, że taki sobie postawił cel. W prywatnym gronie mawiał takie

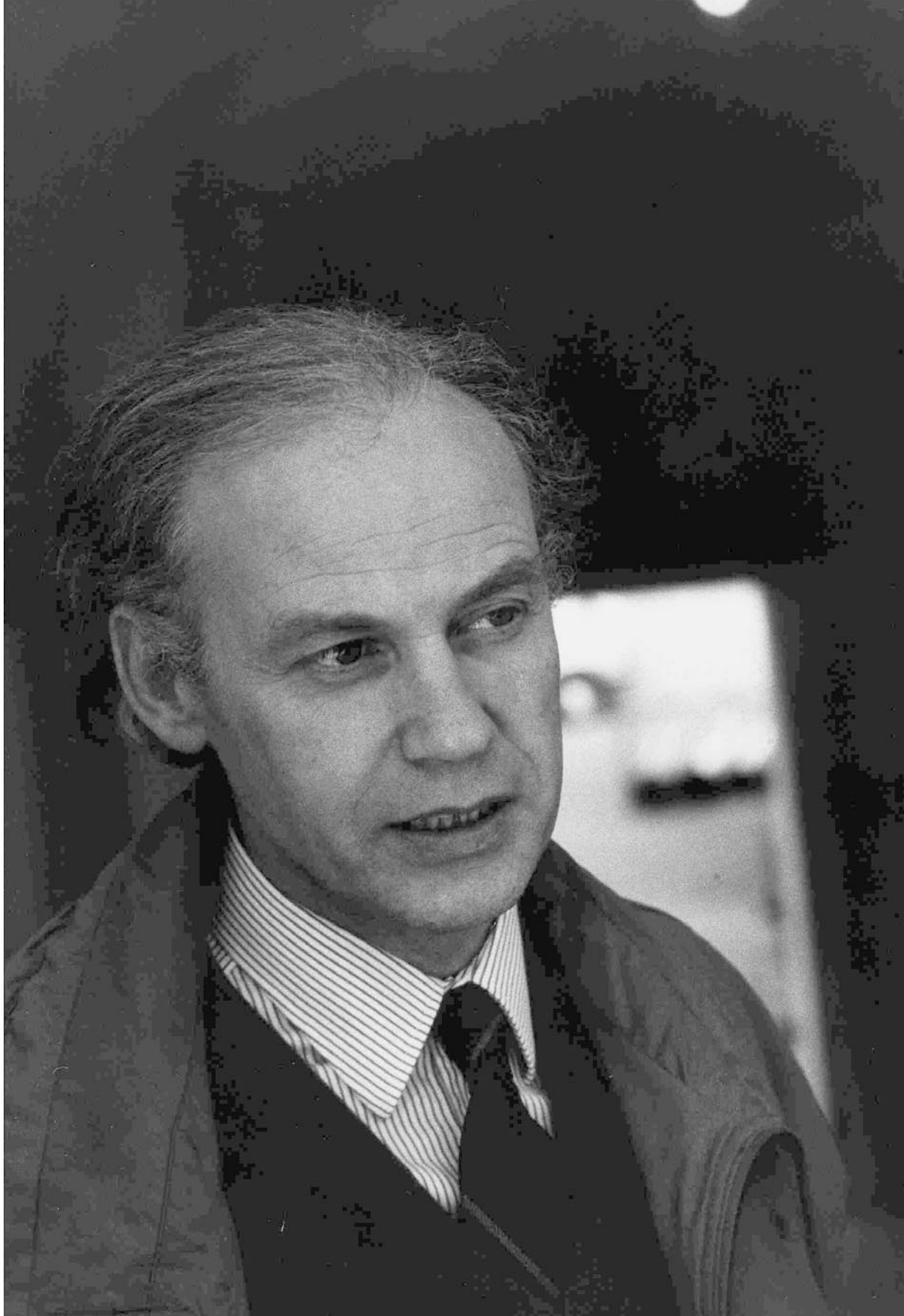
rzeczy bez najmniejszego zażenowania. Prowadził sztuczny żywot – oddany sztuce, pełen sztuki, ale i sztuczny. Każdy dzień to była inscenizacja, autoinscenizacja, codziennie sam się inscenizował. Tak było od kiedy, jak to określał, *uciekł w literaturę*. Szukał w niej ucieczki, bo zauważył, że w normalnym życiu nie daje rady, nie potrafi.

M.K.: *A tej sztuczności, zamięłowania do komedii, nie było wcześniej, w czasach młodości, zanim zwrócił się ku literaturze?*

P.F.: Sam nazwał się kiedyś urwisem, był przedwcześnie dojrzałym chłopakiem, miał w sobie coś ze złośliwego spryciarza, po francusku powiedziałyby się chyba *vipère*, czyli taka żmijka, prawda? Ojciec wysyłał dziadkowi z frontu, z Jugosławii, tytoń do fajki. Wiadomo było, że tytoń to luksus, inne rzeczy były potrzebne do życia, więc część tytoniu trzeba było poświęcić, zamienić na żywność. Kiedy Thomas jechał ze mną do chłopca po mleko, masło czy jajka, brał mnie z sobą, takiego miłego blondynka, pokazywał żonie chłopca, licząc, że ona wpłynie na męża, żeby nam więcej dał. Thomas miał interes, żeby mnie tam zabierać, to nie było tylko z miłości do mnie, do tego swego... konkurenta.

M.K.: *Widział w panu konkurenta?*

P.F.: Tak, on widział we mnie konkurenta, taka była moja rola. Ja według niego byłem upragnionym dzieckiem, on do mojego narodzenia był w centrum uwagi i nagle się wszystko zmieniło. Niby opowiadał, że podoba mu się ten niemowlak, przychodził go oglądać – poród odbył się w domu – Thomas był zaciekawiony moim pojawieniem się w domu, i w jego życiu. Raz nachylił się nad niemowlęciem akurat wtedy, kiedy nagle oddało ono mocz, powstała mała fontanna, wprost na jego twarz, często zdarza się tak w wyniku wczesnej reakcji organów, pęcherz jeszcze normalnie nie funkcjonuje. Brat nie przyjął tego jako kuriozum, tylko potraktował jako afront. Stał się zazdrosny, zapamiętał to sobie na całe życie. Zazdrosny był, że ja studiowałem, tak jakby jemu tego broniono. Miał w szkole złe stopnie, nawet z takich przedmiotów, które nikomu nie sprawiają trudności, jak kaligrafia. Kiedy dwukrotnie nie zdał, ojciec powiedział dziadkowi, który w rodzinie o wszystkim decydował, że chce, żeby jego syn, to znaczy ja, poszedł do gimnazjum. Thomas był wtedy już drugi rok w gimnazjum, był siedem lat starszy ode mnie, ale to akurat wynikało z wojennych okoliczności. W klasie był zawsze najstarszy, to na pewno nie było przyjemne. Więc ojciec powiedział dziadkowi: „Tak dalej nie może być, Thomas musi iść na naukę, nauczyć się jakiegoś zawodu, musi też zacząć sam się utrzymywać, finansowo, albołożyć na utrzymanie rodziny, dokładać do



budżetu”. Byliśmy w bardzo trudnej sytuacji jeszcze przed wojną, a w czasie wojny to się oczywiście nawet pogorszyło. W autobiografii przeczyta pan, że w drodze do gimnazjum w Salzburgu, na Reichenhallerstrasse, po drugiej stronie Mönchsberga, tam, gdzie idzie się tunelem prosto do gimnazjum, zawrócił i poszedł „w przeciwnym kierunku”. I kontynuował potem życie w tym „przeciwnym kierunku”. W rzeczywistości jednak to nie on postanowił. Zdecydowała o tym rodzina. Tak po prostu wypadło.

M.K.: *Był złym uczniem. Z własnej woli?*

P.F.: Już pierwszą klasę musiał powtarzać, a drugą miał powtarzać powtórnie. Nasz ojciec powiedział wtedy, że tak dalej być nie może i skoro nie chce się uczyć, skoro jest leniem – ojciec tak to klasyfikował, nie był pewien, że Thomas wyrośnie na kogoś. Dopiero później, po przeczytaniu pierwszych wierszy, powiedział nam, a może mamie – która zmarła w 1950 roku, więc to musiało ukazać się wcześniej – powiedział, że widzi, że coś z niego będzie.

M.K.: *A stosunek Thomasa do siostry?*

P.F.: Z siostrą miał związki, jak to określić?... raczej sporadyczne, nie utrzymywali stałego kontaktu. Ale jak brakowało mu pieniędzy, to chodził do siostry – ciekawe, ja raz też mu pomogłem, kiedy studiowałem w Wiedniu. Poszedł do siostry, ona też miała ciężkie warunki, bo wychowywała samotnie dziecko, poprosił ją o pożyczkę, a ona natychmiast mu jej udzieliła, choć sama musiała pewnie od kogoś pożyczyć. Zapamiętał na całe życie, że ani na moment się nie zawahała, potem napisał jeszcze do niej list, chwając ją za to i zapewniając, iż nigdy nie zapomni o tym geście. Ale ich kontakty przez to się nie ożywiły, potem siostra, która mieszkała w Niemczech, rozeszła się z mężem, wróciła w te okolice i rozpaczliwie chciała zbudować jakąś egzystencję, sama z dzieckiem. Jednak wtedy nie pomyślał o tym, by jej pomóc. Niby jej powiedział: „możesz tutaj się sprowadzić, kupię ci mieszkanie”. Hojny był, ale, że tak powiem, na swoich warunkach. Siostra przyjechała zobaczyć to mieszkanie. Nowe budownictwo, z pięknym widokiem na jezioro. Budynek był w stanie surowym, a mieszkanie, jak to dziś często jest z „przemysłowymi” mieszkaniami, miało okna tylko na jedną stronę. Cały dom był jak długi plaster wosku z otworami po jednej stronie. A siostra przechodziła wcześniej okresy depresji i wyczerpania nerwowego. Powiedziała więc, że nie, że się tam nie wprowadzi. Thomasa do tego stopnia to oburzyło, że powiedział, że nie ma potrzeby w ogóle jej widywać, chyba że sama do niego się zwróci. Tego rodzaju nieprzemyślnych reakcji zapewne wolał później nie pamiętać. Ale rozumiem, że często nie miał ochoty angażować się w sprawy rodzinne, rodzina była trudna, poczynając od dziadka, ojciec był



Z Hedwig Stavianicek, Salzburg, 1954

najstabilniejszy, ale matka ciągle cierpiała z jakiegoś powodu, charakter miała niełatwy, my też. Co do siostry, to wciąż mógł się spodziewać, że popadnie w życiowe tarapaty, także zdrowotne i psychiczne, i wtedy on zostanie do tego wciągnięty, a tego naprawdę możemy mu oszczędzić, powiedział, bo wtedy nie będzie w stanie nic napisać. Miał świadomość, że Peter, brat-lekarz, weźmie na siebie rolę rodzinnego pośrednika. Jeszcze żył wuj, ale między wujem a ojcem panowała głęboka wrogość, nie było żadnego kontaktu. Więc pozostawiałem ja, ja tylko utrzymywałem kontakt ze wszystkimi. Na przykład w okresie Bożego Narodzenia, było i tak, że najpierw krótko świętowałem z Thomasem i jego Hedwig Stavianicek, potem jechałem do Salzburga, by krótko z wujem obchodzić te święta, a na koniec odwiedzałem jeszcze ojca. Raz udało mi się, na krótko przed śmiercią wuja, przekonać go, żeby wybrał się do ojca i żeby się pogodzili. Ta pojednawcza wizyta trochę między nimi naprawiła. Zabiegać o pojednanie to była moja rola, byłem rodzinnym goźdźcielem.

M.K.: *Wypowiedzi o Bernhardzie są pełne sprzeczności, ale i on sam był człowiekiem pełnym sprzeczności. Kiedy o nim myślimy, konstatujemy: aha, taki był, tego chciał, to robił, ale za chwilę, po zastanowieniu, moglibyśmy dodać coś zgoła innego, czasami dokładne przeciwieństwo. Czy był człowiekiem rodzinnym, czy kochał bliskich, czy nic sobie z nich nie robił? Czy szukał zbliżeń z ludźmi, czy wręcz przeciwnie, dystansował się od nich? Czy był samotnikiem, czy zupełnie nie – otoczony tysiącami ludzi. Jak pan go widzi z dzisiejszej perspektywy?*

P.F.: Na pewno był samotny w swoim świecie, w literaturze. Bo tylko ze starszą panią, Hedwig Stavianicek, którą nazywał w swoich książkach życiowym towarzyszem, tylko z nią, jak mi się wydaje, rozmawiał o tym, co pisał. Jej dawał wypowiedzieć się na ten temat, przedstawić opinię. Poza tym sam niechętnie mówił coś więcej na temat swojej pracy. Ze mną w każdym razie raczej nie rozmawiał. A co do samotności w życiu, to miał kontakt z wieloma osobami, kobietami, także młodszymi, które za nim wprost przepadały. An-

nemarie Siller-Hammerstein, która z nim była w Polsce twierdzi, że Thomas w najlepszym wypadku potrafił się w kims zakochać, ale nikogo naprawdę nie kochał, mam na myśli drugą płęć, w najlepszym wypadku był zakochany. Ona cierpiała z tego powodu, zjawiała się na każde jego zawołanie, także inne kobiety miały go za ujmującego mężczyznę, szarmanckiego, liczyły, że rozwinie się z tego związek. To był jego *handicap*, w swój sztuczny świat nie uciekł z powodu jakiejś abstrakcyjnej idei, tylko po prostu zauważył, że świat kobiet był dla niego... jak to powiedzieć? – nieprzystępny, niedostępny, obcy, wynikało to w jakiś sposób z jego biografii, jego kolei życia, zwłaszcza w fazie dojrzewania, ta sfera doznań była mu niedostępna, czuł się nieswojo, w rozwoju emocjonalnym zatrzymał się w fazie infanrylnej. Ośmielam się o tym teraz mówić, choć dotykamy tu spraw intymnych, ponieważ – rozmawialiśmy już o tym wczoraj – od rzekomo do tego powołanych, słyszymy nieraz całkiem zaskakujące uogólnienia na ten temat.

M.K.: *Mówił pan wczoraj, że obcy mu był świat erotyki.*

P.F.: Właściwie obcy mu był ten świat, świat erotyki, niemożliwy, w sensie zdolności do nawiązania i prowadzenia relacji seksualnych, tego nie potrafił. Owszem, zdawał sobie sprawę, wiedział doskonale, jaka jest dynamika takich relacji, przenosił to na inne obszary. Mówił na przykład: „jakie to wspaniałe uczucie, odnieść taki sukces jak ja, to jest jak orgazm”, owszem, miał różne, nazwijmy to tak, przeżycia zastępcze, sam mawiał, że wszystko jest erotyką, życie jest pełne erotyki. Ale nawet jeśli tego doznawał, w ten sposób, nie był w stanie mieć relacji seksualnej. Mówi się, że w jego książkach nie ma prawie pozytywnych postaci kobiecych, wciąż za to owe negatywne stereotypy...

M.K.: *...Sigrid Löffler pisze: „rodem z Weiningera”...*

P.F.: Możliwe. Lub Freuda. To bierze się z jego własnych doświadczeń z kobietami, a te były wyraźnie negatywne. Wytlumaczenie tego można znaleźć w biografii, pełnej momentów całkowitego zablokowania. Nawet z kobietami bez reszty mu oddanymi, które go kochały i miały wielką nadzieję, bardzo wierzyły, że rozwinie się z tego związek, stały związek.

M.K.: *A potem przeżywały wielki zawód.*

P.F.: A potem zawsze były zranione, odczuwając, że kiedy chciały zbliżenia, on był całkowicie zablokowany. Był wtedy chłodny jak lód, choć przecież potrafił być czarującym i ujmującym mężczyzną, szczególnie wobec kobiet. Starsze, doświadczone kobiety, często aż nazbyt mu oddane, źle przyjmowały, kiedy zauważały, że Thomas właściwie nie radził

sobie z kobietą jako istotą seksualną, erotyczną. Nie rozwinęło się u niego coś głębszego, można tak śmiało powiedzieć. Ale o tym czymś, co teraz opisuję, jak zresztą z innymi rzeczami w jego życiu, nie chciał w ogóle rozmawiać, nie chciał, żeby poruszać ten temat, nie chciał wyjaśniać. Wiedział, że z powodu tych trudności pisze. Że to jest motor jego twórczości. To, o czym przed chwilą mówiliśmy, relacje z kobietami, ale także inne aspekty, ogólnie rzecz biorąc, jego podejścia do ludzi, do kontaktów z ludźmi. Kontaktów miał tyle, ale tylko ze starszą panią miał naprawdę kontakt niepowierzchlowy. Kiedy umarła, jak się okazało pięć lat przed nim, powiedział mi: „Teraz ty musisz tu być dla mnie, inaczej nie przeżyję”. Wtedy ja stałem się jego najbliższym, ponieważ byłem dla niego tym Piotrusiem, którego zresztą całkiem świadomie wprowadził w swoją orbitę, jeszcze za czasów moich studiów w Wiedniu. To on się ze mną kontaktował, zapraszał, prosił żebym przyszedł na herbatę, do starszej pani. A ja go zaprosiłem raz – na wykład. Właściwie to był jego pomysł, żebym go zabrał na wykład, chciał ze mną pójść na wykład, o sekcji zwłok, wykład z patologii. A rezultatem był *Ignorant i szaleniec (śmiech)*. Dałem mu skrypt. To było dla niego przeżycie traumatyczne, ale i fascynujące przeżycie, ten patolog, fascynujący mężczyzna w białym kitlu, całkowicie łysy, twarz raczej brutalna, okulary ze złotą drucianą oprawą, na gumowe rękawiczki włożył jeszcze białe i zaczął demonstrować, jak się dokonuje sekcji. Olbrzymim nożem ciął przez mózg i wyjaśniał nam uczenie: „teraz bierzemy nóż, trzymamy jak smyczek skrzypiec, i tniemy w ten sposób”... Thomasa to zafascynowało, chciał, bym mu dał skrypt, a potem wykorzystał to w swojej literaturze.

M.K.: *Zainteresowany medycyną musiał być tak czy inaczej, biorąc pod uwagę własne choroby, doświadczenia szpitalne.*

P.F.: Oczywiście, od młodości musiał tym żyć, z tym żyć, wiele rozumiał, ale oczywiście, wiele też nie rozumiał. Na przykład przedstawił w autobiografii apodyktycznie: tam zostałem zarażony. Jako lekarz, wiem, że to nieprawda. Niestuszenie wyciągnął taki wniosek. Ale ci, którzy o Bernhardzie piszą, automatycznie przyjmują wersję z jego autobiografii. Thomas miał tak zwane mokre zapalenie opłucnej żebrowej na podłożu gruźliczym. Później jeszcze zaatakowane zostały same płuca, ale nie zaraził się tym w tym zakładzie Grossgemein, tak tylko wywnioskował, kiedy mu powiedziano, że jest pozytywny. Lekarze byli winni, rzekomo zachorował z winy lekarzy. Lekarze byli przedmiotem jego nienawiści, ale potrzebował

tej nienawiści, gdyby dał sobie wytłumaczyć, musiałby złagodnieć, a na to nie chciał się zgodzić, no bo wiedział że przytępia to jego energię.

M.K.: *To znaczy, że gruźlica rozwinęła się niejako logicznie...*

P.F.: Nasz dziadek miał gruźlicę, u Thomasa mogła ona być dziedziczna, jego płuca miały tendencję do ulegania tego typu zakażeniom. To prawda, on zaraził się w strasznych warunkach, wtedy nie dojadał, wykonywał ciężką pracę w suterenie, w dodatku jeszcze w chłodzie, od tego się zaczęło, nie była to zwykła grypa, było to mokre zapalenie opłucnej, dlatego odciągano mu wodę. Ale on zawsze miał takie lęki, jeszcze jako dziecko, jeśli kogoś oskarżył, to musiał się przy tym upierać, rozdawał razy naokoło, bo to dodawało mu siły. Potrzebował siły duchowej, aby móc pisać.

A wracając do samotności: Thomas osiągnął wyżyny, sukcesy, których tacy jak my nigdy nie zaznamy. Powiedział mi kiedyś, to było tu, w kawiarni na dole: „Wczoraj wieczorem, stojąc przy oknie, zaznałem uczucia niesamowitego szczęścia. Tyle sukcesów! Tyle mi się udało!”. Jeśli dobrze pamiętam, otrzymał wtedy nagrodę za jakąś premierę w Salzburgu, akurat wyszła jedna książka, a następną przyjęto do druku. Samotny, tak, zgoda, ale w tej samotności miał też poczucie szczęścia, myślę, że zaznał go w życiu dużo więcej niż inni. Ale była również druga strona medalu, oczywiście, rozpacz, czuł się rozpaczliwie opuszczony w chorobie, która w ostatnich latach groziła mu nieustannie, kiedy często nie wiedział, czy dożyje końca dnia. Nic dziwnego, że rozglądał się zawsze za kimś, kogo mógł mieć obok siebie. Kogoś jak ja, ale nie tylko. To mógł być ktoś inny, na przykład w czasie ostatniego pobytu w Hiszpanii spędził dużo czasu z panią Hope. To była kobieta z jego świata, ze świata jego teatru, jego świata literackiego, kobieta o niesamowicie bogatej przeszłości, wielka osobowość. Ożywiał się przy niej nawet wtedy, kiedy był bardzo wyczerpany po bezsennej nocy. Pamiętam, nieco później woziliśmy ich samochodem, jeździliśmy po pięknych okolicach, przekraczaliśmy razem Rodan. Wspaniała podróż. Ale wszystko bardzo szybko go męczyło, raz chcieliśmy iść do restauracji, ale okazało się, że trzeba przejść kilkaset metrów od samochodu. Thomas nie mógł już wejść nawet na łagodne wzniesienie, nie poszedł, musiał na nas czekać. Kiedyś siedziałem obok i rozmawiając z kimś innym, cały czas bałem się o niego, bo zdarzało się, że tracił kontrolę, tyle ograniczeń narzucała mu medycyna – to znaczy ja musiałem mu tylu rzeczy zakazać. Brał silnie odwadniające lekarstwa, oprócz tych na wzmocnienie i odciążających serce. Dlatego nie wolno mu było prawie pić. Ale miał wielkie pragnienie, więc chciał mnie oszukać, byłem świadomy, bo kątem oka wi-

działem, że zjadł bardzo dużo sałatki z owoców, spostrzegłem też, że kiedy nie patrzę, pije po prostu wodę. Siedziałem tak, że chyba mnie nie widział, ale wiedział, że kiedy zauważę, że robi coś niedozwolonego, będę musiał mu powiedzieć, że tego pożałuje, że nie ujdzie mu to bezkarnie. W końcu, po minutach rozterki, powiedziałem: „zapłacisz za to, jeśli wprowadzasz do organizmu wodę, będzie się musiał jej pozbyć, a serce tego nie wytrzyma, nie zdoła przepompować tyle krwi”. Jego serce mogło uporać się z przepompowaniem bardzo ograniczonej ilości krwi, można to było osiągnąć stosując lekarstwa, pod warunkiem, że będzie pił bardzo niewiele, w kontrolowany sposób, choć sama terapia wywoływała uczucie wielkiego pragnienia. To go bardzo męczyło. Przechodził pod koniec życia naprawdę małe martyrium. Nie wiem zresztą, czy małe, ale w tych latach, pod koniec choroby, Thomas był naprawdę sam, był naprawdę samotny.

M.K.: *Ale po pierwszym ataku choroby w młodości, po powrocie z sanatorium, był wyleczony, mniej więcej...*

P.F.: Wypisano go jako wyleczonego, potem okazało się jednak, że nie całkiem, znowu powrócił do Sankt Veit i spędził tam cały rok.

M.K.: *A na początku lat pięćdziesiątych, kiedy studiował w Mozarteum?*

P.F.: Wtedy się uspokoiło i Thomas przestał jeździć do zakładów leczniczych. Nawet unikał badań kontrolnych. Poczul, że ma więcej siły, i że chce po prostu żyć.

M.K.: *Czy choroby w późniejszej fazie życia nie były związane z młodzieńczymi?*

P.F.: To kwestia otwarta. Mówiło się, że tego typu schorzenia, tzw. autoimmunologiczne, rozwijają się u pacjentów z gruźliczą przeszłością.

M.K.: *Czy można było temu zapobiec?*

P.F.: Z pewnością nie. Autoimmunologiczne schorzenia dotyczą wielu ludzi, bezpośrednio nie mają *de facto* nic wspólnego z gruźlicą. Ale cechuje je nierzadko bardzo specyficzny przebieg. Rozwijają się etapami. Czasami same znikają. Wtedy pacjent wraca do zdrowia bez ofensywnej terapii. Czasami przechodzą w inną fazę. Choroba Thomasa, to też się zdarza, nie uspokoiła się, tylko przechodziła stopniowo z jednej części organizmu na drugą, z okolicy klatki piersiowej, gdzie zaatakowała gruczoły chłonne, przez oskrzela dotarła do płuc i już wtedy prawdopodobnie też do serca. Ona może zaatakować każdy organ. Kiedy w ostatnim etapie dotarła do serca, płuco nie było już wielkim problemem.

M.K.: *Opiekował się pan nim jako lekarz... był pan jego osobistym lekarzem. Od kiedy?*

P.F.: Zajmowałem się nim przez ostatnie dziesięć lat. Na jego prośbę.

M.K.: *A wcześniej – czy informował pana o stanie zdrowia. Był pan zawsze w tym względzie au courant?*

P.F.: Zawsze, ilekroć miał jakiś problem, byłem gotowy mu pomóc, czy to w przypadku grypy, czy przepukliny, czy jakichś drobnych, banalnych kłopotów, pytał mnie, pytał jeszcze w czasach moich studiów. Kontakt utrzymywaliśmy nieprzerwanie.

M.K.: *Kiedy ukończył pan studia?*

P.F.: W 1968 roku zrobiłem dyplom. Do roku 1975 byłem na praktyce w szpitalu w Wels, najpierw zaliczyłem studium przygotowujące do praktyki prywatnej, a potem specjalizację.

M.K.: *Wtedy przeniósł się pan do Gmunden.*

P.F.: Tak.

M.K.: *Thomas już tam mieszkał.*

P.F.: Tak, już od jakiegoś czasu, przynajmniej od 1965 roku.

M.K.: *Kupił mieszkanie w Gmunden. A pan miał swoje tuż obok, w sąsiednim budynku.*

P.F.: Mieszkanie w Gmunden kupował z myślą o tym, iż może się zdarzyć, że – mieszkając samotnie w swoich wiejskich rezydencjach – nie zawsze będzie mógł prowadzić samochód, gdyby nagle pogorszył się jego stan zdrowia. Dlatego nabył niedaleko centrum miasta siedemdziesięciometrowe mieszkanie, dla siebie, a w budynku obok trochę mniejsze, na wypadek gdyby potrzebował pomocy i musiał być zdany na czyjąś opiekę. W mieście oczywiście, łatwiej było zrobić zakupy, a gdyby źle się poczuł, wiedział, że jest przecież Peter, który może kiedyś przenieść się do Gmunden, wtedy dla niego będzie mniejsze mieszkanie. I przypadek zdarzył, że akurat wtedy, kiedy kończyłem medyczną edukację w Wels, internista z Gmunden, starszy już człowiek, który miał licencję na pacjentów ze wszystkich kas chorych, jadąc do domu doznał ataku serca w samochodzie, uderzył w mur jakiegoś domu i na miejscu zmarł. A wiadomość o tym, adresowaną do stosownych władz w Linzu, przekazano lekarzowi, który pracował ze mną w szpitalu. Był rentgenologiem, ja robiłem praktykę internistyczną piętro wyżej. Zadzwoił do mnie i powiedział: „Wpadnij do mnie na chwilę, umarł lekarz z Gmunden, czy interesowałoby cię stanowisko internisty w Gmunden?”. Odparłem, że oczywiście, zastanowię się, to może wchodzić w rachubę. A on na to: „Nie, nie, ja muszę mieć odpowiedź natychmiast, jeśli nie chcesz, zapytam kogoś innego”. Zgodziłem się i po upływie tygodnia cała procedura została już

wprawiona w ruch. Wtedy zadzwonił do mnie Thomas z Wiednia i powiedział: „Słyszałem, że w Gmunden jest wolna praktyka lekarska, weź proszę to stanowisko”. A ja mu na to: „ja już złożyłem o to wnioszek”. Ciekawe, później zapamiętał, że załatwił mi tę pracę, że jemu ją zawdzięczam. Ta wersja po prostu bardziej mu pasowała. Typowe. No i jeszcze jedna podobna ciekawostka. Mieszkałem w Gmunden kilka lat. Thomas był to w Nathal, to Wiedniu, a od czasu do czasu tutaj. Kiedy przyjeżdżał do Gmunden przesiadywał w kawiarni tu *vis à vis*. Przed południem zawsze czytał gazety. Raz idziemy razem na obiad do tego hotelu. Wchodzimy, kelnerka zwraca się do mnie: „Proszę, panie doktorze, tu mamy wolny stolik”. Brat wchodzi ze mną. Jak to, nie poznała go, Thomasa Bernharda? Siada obok mnie, jakiś nieswój, trochę zdziwiony, pyta mnie, całkiem poważnie: „Po co ja tu przyszedłem? Potrzeba mi było tu przychodzić, kiedy nawet kelnerzy mnie nie poznają. Tylko ciebie”. Po prostu uważał, że to jego teren, starszego brata, że tu ludzie jego powinni najpierw rozpoznawać. Zwłaszcza, że jest pisarzem.

M.K.: *Gdzie było centrum świata, jego „mała ojczyzna”, z jakim miejscem najbardziej się utożsamiał?*

P.F.: Z Salzburgiem i Wiedniem. Najpierw był Salzburg. W młodości, w latach dojrzewania Salzburg był dla niego bardzo ważny, dla mnie zresztą także. Potem, jednak, kiedy Salzburg dał mu się we znaki, zaczął się o nim wyrażać bardzo krytycznie, nie podobało mu się to, jak zmienił się dawny Salzburg, miasto, które tak uwielbiał, zrobiło się miastem interesu. Natknął się w Salzburgu na brak zrozumienia, dezaprobatę, nawet nienawiść, nic dziwnego, że tak się Salzburgiem rozczarował. Do końca bardzo łatwo było go zranić. Salzburg przestał być dla niego ważny. Pamiętam, jak raz, ledwie tam przyjechaliśmy, od razu zaczął krytykować i chciał natychmiast wracać. Odtąd najważniejszy był dla niego Wiedeń. Wiedeń naprawdę uwielbiał, czuł się tam w domu, u siebie. Najpierw mówił: „Chcę być pochowany tu, w Ohlsdorfie w pobliżu mojego domu, a moi sąsiedzi, powiem ci, którzy, mają nieść moją trumnę”. Wie pan, Ceremonia Rycerska jest bardzo ładna, z piękną muzyką. Ale później zmienił zdanie, chciał być pogrzebany w Wiedniu. To był łut szczęścia, ten grób na Grinzingu, na tym pięknym cmentarzu, na którym leży Mahler. Zawdzięczał to starszej pani, Hedwig, jej mąż też był tam pochowany. I udało mu się otrzymać ten grób. Thomas miał świadomość, że także jako autor należy do Wiednia, że jego miejsce jest w Wiedniu, nie chciał już, by kojarzono go z Salzburgiem, to, co kiedyś tak mu przemawiało

do serca, w późniejszych latach wyszydzał. Pisali o nim Alpen-Beckett, alpejski Beckett.

M.K.: *Ale szydził też z tego, co kochał, uwielbiał, prawda?*

P.F.: Tak, prowokowanie było dla niego czymś niesłychanie ważnym, pobudzał nim ludzi do życia. Trzeba było zająć jakieś stanowisko, albo się było za, albo przeciw. W tym sensie przypominał jakiegoś religijnego guru, wzywającego wyznawców: „albo jesteście ze mną, albo przeciwko mnie”. Trzeba było być mu oddanym. Słowa krytyki przyjmował, owszem, tolerował, ale tylko od niektórych. Czasami bardzo mądrych, wtedy powiadał: widzą w moich książkach to, czego ja nie zauważam. Ale poza tym był bardzo autorytarny.

M.K.: *Jaki miał stosunek do otoczenia, tam gdzie mieszkał i tam, dokąd jeździł?*

P.F.: Zawsze chłonał to, co go otaczało, ciekawy był, co się dzieje wokół, rozmawiał z ludźmi. Żył z tymi ludźmi, tymi ludźmi i poniekąd z tych ludzi, czerpał potem z takich kontaktów, pisząc. Wprowadzał ich do swych sztuk i powieści. Często czytając jego utwory rozpoznawałem tego lub innego sąsiada, na ogół całkiem zwyczajnych ludzi. Ale i zdarzały się bardzo interesujące postaci, wielkie osobowości. Na przykład hrabia O'Donell, też samotnik, który postawił dom w lesie na górze i wiódł tam proste wiejskie życie z żoną. Pan hrabia raz w tygodniu schodził do miasteczka z plecakiem, kupował gazety i pisma. Tacy ludzie też go interesowali, wykształceni, mądrzy, dlatego że mieli ciekawe pochodzenie, losy, koligacje. Na przykład jeden z przodków znajomego Bernharda uratował życie cesarzowi, w Wiedniu, przy próbie zamachu, można o tym przeczytać w dokumentach źródłowych. Ten człowiek był Irlandczykiem z pochodzenia, pamiętam, miał olbrzymi czajnik na herbatę, mieszkał z żoną i synami, ich dzieci jeszcze tu mieszkają.

Tak, mój brat chłonał wszystko, co tu się działo, wszystko go ciekawiło, wieśniacy, ich osobowość, charaktery, rolnictwo, Thomas przecież chciał być rolnikiem. Sam prowadził traktor, rolnik kosił jego trawę, a krowy były u sąsiada, ponieważ z obory zrobił salę, całe gospodarstwo zamienił w dom mieszkalny. Czy to byli murarze, czy chłopci, miał wśród nich tak samo przyjaciół, jak i wrogów.

M.K.: *Nie zawsze był dyplomatą.*

P.F.: Często nie przebierał w środkach, szedł na całego. Na przykład nie cofnął się przed konfrontacją z bezceremonialnym sąsiadem, kiedy ten furę



Zimową porą w Torremolina w Andaluzji (1988/1989) i jezioro Traunsee w Gmunden



gruzu z jakiegoś remontu u siebie wysypał na teren należący do Bernharda, nie pytając go o pozwolenie. Może kierowca ciężarówki pomyślał, że nie zauważy, nie wiem. W każdym razie Bernhard stanął przed sąsiadem z kilofem w rękę. Krzyczał, że go zabije. Groził mu kilofem i gonił za nim po całym polu. Myślę, że sąsiedzi zdołali pozyskać jego zaufanie tylko do pewnego stopnia. Wyczuwał u niektórych dobry charakter, otwartość i darzył ich wielką sympatią, ale w kontakcie z innymi czuł, że są strasznie skąpi, skryci i po chłopsku ograniczeni, nie znosił ich. I to też weszło do literatury.

M.K.: *A będąc za granicą? Co spostrzegął z otaczającej rzeczywistości? Kiedy na przykład pisał w Madrycie.*

P.F.: Odwiedziłem go na Majorce, w Palma de Mallorca, w Madrycie u niego nie byłem.

M.K.: *Nie był pan zatem w czasie kręcenia filmu *Kristy Fleischmann*, tego z długą sceną *corridy*.*

P.F.: Nie byłem przy tym. Fleischmann robiła z nim wywiad w Hotelu Ritz, tak jak sobie zażyczyła, ORF go o ten wywiad prosiło, powiedział, że jak chcą, mogą do niego przyjechać. Do Ritz, za co oczywiście kazał ORF zapłacić (*śmieje się*). Był raczej skąpy... oszczędny. Ten wywiad jest bardzo piękny. Na Majorce byłem z nim, jak sądzę, dwa razy, a poza tym to najczęściej była Portugalia, włączając Maderę. Także tam mnie do siebie wezwał, zadzwonił, często mnie wzywał, kiedy był chory. Na przykład w Sintra koło Lizbony koniecznie mnie potrzebował, rozchorował się na zapalenie płuc, leżał w łóżku w hotelu. Przyjechałem i dopóki nie poczuł się lepiej codziennie do niego jeździłem – z hotelu w Lizbonie – i dawałem mu antybiotyki w zastrzykach i tabletkach.

M.K.: *Czy interesował się bliżej otoczeniem? Czy tylko pisał po prostu, i chorował...*

P.F.: To była jeszcze Portugalia z czasów przed Europą, nazywało się ją ubogim krewnym Europy, jeszcze pod rządami dyktatury. Bardzo kochał tę Portugalię, dlatego że ludzie wiele wycierpieli. My zauważaliśmy nie tylko eleganckie sklepy przy rua Agousta, restauracje, ale też jak ludzie się do siebie odnoszą. Ludzie żyjący w ubóstwie, choć sami biedni, odnosili się wówczas niezwykle humanitarnie, życzliwie do chorych i Romów, żebrzących na ulicy, do Murzynów, Kongijczyków. Podziwu godne, myśleliśmy, nie wyczuwało się nastrojów przeciwnych cudzoziemcom, a już na pewno żadnej nienawiści rasowej. Oczywiście, po wielkich przeobrażeniach, od dawna należnych i koniecznych, po całej tej socjalizacji kraju, to wszystko poszło

o jeden stopień niżej, ale tamtą Portugalię Thomas kochał. Zwłaszcza nad morzem, na terenach wiejskich, ludzie byli tacy otwarci, mieli taką otwartą naturę, inaczej chyba ukierunkowaną niż natura ludzi żyjących w górach, jak tu w Górnej Austrii. Thomas zawsze podkreślał, że urodził się nad morzem. Nie nad morzem, nie na wybrzeżu, tylko na pełnym morzu. Matka żeby przeżyć i pomagać dziadkowi (wysyłała mu pieniądze) musiała pracować, opiekowała się przez parę tygodni dzieckiem rodziców mieszkających na statku, na łodzi, wydaje mi się, że w Rotterdamie. Stąd u Bernharda ten związek z morzem.

M.K.: *Towarzyszył mu pan w podróży do Polski.*

P.F.: To było chyba w roku 1963, zaproponował mi, żebyśmy razem wybrali się do Warszawy. To było jeszcze przed *Mrozem*, a może zaraz po, może w 1964, dokładną datę mogę sprawdzić, są jeszcze rachunki z hotelu...

M.K.: *To było w... 1964 roku...*

P.F.: Pojechaliśmy samochodem, jego nowym białym triumphem ze skórzanymi siedzeniami, pamiętam, w Polsce wzbudzał duże zainteresowanie przechodniów, on prowadził, musieliśmy odebrać wize w konsulacie, w jego paszporcie było napisane: zawód: rolnik, więc bez podejrzeń, z satyrykiem Stanisławem Jerzym Lecem miał się spotkać, ale on wyjechał, widzieliśmy się z jego żoną, bardzo sympatyczna, pamiętam też młodego pisarza, z którym wybraliśmy się w bardzo niekonwencjonalny sposób do domu pracy twórczej literatów pod Warszawą. Opowiem panu o tym przy okazji.

M.K.: *A podróż do Ameryki? Bernhard odbył ją nie jak Immanuel Kant na statku, tylko samolotem...*

P.F.: Tak, do Nowego Jorku pojechaliśmy razem, w towarzystwie zaprzyjaźnionej pary architektów. Thomas znalazł jakąś ofertę Linz – Nowy Jork, bezpośredni lot, TWA, siedem noclegów w Hotelu Taft, w samym środku Manhattanu, takie rzeczy go rajcowały, to był łut szczęścia, tanio i bez przesiadki, oferta, żeby przyciągnąć ludzi, dla nas wielka okazja.

M.K.: *Wspomina o tym narrator „Przegranego”. Hotel Taft, Manhattan, i uwagi o najlepszym powietrzu, autor musiał uprzednio sam tym powietrzem oddychać, żeby akurat o tym napisać à propos Nowego Jorku.*

P.F.: Obok podróży na Maderę i do Kairu, to była trzecia z jego dalekich wypraw. Względy zdrowotne nie pozwalały mu na zwiedzanie innych kontynentów. Do Stanów pojechaliśmy razem, w Nowym Jorku na nic nie zważając chodziliśmy po różnych niesamowitych dzielnicach, pamiętam, po obiedzie z tłumaczką jego powieści przeszliśmy już sami przez murzyń-

ską dzielnicę, o której mówiło się, że biali nie powinni się tam zapuszczać, chyba że autobusem, w autobusie było bezpieczniej, można wyglądać przez okno. Przemaszzerowaliśmy obaj przez tę niebezpieczną dzielnicę, pamiętam, w zielonych anorakach, uwieczniłem to na zdjęciach, wyglądaliśmy jak to się u nas mówi, jak skrzaty, krasnoludki, w zielonych anorakach z kapturem (*śmiech*) to była bardzo piękna przygoda. A w drodze powrotnej w Nowym Jorku świeciło słońce, było bardzo wietrznie, pamiętam panoramę z samolotu, wieże World Trade Center, teraz już ich nie ma, a kiedy dotarliśmy tutaj, to ten krajobraz na dużo mniejszą skalę, ale i ludzki, intymny, dobrze widać było z samolotu, takie się wszystko wydało swojskie. Wtedy zrozumieliśmy, że jest w tym coś szczególnego, i jakże znajomego, trzeba to umieć cenić. Nazajutrz poszliśmy w Gmunden na spacer, świetlisty, zimowy dzień, przejrzyste powietrze, esplanada nad wielkim jeziorem, kasztanowce o zgrubiałych gałęziach, przycięte w charakterystyczny sposób, to tylko tu było możliwe, wspaniałe uczucie, na nowo przeżywać ten nasz krajobraz, Thomas go uwielbiał, tu mogę mówić o miłości.

M.K.: *Swojska natura i rzeczywistość prostych rzeczy to było dla niego mocne oparcie.*

P.F.: Dom, budowa domu, przy której był kierownikiem, wyznaczała strukturę dnia. Nie musiał zastanawiać się, co z pisaniem powieści i czy zdąży na czas, budowa sprowadzała go na ziemię. Musiał jeździć po robotników, udzielać im gościny, zajmować się ich posiłkami, dawać zlecenia. Ta świadoma chęć stałego związku z całkiem prostą rzeczywistością była dla niego bardzo ważna. I tak zresztą cały czas pisał następną powieść, w głowie, niezależnie od robót przy domu. To wiązało go z czymś konkretnym, dodawało energii, nawet jeśli w jakiś sposób ją także zabierało...

M.K.: *Ale to była dobra energia, łatwo się odnawiała. Jeszcze wówczas.*

P.F.: W tych pierwszych latach w Nathalu był jeszcze w całkiem dobrej kondycji, fizycznie i psychicznie. A potem, po wzmóŜonym wysiłku przy przebudowie domu, znowu się dokądś wybierał, do Jugosławii na przykład, chętnie tam jeździł, żeby pisać, do Dubrownika, nad morzem, albo do Ljubljany.

M.K.: *Gdzie pisał? W hotelu?*

P.F.: Tak, najczęściej. Miał przenośną maszynę do pisania, wygodną w podróŜy, wszędzie ją z sobą zabierał, w skurzanym futerale, znęcał się nad nią, nieźle ją maltretował (*śmiech*), pisał dwoma palcami. Pisanie było dla niego rodzajem erupcji, przez tydzień, dwa tygodnie mógł praktycznie pisać bez

przerwy, dzień i noc. Zmęczony, przerywał na tyle tylko, na ile musiał, żeby się przespać, coś zjeść, i zaraz wracał do pracy, znowu miał ten *élan*, robił masę notatek. Po ukończeniu powieści był o parę kilogramów lżejszy, kompletnie wyczerpany. To było coś w rodzaju transu, z którego nie mógł się wyrwać.

M.K.: *Zasadnicza faza pisania odbywała się nie w domu, czy w domach, w okolicy Gmunden, tylko gdzieś daleko, w odległym mieście lub kraju.*

P.F.: Zawsze gdzie indziej. Zmieniał miejsca, raz była to Jugosławia, raz Sycylia, raz Majorka. W czasie ostatnich podróży do Portugalii już nie pisał, był zanadto osłabiony.

M.K.: *Po napisaniu dużo jeszcze zmieniał?*

P.F.: Czasami zmieniał coś, ale niedużo, wczoraj mówiłem panu o rozdziale, który dopisał. Czasami redaktor w wydawnictwie sugerował jakieś małe zmiany, Thomas się na ogół zgadzał, wprowadzał je, ale generalnie po napisaniu ostatniego zdania, posyłał całość do redaktora, mówiąc: „Niech pan z tym zrobi to, co się panu podoba”.

M.K.: *Ale wcale przecież nie dawał mu wolnej ręki. Wszystkim się interesował.*

P.F.: Po nadesłaniu tekstu odbywały się konkretne rozmowy, przede wszystkim z Raimundem Fellingnerem, redaktorem, który zazwyczaj pracował nad jego tekstami, rozmowy obejmujące wszystko, Thomas o wszystko się troszczył, o okładkę, o czcionkę, niczego nie chciał zostawić po prostu własnemu biegowi, zabiegał o możliwie największą kontrolę. Nawet austriacyzmy, kiedy zauważył, że z myślą o niemieckim czytelniku zostały one za bardzo pozmieniane, miały być przywrócone w następnym wydaniu. Upierał się przy tym.

M.K.: *A Testament? Jak to się stało, że w ogóle sporządził testament?*

P.F.: Nigdy nie chciał robić testamentu. Z jednej strony zawsze dawał do zrozumienia, że będziemy prawdopodobnie jego spadkobiercami, ale ani siostra, ani ja, nie czuliśmy się do tego powołani. I zawsze upierał się, że żadnego testamentu nie napisze. „Kiedy umrę, jakoś sobie będziecie musieli poradzić, sami zobaczycie, wtedy dopiero będzie chaos, bo wy nie jesteście absolutnie przygotowani.” Tyle razy prowokował, że w końcu powiedziałem: „Więc zrób wreszcie ten testament, po co wiecznie mówić o chaosie?”. I wreszcie, niewiele dni przed śmiercią, zabrał się do tego, w nocy, siadł do stołu, napisał testament, dał mi formularz z instrukcjami, gdzie było dokładnie określone, jak mam się zachować, jaka jest procedura, i zażądał, żebym go – w jego stanie, już na pół żywego, już prawie nic nie jadł, nie

miał siły utrzymać łyżki – zawiózł do notariusza w Salzburgu, żebyśmy mu to wręczyli i podpisali. I tak też się stało. Potem jeszcze wpadł na pomysł, żeby po jeździe do Salzburga wpaść jeszcze gdzieś na obiad. Ale parę minut po zamówieniu, z bolesnym uśmiechem powiedział kelnerce, że przeprasza, że dziś nie może, i wszystko trzeba było zabrać ze stołu, nie miał nawet siły unieść sztućców. Ale do notariusza musiał pojechać, specjalnie wziął większą dawkę lekarstwa, żeby wytrzymać tych parę godzin. Niesamowita była u niego ta chęć życia.

To, co napisał w testamencie, wynika z jego poczucia krzywdy, przekonania, że nie szanowano go dostatecznie i że nie czuł się akceptowany. Jeszcze parę minut przed wyjazdem do notariusza trzymał w rękach różne papiery i mówił, jak strasznie się z nim obeszli ludzie, różni oficjałowie, zwłaszcza odpowiedzialni za kulturę. Jego testament był na to reakcją, to przecież testament literacki. Był wzburzony, dobrze go takim znałem, ze złości w tej jego pisarskiej głowie wylęły się takie pomysły, jako rewanż. Ale potrafił też patrzeć na rzeczy trzeźwo, zdolny był do realistycznego osądu. Pamiętam jak wcześniej powiedział w Burgtheater: „Teraz już nigdy nie będą nic mojego tu grali”. Po tych incydentach. Ale kiedy przyszedł Peymann, Thomas pozwolił mu zrobić, w Akademietheater, pierwszą premierę własnej sztuki. O tym, co wcześniej, zapomniał, bo mu tak pasowało. Nie mówił już „nigdy”.

M.K.: *W testamencie wydziedziczył Austrię. Na czas ustawowej ochrony praw autorskich, to znaczy przez 70 lat po śmierci, nie wolno drukować jego książek ani wystawiać jego dramatów.*

P.F.: Po jego śmierci długo się zastanawiałem, jak się ustosunkować do tego zakazu w testamencie. Biorąc pod uwagę, jak ważnym autorem jest w tym kraju, dla tego kraju. Ale kiedy się zdecydowałem, nie było to aż takie trudne.

M.K.: *Zmodyfikował pan zapis testamentu dotyczący druku i wystawiania tekstów w Austrii, praktycznie biorąc, uchylił pan zakaz.*

P.F.: Wydawca zwrócił się do mnie po dziesięciu latach. Argumentował, że dziesięć lat to wystarczająco dużo czasu, by uświadomić ludziom, czego sobie życzył Bernhard. Przez całe dziesięciolecie nie powstała żadna nowa inscenizacja, nie wydano jego tekstów w Austrii. Przy całym jednak szacunku dla życzenia brata, musiałem jednak rozważyć – w jego imieniu! – konsekwencje takiego wymazania go z kultury austriackiej na siedemdziesiąt lat.

M.K.: *Zwolennicy uchylecia zakazu mówili, że równałoby się to wyrokowi literackiej śmierci.*

P.F.: Literackiemu samobójstwu. A od tego chciałem go uchronić. Na to nie zasłużył, na to także Austria nie zasłużyła. Byłem tego samego zdania, co wydawcy. I jako pełnoprawny wykonawca testamentu, biorąc za to na siebie pełną odpowiedzialność, postanowiłem zgodzić się na nowe inscenizacje – zresztą, jak mówiłem, nie przyszło mi to zbyt trudno. Nie mam wyrzutów sumienia.

M.K.: *Gdyby przeżył, może sam ponownie zmieniłby ten zapis w testamencie.*

P.F.: Nie chcę tu sam argumentować na własną korzyść.

M.K.: *Więc jeszcze raz: do jakiego stopnia, w pana opinii, testament był przemysłaną decyzją Thomasa Bernharda, do jakiego – spontaniczną reakcją?*

P.F.: Aby pisać, potrzebował emocji, tych napędzających go emocji, często negatywnych. To wyzwalało w nim energię. Do umierania też mu potrzebna była energia i siła, człowiek nie może po prostu sam z siebie wygasnąć. Czasami, kiedy krewni jakiegoś mojego pacjenta mówili, że to dziwne, że chory tak bardzo cierpi, a nie umiera, kiedy pytali, dlaczego nie może umrzeć, sam próbowałem na to znaleźć odpowiedź. I zauważyłem, jako medyk, zauważyłem, że tacy ludzie zazwyczaj mieli jakiś trapiący ich problem, zasadniczy problem egzystencjalny. Kiedy można było ten problem rozwiązać, taki chory umierał zaraz, następnego dnia. Thomas był zdecydowanie człowiekiem emocjonalnym, całkowicie zorientowanym na emocje. Ale, jak powiedziałem wcześniej, był też realistą, wiedział, co jest dla niego ważne... no więc *summa summarum*: na pewno by – jestem o tym przekonany, myślę, że mam do tego prawo – na pewno by sam go zmienił. To pisarz austriacki, nie niemiecki, owszem niemieckojęzyczny, ale Austriak.

M.K.: *Czy interesował go los jego książek za granicą, przekłady?*

P.F.: Tak, nawet bardzo. Bardzo się cieszył z przekładów na polski, do Polski był emocjonalnie przywiązany. Albo na węgierski, pojechałem z nim raz na Węgry, do naszej ciotki. Także amerykańskie przekłady go cieszyły, japońskie i hebrajskie intrygowały, fascynowały. Z Gallimarda był bardzo dumny, także z włoskiego wydawnictwa. Z tego uznania w świecie żył, ono z czasem coraz bardziej dodawało mu życia, utrzymywało przy życiu. Utwierdzało go w przekonaniu, że to co pisze, jest szczególne, wyjątkowe. Młody pisarz jest prawdopodobnie przez długi czas niepewny, czy to, co tworzy, ma jakąś wartość. I to mu dodawało siły, zresztą przez to w końcu czuł się coraz bardziej zraniony i oburzony, że we własnym kraju – zwyczajny

wypadek – nie tak łatwo go za kogoś uznawano. Najgorsze było parę miesięcy przed śmiercią, że tak opluwano go i atakowano w prasie.

M.K.: *Typowa austriacka perfidia, jak zawsze mówił. Jako nie-Austriak mogę tu dodać, że z punktu widzenia kogoś z zewnątrz, odnotowuje się jako... jak to powiedzieć?... szczególnie, fakt, że subwencję na przekład utworu, w którym Bernhard bez umiaru atakuje polityków, zwłaszcza rząd, daje... urząd kanclerski. Z jednej strony się drwi i szydzi, z drugiej...*

P.F.: ...stawia na cokole, wynosi pod niebiosa, tak, tak. Wendelin Schmidt-Dengler, wielki germanista, mówi na ten temat, że my powinniśmy przeszkodzić w takim wynoszeniu, prosi, abym ja nie dopuścił, żeby Bernharda zawłaszczyła urzędowa Austria. Mówi całkiem spokojnie, że od czasów Cezara, ktoś, kto coś ważnego napisał zawsze jest izolowany, nie można temu zapobiec, przeszkodzić. Ale trzeba to przyhamować, zgadzam się absolutnie, i od tego jest nasza fundacja, której głównym zadaniem jest reprezentowanie Bernharda tak w kraju, jak za granicą. Nie zawsze się to udaje, ale w dużym stopniu, chodzi o to, by ambasady nie zajmowały się takimi sprawami, tylko fundacja. Na tym polega zasadnicza funkcja fundacji, ma ona własne idee, jak realizować i jak opracowywać spuściznę, nie tylko zresztą po Bernhardzie, ale i naszym dziadku, salzburskim pisarzu Johannesie Freumblichlerze. Dzieje się to z wydatną pomocą landu Górnej Austrii, który wspianałomyślnie dał nam do dyspozycji budynek, gdzie działa założone przez fundację archiwum. Naukowcy, przebijający się przez tysiące dokumentów, opracowują tam materiały po i o Bernhardzie. Ponieważ fundacja ma status instytucji o niezarobkowym celu, dlatego nie płaci podatków, a więc jeśli ktoś uczyni darowiznę, nie jest ona opodatkowana, z drugiej strony jednak fundacja nie może niczego organizować. W zarządzie i radzie fundacji zasiada dwunastu członków, dwunastu apostołów, z różnych krajów, a ich pomysły – nie tylko zresztą ich, ale i własnych członków – wciela w życie inna instytucja, działająca na prawach stowarzyszenia, mająca około dwustu członków, tych aktywnych, którzy płacą składki, i to ona organizuje wszystko, czego nie ma prawa organizować fundacja, a poza tym zajmuje się członkami, informuje ich o tym, co dzieje się z Bernhardem na świecie, co się wydaje na jego temat, co się przekłada, co się wystawia, tak w Austrii, jak i za granicą.

M.K.: *Miałbym jeszcze parę pytań, ale widzę, że jest pan już pewno zmęczony...*

P.F.: Jak pan widzi, wcale nie jestem zmęczony (*śmiech*).

M.K.: *W archiwum znajduje się większość tego, co napisano o Bernhardzie. Imponująca ilość tekstów. Na przykład cała fala literatury wspomnieniowej.*





Tutaj szczególnie miejsce przypada Karlowi Ignazowi Hennetmairowi, który ogłosił tak zwany „zapieczętowany dziennik” protokół kontaktów tego handlarza nieruchomościami z pisarzem, skrzętnie prowadzony przez okrągły rok. Autor-nieprofesjonalista z dosyć dużym, trzeba przyznać, zacięciem literackim, dzień w dzień, odnotowuje wszystko, co dotyczy Bernharda, śledzi niemal każdy krok Bernharda, cytuje jego powiedzonka, komentarze na wszelkie tematy, podpatruje jego reakcje na... od Hennetmaira dowiadujemy się olbrzymiej masy szczegółów, dla badacza to cenne.

P.F.: Tak, tak, na pewno warto się z nim skontaktować, to barwna postać. Powinien pan to zrobić. Choć osobiście nie chcę mieć z nim nic wspólnego. Thomas się z nim poróżnił, zerwał z nim kontakt i nie wznowił go aż do śmierci. A potem, niestety, handlarz Hennetmair wystąpił z głupimi żądaniem, że niby mu coś Bernhard obiecał w spadku, a potem nawet z absurdalnymi oskarżeniami, że ja jako lekarz nie dopełniłem wobec Thomasa jakichś obowiązków. To śmieszne, ale mniej mi było do śmiechu, jak musiałem zeznawać przed policją. Rok po śmierci brata Hennetmair zjawiał się w moim gabinecie, a potem, gdy go odprawiłem, zupełna niedorzeczność, potem przychodzi po mnie policja kryminalna. On się nieźle bawił, dla mnie to było horrendalne. Twierdził, że Bernhard chciał mu coś zostawić w spadku, że umieścił to w testamencie. Czyli testament musiał być sfalszowany! Tacy są prości ludzie, diabelskie, prymitywne typy. No ale właśnie taki prymitywny typ fascynował Bernharda. Umieścił go w swojej prozie, znajdzie go pan w *Tak*.

M.K.: *Tak, oczywiście...*

P.F.: Pod nazwiskiem Moritz. Dla mnie to jest szczególny przypadek, jeden z tych co za wszelką cenę chcą, by się o nich mówiło, kompletny parweniusz.

M.K.: *Ale czy wszystko z tej fali wspomnieniowej tak samo da się czytać? Oględnie mówiąc, teksty nierównej wartości.*

P.F.: Na pewno. Ale Thomas powiedział kiedyś: będą o mnie pisać niekończenie wiele, musisz z przetrzymać...

M.K.: *I przetrzymał pan?*

P.F.: Wciąż przetrzymuję. W zasadzie tak, choć nie zawsze jest to łatwe. Często wypisują różne rzeczy ludzie, którzy mieli z nim krótkotrwały, przypadkowy kontakt, żądni rozgłosu, powiedziałbym: kosztem Bernharda. Ale z drugiej strony można to zrozumieć, spotkanie z nim było w ich życiu czymś niezwykle, coś podobnego już nigdy ich nie spotka, więc muszą pisać rzeczy w stylu: „Byłem z nim w Lizbonie”.

Z drugiej strony, jest wielu takich, którzy znali Bernharda dobrze, a w ogóle nic nie piszą, choć mieliby wiele powodów, bo wiele ich z nim łączyło. Na przykład Alexander Üxküll, historyk sztuki, niestety już nie żyje, dopiero kiedy go o to poprosiłem, napisał mi list o Bernhardzie, szalenie interesujący, o ich spotkaniach, rozmowach, przyjaźni, a proszę mi wierzyć, to była prawdziwa przyjaźń. Thomas go bardzo cenił, odwiedzał go w wiedeńskim mieszkaniu, co nie było łatwe, bo państwo Üxküll mieszkali na trzecim piętrze w budynku bez windy, ale dopóki był jeszcze w stanie wdrapać się tak wysoko, chodził tam. To w ostatnim okresie byli jego jedyni przyjaciele, dwa lata przed śmiercią zaprzestał wszelkich kontaktów, nie chciał nikogo już widywać, mógłbym wymienić tutaj całą listę nazwisk. Nawet ci, co tak dumnie wydawali wspiane albumy, o nich też mi powiedział: „to przyjaciel z czasów młodości, ale kiedy dziś z nim rozmawiam, wiem, że mnie nie rozumie, widzę, że już nie wie, o czym ze mną mówić, ja zresztą też nie mam z nim o czym mówić, bo tak naprawdę wspominamy tylko tamte dawne czasy”.

M.K.: *Z czego to wynikało?*

P.F.: Tłumaczę to sobie po części tym, że życie Bernharda to było wciąż coś nowego.

M.K.: *Nieprzewidywalnego? Nie miał planu na życie, oprócz tego, żeby zasłużyć sobie na pomnik?*

P.F.: Był człowiekiem, który wciąż w życiu czymś ryzykował, zresztą chętnie brał na siebie takie ryzyko. Był bardzo wojowniczy, to jedno, ale i ciekawy czegoś, czego jeszcze nie poznał, wciąż był otwarty na coś nowego, odważał się na coś, na coś nowego, podczas gdy wielu jego przyjaciół to byli ludzie z akademickim wykształceniem, zainteresowani zrobieniem kariery, a kiedy osiągnęli swój cel, to był koniec, mieli już wszystko za sobą.

Choćby tacy jak bohater sztuki *Na szczytach...* ona jest owocem takich doświadczeń – ludzie osiągają postawiony sobie cel, ludzie inteligentni, mądrzy, utalentowani, naukowcy, pisarze, filozofowie, przychodzi czas na nagrody i są usatysfakcjonowani, i już im nic więcej nie trzeba, no i koniec. Thomas nigdy taki nie był, on musiał wciąż zaczynać na nowo, nowe teksty, nowe sztuki, pozostał takim nawet wtedy, kiedy nie miał już siły.

M.K.: *Jego życie, albo: życie dla niego, to była raczej tragedia, czy komedia?*

P.F.: Trudno powiedzieć, myślę, że i jedno i drugie. W jego życiu było dużo trudnego, gnębiącego, raniącego, wielokrotnie dane mu było przechodzić ciężkie egzystencjalnie fazy, zwłaszcza wtedy, gdy nie wiadomo było, czy przeżyje. Trzeba przyznać, że brał życie bardzo poważnie, że jest w nim rzad-

ko spotykana głęboka powaga. Której nie znajduje się u wielu. Ale zostawiał rzeczy bez konkluzji i chciał, by życia nie brać zbyt poważnie.

M.K.: *Czego szukał w życiu?*

P.F.: Na pewno uznania i miłości. Przy czym uznanie znaczyło także materialny sukces. A jeśli mi pan zada klasyczne pytanie: czy wierzył w Boga?, to w tym kontekście, mógłbym powiedzieć, że skoro Bóg jest miłością, Bóg oznacza akceptację, to Bernhard przez całe życie szukał akceptacji i miłości, więc szukał Boga...

M.K.: *Co interesowało go w człowieku?*

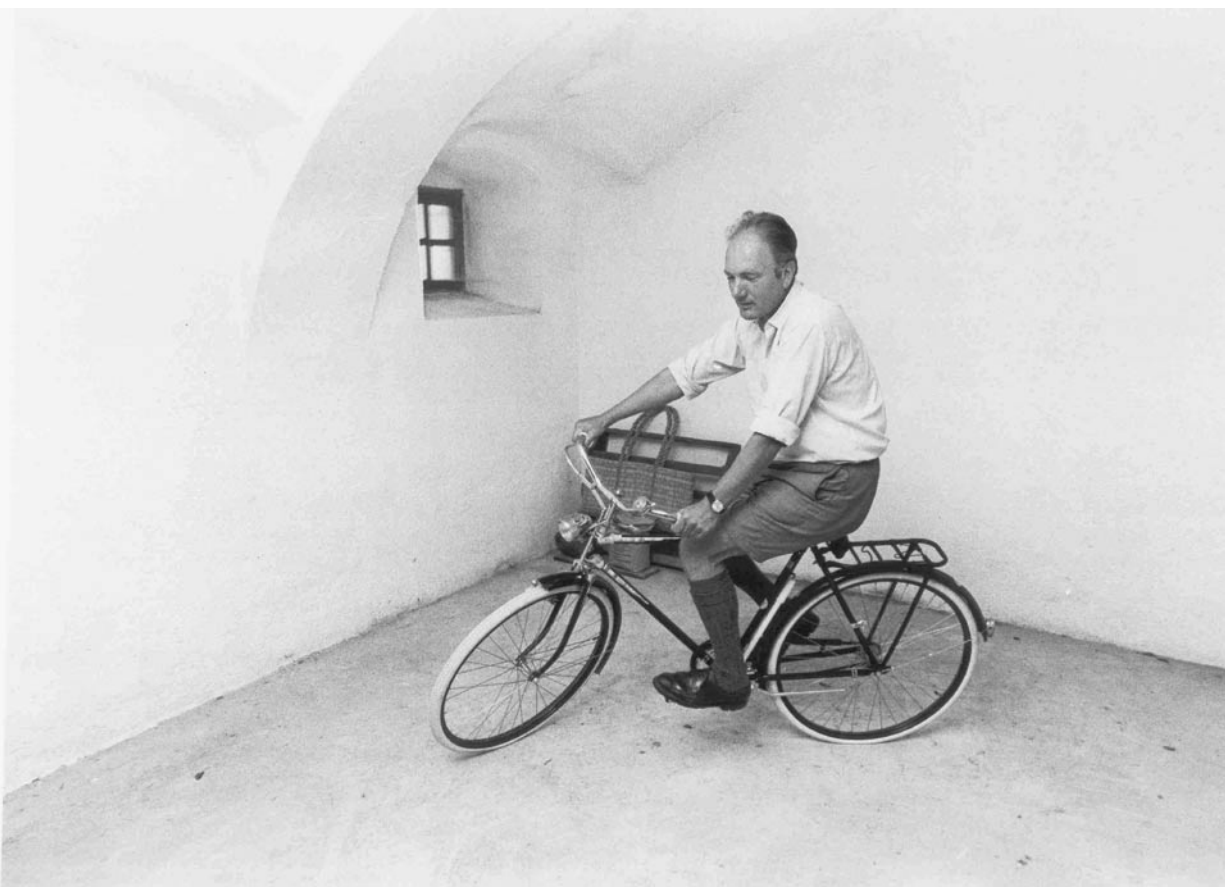
P.F.: Relacje międzyludzkie, to co jest we wnętrzu człowieka, czego się nie dostrzega, czego nie można zobaczyć. Właśnie to jest przedmiotem jego zainteresowania, to Bernhard wciąż opisuje, to stanowi treść jego twórczości.

M.K.: *Robi się późno. Mamy jeszcze w planie wyjazd do Ottnang. Dziękuję panu za tę długą rozmowę. Myślę, że będziemy ją kontynuować, chciałbym usłyszeć o waszej wspólnej podróży do Polski.*

P.F.: Chętnie, jeśli nie jutro, to następnym razem.

przełożył Marek Kędzierski

TERYTORIUM BERNHARDA FOTOGRAFIE: s. 7, 116: Dom w Otnang, widok przez okno w stronę Zamku w Wolfsegg, foto M. Kędziński s. 8: Dom w Nathal, wnętrze, foto M. Kędziński, s. 36: Peter Fabjan 2008, foto Sepp Dreissinger, s. 41: Peter Fabjan ok. 1990 r. foto Sepp Dreissinger, s. 46: Thomas Bernhard i Hedwig Stavianicek, Salzburg 1954, s. 51: Thomas Bernhard w Torremolinos 1988, jezioro Traunsee 2009, s. 63: Thomas Bernhard i Peter Fabjan przed domem w Krucka, s. 64: Peter Fabjan, dom w Nathal, 2009, foto M. Kędziński, s. 65: W domu w Nathal, 1979, foto Michael Horowitz, s. 66: Z matką, Seekirchen 1936, s. 67: Z dziadkiem, Seekirchen 1937, s. 68: Johannes Freumbichler, Anna Bernhard lata czterdzieste. Z matką, 1933, s.69: Zdjęcia w dokumentach tożsamości, s. 70–71: Fotografie z połowy lat sześćdziesiątych, s. 72–73: Lata siedemdziesiąte, s. 74: Około 1980 s. 75: Za granicą, ok. 1970, s. 76: Sintra (Portugalia) 1987, foto Peter Fabjan, s. 98: Dom w Otnang, zima 2008, foto M. Kędziński. Za autoryzację reprodukcji Redakcja dziękuje wykonawcy testamentu, Peterowi Fabjanowi. Jeśli nie podano inaczej prawa reprodukcji: © Thomas Bernhard Nachlassverwaltung.



Krystian Lupa

Wolfsegg

22:50 2003-07-29

Czy jeszcze... czy jeszcze?... Po każdej przerwie ten lęk... lepiej po prostu nie robić przerw... Ale oczywiście przerwy robią się same... Im dłużej trwa taka przerwa... tym trudniej, i tak dalej... Próbuję zrozumieć tę determinację, tę zaciekłość... tę obronę przed śmiercią przez pisanie... Choć rozkład cierpiącego ciała, choć duszność i strach, i lękliwość i lękliwe rozmamłanie rozkładały to pisanie, tłumili ostrość myśli... Więc może to nie zamysł artystyczny, lecz po prostu prawda ciała zmaltretowanego cierpieniem... Peter Fabjan usiadł dziś na krześle przed domem i wstąpił weń duch zmarłego, duch pisarza, duch mówiącego nieustannie, duch tego, co monolog swój trzyma jak płomień, jak ogień w nocy – pośród lwów na pustyni, albo pośród nieprzyjaznej hordy... i tylko oczy połyskują w ciemności. A więc potem następuje to nieustanne chodzenie, tam i z powrotem – i to jest już ucieczka ciała od myśli, to jest wymuszona przez ciało przerwa, podczas której głowa myśli o czymś innym, choć przecież udaje, że myśli wciąż o tym samym, choć udaje dalszą pracę nad studium, to przecież to chodzenie nie jest już pracą nad studium – jest tylko czystym rozpędem, jest noszeniem tam i z po-

wrotem tajemnicy, której się nie da zapisać. Więc usiadł Peter Fabjan i zaczął mówić i mówił w natchnieniu, jakby weń wstąpił duch zmarłego. Zresztą ilekroć zaczyna o nim mówić dłużej, tylekroć wstępuje weń jego duch i jego rysy stają się podobne do tamtych rysów brata i widać wtedy, ile ze zmarłego weszło w jego ciało, ile z umarłego weszło do jego duszy. A twarz staje się również zupełnie podobna, to znaczy brzydsza, nagle wstępuje w mówiącą twarz tamten ojciec, ojciec bastarda, który przecież nie był ojcem Petera Fabjana. Tamten ojciec był przybłądą, był intruzem – ale przecież właściwie skudlił, zborsuczył matkę... i matka nosiła w sobie rysy gwałciciela... a z niekochanego chłopca w cierpieniu duszy i ciała wyrastał dziwny geniusz i nieudacznik zarazem... Więc zaczął mówić o śmierci Thomasa Bernharda. Było już bardzo źle, zapalenie płuc przekształciło się w szczególnie groźną odmianę bronchitu... Uparł się wtedy wyjechać do Hiszpanii, widział ratunek w Hiszpanii, w suchym klimacie Hiszpanii... Tam zawsze przecież czuł się najlepiej. Peter Fabjan nie mógł pojechać z nim do Hiszpanii, a jego samego nie można już było puścić. Siostra zgodziła się z nim pojechać. Szkopuł jednak w tym, że on z siostrą nie przebywał od lat, że odzwyczaił się od siostry, a siostra w dodatku wzięła ze sobą swoją córkę, jeszcze kogoś tam wzięła ze sobą, może po prostu się bała pojechać sama z chorym bratem, z chorym potworem w końcu. Tyle było tych potworności w ostatnich latach. Stał się jeszcze bardziej nieufny niż dawniej, ciągle wymagał dowodów wierności, a każdy taki dowód był biletem na coraz mniejszy przeciąg czasu, potem bilet się dezaktualizował. Wciąż ponawiały się pretensje o brak miłości, o nieczułość, o okłamywanie go, o obojętność, wyrachowanie... Udawał wtedy, że na niczym mu nie zależy. Jak choćby ta historia z kwiatami urodzinowymi. Była to okrągła rocznica. Ale on zapowiedział, że nie będzie żadnych urodzin, że on ma dosyć rodzinnych spędów i żeby nie dawać mu jakichś głupich, zdawkowych prezentów, bo na prezenty nie ma teraz czasu... *et cetera*. Pokłócił się przy tym z siostrą, siostra była bardzo rozżalona. Ale wdrapała się na jakieś bardzo strome skaliste zbocze, żeby zerwać mu kwiatki, które tak mu się podobały... Były to śnieżne różyczki, pierwsze kwiatki przedwiośnia. Któregoś z poprzednich dni zwrócił chyba uwagę na te kwiatki. Ona polazła na to zbocze, przy okazji podrapała się i poturbowała, jednak sama nie dała mu tych kwiatków. Prosiła brata o danie mu tych kwiatków, pewnie dlatego, że sama była zbyt rozżalona. Na kwiatki Thomas zareagował grymasem, myślał, że zostały kupione w jakimś pobliskim sklepie... Peter Fabjan opowiedział mu wtedy

o całej historii. Wtedy on rozpląkał się i długo nie mógł się uspokoić. Popadł w jakieś gorzkie i bezradne roztrzęsienie... No tak... Ile tego w *Auslöschung*?... Teraz jednak znowu nie mógł wytrzymać z siostrą, albo z tymi wszystkimi obcymi, którzy kręcili się wokół tego ratowania przez hiszpański klimat... Bo hiszpański ratunek nie działał... Zadzwoił do brata, cały w histerii, że nie może wytrzymać, że zwariuje z siostrą, z jej córką, z jej znajomymi. Żeby przyjeżdżał, bo on nie może wytrzymać. On nie może wytrzymać. Rozumiem... Z obcymi trzeba trzymać fason, w ogóle trzeba się trzymać, jakiś dystans trzeba trzymać, jakąś pozę, jakiś ironiczny grymas, jakieś dowcipkowanie, są przecież w końcu na wakacjach... i tamto towarzystwo też chce przecież wakacji, nie chce przyjmować do wiadomości, że jest tu dla kogoś poważnie chorego, dla niego, dla Thomasa, dla niego – dla Thomasa Bernharda, dla jego chorego i zmaltretowanego cierpieniem i strachem istnienia. Kiedy przyjechał Peter, doktor Fabjan, lekarz w końcu – Thomas popuścił, rozpadł się, oddał się ze swoją paniką w ręce brata lekarza. Był właściwie umierający. Teraz już nie chciał tu dalej siedzieć, już wiedział, że Hiszpania nie jest jego ratunkiem, już wiedział, że aby się ratować, musi jak najprędzej opuścić Hiszpanię, musi jak najprędzej uciekać z Hiszpanii... Jak tylko można najprędzej... I tak Peter Fabjan stawał się Thomasem Bernhardem, kiedy o tym mówił... i ja staję się Thomasem Bernhardem, kiedy o tym piszę... chcę tak... zresztą działałoby się tak, nawet jeśli bym tego nie chciał... stajemy się więc Thomasa Bernharda umieraniem. Nie... Straszliwie nie chciał umierać. Może był jeszcze jakiś ratunek. Może takim ratunkiem była transplantacja serca. Thomas rozważał, czy nie poddać się transplantacji serca, właściwie błagał brata o możliwość transplantacji serca. Może nienawidził tego swojego serca, które teraz winił za te wszystkie duszności, za cały ten lęk, który spłaszczal jego istnienie, spłaszczal jego pisanie, do czegoś coraz biedniejszego, coraz bezradniejszego... Ale transplantacja serca już nie była możliwa. Nie pozwalały na to zrujnowane płuca, podobnie zresztą jak ciężko chore serce nie pozwalało na radykalniejsze potraktowanie, a więc leczenie jego płuc. Ze smutkiem i z paniką we wzroku przyjął ten wyrok brata. Wyrok młodszego brata z prawego łóża – że transplantacja serca nie jest już możliwa. Ten wyrok, przetłumaczony na język intymny braci był przecież wyrokiem śmierci. Wiedzieli o tym obaj... i od tej pory zaczął się bieg... Nagle Thomas Bernhard zniknął z mieszkania... Okazało się, że wsiadł do swojego suzuki i pojechał do domu pod lasem, do tego samego domu, w którym siedzimy teraz na leżakach i słuchamy opowiadającego w transie brata...

Może więc w tym domu pod lasem był dla niego ratunek. Może w tym domu pod lasem zniknie ta straszliwa bliskość uduszenia? Zastali go tam ledwie żywego, przerażonego... bo dom pod lasem też nie okazał się ratunkiem, wręcz przeciwnie, nagle pojawił się straszny lęk, że nie ma tu nikogo, kto mógłby mu pomóc. A zatem z powrotem do mieszkania w Gmunden, choć tam pokój, jego sypialny pokój był taki mały, ciasny i duszny jak pokoje w Toblach, a widok z jego ukochanego balkonu nagle okazywał się nie do wytrzymania, nie można było patrzeć na powierzchnię jeziora, w którym trwała nieruchoma śmierć, nie można było patrzeć na śpiącą królową, to zbocze, które tak sugestywnie przypomina profil śpiącego człowieka... Wszyscy twierdzili, że to była kobieta, królowa z prastarego mitu... ale on jeden znał prawdę. Ta leżąca głowa – to był on – ale już martwy, już nie wiedzący... To nieistnienie stawało się tak ogromne, że stawało się górą... Nagle pejzaż stawał się w jednej chwili za cichy, w drugiej chwili za głośny... Wszystko stawało się złowróżbne, wszystko dotyczyło w dziwny sposób tego czekającego go uduszenia, tej chwili straszliwej, kiedy zacznie się dusić... Prosił brata, błagał brata na wszystko, skoro nie da się zrobić transplantacji serca, żeby mu nie pozwolił, żeby mu się nie pozwolił udusić. Brat musiał mu przyrzec, że nie pozwoli mu się udusić. W jaki sposób. Mowa była o morfinie i o tej uldze, tej jakiejś uldze... uwolnieniu od strachu i cierpienia... choć nie było przecież uwolnienia od smutku... Nie było uwolnienia od smutku... I tak słucham po raz drugi, wysłuchuję po raz drugi opisu tego samego obrazu, a więc obraz ten musiał mocno zapaść lekarzowi w duszy. Thomas siedział na łóżku, bo bał się pozycji leżącej... Ale nie wytrzymał w pozycji siedzącej. Tak... teraz siedząca pozycja była ostatnim ratunkiem, pozycja czuwania nad umykającym życiem, ale ciało uparcie dążyło do tamtej pozycji ostatecznej, do pozycji umarłej królowej, która uparcie leżała za oknem... Opowiedziałem im (Małgosi, Agnieszce i Piotrowi) tę dziwną relację Fabjana, opowiedziałem po polsku – pewnie dodając do opowieści jakieś własne rozumienie... Wreszcie dotarliśmy do kresu spaceru... do schodów schodzących do jeziora. Woda pluskała cicho, góry ciemniały na tle coraz ciemniejszego nieba. Usiedliśmy i patrzyliśmy na leżącą królową, niezmiennie – leżącą jak i wtedy, w te ciężkie noce, kiedy tamten umierał. Mówię nagle, że to nie jest żadna królowa (ma przecież równie wielkie jak Bernhard jabłko Adama) – przecież wyraźnie widać, że to jest jego głowa. Tylko, że nikt przed nim tego nie zobaczył, również nikt po nim. On to zobaczył, ale nie powiedział nikomu... Bo było to znowu jak wyrok, była to nieubłagana przepo-

wiednia, antycypacja i objawienie, o którym trzeba było milczeć. Siedzieliśmy na schodach prowadzących do wody i wsłuchiwalimy się w odgłosy wodnej toni....

10:16 2003-08-01

O Wolfsegg, oczywiście – o Wolfsegg! Ale jeszcze trzeba coś wcześniej załatwić, tamten obraz musi czekać i poganiać małe rozproszone fragmenty, niech wchodzi w tunel... Wczoraj Piotr zrobił *faux pas*. Chodził potem przygnębiony, milczący... a przecież mówiłem, że będzie to męczyć. Chodzi o płacenie za posiłki... Nagle całe napięcie skupia się na tych posiłkach i nie wiadomo czy to nasze (jak ktoś powiedział, ktoś z nas oczywiście) komunistyczne wychowanie, czy ich niebywała wręcz skrupulatność w gościnności, która nic nie przeocza, nic nie pozostawia luzem, w niedopowiedzeniu... Czy Bernhard też był taki? W końcu u niego też widać ślady pedanterii, te buty, te koszule, te półki, białe, pobielone wapnem ściany, te przedmioty leżące na stołach i we wszystkich domach te same oprawione manuskrypty... Tak wiele w obszarze obowiązku. To zobowiązuje, to może męczyć... Chciałem jej wytłumaczyć, że to było pragnienie wyswobodzenia się, uwolnienia, od tej jednostronności ugaszczania... No tak, ale nie mogłem jej tego wytłumaczyć, bo utknąłem na słowie „uwolnienie”... i w końcu nie wypowiedziałem tego słowa, bo pewnie zabolowałyby ją to słowa, rozumiałyby je inaczej... nie dosłuchała już dalszych dookreśleń, zresztą, czy umiałbym precyzyjnie obudować to „uwolnienie” dalszymi dookreśleniami. Więc poszedłem gdzieś indziej, poszukałem innego słowa, pewnie słowa bez większego sensu, jakiegoś mataczącego słowa, nawet już go nie pamiętam... Wreszcie Piotr przyjął pieniądze z powrotem. Bo ona była jakaś wystraszona, przerażona, jakby spodziewała się skądś jakiejś kary, jakby nie dopilnowała czegoś, co trzeba było pilnować, co obiecała pilnować... Na przykład obiecała przypilnować dziecko, a tu nagle wydarzyło się jakieś nieszczęście... Peter Fabjan opowiadał o jej nieudanym życiu, o jej małżeństwie ze śpiewakiem operetkowym, z którego została córka, przyniosła w kopercie zdjęcie córki, piękne zdjęcie wrażliwej dziewczyny z warkoczem, widać przystojny, albo wręcz piękny musiał być ten śpiewak operetkowy, może to chciała pokazać, może chciała pokazać i zaprzeczyć czemuś, co jak się spodziewała musiało być powiedziane, o tym nieudanym małżeństwie, o tej pomyłce życiowej, o okresach depresji, o alkoholu, teraz zaciera ślady tego alkoholu życiową dyscypliną i nieskazitelną fryzurą, więc chciała nam pokazać, że nie wszystko było nieudane, że dziecko jest piękne,

że miało widać pięknego ojca, żebyśmy zrozumieli tę piękność, tę piękność jako argument, którego nie potrafił docenić brat, który tak się bał wszelkich objawów życiowego zbląkania, życiowego błędu... Oboje nie pamiętają swojej matki. Jakby w matce to było, jakby ona, Susanne, była narażona na pójście błędną drogą matki, stąd te życiowe pomyłki, fałszywy wybór partnera, stąd te depresje, alkohol, narkotyki... Fabjan utrzymuje, że tylko on nie pamięta matki, on – męski potomek, spadkobierca ojcowskiej życiowej prężności, że tylko on nie pamięta matki, mimo, że miał dwanaście lat, kiedy umierała, no, pamięta tylko obrazy, kiedy ona leżała, a on obierał fasolę pochylony nad miską, albo kiedy siedziała na łóżku, bezsilna w luźnej nocnej koszuli, która rozchyłała się bezwolnie na piersiach i on widział to chore, obwisłe – bardzo blade, bardzo białe ciało – i brodawkę sutkową, bardzo ciemną, bardzo brązową, jakąś wulgarnie wyraźną, wulgarnie wycinającą z bledości, z chorobliwej bledości – matki chorobę, matki zbliżającą się śmierć. Bo Susi pamięta – tak mówił Fabjan – Susi pamięta najrozmaitsze wydarzenia – jak chodziła to tu to tam z matką, jak matka powiedziała to i tamto, jak weszła, jak była z matką u kogoś tam, jak zbierały borówki i grzyby w lesie, jak matka siedziała na kocu... *et cetera* – Susi pamięta, mimo że była trzy lata młodsza... Jednak nagle zapytana przez Agnieszkę o matkę, Susi mówi, że nic nie pamięta, nagle woli ubrać się w tę niepamięć brata, w tę zwięzłą niepamięć brata... tę węgierską niepamięć dzieci ojca, który popełnił mezalians, niż wikłać się w swoje drobne skrawki pamięci, które łączą się jakoś bezpośrednio z nieudanym małżeństwem, z napadami depresji, z narkotykami i alkoholem... Może te fragmenty pamięci wydały jej się nagle czymś gorszym, czymś bardziej błędnym niż niepamięć brata... może wydały jej się czymś tak zbędnym i godnym ironicznego uśmiešku, takiego uśmiešku z jakim brat opowiada o jej dwóch kotach, dwóch kotach, którymi łąta sobie coś, w życiu łączy ten wysiłony, zdobyty z najwyższym trudem spokój, z tamtym... dawnym – prawdziwym... z pięknnością śpiewaka operetkowego, którego tak pragnęła mieć na własność... Teraz zresztą pojawił się jeszcze jeden kot, o którym mam nic nie mówić Peterowi Fabjanowi, kot, którego znalazła z nabrzmiąłym od robaków brzuchem, którego przygarnęła i wyleczyła... bo pewnie ten kot z nabrzmiąłym od robaków brzuchem był istnieniem, które w ciemny sposób kojarzyło się z jej własnym istnieniem, albo z odległymi wspomnieniami matki. Dlatego teraz woli powiedzieć – podobnie jak brat, że nie ma żadnych wspomnień o matce, podobnie jak woli milczeć, kiedy jej opowiadam, że Agnieszka nie pije alkoholu, bo miała kłopoty z alkoholizmem...

14:17 2003-08-01

Ten słaby, zarażony i narażony pęd, pewnie pochodzi od matki, jej grzechu pierworodnego, jej upadku. Jej lęk i jej zamknięcie, jej brak czułości, o której mówił tyle Bernhard i wszystkie te postaci matki w jego książkach. Ale on, chluba, centrum rodziny jest przecież dzieckiem, bastardem, owocem tego upadku. Teraz centralną figurą kultu, jakimś mrocznym i tajemniczym bożkiem, któremu służą... Powiedziała „Thomas nie mógł tego zrozumieć” – nie mógł zrozumieć tego (w tej chwili zadzwoniła Iza – też postać takiego wymazywania – no tak, on nazwał to wymazywaniem; własną pamięć, bolesną pamięć trzeba wymazać, skoro oni – dzieci innego ojca poradziły sobie z tą bolesnością po prostu brakiem pamięci...). Więc... Thomas nie mógł tego zrozumieć, mówi *frau* Susi – jak można po prostu tak nie pamiętać. To niezrozumienie było być może jakieś zniecierpliwione, nieufne, chyba posądzał ich o jakieś wspólne fałszerstwo, którym chcieli, oni z innego ojca, wypierający się matki... bo pewnie potem była jakaś druga matka, skoro ojciec żył tak długo... chcieli wymknąć się z jakiejś zbyt trudnej wspólnoty, ze zbyt zobowiązującego pokrewieństwa. Może ta druga matka wysłała te wszystkie wspomnienia, zabrała tę „matkę pierwszą, archetypową”, ten obraz matki w sobie, przelała perfekcyjnie, nie roniąc ani kropelki w inne, prawowite, przyzwoite, nie ciekące naczynie. Bo matka Bernharda była pewnie naczyniem ciekącym. Więc Thomas pewnie tę niepamięć miał za przejaw zdrady, za przejaw zdrady nie tylko tej trudnej do zaakceptowania kobiety, ale również jego... Bo przecież w końcu przez matkę byli ze sobą połączeni. Może – nagle – nie chciał Thomas nic o tym wiedzieć? Rodzeństwo... i pokrewieństwo wróciło, kiedy on – Thomas Bernhard – zaczynał być sławny. Traktował ten powrót ze skrajną nieufnością, ale przecież ich potrzebował... Uciekinier... Wciąż ten motyw uciekiniera... Musieli to czuć, teraz ich tajemnicą, wspólną tajemnicą Petera i Susi jest jakieś – dla nich samych nieuchwytnie – poczucie winy. Więc podejmują nas z taką gościnością – nas – zcicieli mrocznego bożka... Baliśmy się, to znaczy ja się bałam – do niej zadzwonić. Bo po drugiej stronie spodziewałem się podobnego lęku, po drugiej stronie spodziewałem się lęku ofiary depresji i narkotyków, długoletniej ofiary alkoholu – lęku przed drugim człowiekiem. Kiedy Peter Fabjan telefonował do swojej siostry Susi – odszedł, było to na brzegu jeziora, Agnieszka i Haja akurat kończyły się kąpać – odszedł od nas kilka kroków, pewnie spodziewał się jakichś trudności po tamtej stronie słuchawki, jakichś oporów, których nam nie chciał pokazać. Może... A może nam nie chciał

pokazać... No na przykład, że siostra nic nie wie, kto zacy my jesteśmy i że teraz, kiedy pojawiła się ta idea wyprawy do Salzburga – musi jej wszystko i dokładnie, jak trzeba tłumaczyć człowiekowi wycofanemu z życia we wspólnocie, wszystko i dokładnie tłumaczyć... Odczułem nagle odległość i obcość tej osoby po tamtej stronie słuchawki, z którą Peter Fabjan odszedł od nas kilka kroków. Tamta osoba po drugiej stronie słuchawki jest nagle narażona na jakieś niebezpieczeństwo, nie chce żadnych gości, nie chce żadnych spotkań, boi się spotkań, nie jest przygotowana, nie chce się pokazywać, nie ma czasu... To przerasta jej możliwości to wszystko, czego żąda od niej starszy brat. Ale starszy brat zawsze stosował w stosunku do niej strategię poleceń, rozkazów – którym ona musiała się podporządkować. Zwłaszcza – kiedy chorowała na depresję, kiedy chciała uciec od wszystkiego, uciec w narkotyki i w alkohol – pojawiał się brat, starszy brat jako lekarz – i stosował wobec siostry bezwzględność, choć przecież czuła kurację. Może był jednak w tym jego własny lęk przed tym wszystkim, czego jego pamięć nie chciała pamiętać – i ten lęk czynił rozkazy starszego brata jeszcze bezwzględniejszymi. Umówiła się z nami w Hof, kilka kilometrów przed Salzburgiem. To nie był jej pomysł... Kiedy mówiła mi to szybko i płynnie – jak wyczoną lekcję – ten projekt spotkania w Hof przed Salzburgiem, poczułem intuicyjnie, że to nie był jej pomysł. Był to pomysł starszego brata, który przecież, kiedy przed paru dniami przyjeżdżaliśmy do Gmunden, zastosował tę samą strategię... Pojechał nam naprzeciw do Steuermüll... Trudno przypuszczać, żeby ona sama wpadła na ten sam pomysł. Pewnie brat nie ufał jej, że wywiąże się dobrze z obowiązku oprowadzenia nas po Salzburgu, więc wszystko przemyślał i późnym wieczorem po rozstaniu z nami zadzwonił do siostry jeszcze raz z dokładną instrukcją. Być może siostrę to uspokoiło, jak zawsze uspokajały ją dokładne instrukcje brata, które zwalniały ją od ciężaru konieczności podejmowania własnych postanowień, ale jednocześnie pewnie wzrósł lęk przed istotami, które się mają pojawić nazajutrz. Kto to właściwie jest? Reżyser teatralny z Polski, aktorzy, może to jakiś potwór? Pewnie powiedział Fabjan, że „Lupa ist lieb”, jak mi powiedział, że „Susie ist lieb”, jakby wyczuwał jakiś mój lęk, skierowany w tamto nie do końca jasne i harmonijne życie... Więc mamy się spotkać w Hof, na początku miasteczka przy przelotowej trasie, ona będzie miała samochód w kolorze bernhardowskiej zieleni (pewnie też jakiś jeep), zdąży na dwunastą, no tak, skoro czekała do tej pory na mój telefon, musiała czekać w domu, bo nie ma komórki „jestem staroświecka, a poza tym jestem technicznym idiotą” – powiedziała potem w restauracji,

to nie może przyjechać do Hof wcześniej niż o dwunastej. Zresztą są oni tu wszyscy straszliwie punktualni, aż strach spóźnić się o minutę...

11:47 2003-08-07

No i... rzecz przestała być świeża. To fatalne, to jakieś lenistwo ciała. Bo to w ciele jest ta niemożność. Teraz nie – mówi ciało i człowiek odstępuje i czeka, bo wie... albo mu się wydaje, że gdyby teraz zagonił ciało wraz ze swoją (jego jest wtedy ta głowa, jest wtedy jego własnością, własnością ciała jest ta głowa – a twoje decyzje i roztrząsania, te roztrząsania o możliwości i niemożności, dzieją się gdzieś obok, na boku, na uboczu, w peryferyjnych lokalach, gdzieś pomiędzy służbówką a klozetem odbywają się te twoje roztrząsania... gdybyś więc zagonił ciało wraz z jego głową do tej nagle tak dziwnej i obcej czynności, to głowa byłaby uparcie wciąż tylko częścią znużonego ciała... I zapada jakieś takie postanowienie, prolongata terminu, żeby nie zniszczyć tej sprawy, tej rzeczywistości – na wpół zdarzonej, na wpół wciąż niegotowej, nie odkrytej i tajemniczej, która przecież drzemie w każdym zdarzeniu. Bo każde przeżyte zdarzenie odsłania ci (wtedy, kiedy się zdarza) tylko tę swoją połowę, mniej ważną, banalniejszą, niejako już znaną połowę, tę zasadniczą swoją tajemnicę trzymając w ukryciu... No tak w zdarzeniu odsłania się natychmiast to, co właściwie jest już znane, do czego jesteś jakoś tam przygotowany, a te niespodzianki zdarzenia są właściwie pseudoniespodziankami, powierzchownymi niespodziankami, kiedy zaczynasz o nich opowiadać, przedstawiać tak, jak je zobaczyłeś, sam czujesz, że odzierasz je z tajemnicy... nie raczej zdzierasz jakąś skórę z tajemnicy i podajesz to jako tajemnicę. Sam jesteś rozczarowany i sobą, tym, co mówisz i swoją tajemnicą. No, ale tajemnica jest już zepsuta – to wciąż powtarzające się doświadczenie jest tu powodem, że się tak boisz. Teraz już nie można wrócić do środka zdarzeń, do tej siostry pragnącej sprostać bandzie nie mówiących po niemiecku najeźdźców, do tej siostry pragnącej pokonać napięcie własnej językowej nieudolności... kiedy to zaczyna się mówić po angielsku i wszystko staje się we własnych ustach takie głupie i nagle grozi, że w każdej sekundzie może przyjść ta jakaś całkiem ogłupiająca niemoc, która zniweczy wszelki dystans, mądrość, klasę, dojrzałość i wszystko, co gra się tą dojrzałością, więc sympatię i to, że chce się ze sobą przebywać i to, że ten ktoś po przeciwnej stronie jest dla mnie interesujący... A w środku marudzi bliskie płaczu dziecko, „Mamo – ja już nie mogę, ja już chcę, żeby to się skończyło”. Kiedy zbyt długo obcuje się z takim napięciem – w mózgu powstaje jakaś maź nie wyrzuconych odpadków, jakiś zaduch nie wywietrzonych

wyziewów – która sprawia, że coraz gorzej włada się obcym, a nawet swoim własnym językiem i myśli, którym każe się wychodzić przez usta zdecydowanym, żartobliwym tonem, jakbyś właśnie tak chciał – są coraz bardziej kretyńskie, coraz mniej potrzebne, coraz bardziej poza tym, co tak naprawdę w tej chwili się myśli. Bo właściwie, czy coś się jeszcze myśli, czy naprawdę jest jeszcze jakaś prawdziwa myśl na oficjalnych pokojach rozmowy – czy też wszystko jest przeniknięte tym płaczącym gdzieś, zamkniętym w komórcie dzieckiem – które wrzeszczy już teraz na całego – „ja już nie mogę” – i kopie z całej siły w drzwi, których zawiasy też już trzymają się na ostatnich śrubach. I tak doszliśmy do katedry, z ledwością mogła wytrzymać naszą ślamazarność, to, że Piotr (ten, który twierdzi, że zawsze doskonale wyczuwa napięcia innych ludzi) ze swoim fotograficznym aparatem nieustannie się gdzieś zawieruszał. Musimy poczekać na Piotra, mówił ktoś i czekaliśmy i były to chwile szczególnie trudne do zniesienia, i kompletnie nie wiedziało się, jaki temat poruszyć, kiedy tak czekaliśmy na Piotra... a milczenie było coraz głębsze i coraz bardziej kompromitujące, a to, co wypowiadałem po niemiecku miało coraz bardziej poronioną gramatykę i kiedy widziałem jej wysiłek zrozumienia i jej zmęczenie, to ta poroniona gramatyka traciła mi się, uciekała gdzieś w kąt zawstydzona, mózg odmawiał współpracy i w środku zdania kompletnie nie wiedziałem, co chciałem powiedzieć. Ale przecież nie można tak przestać w środku zdania i stać jak krowa na pastwisku... I coś kontynuowałem, coś zaczynałem na nowo... z czym ona kompletnie nie wiedziała, co począć. W rezultacie chyba ja najbardziej ją wykończyłem. Tak zatem dotarliśmy do katedry, weszliśmy do środka i każdy poszedł w jakąś inną stronę i zostawiliśmy ją wszyscy, siostrę Bernharda w czerwonym żakiecie... no bo z jednej strony katedra wymaga tej samotności i tej prywatnej drogi, tej prywatnej samotnej drogi, choć przecież z nie zatraconym poczuciem wspólnoty – chodzi przecież o to, żeby się nikt nie zabłąkał, nie przepadł gdzieś w osobliwych drogach takiej katedry, chodzi o to, żeby jak za cichym dzwonieniem dzwonka – wyjść jednocześnie z takiej katedry – i znów być razem, „razem” które w przedszkolu było gąsienicą, stonogą połączonych rączkami par, w wieku dojrzałym, kiedy już wstyd chodzić parami, choć Japończycy się na przykład nie wstydzą, jest czymś nieokreślonym, jakąś pół konieczną, pół wstydliwą hybrydą. I znów trzeba czekać na Piotra. Czuję w niej eksplodujące napięcie, pewnie najchętniej walnęłaby jakąś setę. Więc weszliśmy do katedry i każdy poszedł swoją drogą, bo przecież nie można pozostać w kupie w katedrze, a ona już od dawna spoziera wciąż na zegarek i takie rozpełźnięcie się w katedrze znów znaczy, że będzie to trwało dłużej,

niż się spodziewała. Poza tym... może oni chcą zostać sami? Może oni męczą się z nią tak samo, jak ona męczy się z nimi. Jeszcze chwila, a nic nie zostanie z tej kurtuazji, z tej przyjaźni, z tej wzajemnej życzliwości, upragnionej z obu stron życzliwości, z tej zdeklarowanej z obu stron i upragnionej z obu stron wzajemnej ciekawości wobec siebie. Za chwilę wybuchnie jakiś śmiech, siostry Woringer parskną jakimś śmiechem, a Ludwik zniknie gdzieś definitywnie ze swoim elektronicznym aparatem. Z moim elektronicznym aparatem w końcu. Kiedy obejrzałem się za siebie w katedrze, zobaczyłem jak stoi w swoim czerwonym żakiecie i na nic nie patrzy, nic nie ogląda, stoi całkiem pusta – bezradna i poczułem, że muszę do niej podejść, że nie można jej zostawić tak dalej samej na pastwę dzikiej chwili. Kiedy podszedłem, ścisnęła mnie za rękę i dalej trzymając za rękę, wystraszona, jak uczennica, która tłumaczy, dlaczego nie odrobiła lekcji – zaczyna mi mówić coś o terminie, o piątej zero zero, o lekarzu... Jej brat jest przecież lekarzem – pomyślałem błyskawicznie – i że musi zażyć jakieś leki... Że jej bardzo przykro. Zwoływałem szybko naszych z katedry, żeby jej załatwić jak najszybciej to pożegnanie, bo poczułem, że po swej rejteradzie, po wypowiedzeniu konieczności odejścia nie wytrzyma ani jednej takiej dzikiej, oczekującej chwili. Ale Piotr – tak wrażliwy na napięcia innych, jeszcze raz odchodzi w głąb katedry, bo jeszcze chce coś fotografować. Biegnę za nim i ciągnę go do wyjścia, mówiąc syczącym szeptem, że Susi chce się pożegnać i że bardzo się spieszy. Aha – przedtem poszła kupić nam mapki i foldery Salzburga, żebyśmy nie zostali w tym mieście – jak dzieci – bez torebki z instrukcją i jakimś cukierkiem... to znaczy... adresem. Załatwiła to niewiarygodnie szybko. Pewnie biegła – tak samo jak wtedy w Hof – kiedy trzeba było jeszcze załatwić jakąś opłatę, albo coś tam innego – już nie pamiętam, co. Patrzę do lusterka samochodu – a ona biegnie. Czekanie innych, to pewnie coś, z czym przez całe życie nie potrafiła się uporać. Więc teraz przed katedrą – szybko chwila niespieszna – bo przecież pożegnać się trzeba serdecznie i nie zdawkowo. Mówię, że powinna koniecznie odwiedzić Polskę, ale widzę, że ona nie słucha, to zdanie przedłuża chwilę. Na odchodnym mówi: *„Es war ein schöner Tag für mich“*. *„Für uns war es auch ein schöner Tag, bestimmt!“*...

10:16 2003-08-08

No... Wolfsegg, przede wszystkim Wolfsegg... To był wstrząs, i ten dziwny tajemniczy fenomen... Wciąż nie mogę tego doczuć do końca nie mówiąc już o wyrażeniu. „Kukułcze jajo...” Thomas był tu w końcu traktowany jak syn... No może nie jak syn... Jak przyjaciel... choć i to może nie do końca... jak ktoś,

kto mógł tu przychodzić o każdej porze, mógł sobie chodzić, siedzieć samotnie... przychodził i siadał w kuchni... Jak pies, który jest przecież skądinąd, ale kiedy przychodzi... Siadał sobie w kuchni i rozmawiał z kucharką... Pewnie szukał tu ojca i matki i kiedy znalazł, to uśmiercił. Stara grafini (hrabina) była strasznie dotknięta książką: „Jak mógł w ten sposób postąpić!?” ... Nie chciała go widzieć. Nie rozumiała specyfiki artystycznej (literackiej) fikcji i nie chciała rozumieć. Dopiero syn... po jej śmierci – syn, ten który tam teraz mieszka samotnie śmiertelnie chory na raka... Graf Franz Saint Julien... Więc jednak Franz... Podobno zrozumiał po śmierci matki i przywrócił do łask tego dziwnego brata. No tak, w końcu brata... Czy Thomas żył wtedy jeszcze?...

Zaraz po naszym wyjeździe miała do Wolfsegg pojechać „Olga Hannover z Partnerem i Anną...” (jak się wyraził Peter Fabjan). Nie doszło jednak do tej wizyty. Czy Graf Franz Saint Julien zawstydził się nagle swego ubóstwa przed księżniczką? Bardzo prawdopodobne... Wszelkie inne argumenty byłyby wtedy jedynie pretekstami... Peter napisał następny list: „Wolfsegg był niemożliwy. Graf rozwścieczony fotografowaniem. Proszę zatem nie pokazywać publicznie zdjęć z wnętrza zamku” ... Hm. Dziwnie to zabrzmiało. Wbiło się cienką lekarską igłą do serca. Więc dotarło do chorego, że robiliśmy zdjęcia. Stolarz schodząc z góry po schodach powiedział, tak jakoś pod nosem i nie patrząc w oczy: „*Bitte nicht fotografieren!*” i poszedł do swojej roboty. Czy tam na górze widział się z Grafem Franzem Saint Julien? Może stał gdzieś w oknie ten ciężko chory człowiek i patrzył zza firanki na przybyszów. To w końcu całkiem zrozumiałe i możliwe u kogoś, kto się publicznie nie pokazuje. Wyrok śmierci, nieustanne przygnębienie, wychudzenie, słabość, wygląd taki, że nie można się już pokazać. Nie chcę się pojawiać. Nie pojawiając się. Nie spotykam się. Nie... nie podejmuję żadnego wysiłku przyjęcia gości. Jestem chory. Może nawet nie wie, że jest śmiertelnie chory, że lekarze dają mu tylko jeszcze kilka tygodni życia. Może mu tego nie powiedzieli. A przecież czuje ten wyrok śmierci, odczytuje go z nieobecności żony, która opuściła Wolfsegg wiele miesięcy temu, odczytuje go z twarzy lekarza, z twarzy kucharki, z twarzy stolarza... z tych głosów piłowania dobiegających z parteru. Piłowanie desek... bo na parterze trwa jakiś dziwny remont i nieustannie w domu jest ten stolarz. Stolarz jest nieustannie w domu... Przyjechali więc goście i nie schodzi się na dół do gości... zresztą od kilku tygodni trwa już lęk, że się spadnie ze schodów... Nie ma też mowy, żeby gości wpuścić na górę. O tym właściwie nigdy nie było mowy. Thomas najczęściej był przecież podejmowany w kuchni. A przecież jest się ciekawym tych gości. I widzi się zza firanki

jak goście krążą sobiepańsko z aparatami i kamerami po parku i po podwórzu, jak filmują tę oranżerię, gdzie syn samozwaniec położył uśmierconych w wypadku rodziców, a gdzie dziwnie fatalny los każe mu się teraz samemu położyć. Pewnie po przeczytaniu *Auslöschung* boi się oranżerii. Teraz oni, przybysze z jakiegoś dzikiego kraju, przybysze... bękarty, które rozplenily się z tej przynoszącej nieszczęście książki, którą musiał pod wpływem jakiegoś gwałtu, jakiegoś nacisku snobizmu zaakceptować – chodzą i fotografują to miejsce, jakby już leżał tam on – Graf Franz Saint Julien – leżał tam w nie wiadomo dlaczego, ale on już wie, już przeczuwa – dlaczego – w żelaznej, zakrytej trumnie...

Więc może wezwał do siebie na górę stolarza, bo dlaczego stolarz poszedł nagle do góry i kazał zwrócić gościom uwagę... bo jakoś nie za bardzo wydaje mi się, żeby stolarz tak nagle od siebie, tym bardziej, że wcześniej też już widział to fotografowanie i nic nie powiedział, poza tym to jego „*bitte nicht fotografieren*” bez spojrzenia w oczy, w przelocie nie sprawiało wrażenia ingerencji od siebie, z własnego przekonania, z własnej inicjatywy, było raczej jak powtórzenie, trochę niechętnie, trochę zawstydzone – powtórzenie cudzego życzenia. Tak więc stolarz prawdopodobnie otrzymał to „*bitte nicht fotografieren*” na górze, na piętrze, zniósł to „*bitte nicht fotografieren*” z ciemnych i stromych schodów, tam gdzie nie może już zejść chore ciało, schodzą jego słowa, i oddał to „*bitte nicht fotografieren*” w cudze ręce, nawet nie do końca wiadomo w czyje, niech już sobie tu sami radzą ze słowami, którym pomógł zejść ze schodów, albo niech słowa, którym pomógł zejść ze schodów – niech sobie same radzą w sieni z gośćmi i jelenimi rogami.

Bardzo mnie zawstydziło wtedy i zmroziło, wszystkich nas zawstydziło i zmroziło to „*bitte nicht fotografieren*”. A przecież nie mogliśmy przestać fotografować. „Mój brat nigdy nie fotografował” – powiedziała w Mirabellengarten Susi. „Za to chętnie dawał się fotografować” – odpowiedziałem, „Tak” odpowiedziała Susi, ale nie wiedziała, co dalej. Ja za to nie fotografowałem ani nie filmowałem przez najbliższe pięć minut. Teraz jednak nie mogliśmy przestać filmować ani fotografować. Chodziliśmy po kątach jak złodzieje, rozglądając się dookoła, i trzymając nisko, w okolicach rozporków swoje aparaty, naciskaliśmy na spust, a potem szybko przechodziliśmy w inne miejsce. Peter widać dostrzegł tę naszą mękę. Powiedział półgłosem – „fotografujcie, teraz nikt was nie widzi” i sam stanął na straży po tej ofercie. Fotografowaliśmy. Zdawać się mogło, że fotografowaliśmy w nieskończoność, dopiero na miejscu w Krakowie byłem zdziwiony, że tak mało tych

zdjęć. Tyle wypuściliśmy w przestrzeń zapisujących gestów, a kiedy już ma się w rękę aparat fotograficzny, to jakoś nie można fotografować do duszy. Albo do głowy, jak powiedziała Susi: „mój brat fotografował głową” – powiedziała... Ale on, umierający, ciężko chory graf, który nie mógł ze względu na swój stan zdrowia przyjąć gości, może chciał, a takie potrzeby częste są u ciężko chorych, przygniecionych depresją ludzi, może chciał zobaczyć, czy jego zakaz jest respektowany, czy jeszcze coś znaczy w tym domu jego słowo, słowo umierającego. Może chwiejąc się na nogach, w piżamie przeszedł przez długi szereg opustoszałych (jak w *Kalkverku*) pokojów na drugą stronę wewnętrznego podwórca, gdzieś tam, gdzie stała oparta o mur wysoka, metalowa drabina – i zaopatrzony w lornetkę patrzył na rząd okien i w głąb ciemnej sieni. Może zauważył te złodziejskie odruchy, te wzwiedzione nagle spod rozporków obiektywy aparatów... Ten obraz szczególnie mnie dręczył. To, że umierający graf mógł zobaczyć dowód cynicznej chciwości, tak sprzecznej z deklarowanym współczuciem dla cierpienia i poszanowaniem dla śmiertelnej choroby... Dopiero przyłapany czuje człowiek małość swojej przemożnej potrzeby. Zupełnie jak Franz Josef w kuchni z tymi gazetami. I jak blisko było do tej kuchni. W kuchni zaś – w biednej wiejskiej kuchni, z obitym ceratą stołem i trzema krzesłami, na których zasiadł syn samozwaniec z *Weinflaschenstoepsselfabrikantem*... gdzie leżały gazety... Poczujęm, że to musiało być tu, w tej kuchni, to zawstydzające zdarzenie, pewnie zawartość gazet mówiła o czymś innym, ale czytanie tych gazet, zdradzała cyniczna ciekawość intruza, bastarda, który przyszedł z dołu...

Bo to zaiste dziwne. To wchodzenie Thomasa Bernharda w cudze domy i w cudze życia. To przytulanie się do cudzych ojców i cudzych matek, gesty sieroty z sierocińca... Pasożytnicza fantazja, jak robak wchodzi w cudze ciało, w cudzą historię, w cudze życie i zaczyna tym ciałem chodzić po cudzym domu, ale dopiero wtedy stając się sobą w jakimś zaciekłym transie odkształca te kroki i deformuje to życie, przywodząc je do jakiejś granicy, za którą się wszystko objawi, co nie może objawić się we własnym cieple i własnym życiu. Spełnia się tu jakaś mroczna prawdziwa fantastyczna rodzina, wyśniona przez samotnicze dziecko, przez dziecko płaczące i zjadające wydzieliny z nosa, dziecko płaczące nad ranem i budzące się w wilgotnym cieple własnego moczu... Już przekroczyłem tę granicę? Może. Może już zepsułem tę iluminację, dokładnie tak, jak ostrzegał mnie Piotr. Bo to miały być tylko dwa zdania, te dwa zdania trafiające w sedno, a nie tysiąc zdań rozpuszczających to sedno jakimś własnym kwasem... No więc dobrze. Jeszcze raz od początku... Więc

przychodził tu jak bezdomne, pozbawione własnej historii, własnego ojca, własnej matki pozbawione istnienie, i zakotwiczał w tym domu własną przeszłość, własną genealogię, której był pozbawiony... Wchodził w tego potomka, prawowitego syna, brał sobie jego imię i nawet litery inicjału i okazywało się wtedy, że są to imiona cesarza tysiącletniego królestwa... Ta głęboka i niemoralna potrzeba była pewnie pierwotniejsza niż całe pisarstwo, niż wszelkie wynikające z tego pisarstwa postanowienia. To osierocone dziecko weszło w ten dom, siadywało w kuchni, to dziecko wykradało pod nieobecność państwa, tkwiące tu, zapomniane jak gazety na krześle, kawałki życia. Potem, kiedy już zamieszkał w tym domu, gdy rozpełzła się po zamku jego samozwańcza rodzina, dokonał aktu zemsty, okrutnego aktu, który drzemał w nim od początku... który wzrastał jak ukryty owoc, jak embrion w rosnącym tu pasożytniczo życiu. Śmierć, wina – grzech, zbrodnia... To wszystko – nienawistne. Naziści w Kinderwilli... i on Franz Josef – uciekinier. Uciekam od nich, odrzucam ich, wymazuję... Przedziwna zaiste konstrukcja... Może pochlebiali coś w tej fantazji synowi prawowitemu... Może pochlebiali mu to podniesienie do duchowej szlachetności uciekiniera. Może kiedyś sam chciał uciekać stąd, ale nie mógł, jak nie mogła Cecylia, nie mogła Amalia, nie mógł Johannes... A może inne były powody tego pojednania. Może czytał gazety o skandalu, może było coś nieznośnie wstydliwego w tym obrażeniu matki, może ta obraza matki była jak przyznanie się do winy, jak niemożność zatajenia własnej zbrodni. Nie ma starego rodu i starego domu bez zbrodni, nie może się obejść żaden stary ród, żaden stary dom bez swojej zbrodni. Zbrodnia jest naturalnym dzieckiem starego domu...

Obraz stojącego po drugiej stronie wewnętrznego podwórca, w oknie na pierwszym piętrze grafa Franza Saint Julien nie dawał mi spokoju. Zostałem odkryty w swym geście złodziejskim... Już drugie zatem pokolenie przyszło wykradać intymność z tego miejsca... a rodzina, prawowita rodzina została wykończona przez niepowstrzymany rozwój jemioty. Ta książka zabiła, wysała soki z właściciela... Najpierw umarła matka, teraz on – graf Franz Saint Julien umiera. Wymiera – nie umiera, ale wymiera, ciało z którego wykradziono duszę. Straszny jakiś smutek, straszne jakieś rozgoryczenie. I jak mogliśmy to zrobić, bezlitośnie, bez cienia taktu, bez cienia wdzięczności... dla ciężko chorego człowieka, który zaprosił nas do swojego domu, choć wiedział przecież, że nie przyszliśmy do, ani dla niego... wiedział przecież, że przyszliśmy tu dla samozwańca uzurpatora, który zabił ojca, zabił matkę, a dom już zapisał gminie żydowskiej, kiedy on graf Franz Saint Julien – wciąż

jeszcze żyje?... Ale on tu przecież umiera, to trzeba było wziąć w rachubę, a nie zachowywać się w tym domu jak głodna hiena węsząca za ściernem...

Piotr kazał mi napisać list do umierającego grafa Saint Julien, przeprosić, napisać o swojej miłości do Bernharda, do *Auslöschung*. Pomyślałem sobie przez chwilę, czy to naprawdę mogłoby go uspokoić i ukoić jego gorzkie rozjątrzenie, ale nie oponowałem. Że należałoby jeszcze posłać mu parę zdjęć, żeby zobaczył, że są całkiem niewinne, albo, żeby wzruszył się dziecinny rowerkiem sprzed wieku... Po prostu wzruszył się naszym wzruszeniem. Bo przecież ze wzruszenia fotografowaliśmy. Aparat służy fetysyzmowi wzruszenia... Po prostu... Napisałem wieczorem list do Petera Fabjana, oferując gotowość do przeprosin i listu i dołączenia zdjęć. Piotr upierał się, żeby od razu napisać taki list, żeby nie obciążać Petera Fabjana pośrednictwem, albo przynajmniej przypuszczeniem, że oczekuję takiego pośrednictwa... Ja jednak nie chciałem zawczasu pisać takiego listu, powstrzymywała mnie jakaś niechęć, może intuicja podpowiadała mi, że coś jest jeszcze inaczej niż myśleliśmy, że może nie będę musiał pisać tych przeprosin... W końcu to nieprzyjemna praca, w dodatku po niemiecku. No i niepotrzebna, jak się okazało.

„Jeśli ktoś miałby tu przepraszać to graf Franz Saint Julien. Okazało się, co podejrzewaliśmy od dawna, że nigdy nie rozumiał Bernharda i nie mógł sobie poradzić z jego artystycznym sukcesem. Jego prawem jest traktować te wszystkie wizyty jako rzecz prywatną, jego uprzejmość była nieraz wzruszająca. Ale żeby mi zarzucać, że wyprzedaję Tomasza, żeby dobrze żyć, podczas gdy on klepie biedę i nic z tego nie ma – to już kompletny fałsz i szczyt idiotyzmu. Można rozumieć depresję człowieka śmiertelnie chorego... No cóż, okazuje się tylko niezbyt inteligentnym potomkiem starego rodu, niczym więcej”...

11:26 2003-08-10

Może więc taki jest sekret spóźnionej akceptacji książki przez grafa Franza Saint Julien?... Że spodziewał się z książki i jej ewentualnego sukcesu jakichś dla siebie korzyści. Pewnie powinny spaść jakieś tantiemy za wypożyczenie miejsca dla artystycznej fikcji, za wypożyczenie ciała i imienia, też przecież powinny być jakieś tantiemy. Za zgryzotę i depresje matki, za jej śmierć, za odejście żony i za własną chorobę. Może to wszystko jest ceną tego wydziedziczenia przez poetę, tego dopuszczenia do własnego domu i własnego ciała – pasożyta? To przecież jakiś czarownik szarlatan odebrał im i temu

domowi duszę, sprowadził jakieś przekleństwo na dom, a wszystko zabrał z sobą, całą życiową i duchową energię, dał domowi i odebrał pięć ogromnych bibliotek z dziełami heretyckimi Europy, dał i odebrał możnych przyjaciół... wszystko to aktem darowizny dla gminy żydowskiej wziął z ciała, jak bierze z ciała filipiński znachor, a wrzucił ten straszliwy zaczyn, zaczyn choroby która zjada teraz jego cielesną powłokę. Za wszystko to graf Franz Saint Julien nie dostał najmniejszej nawet zapłaty. Teraz w samotności i opuszczeniu rośnie wraz z nowotworem jego – grafa Franza Saint Julien – rozgoryczenie. Przyjeżdżają jacyś ludzie i chodzą po tym zamku jakby był już muzeum Franza Josefa Murau, jakby od wieków był siedzibą tego słynnego austriackiego rodu Murau, który skończył się na bezpłodnym potomku, uciekinierze, nauczycielu nędzy niemieckiego języka w Rzymie... Albo przychodzą, pewnie są to Żydzi przebrani dla niepoznaki w ubiory jakichś innych narodowości, jakby dom był własnością Żydowskiej Gminy w Wiedniu... Nawet przecież dostał list od tej gminy, że to w końcu nic pilnego, że nie musi się spieszyć. Wszyscy chodzą tu jak po ruinach wymarłego życia i lekceważą ten fakt, że on tu jest wciąż jeszcze, że on tu wciąż jeszcze żyje. Widać kompletnie nie ma wagi jego życie, jego życia już nikt nie zauważa, jedynie stolarz, który nie czytał *Auslöschung* – a może czytał, bo dowiedział się, że są tam jakieś dziwne rodzinne skandale – może tylko udaje przed grafem Franzem Saint Julien, że nie czytał... przyjmuje zlecenia remontu domu, ale jakoś dziwnie niedowierzająco, z jakąś dziwną miną wysłuchuje tych jego, grafa Franza Saint Julien, zleceń dotyczących remontu. Przed żarłocznym nowotworem pożerającym ciało grafa trzeba się bronić remontem. A stolarz myśli sobie: „Nie dożyjesz do końca remontu i kto mi zapłaci za robotę, kiedy się skończy remont? I czy on w ogóle ma jeszcze jakieś pieniądze?”... Jednak graf Franz Saint Julien upiera się przy remoncie... To jakiś dowód, namacalny, cielesny dowód, że jest to jego dom, jego życie, że wszczęte zostało jakieś continuum, którego uczepli się jego życie – jak belki, która wciąż płynie po powierzchni, płynie w kierunku życia, a jego życie, życie grafa Franza Saint Julien, uczeplone tej belki nie zatonię. Jego życie otrzymało od losu termin – „do zakończenia remontu”. A trudno w tym domu przewidzieć zakończenie remontu. Tyle tu jest do zrobienia. Pieniądze Wolfsegg należą się ludziom a nie bankom. To głupota kisić pieniądze po bankach... Najpierw na dole, potem na górze... Lato, to odpowiednia pora na remont... Przecież podłoga zapada się! Przecież to jakaś ruina nie dom... Graf Franz Saint Julien trzyma w swoim pokoju w ukryciu egzemplarz tej fatalnej i mrocznej książki, był

taki moment na początku choroby, że chciał książkę wyrzucić, jak chore zwierzę, od którego przyszła śmiertelna choroba i od którego wciąż płynie ta choroba, płynie nieustające zarażanie, płynie nieprzerwanym strumieniem. Potem jednak znów zaczął potajemnie zaglądać do książki, jak do jakiejś księgi przepowiedni, w trwożnej nadziei, że gdzieś w zaułkach tej rozwlekłej, chaotycznej, mętnej i ciemnej literatury będzie mógł wyczytać swój los. Ale nie poznawał tej książki. Była teraz zupełnie inna... nie do poznania inna... Z innymi sprawami, z innymi zdarzeniami, innym pejzażem... jakby ktoś inny ją – całkiem inaczej i całkiem od nowa napisał... Czytał aż do zupełnego wyczerpania, zasypiał... nie chciał, żeby go ktoś przyłapał z tą książką, byłoby w tym coś fatalnego, nie chciał, żeby kucharka zastała go śpiącego, odrętwiałego, nieprzytomnego na łóżku z tą książką, jakby to była nieprzyzwoita, niedozwolona książka, jakby to było jakieś zawstydzające wyznanie, które wyciągnęłoby z jego ciała żądło, jak ciało ludzkie wyciąga z ciała pszczoły żądło po ukąszeniu, po którym ciało pszczoły musi bezapelacyjnie i bezzwłocznie, bezapelacyjnie i bezzwłocznie musi umrzeć. Tym bardziej nie chciał, żeby stolarz zobaczył kiedyś tę książkę w jego pokoju, tę książkę, której – jak powiedział stolarzowi – on – graf Franz Saint Julien – także nie czytał i nie ma zamiaru jej czytać. Ale książka była dziwnie uparta, ciągle wystawała spod poduszki, albo otwierały się drzwi nocnej szafki i książka leżała tam pod płatkami ligniny, albo otwierało się okno i gazeta, którą graf Franz Saint Julien nakrył książkę nagle odsuwała się pod podmuchem przeciągu i ukazywała ciemnozieloną okładkę, jak nocna koszula podwijając się w łóżku okazuje skrawki – bezbronne skrawki białego chorowitego ciała, i genitalia, które już dawno straciły swój erotyczny charakter... A stolarz wpadał w osobliwe podniecenie, kiedy przyjeżdżali ludzie z tej książki, jakby ta książka była jakimś krajem, jakimś miastem, jakimś państwem, z którego się przyjeżdża, państwem, w którym się lepiej żyje i w którym ma się pewniejsze, aktualniejsze informacje o świecie. Przyjeżdżali... i wiedzieli lepiej od grafu Franza Saint Julien, do kogo należy ten dom, i jak właściwie będzie tu, kiedy już umrze graf Franz Saint Julien...

10:59 2003-08-11

A jednak przychodził tu, przyłaził częściej niżby nakazywała przyzwoitość, tak że musieli go ignorować, traktować jak syna, albo jak bezpańskiego psa – na zmianę, tak jak dyktowała pogoda i zmienne nastroje i to, co działo się między nimi. No bo wyobraźmy sobie, że oni właśnie się kłócą o pieniądze,

a tu przychodzi on i znów siedzi w kuchni. Przyłaził jak Konrad do profesora nadużywając przyrzeczenia danego w dobrej chwili, w chwili łaskawej, w chwili otwartej na wzruszenie, otwartej na bliskość. Mówi się – możesz przychodzić do nas nawet codziennie, ale nie myśli się przecież, że ktoś może dosłownie wziąć to „codziennie”. Pisarz – mówiono. Pisarz, on coś tam pisze, coś tam maluje, może namaluje nasz zamek. Pisarz, filozof... Wybaczyć mu trzeba to natręctwo, choć odczuwa się go jako intruza... i te pragnienia przekroczenia granicy... jak to nazwać?... granicy ich lepszości, ich arystokratycznej tajemnicy, intruz, który chce być tym samym... i przychodziły chwile, że nie chcieli mu tego dać, nie chcieli mu dać najmniejszego skrawka tej swojej tajemnicy, w ogóle niczego, nawet dzień dobry przychodziło im z trudem... ledwie przechodziło przez gardło. Ona mówiła: „Dlaczego on wciąż tu przyłazi, do ciężkiej cholery? Ja już się nie czuję tu w domu, przecież ja nie muszę się ciągle spowiadać z tego, co robię we własnym domu... on mnie prześladuje tym swoim uśmiechem, patrzy na mnie jak ekshibicjonista, albo jak jakiś morderca seksualny... Czy on chce mnie zabić czy co? On jest jakiś chory i niesamowity, złapie mnie na ciemnych schodach i wbije mi nóż w plecy. Franz – powiedz mu, żeby tu nie przyłaził do cholery!”. I już wrzeszczała stara hrabina... „Siedzi w kuchni i nieustannie żre!” „To czemu mu mama sama nie powie” – odpowiadał graf Franz Saint Julien, który był nieśmiały i którego takie sceny doprowadzały do jakiegoś dziwnego zmieszanego, zażenowanego paraliżu.

No bo czego on chciał? Przecież w samym zamku nie było niczego nadzwyczajnego... Daleko do tych naprawdę średniowiecznych zamków. A on Gambettiemu mówi, że nie ma w całej Austrii tak wspaniałej budowli jak w Wolfsegg. Może decydujący był fakt, że mógł ten zamek w jakimś sensie osiąść, że został dopuszczony do tego miejsca, że mógł tu siedzieć, długo i nieruchomo, w kuchni, albo w parku na murze – i zamieniać się w śniące dziecko, pograć się znowu w marzeniach dziecięcych, w dziecięcych marzących chwilach, których wciąż nie miał dosyć. Bo dziecięca budowla wciąż jeszcze była niegotowa – dziecięcy mit o zamku, w którym usnąłby i przepoczwarzył, przemienił w prawowitego syna, który znajduje tu dom i otoczone grubymi murami cele bibliotek, które sprawiają, że lektury hereetyckich ksiąg pobłogosławią go wreszcie całkowitym i absolutnym zrozumieniem, bezgraniczną błogością i bezpieczeństwem ojczyzny... To bardzo wymagający i głęboki mit i nie wiadomo, co się do końca z człowiekiem dzieje, kiedy pograża się tak całkowicie w otchłaniach takiego mitu, a Thomas, mały

Thomas Bernhard był tak pogrążony, że sprawiał na starej grafini Saint Julien wrażenie seksualnego mordercy. Jego uśmiech, czasami bezwiedny, nieprzytomny uśmiech, bo nie mógł uciec ze swoich marzeń tak w jednej chwili na spotkanie ze starą grabiną, a w tych marzeniach stara grafini Saint Julien była jego matką. Ona nie wiedziała, co począć z takimi spotkaniami, a uśmiech pisarza czegoś oczekiwał, o coś prosił, prawie żebracze było to proszenie, a ona wtedy nie dawała ani grosza i mówiła coś zimnym nieprzyjemnym głosem i po takich spotkaniach marzyciel nie mógł się uspokoić i przez jego mózg przelatywały różne osobliwe obrazy zemsty. Chciał go wyrzucić z tego zamku, ale on się nie da wyrzucić, to on prawdziwie rozumie i kocha te mury i to coś, co tu tkwi... Wchodził wówczas do piwnicy i długo tak tkwił, stał nieruchomo, zaś jego dłoń trwała, oparta o ścianę. Tu złudzenie było całkowite – mury stały tu – tak potężne jak w innych średniowiecznych twierdzach, w tych piwnicznych celach mógł godzinami rozkładać swoje biblioteki i myśleć o ich zawartości, mógł nie czytając zagłębiać się w labirynty heretyckich dzieł. Franz Josef Murau – mówił wtedy sobie i był wtedy jak on – drobniejszy i delikatniejszej budowy i przedramię było smagłe i porośnięte ciemnym włoskiem i żonę trzeba usunąć, w końcu ta żona to tylko jakaś panująca tu inercja, przecież czuje się, że prawdziwa natura Franza jest stworzona do samotności i bliżej nieokreślonych erotycznych medytacji. Usynawiał się, wrastał, zapuszczał korzenie, stawał się rośliną, a widzenie tej rośliny było zrozumieniem heretyckich ksiąg. Wszystko wypływało stąd, z tego źródła, albo wyrastało jak rozgałęzienia tej rośliny i Nietzsche, i Schopenhauer – wyrastali z tego pnia i byli tu usynowieni i leżeli z nim z Franzem Thomasem blisko – ciało przy ciele. Dzień dzisiejszy z całą tą mierzwą znieawidzoną – wszystko to stawało się widoczne jak w kryształach i można to było zobaczyć, przeświecić, dotknąć miejsca, gdzie pasożytniczo wrastało w pień – wziąć lekarski skalpel dziadka... nie... brata Petera i odciąć... Książka urodzona stąd, z tego miejsca będzie też księgą świata, będzie jego księgą, będzie zapisem studium – będzie księgą heretycką, jak te stare woluminy, które w piwnicznej bibliotece dotykał palcami Franza Josefa z czcią. Zobaczył w piwnicy kilka starych dzieciennych rowerków na trzech kółkach, z pewnością pochodziły jeszcze z tamtego, jeszcze z dziewiętnastego wieku. Tak – to był jego rowerek, co do tego nie było wątpliwości. W tym wszystkim była jakaś stracona harmonia, stracona – tam na górze. Może wziąć taki rowerek, do siebie do domu – ale to by przecież była ucieczka jego wyobraźni z tego miejsca, przecież wszystkie te pielgrzymki były właściwie pracowitym i po

małym fragmencie przynoszeniem swojego domu tutaj... Wreszcie wyciągnął jeden z tych rowerków na górę i postawił w wielkiej sieni... Chętnie zdarłby te wszystkie ornamenty, ale nie mógł tego zrobić, ten rowerek miał w sobie coś obnażonego, średniowiecznego, bezradnego – postawiony w sieni stawał się centralnym, królującym przedmiotem, podobnie jak on Franz Thomas – stawał się centralnym i królującym synem... Potem poszedł do parku. Kilka minut później stara grafini Saint Julien wezwała go na chwilę rozmowy. Prosiłaby go, żeby nic nie wyciągał z piwnicy i nie stawiał nic w sieni, a poza tym od jutra przez tydzień będą tu goście, dosyć kłopotliwi goście, daleka rodzina, z którą ma trudne i bardzo osobiste sprawy do załatwienia, bardzo go zatem prosi, żeby przez tydzień tu nie przychodził... Thomas powiedział „do widzenia” i odszedł (zostawiając Franza Josefa) i nie pokazywał się przez trzy albo cztery miesiące.

Krystian Lupa



Marek Kędzierski

Aurach

*O katastrofy to już człowiek nie musi się martwić,
same przyjdą. No, można też je wywoływać w duchu,
trochę ponaglić, bo jak same przychodzą, to dłużej trwa.*

Thomas Bernhard

SIÓDMEGO STYCZNIA jechaliśmy przez góry. Szczyty i górskie płaskowyzę okrywał śnieg, szary kamień zalegał doliny, zieleniły się jodły, skały i upłazy. Panował mokry chłód; woda ociekała ze skał i dawała susa przez drogę. Ciężko zwisały gałęzie jodeł w wilgotnym powietrzu. Niebem przeciągały siwe obłoki – gęsto, gęściutko! – a potem zaczynała parować w górze mgła, włączająca się niezdarnie i ciężko po zaroślach, taka leniwa i mokra.

Kiedy tego ranka budzę się z niespokojnych snów, pierwszym, co spostrzegam, w półmroku, w niepokoju, w nogach łóżka, to olbrzymi pająk, włochaty, brązowej barwy. Zawieszony na nici, prowadzącej do pajęczyny, rozpiętej nad moim podgłówkiem. Jednym uderzeniem pozbawiam go życia, nawet

Pierwodruk: *Aurach: Ein Protokoll*, w „Lettre International, Europas Kulturzeitung”, Heft 84, Berlin, Frühjahr 2009. Z niemieckiego przełożył i redagował autor.

nie pytając, dlaczego. Ręka moja po omacku szuka okularów, znajduje je, ze stolika podnosi kartkę z odręczną notatką: *poniedziałek, godz. 14, peter f., seehotel schwan. zabrać dyktafon.*

Punktualnie o drugiej wchodzę do restauracji, w rękę Vino Tinto Cosecha 1989, Rioja Gran Reserva. Thomas chętnie pił Rioja. To jego ulubione wino. I rok, w którym umarł. Upominek dla Petera. Mój brat nie mógł dużo pić, ale znał się na winie, mówi Peter. Otworzymy ją za rok, w dwudziestą rocznicę śmierci Thomasa. Anny, Margi, Peter i ja, wszyscy w komplecie – po posiłku jeszcze tylko duża czarna, *Verlängerter*, czyli przedłużona, dla całej czwórki. I w drogę. Hotel Schwan. Jezioro. Brzeg Traunsee. Traunstein gdzieś po drugiej stronie, niewidoczny olbrzym. Poprzedniej nocy zelżał mróz, teraz mokry chłód. Föhn, wilgotne, ciężkie powietrze z trudem odrywa się od ziemi i od szarej powierzchni wody.

Wsiadamy do samochodu. Terenowy Range Rover. Od niedawna wyposażony w benzynowy silnik V8 o pojemności dwóch litrów z podwójną turbosprężarką. Moc 291 kW, co odpowiada 396 koniom mechanicznym. Sześciobiegowa, automatyczna skrzynia biegów z reduktorem, w standardzie tryb manualny CommandShift. Najnowsza wersja systemu Terrain Response optymalizuje parametry skrzyni biegów, przepustnicy, zawieszenia pneumatycznego i układu kontroli trakcji odpowiednio do wszystkich nawierzchni, od asfaltu, przez piasek i śnieg do jazdy po głazach. Ponadto sterowany elektrycznie hamulec parkingowy z podwójnym serwem i elektroniczna blokada dyferencjału tylnej osi. ABS czterokanałowe, automatyczna korekta wysokości zawieszenia w przypadku nagłego obsunięcia się koła na dużo niższe od jezdni pobocze, etc. Elektroniczna kontrola trakcji, monitorująca prędkość obrotu, zapewnia przekazywanie siły napędowej na koła, które mają największą przyczepność. Zmodernizowane elektroniczne zawieszenie z długimi resorami. Obicia ze skóry najwyższej jakości. Kolor: beż. Barwny wielofunkcyjny ekran dotykowy sterujący nawigacją satelitarną, osobistym telefonem zintegrowanym z łącznością Bluetooth, systemem rozrywkowym DVD na tylnym siedzeniu oraz systemem informującym o pracy zawieszenia 4x4. System dźwiękowy harman/kardon LOGIC 7, czternaście głośników i możliwość MP3. Butelka wina miękko łąduje pośrodku tylnego siedzenia.

Droga, łagodnie pnąca się w górę, początkowo ruchliwa, z biegiem czasu coraz bardziej pustoszeje, po jakichś dwudziestu kilometrach ruch zamiera. Ani żywej duszy. Z miejsca obok kierowcy obserwuję przesuwający się płyn-

nie krajobraz. Pinsdorf, Ohlsdorf, Purndorf, Wankham, Attnang-Puchheim, Moosham, Kein, Wolfshütte, Moos, Kreuth, Ungenach, Manning, Wolfsegg, moje oczy rejestrują kolejne drogowaskazy, ale czy zapamiętam wszystkie nazwy? Z prawej wewnętrznej kieszeni wydaję aparat, Olympus Stylus 740, *all-weather*, Digital Image Stabilisation. Pomoc pamięci.

To były całkiem nietknięte tereny, dziewicze lasy, pełne wawozów, słyszę po drodze. Wtedy inaczej wszystko wyglądało, już choćby asfalt, czegoś takiego tu po prostu nie było. A na każdym podwórzu kupa gnoju, albo miało się gospodarstwo, albo nie miało się czego tu szukać. Po prostu niemożliwe. I nikt tego przed przybyciem nie ukrywał. A potem mówili: ten lub tamten musiał się wynieść. ...Nie wszystko jest takie niewinne, jak się nam wydaję.

Ta okolica ma wiele zalet, bo tu jest mieszanina ludzi z różnych warstw. Tu ma pan rolników, parobków, fabrykantów, wszystko zmieszane, aż po magnatów włącznie, aż po Wittgensteinów, przecież tu byli wszyscy. Środowisko z tak zwanej samej góry i tak zwane same doły, najwyższe i najniższe warstwy, mimozy, pięknoduchy i chamy, delikatni i grubianie, jedno przechodzi w drugie. Dla mnie idealna sytuacja. To nie okolica, w której mieszkają sami fabrykanci, nudy na pudy. Albo sami przemysłowcy, flaki z olejem.

Niederpuchheim. Ottnang-Rausruck. Wsiadamy po trzydziestu minutach, cała czwórka w komplecie. Ostatnie pięćset, sześćset kroków do posiadłości trzeba przejść pieszo po miękkim, oblodzonym śniegu. Na skraju potężnego lasu piętrowy dom z czerwonej cegły. Metrów nad poziomem morza: 700. Tabliczka z numerem 13. Naraz włącza się alarm. Reakcja Petera jest natychmiastowa. Wyłącza. W nagłej ciszy jeszcze przez jakiś czas to pulsujące dzwonenie.

WCHODZIMY DO WNEŹTRZA. Wszyscy w płaszczach. Peter wyjaśnia.

To jest bardzo nieostre zdjęcie brata, jak tu był ostatni raz. Bardzo już był schorowany. Tak, miał świadomość, że już tu więcej nie przyjedzie. To były jego ostatnie akcje, miał różne zachcianki, wozilem go po całej okolicy. Na początku 1989, w styczniu, przyjechaliśmy tu suzuki z napędem na cztery koła, sam chciał prowadzić, to groteskowe, bo już był w fatalnym stanie. Nagle zniknął. To było dla niego nie do zniesienia. Że trzeba mu pomagać, że potrzebuje opieki. Chciał do końca o sobie decydować, nie chciał, żebym go woził jak szofer, takim był do końca.

W tym pokoju wcześniej napisał ostatnią sztukę.

Sam mi chyba powiedział, że tu, w tym pokoju, ale nie na tej maszynie, lubił staromodne, jak coś takiego zobaczył, to natychmiast kupował, ponieważ przypominały mu starą maszynę do pisania, którą zostawił mu dziadek, też pisarz. Więc nie na tej maszynie, ta jest marki Continental, tylko na małej, przenośnej, zaszył się tu na jakiś czas, tydzień, a może i dłużej, i napisał *Heldenplatz*, musiało to być chyba w osiemdziesiątym siódmym, szybko skończył tę sztukę. Tutaj mógł sam się o siebie troszczyć, na krótki czas zresztą tylko, pojechać i coś przywieźć ze sklepu – mały terenowy suzuki dojeżdżał bez problemu aż do samego domu.

Cały czas był praktycznie zamknięty w tym ciasnym pokoju, sam z tekstem i myślami.

Oczywiście, spał tutaj, bo żeby korzystać z pokoiów na górze musiałyby wchodzić po schodach, a do tego nie był już zdolny, brakowało mu oddechu...

Jest tu biurko, krzesło, umywalka, praktycznie wszystko, czego potrzeba...

Tak, wszystkie te elementarne rzeczy, potrzebne, aby tu przez jakiś czas przemieszkać...

... łóżko...

Najprostsze, jakie można sobie wyobrazić. Jeszcze po poprzednich właścicielach, czegoś tak prostego nigdzie się nie kupi. Natomiast ten zielony filc sam oczywiście tu powiesił.

Identyczny znajduje się w mieszkaniu w Gmunden.

Filcowa tkanina nad łóżkiem, zawieszona na żelaznym drążku przy ścianie, takiemu wnętrzu dodaje elegancji, a jednocześnie jest praktyczna, kiedy przez długi czas domu się nie ogrzewa. Brat prosił na ogół człowieka, który opiekował się domem – bo w każdym domu miał kogoś do pomocy – aby napalić w piecu, bo on niedługo przyjeżdża, ale nawet wtedy ściany zawsze były lodowate. A taka izolacja to była klasyczna ochrona przed zimnem, nie tylko dobrze wygląda, chroni też przed chłodem i wilgocią z murów.

Ta sama zieleń.

To jego ulubiony kolor, tak zwany butelkowy, o ciemniejszym lub jaśniejszym odcieniu, Thomas najczęściej łączył jaśniejszą zieleń z czarnym, klasyczne zestawienie. Tę ścianę sam pomalował, chętnie robił takie rzeczy, to był jego własny wkład w przebudowę domu, sporo tu zostało przebudowane, o proszę, tu jest wejście do łazienki, tu do toalety, jak zwykle osobno, tego przedtem w ogóle nie było. Trzeba było zrobić miejsce. Wygospodarować. Kosztem innego pomieszczenia.

A szafa?

Garderoba? Gdzie ją znalazł, nie mam pojęcia, bardzo prosta, tylko te ozdobne uchwyty kazał zrobić stolarzowi. Tu jest taka rączka, można to podnieść. A tam wyżej są jego ulubione, ulubione... w odpowiednią porę roku oczywiście... ulubione spodnie z jeleniej skóry, na szelkach, takie bardzo lubił, dlatego że wiedział, że to świetna izolacja, zwłaszcza z tyłu, na plecach, tam gdzie bardzo łatwo zmarznąć.

Ale raczej ciężkie do noszenia.

Pod koniec były rzeczywiście za ciężkie, bo to nie były te do kolan, krótkie, tylko prawie do ziemi, wyjątkowo masywna odzież, tego nie mógł już unieść.

W tej szafie wszystko było tak samo powieszono i ułożono...

Wszystko dokładnie tak tu wisiało. Kiedy był jeszcze bardziej aktywny, kupował sobie taką odzież. Lubił tu przyjeżdżać, choć nie na długo, od czasu do czasu, na parę dni, tydzień, góra dwa tygodnie, na dłużej tylko początkowo, w czasie przebudowy. Potem była długa przerwa zanim na samym końcu tu przyjechał, dopiero kiedy pisał tę sztukę, na jakieś dwa, trzy tygodnie.

Tak szybko?

Tak, tak, ona powstała właściwie na zamówienie. Peymann chciał, żeby Thomas coś dla niego napisał, na rocznicę *Anschlusu*. Thomas powiedział najpierw nie, że nie chce. Ale później widać zmienił zdanie. Peymann, o ile się nie mylę, tak to przedstawiał, że szli w Wiedniu Ringiem i wtedy Thomas oznajmił mu, że jednak napisze, i że to się będzie rozgrywało w tak zwanym Ringstrassen Palais. Obok Heldenplatz. Kiedy ją ukończył, nazwał ją *Placem Bohaterów* i przesłał do wydawnictwa, wydrukowano ją, ale jeszcze nie wolno jej było publicznie, oficjalnie, udostępnić publiczności. Aktorzy dostali tekst na próby i w tym czasie ktoś jakoś jednak niepowołanym pokazał, przynajmniej fragmenty, i wtedy wybuchł wielki skandal, jeszcze zanim ludzie mogli ją w całości poznać, ponieważ media przedstawiły oderwane zdania jako wielką prowokację, wszystko zostało strasznie rozdmuchane, przyjęło takie formy, że Thomas był przerażony, że coś takiego w ogóle jest możliwe, że ludzie napadają go na ulicy.

Wszystko tu jest w takim stanie, w jakim...

Absolutnie w takim samym stanie, w jakim było, kiedy mój brat umarł. Maszyna stała tu gdzie teraz, sami ustawiliśmy ją na stole, a obok lampa.

Taką samą lampę miał również w pierwszym domu, w Nathal, to standardowy model, Thomas zrobił szkic, według którego ślusarze wykonali kilka egzemplarzy. To ciężki sprzęt, bardzo surowe lampy, abażur mało światła przepuszcza, ale kiedy siedzi się obok i czyta, to całkowicie wystarcza. Owinęte sznurem, przez to metal nie jest taki agresywny.

To jest jego ostatni dom.

Tak, trzeci i ostatni. Nabył go w 1972. Rok wcześniej Thomas był w Wolfsegg i o żadnym nowym domu nie było mowy.

Najpierw był Nathal, wyremontowany, odrestaurowany i uszlachetniony elegancjami meblami, potem wiejska rezydencja Krucka, wreszcie Wolfsegg, najbardziej surowy. No i jest jeszcze mieszkanie w Gmunden.

To na wypadek, gdyby był bardzo chory. Blisko do szpitala. I mnie miał pod ręką. Był oficjalnie moim pacjentem.

W Wolfsegg nakręcono film „Italiener”...

W Wolfsegg nakręcono film *Italiener*, pierwotną wersję *Wymazywania*, film bardzo udany. Ale Thomas oczywiście nie był zadowolony, uważał, że jego słowa powinny raczej wytwarzać obrazy w głowie niż na kliszy. Twierdził, że jego utwory nie nadają się na filmy.

A te obrazy tu, na ścianie?

To rozporządzenia cesarzowej Marii Teresy. Thomas znalazł je u handlarza starzyzną. Odnoszą się do tego, co dziś nazywa się Górną Austrią. Rozporządzenia z Wiednia.

Krucyfiks. W jadalni jest też krucyfiks.

To było ustępstwo wobec poprzedniego właściciela, który chciał nadać domowi wystrój pawilonu myśliwskiego, z rogami itd., ponieważ stoi na uboczu.

A ten piec?

W tym domu ogrzewanie było elektryczne, tak zwane nocne piece akumulacyjne, z prądem po obniżonej cenie. Dziś już się tego nie stosuje. Przywiozłem tu na wszelki wypadek, gdyby chciało się ogrzewać, zastępczy grzejnik. Z tak zwanym czujnikiem mrozu, gdyby na dłuższy czas temperatura się bardzo obniżyła, dlatego, że kiedy jest bardzo zimno, wszystko może zamarznąć, a wtedy to jest naprawdę katastrofa. Przychodzi odwilż, a potem okazuje się, że wszystko uległo zniszczeniu.

Teraz jest tu akurat temperatura... 4 stopnie, no właśnie. A podłoga?

To jest suchy parkiet tzw. *Schiffboden*, podłogi nie odnawiał, a te szerokie deski dawniej często się stosowało.

Wieszak przy drzwiach...

Odzież zimowa, te ubrania, niesamowicie ciężkie i solidne, z lodenu albo grubego filcu, tak, akurat w tym wypadku chętnie się przystosował do tego, co nosili okoliczni mieszkańcy, miało to swoje uzasadnienie, nie była to tylko kwestia stroju regionalnego, tu jest naprawdę bardzo zimno, takie ubranie dobrze go chroniło.

To też raczej na zimę...

Znowu cesarzowa albo jakaś arystokratka, tu, na guzikach jest coś napisane: „imp”... czyli „imperator”... a dalej: „hun...”, to zapewne „Hungaria”, „*bon et te...*”, może to... łaciński skrót na oznaczenie regentki. Tak, takich guzików używano na stroje dla notabli. Do dzisiaj się je widzi, kiedy jest zimno, zresztą noszą je wszystkie warstwy.

A to okrycie?

To bardzo ciepły szlafrok, bardzo prosty, z grubego materiału, bo tu trzeba przede wszystkim chronić się przed zimnem. Idealny też latem, bo i wtedy w domu bywa raczej chłodno.

A tu, na ścianie?

Chwileczkę. „*Joseph romanorum imperator augustus*”, no tak, cesarz rzymskiego cesarstwa, „*amore*” et cetera, ale to mi nie wygląda na Józefa II, Józef drugi jest w domu w Nathal, ten to chyba pierwszy. To dziwne, ale Thomasa zawsze coś przyciągało do Habsburgów, choć przecież nie był monarchistą, za to mogę ręczyć, a jednak ciągnęło go do rodziny cesarskiej, w tym wypadku, pamiętam, powiedział: „tu wisi moje serce”. To pewnie wpływ starszej pani, pani Hedwig, z domu Hofbauer, z tej wielkomieszczańskiej rodziny, z jej powodu inaczej patrzył na Habsburgów.

Obuwie domowe.

Tutaj są jego pantofle domowe, z kozucha i skóry. *À propos* obuwia, nigdy nie pozwolił nikomu czyścić swoich butów, zawsze mówił: „Sam to będę robił”. A tu bezbarwny wosk, dobry do wszystkiego, także do skóry, Kiwi, firma, którą bardzo cenił.

„*Pasta cu obucu*”, to chyba znaczy pasta do obuwia, po słoweńsku, a może po czesku, jeśli się nie mylę, a obok radyjko.

Tak, to radio Thomasa, Schaub-Lorenz, niemiecka firma, przenośne. Przypominało mu pewno dziadka, albo wieśniaków, których znał z dzieciństwa. Coś bardzo prostego.

A tutaj, Chrystus ukrzyżowany i rogi po obu stronach...

Kupił osobno, tak zwane szpiczaki, nic nadzwyczajnego, ale dziwne, powiesił je i nigdy nie zmieniał, chciał, aby to pomieszczenie miało myśliwski charakter. Choć myśliwi to była dla niego kategoria zawodowa, na którą patrzył podejrzliwie, bał się myśliwych...

...czasami chyba ich wręcz nienawidził...

...nawet nienawidził, rzeczywiście, ponieważ zabijanie jako zawód, choćby zwierząt, coś takiego trudno mu było zaakceptować.

Tu jeszcze jeden termometr, prawie w każdym pokoju...

...a nawet higrometr, bardzo już antyczny instrument pomiarowy. Lubił takie rzeczy, zawsze udawało mu się je skądś wytrzasnąć, na pewno jeszcze dziś działa, w Nathalu też taki wisi, olbrzymi, zapewne z jakiegoś statku.

Piec kaflowy...

To właściwie standardowy model, stary jak świat, taki sam jest w pierwszym domu Thomasa, w Nathal. Kiedyś stał tu cudowny piec kaflowy, ale niestety zepsuł się, z ceramiką, przedstawiającą parę obejmujących się kochanków, ale jak zaczął się psuć, brat musiał go tym zastąpić. Komuś oddał.

Wcześniej mieszkała tu cała rodzina, robotnicza.

Tak, górnik z rodziną, on też z zamięłowania był pszczelarzem, to też ciekawy los, swoją drogą też interesujące, taki los. Kiedyś, kiedy pędził bimber, eksplodował mu destylator. Z ciężkimi obrażeniami, postanowił sam się leczyć, smarując oparzone miejsca miodem z własnej pasieki. Nie przeżył, niestety.

A tu talerze na zupełę, z grubej porcelany...

Porcelana albo kamionka, w eleganckim, klasycznym stylu, Thomas przywiózł ją z Wiednia.

Lubił porządek, był wprost pedantyczny...

Absolutnie. Wszystko musiało u niego funkcjonować, wściekał się, jak coś się psuło, albo po prostu przestawało działać ze starości, to było niedozwolone, natychmiast kazał reperować.

Tu, w sypialni na piętrze, kolejna szafa.

Bardzo prosta garderoba, tak zwany chłopski Biedermaier, czarne paski i obramowania, dosyć surowe.

Józefińska?

...niewykluczone. A tu, proszę, jego ulubione robocze ubrania. Koszule.

Raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, tak, siedem identycznych koszul.

Jeszcze pewno kilka podwójnie powieszonych na wieszaku. Ten gruby, ciężki materiał, rzecz jasna przydatny zimą. A tu znowu grube, całkiem proste spodnie, tak zwane pumpy, wtedy takie spodnie nosiło się na szelkach, o proszę.

I krawaty. Jeden, drugi, trzeci, czwarty, piąty, szósty, siódmy, krawatów też siedem.

To znowu przykład szkockiego stylu, z jedwabiu, przywiózł z Włoch, a może z Wiednia. Jak były zniszczone, to sam cerował, robił takie rzeczy. A to z Portugalii, od zamiataczy ulic, na Maderze, przywiózł to i bardzo się cieszył. Oni nosili ubrania ze zgrzebnej bawełny, prawie jak mundur. Tak mu przypadły do gustu, że sobie sprowadził z Madery. Z praktycznych względów, bo zawsze musiał myśleć o tym, żeby się dostosować do warunków, bo jak się jest chorym, trzeba o tym myśleć.

A tu co to takiego?

Proszę, jeszcze jedna osobliwość, coś oryginalnego, tak zwany gumowy balas, czyli pałka policyjna. To ciężki sprzęt, cywilom nie wolno było używać, ze stalową rączką, całkiem prymitywna, jeszcze z czasów mojego ojca. Znał on kiedyś w Salzburgu policjanta, który, dowiedziawszy się, że Bernhard tak sam mieszka w tych wszystkich domach, powiedział: „Słuchaj, zawieź mu taką pałkę, weź nawet dwie, trzy, na wypadek, gdyby musiał się bronić”. I w ten sposób w każdym domu Thomas miał jedną taką pałkę.

No i, teoretycznie, bardzo były one przydatne do obrony, to są straszne rzeczy.

A TU, W GARDEROBIE, niech pan spojrzysz. To był sprzęt obronny, symbolicznie, bo Thomas nie umiał się z tym obchodzić, przecież nigdy nie był w wojsku, ale posiadał ten karabin, znalazł pewno u jakiegoś handlarza starociami. To jest karabin wojskowy, z czasów Trzeciej Rzeszy, proszę, tu jeszcze jest orzeł ze swastyką, i numer, ale czy czegoś takiego używali myśliwi? A może to sztucer snajperski, w każdym razie on się na tym nie znał.

Model 98, brakuje zamka, normalny karabin...

Ale raczej wiedział, że pochodzi od jakiegoś nazisty...

Celownik, o, tu jest jakieś zwierzę, wojskowe były inne...

Wszędzie miał różną broń, wieśniacy uwielbiają polowania...

Pozwolenia nie miał.

Nie umiałby się tym posłużyć.

Chociaż, prawdę mówiąc, w tamtej biblioteczce są też książki... na ten temat... przez pewien czas zastanawiał się, czy nie zrobić egzaminu myśliwskiego.

Tu też, jest parę tomów z tej dziedziny, o proszę, „Sygnały myśliwskie”, tak, to dla myśliwych, „Wabienie zwierzyny”, „Odstrzał”, „Ochrona zwierząt łownych”.

Dla mnie to była niespodzianka, kiedy znalazłem wszystkie te książki. Może i rozważał... może chciał składać egzamin myśliwski. Choć to raczej się z nim nie zgadza, bo nie lubił myśliwych. No ale jak ich widział w tych pięknych strojach, z jeleniej skóry, to go jednak interesowało, ale to już raczej ze względów literackich. Żeby to potem wykorzystać w jakimś utworze. Zejdźmy na chwilę na dół, muszę jeszcze coś sprawdzić.

Tu, w łazience, jest nawet całkiem ciepło.

Grzewanie nastawione, tak żeby nie zamarzło, kiedy będzie naprawdę zimno, mieliśmy tu już takie wypadki, z nieostrożności dochodziło do tak zwanych pęknięć rury, to straszna rzecz, jak się wydarzy w domu. Takich rzeczy trzeba samemu dopilnować, bo kto miałby to za nas zrobić?

Waga też oczywiście jego. Tak, tak, bał się, że straci na wadze, pod koniec musiał z powodu płynów wciąż ją kontrolować.

Eau de Cologne, das Original...

Oryginalna, spirytus salicylowy, zawsze się przyda, maszynka do golenia, nie golił się elektryczną, zawsze na mokro, brązowe mydło, z terpentyną, bardzo prymitywne, ale chroni skórę. Lubił je bardzo. *Agua brava* – hiszpańska.

Tu na korytarzu, jeszcze ciepło z łazienki. Ale schody lodowate.

Wcześniej nie było tego grubego sznura z aksamitu, przymocowanego do ściany żelaznymi uchwytyami. Starsza pani, kiedy tu przyjeżdżała, miała sypialnię na górze, musiał dla bezpieczeństwa zabezpieczyć schody, tak żeby można się było czegoś trzymać, żeby nic się nie stało, żeby człowiek się nie poślizgnął, nie upadł.

Jego sypialnia była właściwie gdzie indziej. *Frau* Stavianicek, jego Heda, na pewno tu od czasu do czasu nocowała, w tym prosto urządzonym pokoju, a przecież i wyszukany...

Łóżko z pałacu w Wiedniu, tam też szlachetny mebel, wszystko stylowe, elegancko ornamentowane, zaaranżowane miejsce do pracy, gabinet pisarza, biurko, szuflada, filc do okularów, przybory do pisania, papier listowy, wszystko tak jak zostawił, grzebień, chusteczki, prosty odbiornik radiowy, aplikacje ścienne, tak to się nazywa, błyszczą kiedy się poleruje, mosiężne, ten obraz dała mu starsza pani, pejzaż górski, to chyba Dachstein, albo gdzieś na Tyrolu, kościółek skromny, wieśniacy, w strojach, malarstwo pocztówkowe, obrazki pana Lebkę, tak się nazywa...

Ale jak była już bardzo chora, mniej tutaj, raczej w wiedeńskim mieszkaniu, Thomas sam po niej sprzątał. Sam. Choć zawsze się czymś takim brzydził. Ale wobec niej czuł, że powinien, że jest to jej winny.

To łóżko też z wiedeńskiego pałacu, a w nogach drugie, małe, wąskie, na nim mógł spać ktoś, kto się bratem opiekował, to chyba z myślą o mnie, ustawił je tutaj po to, żeby, kiedy gorzej się czuł, żebym mógł tu przenocować, i nad nim czuwać... uważać na niego.

Początkowo nie chciał tu telefonu, ale w ostatnich latach, kiedy było z nim coraz gorzej, kazał przeciągnąć linię telefoniczną przez pola sąsiadów i mógł zadzwonić do mnie o każdej porze, gdyby było trzeba, wtedy nie było jeszcze telefonów komórkowych.

A ten mebel rzeczywiście niezbyt tu pasuje, Panasonic, wówczas nowoczesny gramofon, sprzęt bardzo drogi, z automatycznym transportem płyt, Thomas uwielbiał „swoją” muzykę. Z radiem, chętnie słuchał radia. A płyty? Płyty przenieśliśmy do domu w Nathalu.

A tu znowu zainscenizowane biurko...

Zainscenizowane. Nigdy nic przy nim nie napisał.

Ale te książki, w odróżnieniu od inscenizowanego pokoju pracy twórczej w Nathal, gdzie tomy biblioteki Suhrkampa ustawione są według barwy grzbietu, to jego własne. Wygląda na to, że je chyba czytał. O proszę, tu jest jego podpis.

O Ibsenie, z serii *rororo*, tutaj ją znalazłem, a więc już co najmniej 20 lat tu stoją, najwidoczniej zajmował się biografią Ibsena. *Czarodziejska góra*, Mann, *Martwe dusze*, Gogol, kolejne monografie *rororo*, o Fichtem i Sartrze, Guido Viale, *Marzenia znowu przegnane*, 1986, tom Rilkego, *Niemieccy pisarze i Miasto od 1945 roku do dzisiaj*.

A TU, PROSZĘ, FOTOGRAFIA THOMASA, którą zrobił Cesare Zacchi, arcybiskup Rzymu, wcześniej nuncjusz na Kubie, przyjaciel Thomasa, który potem przyjechał zobaczyć jego dom. Bardzo dystyngowany Włoch, Thomasa bardzo szanował i zawsze był mu bardzo przychylny. Tu, w tym fotelu siedział. Tak, oczywiście, to model postaci Spadolinięgo. Z *Wymazywania*.

Wymazywanie. Tak, Wolfsegg jest nieopodal, zamek Wolfsegg widział stąd gołym okiem, to pobudzało jego wyobraźnię. Ten zamek dominuje nad całą okolicą. Nawet stąd, z tej izby, widać dach, trzeba tylko wiedzieć, gdzie go szukać. Jak pan stąd spojrzy, o proszę, widzi pan ten las, za tymi drzewami są różne budynki zamkowe, o tam, zaraz obok, na prawo.

A to jest właściwie wieszak, przerobiony na lampę. W pokoju gościnnym na dole była taka sama, akurat w tym wypadku nie trzymała pionu, więc żeby zapewnić równowagę, powiesił mosiężny sztyft, żeby lampa prosto stała. Bawiły go takie rzeczy. Odrywały od pisania? Tak naprawdę, to we własnych domach bardzo mało napisał. No tak, ale tu bywał w okresach, kiedy nie pisał, cały czas, oczywiście, w głowie pisał, ale żeby usiąść i zabrać się do pracy? Do tego musiał być zmuszony terminem, na ogół było tak, że kiedy obiecał już coś wydawcy, zaliczka była wypłacona, to musiał sam się tym tak zdopingować, żeby wreszcie zabrać się do pisania, w pełnej koncentracji. Całymi latami coś sobie szkicował, ale rezultat końcowy był wynikiem wielkiego wysiłku, na który nie mógł sobie już pozwolić w ostatnich latach życia.

Ten typ domu nazywa się *Quirtenhaus*. Zastanawiam się, czy oddać jedną część poddasza muzeum i zwiedzającym, a zewnętrzną część zmodernizować jako część mieszkalną. Dla kogoś jak pan, kto chciałby się tutaj zaszyć i jakiś czas mieszkać i pracować. I polska doktorantka, żeby tu pisała doktorat o metateatrze i autobiografii. Albo jakiś na przykład młody pisarz, który przez cztery tygodnie mógłby korzystać z ciszy, spokoju i atmosfery tego miejsca, aby skoncentrować się na swoim dziele.

Przyszedłem na świat siedem lat po bracie, bracie przyrodnim, bo Thomas własnego ojca nigdy nie poznał, nasza mama wyszła za mojego ojca sześć lat po urodzeniu Thomasa. Byłem dzieckiem upragnionym, cała rodzina rzuciła się na mnie, od tego momentu coś się załamało w jego królestwie. W Wiedniu początkowo, gdzie matka zawiozła go niedługo po porodzie w Holandii, a potem w Seekirchen koło Traunstein, albo w pierwszym okresie w Traunstein, do czasu, kiedy ja przyszedłem na świat, on był w centrum, był absolutnym cesarzem, albo jakimś księciem, i to bardzo mu przypadło do gustu. Kiedy zjawiłem się ja, ten drugi, to była dla niego istna katastrofa, tak to zresztą opisał. I przez to narodziła się w nim zazdrość, która przetrwała do późnych lat, do samej śmierci właściwie. To groteskowe, bo w jego mniemaniu to niby ja byłem tym, któremu wolno było studiować, a jemu nie, a przecież już w gimnazjum dwukrotnie powtarzał klasę, dalej niż do drugiej sobie nie poradził. Dlatego że jeśli go jakiś temat interesował, to brał mapę i w wyobraźni jeździł po całym świecie. Natomiast zwykle rzeczy, przyziemne, których wymagali nauczyciele, wcale go nie ciekawiły.

Powiedziałbym, że Thomas jako osoba jest właściwie częścią literatury, elementem własnej twórczości, i my właściwie też. Niektórzy mówią, zwłaszcza ci, co go nie znają: u Bernharda nic tylko śmierć i choroba. W takim razie za mało go czytali i za mało z jego utworów wyczytali. Jeśli ktoś doświadczył go osobiście, miał z nim choć trochę do czynienia, choćby nawet oglądał jego telewizyjne wywiady i widział, jak żywo mówi, z jakim poczuciem humoru, jak dowcipnie, jakim tonem, mówił, wypowiadał najczarniejsze w świecie rzeczy, to musi zdawać sobie sprawę z tego, że mój brat nie mógł mieć na myśli jedynie śmierci i choroby. Thomas chciał ustawicznie prowokować. Prowokacja była dla niego niezwykle ważna. W ten sposób pobudzał ludzi do życia. A tym samym i siebie.

No tak. Bo musieli zająć jakieś stanowisko, opowiedzieć się albo za nim, albo przeciw. W tym względzie był prawie jak twórca jakiejś religii: albo jesteście ze mną, albo przeciw, mówił. Zmuszał do tego, by się ku niemu zwrócić, by go nie zignorować, a potem zaakceptować. Nie było wyboru. Nie dawał wyboru. Krytyczne głosy, owszem, od niektórych tolerował, niekiedy od ludzi bardzo mądrych, wtedy mówił: Widzicie w moich książkach rzeczy, których sam nie zauważyłem. Ale na ogół był autorytarny, apodyktyczny, wręcz nieznośny...

Peter chce kontynuować, ale mu przerywam. Czy mogę jeszcze zrobić parę zdjęć, przejść przez izby, tak żeby potem móc jak najwięcej zachować w pamięci. Jak najmniej zapomnieć. Jeśli oczywiście jeszcze nie za późno. Za późno? Zbyt ciemno. Tu ściemnia się szybko, przypomina. Ale może jeszcze nie. Może jeszcze pan zdąży.

ZNOWU JESTEŚMY W LESIE. DOM STOI już niemal w mroku. Bez słowa. Tylko mokry, oblepiający stopy kilogramowym balastem śnieg mówi, wprawdzie niezrozumiale, ale bez przerwy, w nasze milczenie. Milczenia. Niesłyszczanymi słowami, które, pomyślane, są i ich nie ma. Były i nie były. Wciąż chce, żebym szedł przed nim. Wieczór nadchodzi tu w jednej chwili, noc zapada między dwoma krokami. Gasną chorobliwe, tępe kolory. Wszystko gaśnie. To przez ten wiatr w ciemności nie robi się chłodniej. Föhn. Klimat, który w najlepszym wypadku krępuje pracę serca, jeśli nie wstrzymuje.

Dilative myocardis, znowu Peter, znowu do mnie mówi, schorzenie mięśnia serca, jego następstwem jest rozszerzenie serca, serce się powiększa, mięsień słabnie, Thomas nie czuł tego, ale dobrze widać na zdjęciu rentgenowskim, dotknięta jest lewa komora i wtedy brakuje tlenu. Już nie był w stanie iść

szybkim krokiem, nie było mowy o wchodzeniu pod górę, nawet niewielkie wzniesienie to był dla niego nie lada problem. Czasami całą noc musiał leżeć z odsłoniętą, uniesioną górną częścią ciała, bo tak jest, jak serce się rozszerza. Miał straszliwe noce. Uważało się, że takie schorzenie, tak zwane autoimmunologiczne, rozwija się po wcześniejszym epizodzie o podłożu gruźliczym.

Opiekowałem się nim przez ostatnie dziesięć lat. Sam się przy tym upierał. Leżał tu, w szpitalu specjalistycznym w Wels, w sąsiednim mieście, i w Wels po dwóch pobytach wystawiono mu diagnozę. Zapewne mu powiedziano, że istnieje prawdopodobieństwo, że to choroba nieuleczalna, że nie można tego wyleczyć. Czy od razu powiedziano, nie wiem. Wówczas można było z takim schorzeniem żyć przez trzy, cztery lata. Dopiero później dowiedział się od ordynatora, że ma to schorzenie i że diagnoza jest bardzo poważna. Walczył bez przerwy z chorobą, udało mu się przeżyć prawie całe dziesięciolecie, co jest raczej wyjątkiem. Ale Thomas taki już był, miał naturę walczącego, niesłuchanie, odznaczał się wielką dyscypliną, miał też wielką odwagę, i niesłuchanie dużo wytrzymał, mimo tych strasznych ubocznych efektów kuracji, prawie dziesięć lat przetrzymał.

WSIADAMY DO AUTA. KRAJOBRAZ ZNIKA, TYLKO BIAŁA plama przed oczami. Wprawiona w ruch terenowa limuzyna mknie cicho i gładko po oblodzonej i rozmięklej zarazem nawierzchni pierwszego odcinka do Gmunden, zręcznie biorąc zakręty o centymetr od wąsko ustawionych białoczerwonych cienkich słupków, właściwie tyczek znaczących bieg drogi pod śniegiem, w myślach odnotowuję, że Peter nagle staje się milczący, dopiero po paru minutach słysząc tylko uprzejme potakiwanie nie wyczuwając jednak u niego energii do dalszej rozmowy tak to sobie tłumaczę, przestaję podsuwać mu kolejne pomysły festiwalu teatralnego chcę uszanować jego milczenie przysłuchuję się głosom pasażerek z tyłu zajęte uprzejmą rozmową, wjeżdżamy na drogę szerszą asfaltową *bundesstrasse* teraz panuje ożywiony ruch jak zwykle w porze powrotu ludzi z pracy myślę w pewnym momencie widzę, że Peter znowu jedzie o włos od wąskich słupków ale tym razem czuję że o ułamek sekundy dłużej poprawia jednak kurs zauważam ale w tej właśnie chwili auto zjeżdża w lewo widzę jak przekracza pas przeznaczony do ruchu w przeciwnym do naszego kierunku w przeciwnym kierunku? do naszego? łapię się za słowo i zauważam nadjeżdżające z przeciwka światła wtedy nie wiem dlaczego lewą ręką chwytam z mojego miejsca po prawej stronie kierownicę i jednym ruchem koryguję bieg pojazdu w tym samym momencie

Anny rzuca w jego stronę głośne „Peter!” a ponieważ wehikuł kontynuuje (z grubsza) jazdę naszym pasem uznaję że to było chwilowe zmęczenie prowadzącego (było!) *Sekundenschlaf* że to chwilowe zmęczenie (wszyscy jesteśmy zmęczeni zmęczyła nas ta wizyta zmęczył ten dom) spowodowało tę potencjalnie niebezpieczną sytuację mogę więc tylko (potencjalnie?) mogę więc tylko przyklasnąć jej propozycji by zatrzymał się i zjechał na pobocze ja chętnie poprowadzę słyszę swój głos a ponieważ nie słyszę reakcji myślę że Peter jest po prostu uparty ale że to dobry kierowca i wie co robi na ekranie sterującego nami komputera widzę 17:15 wciąż myśląc że wszystko wraca do normy wolę myśleć że wraca do normy choć auto nawet na prostym odcinku drogi nieco za bardzo zbacza na lewo kiedy jednak droga zaczyna zakręcać łagodnym wprawdzie ale dość stromym łukiem na prawo w dół a Peter nie zwalnia nie wręcz zaczyna przyspieszać i wtedy zaczyna do mnie docierać że coś jest nie tak w ciemnej kabinie nie widzę go wprawdzie ale słyszę krzyk Anny kiedy Margi z głośnym „Peter!” szarpie go za ramię Anny znacznie głośniej wykrzykuje *il est mort! il est mort!* jedną ręką korygując kierownicą to w prawo to w lewo drugą próbuję odciągnąć jego stopę od pedału gazu na chwilę zwalniamy ale za chwilę znowu jedziemy szybciej więc może hamulec ręczny ale nie mogę go znaleźć nagle między nim a mną metrowej szerokości konsola w takim razie może dźwignia skrzyni biegów bez skutku automatyczna przestaje (widocznie!) to robić teraz ograniczam się do ruchów kierownicy przez co mam naraz czas na myślenie myślę że to niemożliwe jak przez sen że to nie może się tak skończyć owszem może Range Rover zdecydowanie przyspiesza ja chcę już tylko utrzymać kurs wprost i auto sunie wprost wprost na czerwony ostatni samochód wyrastającej nagle przed naszymi oczami kolumny widać chyba wolno jadącej ludzie wracają do domu po pracy do krzyku pań z tyłu dołącza dziwny zapach od strony kierowcy moja dłoń na kierownicy pokrywa się czymś lepkiem kiedy w mojej głowie w moje płuca wbijają się już długie metalowe elementy ostre czy tępe nie zamykam oczu czekam na huk czekam kiedy bardzo szybko i po cichutku z pełnym impetem najeżdżamy prościutko geometrycznie wjeżdżamy w tył czerwonego auta huk nie dziwne że bez huku zawsze był ten huk przy najmniejszych kolizjach widzianych z zewnątrz słyszanych obraz przez przednią szybę łagodnie raczej łagodnie się rozmazuje tak miękko toczymy się dokąd samochód toczy się po czymś miękkim w dół ale łagodnie nie obraca się stopy na pewno mam niżej od głowy więc to jeszcze nie

koniec koniec dopiero będzie chyba że już był stąd ta błogość nie obracamy się przechylamy się tylko na moment przechylamy się do przodu chyba do przodu a może to tylko auto się przechyliło wciąż łagodnie naprzód nosem do przodu ale bez większego szarpnięcia łagodnie miękko jak w zaświatach przez przednią szybę w ciemności beżowe matowe światło kawa z mlekiem krople kawy przede mną w milczeniu i bezruchu tylko ta lepka ciecz już teraz nie tylko na lewej dłoni do której dołącza się zapach też lepki i naraz ten dym którego nie pamiętam wszędzie pełno dymu po szybie widzę płynię teraz woda nie wierzę w to zatrzymanie patrzę na prawo moja ręka zaciska się na klamce otwieram drzwi najpierw woda potem wlewa się ogłuszające grzmienie huk wody jeszcze chwila i coś wraca, dociera do mnie jesteśmy w wodzie pośrodku czarnej rzeki.

AURACH. Naraz słyszę Aurach i myślę że cały czas myślałem że na brzegu Aurach panuje całkowita cisza a przecież naprawdę bez przerwy słychać rwący nurt Aurach ten nieustanny hałas już do mnie nie docierał tu akurat w tak zwanym przewężeniu szczególnie ogłuszający huk Aurach więc kiedy naprawdę ogłuszał mnie huk Aurach myślałem jestem w całkowitej ciszy ponieważ już nie dosięgał mnie nieustanny huk Aurach przecież słychać będzie tę rzekę bez przerwy przez co nie będzie już jej słychać tylko sekundy kiedy człowiek o tym myśli jak już nie słyszy choć cechą którą zauważa się tutaj najprędzej tu w tym przewężeniu rzeki jest niewątpliwie huk Aurach ten kto tu przybywa kto tu przybył od razu jest w ten huk wciągnięty trzeba krzyknąć kiedy człowiek chce coś powiedzieć inaczej nikt go nie usłyszy błyskawicznie natychmiast błyskawicznie dlatego że huk Aurach jest tak głośny każdy się do niego przyzwyczaja i wtedy właśnie w sekundę właściwie okazuje się że za całkowitą ciszę brało się to co naprawdę jest hukiem i to na sobie właśnie odczułem. Spokój!

Drzwi otwarte ale nie zalewa nas woda widzę głowę człowieka ponad wodą potrzebujemy pomocy ale głowa odwraca się i znika gdzieś na brzegu na brzegu więc brzeg blisko wychylam się przed nami płaska pomięta masa czerwonego metalu z niej nie wiadomo jak wydobywa się jakiś człowiek Range Rover niezbyt uszkodzony nawet światła nie zgasły tylko jakby zmięczone widzę moja ręka odrywa się od otwartych drzwi widzę tułów wraca do kabiny ostry ból w ramieniu potem twarz miękkie światło wewnątrz mniej dymu Peter odwraca do mnie twarz jakby uśmiech głowa pochylona w rękach okulary ruchy jakby przecierał okulary patrzy na nie jeszcze raz

zakłopotany uśmiech *das war es also das war es also* rejestruję komputer pokładowy z głośnym sykiem wydaje ostatnie tchnienie jego ostani meldunek 7.1 17:17 Anny w ręku telefon otwiera drzwi od razu wlewa się woda *fermez la porte fermer la porte* krzyczę zamyka samochód przechylony na lewą stronę Margi odwracam się do tyłu jak tylko potrafię ona wkłada okulary nic mi nie jest mówi jakby sama się dziwiła *es tut weh tut weh* Anny już prawie krzyczy przede mną smętnie sflaczała poduszka powietrzna nie widziałem nic kiedy to się stało o co się uderzyłem czuję to na twarzy szyi i ramionach ale i niżej w okolicach pasa teraz mnóstwo reflektorów po obu stronach mnóstwo świateł morze świateł same światła w ciemności chaos.

Marek Kędziński



BERNHARDA

TERYTORIUM



Fot. Elżbieta Lempp

Julia Hartwig

Przypowieść

Zanieś mnie wysoko
na ten betonowy gzyms
chcę być wolny i sam
tam chcę rosnąć

Usłużnie naniósł wiatr
grudki piasku i ziemi
więc wyrósł bujnie

Wiedział czy nie wiedział
że niczym nieosłonięty
będzie nieustannie walczył z podmuchem

Opierał się
choć wiadomo było
że to nie potrwa długo

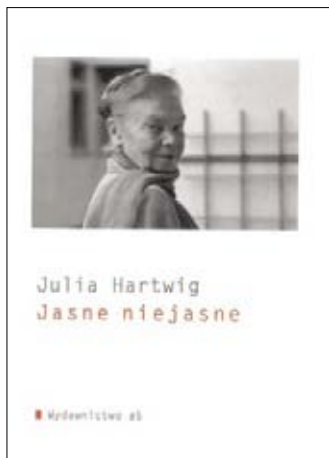
UWAGA! NOWE ZDJĘCIE

Tymczasem u stóp jego chybotliwych i wątych pędów
wybuchła zielona fala dzikiego wina
w miejscu które mu od lat przynależało
budząc powszechny zachwyt

Ale nie zazdrościł
nie ugiął się:
Przecież zaistniał

Julia Hartwig

Głosy o *Jasne niejasne* Julii Hartwig



Krystyna Dąbrowska

Pod zieloną wodą

Nowy tomik Julii Hartwig przypomina jezioro w jednym z wierszy – ciche na powierzchni, ale o niepokojącej głębi. Ten zbiór to opowieść o starości twórczej i niepokornej, o pamięci wracającej do bliskich ludzi i miejsc, o umiaredaniu i odradzaniu się. Ale wiodącym tematem książki, w którym spotykają się wszystkie inne, jest sama poezja.

W krótkim, aforystycznym *Słowie* znajdziemy przesłanie ważne dla całej twórczości Hartwig – postulat szacunku wobec języka, wobec słowa codziennego, poetyckiego, biblijnego. Wyrażona tu niezgoda na – z jednej strony – egzaltację i puste zdobnictwo, z drugiej – na mowę wulgarną i obłudną, odzywa się też w wierszu *Zapatrzona*. Tam pojawia się pytanie, jak opisać zachwyty, urzeczenie pięknem przyrody, skoro nie sposób dzisiaj „mówić hymnami”, bo odświeżone formuły, zwroty i zaklęcia zostały zdevaluowane przez ich nadużywanie. A przecież udaje się poetce oddać olśnienie naturą w języku prostym, prawie przezroczystym, którego siłą jest delikatność i brak ostentacji, płynący z przeświadczenia, że słowo nie potrzebuje uduziwień, ponieważ „zna swoje zadania”.

Jakie to zadania? W tytułowym wierszu *Jasne niejasne* słowo poetyckie jest tym medium, które pozwala umysłowi wyjść poza nieprzekraczalne, wydałoby się, sprzeczności, połączyć racjonalne z irracjonalnym:

Nie liczysz pisząc
 a jednak wszystko jest policzone
 nie kryjesz się
 a jesteś ukryty
 nie wystawiasz się na pokaz
 a widzą cię i rozpoznają
 Przyznaj
 że jest w tym coś niejasnego

Ta niejasność procesu twórczego, jeśli się z nią oswoimy i wyciągniemy z niej egzystencjalne wnioski, pomaga ufniej przyjąć niejasność całego naszego losu i nierozstrzygalność pytań ostatecznych. Jak w zamykającym książkę wierszu *Nie pytać*:

We śnie zdążyłam pomyśleć –
 co będzie dalej
 I odpowiedziałam sama sobie
 Po co pytać

Kiedy wstaniemy
 nasze kroki zaprowadzą nas do miejsca
 którego dotąd na próżno szukaliśmy
 I we śnie zarazem wierzyłam w to i nie wierzyłam

Wiara i niewiara, pogodzenie i lęk. Przeczucia traktujące przyszłość jak „podminowaną drogę” (w liryku *Robi się coraz później*), nie tłumią jednak wielkiej ciekawości świata, otwartości na to, co się zdarza. Pochwałą otwartości i wolności jest pierwszy wiersz w tomie, *Reprymenda*, w którym poezji o ambicjach uniwersalnego, wiekopomnego dzieła, podobnej do meblowanego z rozmysłem mieszkania, przeciwstawia się twórczość swobodną i na pozór błahą, rodzącą się „ot tak”, z nagłej inspiracji, „ni stąd ni zowąd”, „*out of the blue*”. Tylko czym właściwie jest owo *out of the blue*? Czy wszystko, co nazywamy poezją, nie bierze się właśnie stamtąd, z „nieumeblowanego błękitu”, skąd i my przyszedliśmy i dokąd odejdziemy? Zarzut, jaki stawia jeden poeta drugiemu: „zaledwie zapiszesz już zniknie”, zostaje po chwili ujęty w ironiczny nawias, gdy czytamy: „Ale mówił do poety którego już nie ma”. Jakby trwałość bądź nietrwałość sztuki stawała się nieistotna wobec ludzkiej kruchości.

W *Reprymendzie* Julia Hartwig w oryginalny sposób splata wątek eschatologiczny z refleksją o różnych koncepcjach poezji. A to odsyła nas do tajem-

niczego wiersza *Imię*, gdzie rozważania o słowie i nazywaniu także wiążą się, między innymi, z tematem śmierci i zaświatów, jako że:

Ten co zapomniał swojego imienia
nie mógł być przepuszczony na tamtą stronę

Dalej, w synkretycznej wizji, w której obrazy natury sąsiadują z wyobrażeniami religijnymi i mitologicznymi, Hartwig pyta: „Czym kierujemy się nazywając” i, nie dając jednej odpowiedzi, wskazuje na potrzebę utwierdzenia się w istnieniu, pragnienie rozpoznania własnego indywidualnego losu, dążenie do ciągłości i pełni.

Licznym wierszom poświęconym zagadnieniom tworzenia, nazywania, realizowania się w słowie (i w ogóle w sztuce) towarzyszą utwory o niespełnieniu, o tym, co w życiu niedokonane, przemilczane, naznaczone porażką, a co trafnie ujmuje tytuł liryku *Nieod- niewy- niedo-*. I tak jak w *Zapatrzonej* widok lśniącej tafli wody niesie uczucie szczęścia, wdzięczności, tak tutaj budzi melancholię i żal, ewokując

Nieodświętowane święta
nieodradowane radości
nieodprawione żaloby
(...)
nierozpoznane życie

pod zieloną wodą
na dnie

Te ciemniejsze tony poetka dozuje z charakterystyczną dla siebie powściągliwością, co sprawia, że tym bardziej przejmujące są wiersze podszyte mrokiem, chociażby *Lament*, *Robi się coraz później* czy *Stary park* – o młodych Maritainach, którzy

postanowili popełnić samobójstwo
nie znajdując nic co by ich trzymało przy życiu

Albo też opis dramatycznego życiorysu chińskiego profesora Kanga Zhengguo, płacącego za swoją bezkompromisowość i odwagę skrajną samotnością:

Żona nie oszczędzała go:
Przegrałeś i nie chcesz tego przyznać
Trudno zgadnąć czy lub co jej na to odpowiedział

Warto pamiętać o tych wierszach, by nie ulec złudzeniu, że harmonia, której na pewno w świecie Julii Hartwig nie brakuje, pozbawiona jest rys i pęknięć.

Najbardziej wyrazisty obraz owej trudnej harmonii, obejmującej również cierpienie, przynoszą utwory *Moja opowieść jest prawdziwa, Alleluja, Nie wie*. Wszystkie trzy podejmują temat śmierci i zmartwychwstania. Drzewo tracące liście, mówi poetka, nigdy nie wie, czy się jeszcze kiedyś zazieleni. Jednak stara jabłoń, którą wyrwała z korzeniami zimowa zamieć, zasadzona ponownie w ziemi zaczyna owocować. Zwątpienie i nadzieja, kres i początek życia nie stanowią u Hartwig odległych biegunów, lecz zbliżają się do siebie, przenikają, tworząc „jasną niejasną” jedność. I jest wielką zasługą poetki, że potrafiła nam to ukazać w wierszach tak czystych i mądrych jak ten:

Co rok w grudniu się rodzi
I tak szybko dorasta do męki i do śmierci

Na twarz dziecka która ledwo się kształtuje
pada cień tamtej
udręczonej potem i krwią

Zaledwie gwiazda betlejemska zblednie
mija noc
i rozjaśnia się niebo świtem zmartwychwstania

(Alleluja)

Krystyna Dąbrowska

Jacek Łukasiewicz

„Być blisko na odległość”

„Gdzie jesteśmy?” pyta Julia Hartwig i odpowiada:

Jesteśmy w krainie czarów
Ale czar został odjęty

Dziwne to miejsce i dziwna sytuacja. Lecz słowo „dziwne” nie ewokuje tu poetyckiego zdziwienia, wierszorodnego zaskoczenia. Odjęcie czaru bowiem to zburzenie iluzji – radykalne, niszczące sztukę. Bez iluzji nie ma sztuki. Każda forma wytwarza czar, jeśli jest rozpoznawalna jako forma sztuki. Jeśli

jest skuteczna – czaruje. Czy możliwa jest iluzja bez sztuki, iluzja jako taka, całkiem zła iluzja?

A tu czar został odjęty. „Gdzie jesteśmy?” – to pytanie o punkt widzenia. Wybór właściwego miejsca obserwacji, z którego widzę świat i widzę siebie samego ma konsekwencje ontologiczne, epistemologiczne, estetyczne.

„Ja” należy do tej krainy czarów, z której czar został zdjęty. Dlatego przez moment widzi się w trzeciej osobie. A potem: jakby widziało się w trzeciej osobie. Czar został zdjęty – także z mitu, także z Narodzin Chrystusa. Czar kolędy i inne czary. Na żłobek betlejemski kładzie się cień śmierci haniebnej, cień bolesnej męki. Jesteśmy w krainie czarów, jeszcze (bo taka jest znana nam kraina życia, taką odzwierciedlająca je kraina sztuki), ale czar został odjęty.

W różnych wymiarach można interpretować wiersz *Nie wie*:

ogarnąć nadmiar
a potem przyjąć nagość odrzucenia

Nadmiar – to, co w obecnej mojej sytuacji jest – po odjęciu czaru – ponad moje siły, ponad możliwość mojej percepcji. Nadmiaru, o ile on rzeczywiście jest *n a d m i a r e m*, nie mogę o *g a r n ą ć*. A w nagości odrzucenia czy można pisać, tworzyć sztukę? Ona jest zawsze formą, poniekąd strojem.

Po zdjęciu czaru, odrzuceniu – nie można być tym, kim się było przedtem. Jest się już gdzie indziej, na innym poziomie (u bramy). To miejsce i chwila, by „odpokutować/i podjąć nadzieję”.

W świecie odczarowanym przystoi dystans, pohamowanie emocji. Mówi o tym pośrednio podmiot w wierszu *Portret artysty* – którego dzieło się kocha. To kochanie jest jasne i pewne. Ale miłość rozbija. Jeśli chce się o dziele pisać, trzeba się emocjonalnie oddalić.

Już sama obecność jego sztuki
wywołuje w nas słowa i zdania wzruszone
którym nakazujemy umiarkowanie i opór.

Opór? Nie chcemy godzić się zbyt łatwo
Jeżeli portret ma być wierny
będzie trudny

Dalszy ciąg, zakończenie tego wiersza – zaskakuje. Otóż ów trudny – ale przecież dlatego trudny, by był wierny – portret nie musi być „podobny”,

choć „wierny” i „podobny” wydają się w odniesieniu do portretu synonimami. A tu czytamy:

Możesz być pewien
nikogo nie będzie obchodziło podobieństwo
ale: skąd pada światło

Co to znaczy? Może to znaczyć tak: dziś, w dobie fotografii znawcy nie zastanawiają się nad podobieństwem, ale nad techniką artysty. „Skąd pada światło”? – to naturalne pytanie. Ale pytają tak dlatego, że tajemnica, przed którą stoją, to nie tylko tajemnica tego właśnie obrazu, nie tylko odpowiedź na pytanie: jak autor tego dokonał, że to, co zrobił, aż tak na mnie działa? Lecz to tajemnica sportretowanego człowieka, która jest ponad tym i poza tym, jakby w głębi. Tajemnica „wiernego” choć niekoniecznie „podobnego” portretu zastanawia, doskwiera, uderza. Słowo „wierny” ma też w sobie echo religijne, choć tego tonu nie musimy sobie w tym wypadku uświadamiać.

Pytający o źródło światła – pytają właściwie. Nawet jeśli nie dociera do nich ukryte metafizyczne echo słowa „światło”.

Tak postępuje „podmiot czynności twórczych” – to dyskretna, nie emocjonalna nazwa, bardzo tu na miejscu. Pisząc, wie pani Julia, wytrawna translatorka, że tak trzeba – wycofać głośne „ja” na plan inny: do składni, do intonacji, wie, że pisząc wiersz, jest się niejako tłumaczem samego siebie. Tak rozumiem słowa: „nie dopuszczając do żadnych z wierszem poufałości”.

Sztuka nie jest dla niej snem. Sztukę tworzymy świadomie, odpowiadamy za to, co robimy, śnimy zaś bezwolnie. W sztuce możemy (i musimy) mieć się na baczności – we śnie nie. Godzimy się przy tym, że to nie nasza sztuka (zawsze krok do tyłu, zawsze szczęśliwie obramowana), lecz nasz sen dotyka przyszłości. Przyszłość jest przed nami, dostrzegamy jej zarys na horyzoncie. Przeszłość to wspomnienia tego, co nie wróci, już się nie uobecni. Przyszłość zaś się uobecni, więcej – „tratowana przeczuciem / wciąż bliska / To ona a nie przeszłość / jest wciąż obecna” (*Robi się coraz później*). To czym żyję, co piszę jest jasne i niejasne jednocześnie. Wątpię, męczą mnie sprzeczności, które sztuka – także wiersz – tylko pozornie rozwiązuje, męczą mnie wiedza o tej pozorności... Ale przecież tak być nie musi.

Kiedy wstaniemy
nasze kroki zaprowadzą nas do miejsca
którego dotąd na próżno szukaliśmy

i we śnie zarazem wierzyłam w to i nie wierzyłam
I była w tym jakaś szczęśliwość
której tylko we śnie zaznać można

Można tylko stwierdzić i poinformować, że miało się takie doznanie, lecz opisać go bliżej nie sposób. W języku bowiem ludzkim nie ma na to głosu. Poetka wie o tym, zna autonomię słów i granicę swojej władzy nad nimi. Takie niewypowiadalne sny bywały, bywają i być będą. Jeden z nich, zaczynając od słów „Śniła się zima...” zanotował Mickiewicz. Szczęśliwości, „niebiańskiej szczęśliwości” (jak to strasznie stereotypowo brzmi, trzeba użyć cudzysłowu) nie da się przedstawić. W każde jej przedstawianie wkradłoby się kłamstwo.

Co sprawia, że wierzymy takiej informacji poetki, że i nas ogarnia blask tego jej odczucia? Co ten przekaz czyni tak wiarygodnym? Kontekst, którym są jej wiersze, wiele z tych dawnych, ale nade wszystko te zawarte w tomie *Jasne niejasne*, ich prawda poetycka, do której się dochodzi, ich głęboka powaga.

Jacek Łukasiewicz

Krzysztof Myszkowski

Dobra miara

W przestrzeni życia poruszamy się na jawie i we śnie i jak w przestrzeni kosmicznej, raz po raz skupiając się na czymś pojedynczym i ważnym, przywołujemy sprawy dawne i tworzymy z nich, w powiązaniu z tym, co jest, stan obecny, czyli to, w czym naprawdę jesteśmy, a także to, w czym, ewentualnie, moglibyśmy się znaleźć. Życie i sztuka, natura i Prawo istniejące w splocie z naturą człowieka.

Powaga tonu, uważność i czułość. Skupiona i serdeczna rozmowa, medytacja. Jasne powierzchnie wierszy, ich prosty, komunikatywny język i taka czystość i spokój w środku, prawie nieporuszone. Dużo ciszy i światła. Obecność. Rozmaitość i jedność, pewność i niepewność. Pasma świetliste i pasma mroczne, w toku.

Od początku balansujemy na granicy jasnego i niejasnego. Już od pierwszego wiersza. Coś staje się nagle i nagle się kończy, *out of the blue*, ni z tego,

ni z owego, a tyle jest w tym błękitu, ile da się udźwignąć. Coda, która staje się początkiem, wiele obiecującym.

Największe dzieła nie rodzą się z największych uczuć, a jednak bez nich są niemożliwe. I to jest jasne, w swojej niejasności, tym bardziej jasne.

Nie liczysz pisząc
 A jednak wszystko jest policzone
 Nie kryjesz się
 A jesteś ukryty
 Nie wystawiasz się na pokaz
 A widzą cię i rozpoznają

(*Jasne niejasne*)

Tak jak u Heraklita ogień, jako arche, i jego przemiany „w górę” i „w dół”, czyli dwa kierunki, ale droga „w dół” i „w górę” jest jedna. Czy zmienność (wariabilizm) nie jest główną właściwością natury? Wszystko płynie i nie można dwa razy wstąpić do tej samej rzeki. Ruch, zmiany i przeciwieństwa stanowią osnowę natury rzeczy i stąd bierze się ich względność.

„Jesteśmy w krainie czarów/Ale czar został odjęty.” Odjęty, ale nie definitywnie, zabrany, nie wycofany na amen. Trudno jest wyobrazić sobie jedną albo drugą krainę, która byłaby dla nas wyłączna, więc żyjemy na ich przecięciu i przenikaniu, gdzie jedna dopełnia drugą, z nadzieją na różne, choćby i skrajne możliwości, bo przecież jedna z nich jest krainą czarów, w której wszystko jest możliwe.

I jest poezja, która uczy, że można mówić nie wprost (takie są na przykład wiersze Williama Carlosa Williama), wydając wspaniałe owoce. Czyż przypowieści nie są taką poetycką mową nie wprost? A jak wielka jest ich siła. Taką próbą jest też piękny wiersz o starej jabłoni pt. *Moja opowieść jest prawdziwa*.

Nie ma alternatywy: prawda, czyli mówienie prosto i rozgłos, czyli mówienie inaczej, bo prawdę można także mówić, mówiąc inaczej i wtedy dla wielu może być wypowiedziana nawet dobitniej i mocniej.

Poetka mówi o heroizmie trwania, o przetrzymaniu próby, nieraz bardzo wielkiej i odbywającej się w niezwykle złej sytuacji, a do tego we własnej słabości i niedoskonałości. Dobre przykłady dodają nam sił.

Niebezpieczeństwo i złe koleje losu nie powinny zamazywać naszej tożsamości. Trzeba mieć imię i wcielić je w siebie, w swoje ciało, w swoją istotność: trzeba być widzialnym, czyli wyraźnym. Ale jest jeszcze drugie imię – imię sekretne, „do którego poznania wciąż dążymy” i imię najwyższe, które jest

niewymawialne. Podobnie jest w Naturze: tam imiona również są dane, jakby bardziej bezpośrednio i oznaczająco, ale są też takie imiona, które trudno jest wymówić i które sprawiają, że nazwany nimi ktoś „zarazem istnieje i nie istnieje”.

Można być bardzo cierpiącym i szczęśliwym, bo ma się w tym nieszczęściu widzenie i słyszy się je, bo ma się uszy otwarte. Słuchać i usłyszeć to są dwa różne stany, także stany ducha. Śpiew śpiewnych dusz, dar śnienia, ogród tonący we mgle, deszcz, świt i nieproszeni goście.

Spotykamy w tych wierszach odwołania do świata sztuki, m.in. do Dantego, Williama, Miłosa, Tintoretta, Braque’a i Rossiniego, do Biblii i do świata przyrody, m.in. do drzew wymienionych z imienia: platanu, klonu, sosny i jabłoni i do wymienionych z imienia ptaków: bociana, łabędzi, dzikich kaczek, dzięcioła, turkawek, mewy śmieszki i gajówki modrej. I właśnie poprzez opisy drzew poetka najmocniej ujawnia dążenie do prawdy: do prawdy opisu i prawdy siebie (np. *Moja opowieść jest prawdziwa, Nie wie*).

I jest wiara, tak delikatnie ukazana np. w wierszach pt. *Być blisko, Getsemane, Alleluja, Nie wie, Robi się coraz później*.

I nie o posuchę tu idzie
ale o kość z kości i ciało z ciała
kiedy pytanie jest zarazem wyznaniem wiary
dostępnym każdemu kto pojmie pytanie
(*Być blisko*)

Jak jest to ważne, mówi w wierszu pt. *Próba*: nicość i pustka lepsze są od letniości, od tego nieustannego trwania „między-między/*In between*”, w jakimś „magicznym” „złotym środku”, który nie jest żadnym wyborem, ani obroną, ani równowagą. Potrzebny jest dobry wybór, ryzyko, a nawet, gdy potrzeba, desperacki dla innych czyn, osiągnięcie tej jedynie bezpiecznej „śmiertelnej równowagi”. Na myśl przychodzi kenoza i augustiański wybór pomiędzy jednym a drugim.

Ale poetka jednocześnie mówi: znaj miary i proporcje, bądź uważny i ostrożny, a nawet, jak potrafisz, mistrzowski. Jeżeli coś jest dla mnie jasne, to piszę to, mówi, ale, proszę, nie rozjaśniaj już tego bardziej albo nie zaciemniaj. A jeżeli coś jest dla mnie ciemne, to piszę to i proszę, nie rozjaśniaj tego, nawet odrobinę albo nie zaciemniaj bardziej, nawet o pół tonu.

Tak jak ze słuchaniem może być i z patrzeniem: jest patrzenie, także puste patrzenie, i jest widzenie, a mogą przecież być i widzenia, czyli jeszcze coś innego. Jest piękno, ale są pozory piękna i nie trzeba dawać się im zwodzić

i odróżniać jedno od drugiego. Jest obfitość i jest wybór i trzeba wybierać, w miarę możliwości, jak najlepiej.

Jest tyle zła, tyle bylejakości, ale tak jest z wyboru ludzi i wcale tak dla mnie i dla ciebie nie musi być, bo przecież na świecie jest tyle dobra, piękna, solidności i mistrzostwa, że starczy ich dla wielu, więc nie grzęźnijmy w złe i w bylejakości, nie mówmy o tym i nawet nie patrzmy w tamtą stronę.

Jest sankcja i może jej, z wyboru, nie być, może być beztraska, ale my, niezmiennie i niestrudzenie, podlegamy sankcji i chcemy jej podlegać, bo znamy jej wartość, jej wymagania i jej dary.

Nasze sądy są, zdawałoby się, mocno przez nasze doświadczenia i przemyślenia ugruntowane, ale przecież jeżeli ktoś, kogo bardzo cenimy, podważy je swoim postępowaniem, a potem nam to z łagodnością i wyrozumiałością wyjaśni, to przyjmujemy jego postępek, a nawet naśladujemy go, z pożytkiem.

Są chwile i jest ich zapis i pamiętanie tak jak w wierszach *Klarysew* czy *Wymówione*. Widok, to wspomnienie, to uczucie, ta myśl, ten czar. Jest dobra aura (*Telegram*) i światło (*Portret artysty*). Jest przeszłość i jest przyszłość, jest sen i jest przebudzenie, jest słabość i jest moc i jak wspaniale się to uzupełnia. Tak, to jest i może tego nie być, w każdej chwili.

Mamy w tych wierszach pracę myśli i świadomości, smutek utraty i dążenie, i wielką miłość i rzeczy istotne pokazane w swojej istocie. Podziwiam roztropność i dzielność Julii Hartwig, że, jak chce, to zatrzymuje się i z wiadomych dla siebie powodów nie dąży dalej, jakby czekała na znak, na słowo, które ją dobrze poprowadzi.

Uderza realizm tych wierszy, chociaż przecież wiele strof dzieje się we śnie lub na granicy snu, a może w marzeniu, w zaczarowanej krainie. Doświadczamy ich tragicznej treści, ale też i lekkości, która jest jakby zawierzeniem i ufnością. Są także akcenty humorystyczne, a nawet satyryczne, są odniesienia do polityki. Ale, dominują doświadczenia osobiste i ich odwrotność, którą są podszyte – uniwersalność. Opowiada, w błyskach, historię swojego losu i historię swojej duszy i są to głębokie myśli człowieka o życiu i o śmierci. Co lepszego możemy spotkać w poezji?

„Nie jest tak, ani tak nie jest, ale niechaj Bóg uchowa, aby tak było” – mówi William Shakespeare w *Wiele hałasu o nic*. Ale my wiemy, co jest jednym i co jest drugim, tak jak to dzieje się w wierszach Julii Hartwig, i trzymajmy się tego, bo jest to dobra miara.

Krzysztof Myszkowski

Anna Nasiłowska

Jednak klasycyzm

Polscy poeci tak często bywali meteorami. Ledwie zdążyli rozbłysnąć, zmiatała ich jakaś katastrofa: osobista lub dziejowa. Albo przydarzało im się coś, co zmuszało do zaczynania od nowa, traktowania części dorobku jako historycznego przypadku. Poszarpane biografie, jakże często – milczenie narzucone przez historię, lub chociażby wymuszone przez zmianę stylu w nowej epoce. Przywilej późnej twórczości wydawał się czymś wyjątkowym: Staff, Iwaszkiewicz... każdy z nich ustanowił własny wzór. Czy być sobą od nowa, poszukując prostoty i jasności, czy być sobą bardziej, sięgając po to, co nierozwikłane, dramatycznie splecione i bolesne? Łagodna elegijność czy próba przedarcia się przez symboliczny nadmiar?

A teraz mamy inny czas, pewnie szczęśliwszy, ze zjawiskami takimi jak bogata, późna twórczość Miłosza. Wisława Szymborska i Julia Hartwig idą po własnych śladach, ścieżkami, które kształtowały przez całe życie. Szymborska i Hartwig wydają mi się zresztą podobne, nie w dykcji, każda z nich ma własny styl, ale w postawie wobec życia i intelektualnych założeniach. Niezmiennie wydaje się u nich wyczulenie na przyrodę i umiejętność wyznaczenia własnego stanowiska wobec nieznanego. Ani rozpacz ani afirmacja. Proste słówko „nie wiem”, o którym mówiła w wykładzie noblowskim Szymborska, pobrzmiwa w zamykającym tom Hartwig utworze *Nie pytać*. Tyle samo w tym pokory wobec tajemnicy, co konsekwencji wobec własnego, dawnego „ja” i poczucia niezależności, na którym wciąż trzeba budować. Niech nas nie zwiodą wiersze z motywami religijnymi, które w tomie *Jasne niejasne* się pojawiają. Są interpretacjami symboliki kulturowej, a nie nieśmiałym wyznaniem. Te pojawiały się wcześniej w poezji Hartwig, nie teraz.

Im dłużej myślę o ostatnich tomach Julii Hartwig, tym sensowniej rysuje mi się powrót do określenia, którego użył po raz pierwszy wiele lat temu w stosunku do poezji Julii Hartwig Ryszard Przybylski. Klasycyzm. Długo nie uważałam za ważne, by go używać, bo cóż ono znaczy? I jaka jest postawa przeciwna? A jednak wskazuje ono coś istotnego, i to właśnie we współczesności. Po pierwsze – racjonalizm, świadomy swoich ograniczeń, akceptujący podświadomość i całe obszary niejasności, a nawet – czerpiący z nich istotne soki poetyckie. Po drugie – wybór językowy. To polszczyzna piękna i klarowna, przemyślana. Po trzecie – i to w ostatnim tomie Hartwig

brzmi szczególnie wyraźnie – stosunek do sztuki. Jeśli pojawia się tu fraza: „piszemy o nim z miłości” to jest fragmentem portretu artysty i chodzi o miłość do jego sztuki. Te najwyższe, najcieplejsze uczucia budzi sztuka: muzyka, malarstwo, poezja. To tu można szukać afirmacji i inspiracji. Te zwyczajne, życiowe afekty zostają poddane dystansującemu wycofaniu się. Istnieją, są może nawet ukrytą przesłanką tego, co najważniejsze. Ale... „Najgorętsze uczucia/Nie rodzą najlepszych wierszy”... Więc wierszy o nich nie ma.

Jest też druga strona. Zawsze była, ale w tym tomie dostrzegam ją szczególnie: bylejakość, potoczność. Głupiec zostaje nazwany głupcem. Nawet poecie, który najprawdopodobniej sięga po zapis języka codziennego, mówi ktoś, napominając go: nie można być *out of the blue*, trzeba powoli meblować wiersz. Jestem przekonana, że można być bardzo *blue* także w inny, nieumiarkowany sposób, ale to nie jest droga Hartwig. Podobnie jak Miłosz – uznaje dystans za kluczowy dla sztuki. I jak Williams, którego Julia Hartwig tłumaczyła i poświęciła mu wiersz, zauważa, że w poezji mówić trzeba inaczej.

To nieprawda, że poezja Hartwig jest chłodna. Jest w niej amplituda między miłością a nienawiścią. Jest wybór między tym, co afirmowane i tym, co odrzucane. Nawet w postawach politycznych. Litania nazwisk, nie świętych, ale przecież za jasną deklarację wystarczy pierwsza jej linijka: „Edelman Kołakowski Michnik Mazowiecki”. Jaki uwodzicielski rytm! Do tego, by je w ten sposób wymieniać, także potrzebny jest duży dystans, bo trzeba wznieść się na taką odległość, by dokonać syntezy wielu lat i zasług. I jest samotny chiński profesor, który wciąż jest niepokorny, choć nie popiera go nawet własna żona. Dramat polityki spleciony z dramatem egzystencji. Julia Hartwig pisuje czasem wiersze polityczne, tyle że nie są one zejściem do poziomu gazety. Nie wiadomo jednak, czy istnieje w naszej rzeczywistości takie miejsce, by mogły być dobrze odczytane. Być może – jasny i prosty sens tych deklaracji odsłoni się tu za wiele wiele lat, gdy dystans czasu zniweluje różnice i ujawni to, co najistotniejsze: sprawę wolności, której symbolami stają się nazwiska osób, które poetka знаła. A oni – mieli szczęście spotkać ją. Tylko czy ktoś za wiele lat przeczyta ten wiersz?

Julia Hartwig pisuje gwałtowne filipiki przeciwko współczesności, która coraz mniej zasługuje na coś innego niż jadowita ironia. W *Gdzie jesteśmy* mowa o „alergii na prawdy pierwsze” i krainie czarów, która nie jest czarowna; inny wiersz zatytułowany jest *Science fiction*, ale wcale nie jest fantazją naukową ani futurologią. „Tak długo walczone z retoryką/aż wreszcie nikt nie umiał wygłosić składnego przemówienia”... „Nadmiar trosk przerodził się w wyuczoną beztróskę”... Czyż to nie o nas?

Nie ma w tej poezji szlochu ani rozpaczy. Byłyby sprzeczne z założeniami owego nie-oschłego klasycyzmu. Jeśli lament – to nawet nie nad marnością świata tego, ale nad jego zmarnieniem. Jeśli o sobie – to w formie przypowieści o drzewie, które wyrwał wiatr, ale wrosło w ziemię powtórnie i owocuje. Jest też w tych wierszach ton, który lubię najbardziej, a który nazwać trzeba tytułem dawniejszego zbioru wierszy: czułość. Biorę do ręki tamtą książkę, z 1992 roku, dziś poraża ona siermiężną oprawą graficzną, zwłaszcza w zestawieniu z *Jasne niejasne*, które sprawia przyjemność okładką, czystością układu graficznego, jakością.

Czułość w stosunku do istnienia, tak oczywista w wierszach z 1992, wypełnionych migawkami z podróży, krajobrazami Europy i Ameryki, czy różnorodnymi, zasłyszczanymi historiami, nie znikła, choć jest jej mniej. Jest taki wiersz *Klarysew*: o krajobrazie z uschniętą sosną, która nie jest tragiczna, o małych domkach, rysujących się w oddali i o łące, po której chodził bocian, a którą chciałoby się objąć. Kończy się tak:

Żeby tę jedną chwilę z tym widokiem
zapamiętać
Aniu

Żeby wszystko było jasne: to nie o mnie. Ale tak to odbieram, jakby wywołano moje czułe imię, powierzając mi pieczę nad drobiną piękna.

Anna Nasitowska

Leszek Szaruga

Pytania Julii Hartwig

(notatki krytyczne)

Pytania egzystencjalne uzyskują w prawdziwej poezji odpowiedzi paradoksalne. Tak też dzieje się w wierszach najnowszego zbioru Julii Hartwig, w którym pojawia się stwierdzenie, że

pytanie jest zarazem wyznaniem wiary
dostępnym każdemu kto pojmie pytanie
(*Być blisko*)

Namysł nad pytaniem jest tu sprawą najważniejszą: gdy się pojawia, konieczne jest nadanie mu formy, danie wyrazu. Dopiero gdy zrozumie się sens pytania, można zmienić jego tryb na zdanie oznajmujące:

Na twarz dziecka która ledwo się kształtuje
pada cień tamtej
udręczonej potem i krwią

(Alleluja)

To pytanie o ludzką kondycję, o sens ludzkiej egzystencji, która jest opowieścią, lecz zawsze nasyconą odmiennymi doświadczeniami, o czym zaświadcza fakt, iż „nawet Budda i Chrystus/mogą żyć w zgodzie/choć nie godzą się z sobą ich święte przypowieści” (*Gdzie jesteście*). W tej szczylinie niezgodnych z sobą przypowieści pojawia się istota niepochwytana, nienazwana:

Tylko potężny wąż kosmiczny
z ogonem w paszczy
opasujący łukiem ziemię
ma imię tak trudne do wymówienia
że zarazem istnieje i nie istnieje

(Imię)

Istnieje bowiem tylko to, co nazwane, lecz nie wiemy, nie znamy odpowiedzi na pytanie: „Czym kierujemy się nazywając? / /A choć nadawanie imienia jest odświętne/to skłonni jesteśmy wierzyć/że jest jeszcze imię sekretne/które przychodzi wraz z nami na świat/i do którego poznania wciąż dążymy”. Być może, mówiąc o „imieniu sekretnym”, kieruje tu Hartwig naszą uwagę ku „językowi utraconemu”, owej *lingua adamica*, „mowie adamowej”, którą utraciliśmy za sprawą grzechu pierworodnego, wspomnianej w pismach Jakuba Böhme, a zatem ku medytacyjnemu, mistycznemu przekraczaniu ograniczeń racjonalnego poznania. Nie wiemy bowiem

Kto przekazał nam Jego słowa
Abba Ojciec
Oddal ten kielich ode mnie

(Getsemane)

To pytanie o doświadczenie samotności wobec Boga, w którym mówiący te słowa się odnajduje: nie jako „ja” bowiem prosi o to, by go kielich minął, lecz jako „Ty” (Mt 26,36-39). A wiemy przecież, choćby z pism Martina Bubera, że „ja-ty” jest słowem pierwszym.

W tym kontekście wyraźnie widać coraz silniejsze otwarcie poezji Hartwig ku mistycyzmowi. Tą też tendencję potwierdza tom najnowszy: *Jasne niejasne*: już w tytule przecież przynoszący formułę paradoksalną. I gdy czytam w tytułowym wierszu, iż:

Najgorętsze uczucia
nie rodzą najlepszych wierszy (...)
A jednak bez nich
nie powstałoby nic

– wówczas odczytuję tu (polemiczne?) nawiązanie do puenty wiersza Czesława Miłosza *Czytając „Notatnik” Anny Kamieńskiej*:

Nie była wybitną poetką. Ale to sprawiedliwe.
Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki.

Dobroć „gorące uczucia” w sferze sztuki rzeczywiście okazują się niedostateczne. Lecz, oczywiście, otwartym pozostaje pytanie o to czym lub kim jesteśmy – i czym też jest sztuka – bez nich. I gdy czytam w wierszu *Do przyjaciół* o tych ludziach, którzy, jak wymienieni tu Edelman, Kołakowski, Michnik, Mazowiecki, Geremek, Kuroń, Lutosławski, Frasyniuk, Bujak i Wujec, stają się wzorcami, „którym zapewne obca doskonałość”, to pamiętam przecież i o „idiotyzmie doskonałości”, który, o czym pisała w *Cebuli* Wisława Szymborska, „jest nam odmówiony”. Otwartym jednak pozostaje pytanie o to, jakie jest umocowanie owej artystycznej doskonałości „najlepszych wierszy” w niedoskonałości egzystencji. Przy czym wiem doskonale, że owo pytanie – wciąż przecież powracające w utworach Hartwig – otwartym pozostać musi, ale wiem też, że poezja, która je ignoruje, jest zawieszona w próżni emocjonalnej, jest zimna i obca.

Jest w tych wierszach błysk światła odmiennego zarówno od oświecenia rozumu, jak od religijnego objawienia: olśnienie, momentalne, niepochwytne rozpoznanie, jak w zakończeniu wiersza *Getsemane*:

Nikt nie śmie pośredniczyć między Nim a słowem
Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił
Przecięła niebo nagle błyskawica
rozerwała się ciemność
Byśmy zobaczyli

I gdy już zobaczymy, gdy wiemy, że zobaczyliśmy, wtedy nie umiemy tego wyrazić tak, jak nie potrafimy znaleźć słów dla oddania sennego doświad-

czenia. Ale to jest właśnie sfera, w której rozwiązują się nasze poznawcze i emocjonalne dylematy:

We śnie zdążyłam pomyśleć –
co będzie dalej
I odpowiedziałam sama sobie
Po co pytać

(*Nie pytać*)

Leszek Szaruga

Piotr Szewc

Zwyczajna rzecz

W utworze *Moja opowieść jest prawdziwa* – ta opowieść to przypowieść – wyrwaną przez zamieć zimową, podeptaną przez jelenie, dzikie koty i oposy pensylwańską jabłoń ludzie ponownie posadzili i podparli. „Zazieleniłam się – mówi jabłoń – Sarny i wiewiórki znów ogryzają moje jabłka.” Czyli bywa i tak: można naprawić wyrządzone zło, przywrócić zakłócony ład, na swoją miarę czerpać radość i pożytek, być użytecznym dla innych. Cud to mały czy wielki, czy może zwyczajna rzecz, jaka niekiedy się przydarza? W *Jasnym niejasnym* wyraziściej chyba niż w innych zbiorach Julii Hartwig widać dar szerokiego, współ-odczuwającego ogarniania ludzkich spraw. Jednak nie ogarnianie jest tu właściwym pojęciem. To precyzyjne skierowanie uwagi (jakby rzucenie światła) na kogoś, na coś, na jakąś ważną sprawę. „Gdzie schować rozpacz?” – błagalne pytanie, na które nie ma odpowiedzi, pojawia się w utworze dedykowanym Januszowi Pasierbowi. Jest pytaniem zarówno tego, na którego został wydany śmiertelny wyrok, jak i poetki. Teraz również moje. Padło słowo „światło”. Czyż można bardziej niż w *Telegramie jesiennym* uczłowiczyć i ukonkretnić światło słoneczne? „Jasne palce słońca / dotknęły zasłony drzew / po tamtej stronie stawu.” Po świecie, który zadziwia, a czasami zdumiewa, Julia Hartwig porusza się pewnie i z ostrożnością. Bez ryzyka popełnienia błędu może zanotować: „nie wystawiasz się na pokaz / a widzą cię i rozpoznają / Przyznaj / że jest w tym coś niejasnego”. Przyznają.

Piotr Szewc

Janusz Szuber

Odbite w lustrze: pytania i perła

Jakie jest „to”, które nam się „tu” zdarza; czy jest wyrazem ładu, ale jakiego i kiedy ustanowionego? Czy to może my ów ład sobą wymuszamy, pracując w języku tak, jakby istniało naprawdę to, czego pragniemy, ku czemu są skierowane nasze działania i to niezależnie od tego, co o „tym tu” sądzić będą przyszłe pokolenia, skoro znikąd gwarancji, że będą miały podobne do naszych potrzeby równoczesnej pewności i wątpienia, że będą podobnie dotkliwie odczuwać stany: braku i utraty, obfitości i daru, którym próbują sprostac wielkie narracje naszych mitów? I jak w tym kolektywnym, nawzajem utwierdzanym tu ma znaleźc swoje miejsce, i jak je dookreślić, subiektywne „ja mówiące” poety?

*

Ze strony pierwszej i czwartej okładki, ze zdjęcia Elżbiety Lempp, patrzy na nas po vermeerowsku ujęta Autorka tomu z perłowym klipsem; jest tego tomu sygnatura, sugerując, że to, co osobiste, nieuchronnie w poezji zostaje poddane rygorowi sztuki.

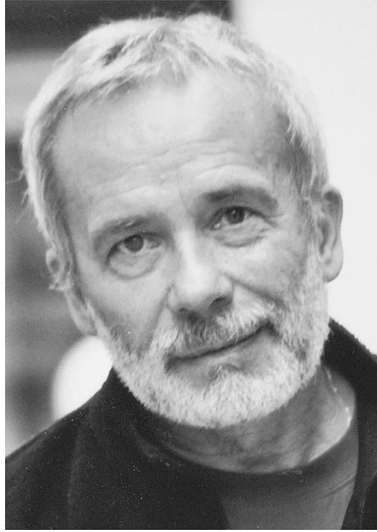
I jeżeli w poprzednim tomie *To wróci* czuło się wyraźnie pulsującą muzyczność, po prostu „słyszało się” tamte wiersze, to teraz, w *Jasne niejasne*, dzięki świetnej konstrukcji tomu, odnoszę wrażenie, że obcuje z krystalicznie precyzyjnym przestrzennym obiektem, wiersze „się widzi”, wchodząc w poszczególne segmenty tej poetyckiej instalacji, krążąc wokół centralnego, chciałoby się powiedzieć teologiczno-kosmologicznego, rdzenia, który stanowią utwory: *Imię*, *W hołdzie dla Tintoretta*, *Getsemane* i *Alleluja*.

*

Na dwa wiersze chciałbym zwrócić szczególną uwagę, z dwu różnych, niezależnych od siebie powodów. Już w pierwszej (parokrotnej) lekturze w „Kwartalniku Artystycznym” zachwyił mnie i „pochwyił” wiersz *Getsemane* – głęboki, odważny i jednocześnie niezwykle przejrzysty. Nie lubię z reguły wierszy tzw. religijnych. Ten jest wyjątkowy. Wybieram go z tego tomu i włączam do prywatnej antologii wierszy dla mnie najważniejszych.

Drugi to *Do Williama Carlosa Williamsa* – bo stanowi łącznik z wydanym w lutym tego roku wyborem znakomitych przekładów wielkiego amerykańskiego poety autorstwa Julii Hartwig. Nie tylko podobieństwa edycji sprawiają, że obie książki traktuję łącznie, gdyż, przez przypadek lub z namysłu Autorki, przeglądają się one w sobie lustrzanie.

Janusz Szuber



Fot. Janusz Slankiewicz

Bogusław Kierc

Osy

Inwazja os. Na mięsie, na cieście, na skórach
ludzi, na ustach, w nosie, w uszach, na powiekach
i ta od rana brana ich akupunktura
szybciej, niż miecz ognisty sprawia, że uciekasz

z raju tymczasowego zawieszenia bycia
tym, kim być powinieneś według swoich mniemań,
gdy tu, wśród obnażonych ciał tubylców i ciał
przybyszów, czujesz, jak cię idealnie nie ma

i osy przelatują przez to, przeznaczone
na twoje bycie, miejsce w powietrzu i nawet
nie mają po czym łązić, więc na drugą stronę
niebycia ciebie lecą na zabawy krwawe.

Zaklęcia

Ukaż się, ukaż!
Przyleciała sójka.

Gdziekolwiek spojrzę,
ogarnia mnie morze

i jeszcze gdzie bądź
stoję, ma mnie niebo;

a tutaj, nisko –
chodzę po ściernisku,

gdy tam, na górze –
latam coraz dłużej.

Wiem, że pośrodku
zaraz Ciebie spotkam.

Naiwne

Morze, winnice i oliwne gaje
na stokach; ledwie przebudzone zdanie
nierozwinięte jeszcze, byle jakie,

nie dba, co za nim na zawsze zostaje
nie tknięte przez nie: to przelatywanie
sójek co rano tak samo nad krzakiem

jeżyn, zygzaki jaszczurek na progu,
świerszcz długonogi... te różne przedmioty
ciemno- czy jasnowidzenia są niczym

innym jak tylko podkradanym Bogu
przejęzyczeniem. Ale jeszcze o tym
nie wolno mówić, bo cię przejęzyczy.

Jak nie wiem

I tak dalej bełkotać, tłumaczyć się, roić
widzenia, przywidzenia, świątobliwy obłąd;
nie udawać – naprawdę przywoływać swoim
instynktem spoza nieba te smagłe i obłe

obłoki przemienione w ludzkie ciała, żeby
wtapiać się w nie i patrzeć, tak, jak one patrzą
na mnie, i z jakiejś nagle dławiącej potrzeby
bycia innym – uwierzyć, że mnie przeinacza

szczerze oczy szczeniaka (który mógłby moim
wnukiem być – lepiej, że nie) – coś za długo patrzy
na mnie (czy ja na niego) i tak sobie stoi
przede mną. No nie ważne, co to może znaczyć.

Azyl

Niech nas nie wciąga tamta bajka za górami
fal, za lasami sosen na klifach, za murem
wiary, że to co jest – jest jawą jak my sami
jesteśmy i pod sobą dół, nad sobą górę

mamy, niech nie dopływa do nas krew ni ogień
bajki z za lasów sosen, z za gór fal, z za muru
wiary, że tutaj sobie marząc między Bogiem
a prawdą, nie zginiemy. Bo tymczasem urósł

obłok, z którego morze bierze barwę pawich
piór. Puchnie coraz piękniej. Zaraz nas zadławi.

Świętość, 11.08.08

Bogusław Kierc

Po przełomie –
najważniejsze książki
dwudziestolecia
1989–2009



Fot. Elżbieta Lempp

Kontynuując ankietę, po odpowiedziach Michała Głowińskiego, Henryka Grynberga, Antoniego Libery, Krzysztofa Myszkowskiego, Leszka Szarugi i Janusza Szubera („Kwartalnik Artystyczny” 2009 nr 1 (61)), przedstawiamy kolejne wypowiedzi. Ciąg dalszy w następnym numerze.

Miroslaw Dzień

Wyimki z subiektywnej listy

Pytanie o najważniejsze książki ostatniego dwudziestolecia już samo przez się należy do toksycznych, a co dopiero próba udzielenia na nie wyczerpującej odpowiedzi. Zaryzykuję tezę, że najważniejsza książka prozatorska ostatnich dwóch dekad nie została napisana, i to z wielu powodów, którym trzeba byłoby poświęcić obszerne studium...

Te jednak, które napisano z trudem poddają się naszej – krytycznej – skłonności do analizowania. Dla mnie jako czytelnika i pisarza nie ulega wątpliwości niepokojące i pogłębiające się wciąż zjawisko erozji w sferze wartości uniwersalnych. To owe Tablice, o które dopominał się Zbigniew

Herbert, odłożono do lamusa zastępując je grą, stylizacją, błazenadą. Dużo myślałem o powodach takiego stanu rzeczy dochodząc do – niezbyt przecież oryginalnego – wniosku, że jest to syndromem utraty Sensu, jako jednego z najważniejszych duchowych wektorów twórczości. Bo przecież pisanie to tyleż rzecz umysłu i kreatywnej wyobraźni, co właśnie przejaw ducha. „Z obfitości serca usta mówią”, powiada Pismo, i my którzy pochylamy się nad słowami dobrze wiemy, co to oznacza. A jeśli nie wiemy, to znaczy, że nawet jeszcze nie wiemy, jak wiedzieć powinniśmy. I trwamy w głębokim, ciemnym lesie. I nie pomogą nam żadne dopalacze, wirtualne światy i teorie o memach. Siedzimy w gnoju własnej duchowej pustki i – co najdotkliwsze – nie jesteśmy podobni do dotkniętego trądem Hioba, bo ten ostatni był mężem bożym...

Utrata Sensowności jest czymś, co jak rak zdobywa w nas coraz większe terytorium prowadząc do Śmierci. Już dawno temu Albert Camus w *Micie Syzyfa* napisał, że jest tylko jeden poważny problem filozoficzny: samobójstwo. Innymi słowy: czy warto jest przeżyć nasze życie? I na jakich wartościach je oprzeć? Wielkość Dostojewskiego i Mickiewicza, wielkość Norwida polegała na stawianiu takich właśnie pytań i próbie dania na nie odpowiedzi. Żadnych zasłon, min, grymasów. Pisarz wobec Tematu. Twórca przez Obliczem. Dlatego literatura, która nie próbuje udzielić odpowiedzi na tę kwestię w moich oczach pozbawiona jest większego znaczenia. Wdzięczy się i mizdrzy epatując niby to nowymi sensami wyrażań, zachowując się jak Derrida, który nic nie pojął z filozofii, i dlatego opiewał jej marginesy.

Niestety nie mamy Tomasza Manna, i nie mamy Gabriela Garcii Marqueza, ba, nie mamy Cortazara, Borgesa i kilku innych, których być może moglibyśmy mieć, gdyby nie to, że..., no właśnie! Powiem bez ogródek: prozę postmodernistyczną uważam za warsztatowo i intelektualnie miałą, (podobnie zresztą jak poezję) nawet wówczas, gdy (co też o czymś świadczy!) w kręgach akademickich tu i ówdzie obdarza się ją zupełnie dla mnie niezrozumiałą estymą. Jak gdybyśmy z braku krytycznego właśnie zmysłu, musieli naśladować, jak wyraził się w jednym z listów do niżej podpisanego Czesław Miłosz – wszelkiego rodzaju „pseudomądrości” przychodzące do nas ze świata wielkiej choroby współczesności: bezsensu. Dlatego z ostatniego XX-lecia wybieram dwie, moim zdaniem, niezwykle cenne pozycje prozatorskie (choć pierwsza z nich to o wiele więcej niż proza). Z poezji zaś trzy książki, bez których bylibyśmy o wiele ubożsi. Wybór ten nie jest

ostateczny, tak samo jak ostatecznym nie może być pisanie zamknięte w gorsecie określonej chwili. (Teraz widzę jak niskie mgły snują się za oknem, jest niedzielne przedpołudnie i świat odpoczywa po szaleństwie codzienności. Zaparkowane samochody jak żuki czekają na swoich właścicieli, a ci ostatni wychodzą właśnie ze Świątyni. Bóg dziś też był dla nich łaskawy.)

1. Ryszard Kapuściński – *Heban*. To być może jedna z najważniejszych książek o Afryce, jaka została napisana w języku polskim. Dzieło ujmujące, mądre, takie wobec którego nie sposób pozostać obojętnym. Kiedy przeczytałem tę książkę cicho zapłakałem, i był to płacz nad utratą niewinności; szloch nad Zachodem, którego pochłonał Lewiatan materializmu i konsumpcjonizmu. I jeszcze jedno: W *Hebanie* miałem możliwość spotkania się z ludźmi, a nie tylko z postaciami literackimi. To trudny do przecenienia dar, jaki podarował mi Ryszard Kapuściński.

2. Zbigniew Herbert – *Elegia na odejście*. Dla mnie osobiście wcale nie *Rovigo* i nie *Epilog burzy*, ale właśnie *Elegia...* wydana w 1990 roku jeszcze w paryskim Instytucie Literackim stanowi poetyckie pożegnanie Autora *Kamyka*. Tom, chyba niesłusznie, pominięty przez krytykę, jakby trudno było znaleźć odpowiedni klucz do tych ledwie dziesięciu utworów. A przecież to tutaj Herbert pomieszcza wielkie: *Dęby*, *Przemiany Liwiusza*, *Podróż*, *Modlitwę starców* czy też *Bajkę o gwoździu*. Nieśmiało domyślałam się, że prawdziwy „koniec” był dużo wcześniej, i poeta – swoim zwyczajem kocura chodzącego własnymi drogami – zmylił trop, i wyprzedził swoje „odejście”.

3. Tadeusz Różewicz – *Płaskorzeźba*. Mamy 1991 rok i po wielu latach poetyckiego milczenia, Autor *Kartoteki* publikuje swoje nowe wiersze. Od razu pokochałem tę książkę, a z miłości nie należy (i nie wolno!) się tłumaczyć. W utworze *teraz* czytamy: „*teraz/pozwalam wierszom/uciekać ode mnie/marnieć zapominać/zamierać*”. I wszedłem w krainę, gdzie rozmyśla się nad Niemożliwym. I ten niesamowity, jeden z najważniejszych wierszy napisanych przez polskiego poetę: „*Czas na mnie/czas nagli/ /co ze sobą zabrać/na tamten brzeg/nic... tylko tyle/ /więc to jest całe życie/ /tak całe życie*”. Wydaje mi się, że stajemy tutaj wobec Ontologicznej cezury, wobec Końca, którego nie sposób oswoić, jak oswaja się psa albo kozę.

4. Czesław Miłosz – *To*. Znakomity, onieśmielający tom. Na początek milenium (jeśli cyfrę „2” na początku uznamy za jego otwarcie) Stary Mistrz mówi nam o Tajemnicach, które muszą pozostać tajemnicami. I o Przerazeniu (to właśnie „TO”), dla którego nie sposób znaleźć języka... Znajdujemy

tutaj metafizykę i eschatologię, piękno natury i namysł nad ludzką kondycją. Jest Jan Paweł II, polemika z Tadeuszem Różewiczem na temat *unde malum*, i sprzeciw wobec Larkina. Jest też czułość dla Jarosława Iwaszkiewicza i pasteli Degasa. Miłosza świat i Świat Miłosza.

5. Andrzej Stasiuk – *Jadąc do Babadag*. Bajkowa podróż do Miejsca, gdzie jest Życie jeszcze nie dotknięte tandetą naszej cywilizacji. Jesteśmy u siebie, to znaczy tam, gdzie nie odebrano nam słońca, deszczu, smrodu i kurzu... Jesteśmy w micie założycielskim, w prapoczątku. I dobrze, że możemy jeszcze o tym pisać w tak piękny sposób.

Mirosław Dzień

Andrzej Zawada

Zmiana sytuacji, zmiana strategii

Chcąc przyjrzeć się dwudziestoleciu 1989–2009 jako okresowi wystarczająco długiemu, żeby dało się wyliczyć jego osiągnięcia, posługujemy się mocno w polskiej świadomości ugruntowaną miarą dwudziestolecia międzywojennego. Usytuowane pomiędzy dwiema światowymi wojnami, okazało się ono całą, pełnowymiarową epoką. Z powiększającej się perspektywy lat i dziesięcioleci artystyczna i kulturowa odrębność tej epoki nie tylko nie maleje, ale staje się dla nas coraz bardziej wyrazista. Pouczeni tym przykładem, spoglądamy na mijające teraz dwadzieścia lat od zasadniczej zmiany 1989 roku jak na okres, którego odmiennosc i dorobek powinny już być dobrze widoczne.

Oczywiście można to zrobić, ale ze świadomością daleko idącej omylności. Brak perspektywy nie stanie się perspektywą i nie jesteśmy zdolni odgadnąć, co z naszej współczesności przetrwa w kulturze po upływie kolejnych na przykład lat dwudziestu. Wystarczy przypomnieć ocenę, jaką poeci pokolenia wojennego – Gajcy, Baczyński i ich rówieśnicy – wystawili swoim poprzednikom, jak wykrzykiwali „Już nie potrzebujemy!”, aby uzmysłowić sobie, do jakiego stopnia brak perspektywy determinuje obraz i oceny. Dopóki jako czytelnicy z własnego doświadczenia znamy rzeczywistość, o której opowiadają współcześni nam pisarze, dopóty nie sposób odróżnić, co w naszej lekturze pochodzi z czytanego dzieła, a co dopowiadane jest przez pozaliteracką wie-

dzę. Odbiór współczesnej literatury jest sumą rzeczywistości przedstawionej w książce oraz rzeczywistości istniejącej w umyśle czytelnika, aktywowanej przez lekturę. Mówiąc jeszcze inaczej – czytając utwory nam współczesne możemy sami wpisywać w nie to, czego tam nie ma, znamy bowiem intencje pisarzy i nasze czytelnicze oczekiwania. Ile książka z rzeczywistości utrwaliła, czyli ile jest warta, oceni dopiero czytelnik, dla którego stanie się ona jedynym źródłem wiedzy, jedynym obrazem minionego świata.

Wniosek z tych uwag taki, że to, co tu za chwilę powiem, to mogą być tylko subiektywne uwagi czytelnika, bez najmniejszych pretencji nie tylko do wartościowania, ale nawet do porządkowania. Jako recenzent i krytyk pisujący o literaturze od czterdziestu lat wiem z autopsji, że książki niejednokrotnie przemijają szybciej niż ludzie. Domyślam się również, że wiele fałszywych i omylnych ocen i diagnoz postawiliśmy i jeszcze postawimy. Brutalne rewizje i bolesne przewartościowania są wciąż jeszcze przed nami. W niewielkim stopniu dokona ich krytyka, bo jest zbyt blisko życia literackiego i procesu twórczego, przez co ma przed oczyma za wiele szczegółów. Dokonają tego czytelnicy, których bezwzględne okrucieństwo zbliża się do ideału sprawiedliwości.

Nie mówię tu wyłącznie o przyszłości. Ten proces już trwa w najlepsze i dramatycznie malejące nakłady, alarmujący spadek czytelnictwa, obsuwanie się społeczeństwa we wtórny i samozadowolony analfabetyzm nie wróży dobrze nie tylko literaturze. Przed rokiem 1989 żyliśmy w swego rodzaju rzeczywistości umownej, w której słowo literackie ważyło wiele, było słowem wagi ciężkiej, bowiem przypisywaliśmy mu zadania wykraczające poza właściwe mu funkcje estetyczne. Był to stan nienaturalny, ale przez swą długotrwałość dobrze przyswojony. Można było nawet znaleźć w nim pewne upodobanie, dodatkowo jeszcze stymulowane instytucjonalnie, np. przez szkołę. Przez długie lata zaborów, powstań, wojen, przez prawie pół wieku Polski Ludowej nauczyliśmy się traktować literaturę jako wzniosłe narzędzie patriotycznej pedagogiki. Kiedy ustała ta funkcja literatury, przez dwa stulecia podnoszona do rangi narodowej misji, skłonni jesteśmy teraz uznać literaturę za zbędną. Płaszcz Konrada zrzucony, czy wręcz wyrzucony. Także z pamięci.

Spotkanie z wolnością jest dla polskiej literatury zawsze trudne, czy to w roku 1918, czy w 1989. Oznacza rozstanie z dobrze opanowaną rolą „zmuszającego do myślenia” narodowego pedagoga i zdanie się na łaskę nieznaną i zasadniczo odmiennej teraźniejszości. Oznacza ustawienie straganu z książ-

kami na rynku, który jest ogromny, chaotyczny, hałaśliwy i jak każdy rynek zainteresowany atrakcjami konsumpcyjnymi i chwilową rozrywką. Oznacza konieczność zmiany strategii, przy jednoczesnym zachowaniu świadomości, że społeczny wymiar pisania, chociaż przez publiczność ignorowany, nie ustaje i nie kończy się, lecz wymaga nowej wyobraźni, nowych pojęć, nowego kodu, który jednocześnie trzeba i zaproponować i odgadnąć.

Co z tych wszystkich konstatacji wynika? To przede wszystkim, że jesteśmy dopiero gdzieś na początku przewartościowania zarówno całego powojennego dorobku literackiego jak i społecznego miejsca literatury. Musimy być gotowi przyjąć nową historię literatury, którą napisze następne pokolenie.

Jeżeli w ogóle ją napisze. Jako nauczyciel akademicki z dość długim stażem zgromadziłem obserwacje, które nie stanowią dobrej pożywki dla optymizmu. Raczej przeciwnie. Jeżeli jako miarodajną traktować świadomość kulturalną studentów, to w ostatnich latach, po pierwsze, poważnie zmniejszyło się znaczenie literatury jako składnika aktywności umysłowej. Po wtóre, jeśli już przejdziemy do drugiej, węższej grupy studentów kierunków tak zwanych humanistycznych – zastrzeżenie „tak zwanych” jest konieczne – to zauważymy, że nastąpiła tu radykalna zmiana zainteresowań i wiedzy. Zjawiska literackie zasadniczo ważne dla drugiej połowy XX wieku właściwie nie istnieją w obecnej świadomości literackiej. Studenci na ogół nie słyszeli o Julianie Przybosiu, nic im nie mówi nazwisko Tymoteusza Karpowicza czy termin „poezja lingwistyczna”. Nie czytają Zagajewskiego, o Różewiczu wiedzą coś ze szkoły, o Miłoszu słyszeli głównie to, że jest „trudny”. Nie spotkali się z powieściami Tadeusza Konwickiego i wzruszeniem ramion przyjmują informację, że to pisarz, który jeszcze dwadzieścia kilka lat temu wyznaczał poziom polskiej prozy. *Sennik współczesny*, który dla mojego pokolenia wciąż pozostaje znakomitą i esencjonalną opowieścią o nieszczęsnym losie mieszkańców środkowej Europy, dla moich studentów nie jest już współczesny. Bez rozbudowanego komentarza historycznego staje się nieczytelny.

Takich przykładów braku zainteresowania twórczością, którą jeszcze dwadzieścia lat temu czytano z wielkimi emocjami, można byłoby stworzyć długą listę, znalazłyby się na niej tytuły głośnych i niewątpliwie wartościowych książek.

Co to ma wszystko wspólnego z dwudziestowieciem 1989–2009? Wiele, chyba nawet bardzo wiele. Przed 1989 rokiem wyobrażaliśmy sobie, że gdyby tak nagle przestała istnieć cenzura, to wtedy literatura mogłaby nareszcie powiedzieć Wszystko. Okazało się, że to nie z powodu cenzury wymarzone Wszystko wymyka się słowom. I że nie całkiem jest prawdą, że przed rokiem 1989 lite-

raturze nie udawało się dotykać Istoty. Tak samo jak nie całkiem jest prawdą, iż w warunkach politycznej niezależności literatura się z tą istotą nie rozstaje. Głównym utrudnieniem okazuje się nieprzekładalność samej rzeczywistości, która nie daje się uwięzić w żadnym z języków ludzkiego poznania.

Wróćmy zatem do konkretów. Pytanie o literacki dorobek mijającego dwudziestolecia może skłaniać do ułożenia listy dzieł, o których mówiliśmy, które budziły zaciekawienie i osiągnęły przyzwoite, jak na specyfikę naszego czytelnictwa, nakłady. Takie listy i rankingi krytyka sporządzała nie raz, w dużej mierze na nieustannym porządkowaniu i hierarchizowaniu polega jej zajęcie.

Nie wiem, rzecz jasna, które książki mijającego dwudziestolecia są najważniejsze. Mogę jedynie wymienić tytuły książek, które w tym okresie zrobiły na mnie wrażenie, które czytałem z przejęciem i nadzieją, że powiedzą mi coś, na co czekam i że powiedzą tak pięknie, jak chciałbym usłyszeć. Mogę wyliczyć – i będzie to zapewne wyliczenie niepełne – książki, które odbierane były przez czytelników jako przychodzące w porę i przynoszące odpowiedzi na pytania, które akurat wisiały w powietrzu. A jeśli nawet nie przynoszące odpowiedzi, to w satysfakcjonujący sposób formułujące te pytania, znajdujące dla nich odpowiedni słowny kształt.

Do takich książek z pewnością należały w najnowszym dwudziestoleciu powieści i opowiadania Olgi Tokarczuk. Zapewne w nie mniejszym stopniu do literatury współczesnej, czyli takiej, z którą czytelnik się rozumie, należy proza Andrzeja Stasiuka. Wydarzeniem było niewątpliwie ukazanie się powieści Stefana Chwina *Hanemann*. Dziesiątki tysięcy czytelników znalazły upodobanie w pisarstwie Jerzego Pilcha. Literackich smakoszków mogła usatysfakcjonować z rzadka publikowana, ale za to jakże dopracowana proza Eustachego Ryłskiego.

Oprócz co najmniej kilkunastu książek tych pisarzy, książek połączonych w zastanawiającą całość problematyką rozchwianej i poszukiwanej jednostkowej i zarazem kulturowej tożsamości, czytelnik minionego dwudziestolecia upodobał sobie w dokumentalno-artystycznych reportażopowieściach Ryszarda Kapuścińskiego. Dokumentalna proza kilku młodszych od Kapuścińskiego reporterów, jak Wojciecha Tochmana, Wojciecha Jagielskiego czy Mariusza Szczygła, dawno już osiągnęła taki poziom literackiego profesjonalizmu, że skutecznie konkuruje z prozą fikcyjną, a może nawet tę konkurencję wygrywa? O żywotności i literackiej reprezentatywności tak zwanej literatury faktu nie będę się rozpisywać, jest to bowiem zagadnienie

dobrze znane. Jednak ze względu na znamienność i artystyczną rangę tego zjawiska trzeba tu o nim wspomnieć.

A skoro już mówimy o wyrazistej obecności literatury faktu, dla uzupełnienia wspomnijmy jeszcze o wadze eseistyki. Kolejne tomy esejów Miłosza, Zagajewskiego czy Chwina, a także kolejno ukazujące się dzienniki pisarzy, także nieżyjących już autorów ze starszych generacji (choćby Iwaszkiewicza czy Anny Kowalskiej) niezmiennie przyciągają uwagę czytelników. W dobie wszechobecnej telewizji i internetu fikcja spowszedniała i zbanalna, stała się zresztą mocno podejrzana; chyba przeszło na nią odium medialnej manipulacji. Zaś proza dokumentalna – reportaż, esej, dziennik, korespondencja – w coraz większym stopniu utożsamiana jest z prozą artystyczną i coraz mocniej wypiera fabułę z obszaru zainteresowań czytelników.

I tylko poezja wciąż niezłe sobie radzi, chociaż czasami mam niepokojące wrażenie, że w Polsce więcej osób pisze wiersze niż je czyta.

Literatura jest sztuką i służy odczuwaniu dość wysublimowanej przyjemności. Jak we wszystkim, co złożone, trudno w niej oddzielić to, co estetyczne, od tego, co informacyjne. Wszystkie utrwalone ślady ekspresji słownej, od najstarszych do nam współczesnych, prezentują się jako wytwory i zarazem narzędzia poznania nienaukowego i sięgającego do tych zasadniczych sfer ludzkiego doświadczenia, z którymi nauka sobie zupełnie nie radzi i sobie nie poradzi.

Być może jednak, jak wiele symptomów na to wskazuje, rzeczywiście kończy się epoka Gutenberga, a wtedy literatura musi okazać się ginącym gatunkiem. Jak bez tego wysublimowanego i elitarnego, a zarazem elementarnie niezbędnego sposobu samopoznania, obejdziesz się człowiek?

W tej perspektywie wszystkie przygody polskiej literatury w okresie mijających właśnie dwudziestu lat politycznej swobody i nie bardzo rozpoznanych procesów globalnych i lokalnych społecznych przepoczwarzeń mogą się wydać aktywnością widoczną tylko w mikroskali. Ale można w nich także widzieć cząstkę ruchów czy skurczów towarzyszącej głębokiej i zasadniczej przemianie. Sukcesy i niepowodzenia polskich pisarzy interesującego nas tutaj dwudziestolecia otrzymałyby wtedy wymiar symptomów. Czy da się z nich odczytać kierunek tej przemiany?

Andrzej Zawada



Marek Wendorff

Kontakt '09

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt na ogół zaczyna się nieciekawie i tak było i tym razem. Robiące złe wrażenie opracowanie graficzne, niedopracowane redakcyjnie materiały wydawnicze i fatalna reklama wyglądają tak, jakby nie miał kto się tym profesjonalnie zająć, chociaż czytając, że przy festiwalu zatrudnionych jest kilkadziesiąt osób. Rytualne są narzekania na finanse, chociaż w czasach kryzysu finanse jak na taki festiwal są naprawdę spore, tylko trzeba wiedzieć, co chce się zrobić, jaki efekt osiągnąć i jaki wybrać do tego plan działania.

Czy nie lepsza byłaby zasada: im mniej, tym więcej – zamiast dwóch a nawet choćby i trzech miernych spektakli, które niewiele dają i jedynie obniżają rangę przedsięwzięcia, zaprosić jeden wybitny, który pociągnie wszystko w górę. Niech zamiast trzynastu czy czternastu jest sześć lub siedem przedstawień, ale każde na swój sposób wybitne, zostające na długo w pamięci i przypieczętowane poważną, merytoryczną, a nie towarzysko-kawiarnianą dyskusją. I wtedy każdy z tych spektakli mógłby odbywać się na dużej scenie, także z wyjazdem do Bydgoszczy, a nie jak obecnie w obskurnej sali gimnastycznej „Olimpijczyk” i dyskotekowym

klubie studenckim „Od Nowa”, do których już choćby tylko wejście i zdobycie dobrego miejsca jest wyczynem.

Co było dla mnie najważniejsze na 19. Kontakcie? Największym przeżyciem teatralnym była na pewno *Muszka owocowa* Christopa Marthalara i w reżyserii tegoż, w wykonaniu Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz z Berlina. Piękne chwile. Aktorzy chodzą, krzątają się na scenie, śpiewają, tańczą, odgrywają scenki, a my widzimy, że wszystko dzieje się jak w dobrej partyturze – z sensem, czemuś służy i do czegoś zmierza. Co to jest? Ani to opera, ani teatr absurdu. Śpiewogra czy musical? A może komedia *dell'arte* lub groteska deformująca zwyczajność, przeciętność i nijakość? W każdym razie: rzecz bez fabuły. Ludzie w sytuacji: absurdalnej? groteskowej? satyrycznej? tragikomicznej? A może tragicznej? Trudno powiedzieć. Gagi, pantomima, kabaretowe smutno-śmieszne scenki. I muzyka, która jest jakby z innego wymiaru: podnosi ludzi na duchu, uwzniośla ich, upiększa i stawia na pierwszym planie: tak, człowiek i jego dążenie są tu na pierwszym planie.

Podziwiamy sztukę teatralną Marthalara. Z jednej strony partytura i dyscyplina, a z drugiej – lekkość i jakby improwizacje, ciągle na nowo odgrywane, świeże i nowe. Widzimy, jak można pokazać na scenie melancholię i jak tworzyć i utrzymywać dobrą aurę, która przenosi się na widzów. Piękno rodzi się ze słabości i z jej przewyciężenia, dzieje się w niby banalnych, ale przecież dla każdego z nich zasadniczych zmaganiach dążących do przemiany wewnętrznej i odmiany losu. Na scenie działa osiem postaci: są gnuśni, ale przecież ciągle czymś zajęci i bardzo sympatyczni – tacy swojscy nieudacznicy, których pełno dookoła. Śpiewają i czekają. Liczą na odmianę losu i tym się zajmują, tego się trzymają, bo w tym jest ich nadzieja i godność. Prowadzą badania i są nimi tak pochłonięci, jakby od tego zależało coś bardzo ważnego. Dziwacy i ekscentrycy. Są dziwnie spokojni, ale nie zrezygnowani, podnieceni, ale bez przesady. Co to jest? Drwina? Absurdalna sytuacja w naukowym laboratorium? Rodzaj kompromisu? Zapełnianie czasu? Nie wyglądają na naukowców, a to laboratorium nie wygląda na prawdziwe laboratorium. Obserwujemy, śmiejemy się, raz po raz wybucha głośny śmiech, słuchamy pięknych pieśni i pięknej muzyki i wczuwamy się w tę atmosferę na przemian raz miłego wyczerpania, raz miłego podniecenia.

A przecież Marthaler to skandalista i to nie byle jaki: z niejednego skandalu piekł chleb. Aktorzy snują się po scenie, recytują fragmenty literatury popularnonaukowej, żują, jedzą, przysypiają. Ale są i fragmenty

ze Stendhala i z Blake'a i raz po raz to dziwne laboratorium biochemiczne, w którym zamiast genów bada się miłość, wypełnia piękna muzyka, m.in. Chopina, Wagnera, Dworzaka i Strawińskiego, szlagiery Verdiego i Pucciniego i piękne pieśni Schuberta i Schumanna o cudzie zakochania i miłości. Muzyka to siła tego spektaklu, jego rytm i dobry duch. Muzyka i ruch sceniczny świetnie z nią zsynchronizowany, a więc jej podwójny synchron z człowiekiem.

U każdej z postaci widoczny jest jakiś defekt: są grubi albo chudzi, nieporadni i ślamazarni, ale na swój sposób zapobiegliwi i potrafią dbać o swoje sprawy, są śmieszni i gapowaci, żeby nie powiedzieć głupkowaci, ale i sprytni. Kierują nimi uczucia, emocje, przyzwyczajenia, jakieś natręctwa, pragnienia, lęki i pożądania. I tak to trwa, podczas gdy muszka owocowa żyje tylko dziesięć dni i w tym czasie przeżywa wszystko, co najważniejsze. Pojawiające się nad sceną napisy raz po raz zmieniają i płaczą czas akcji.

Co dominuje? Ironia? Autoironia? Cynizm czy autentyczność? Lekka kpina czy wyrafinowany komizm? Jak u Bustera Keatona, który rozśmiesza ponurą miną; tak, coś tu jest z filmu niemego. I w tej niewyrazistości rysują się różne sprzeczności pojedyncze i sprzeczność główna, naczelna: człowiek jest jak muszka owocowa, ale tworzy *Hamleta*, *Fausta*, *Tristana* i *Izoldę* i setki innych arcydzieł, które są świadectwem jego duchowej siły i wielkości. Miłość to działanie w człowieku neuroprzekaźników, endomorfina, serotoniny i różnych bioenergetycznych bodźców, a przecież miłość to przede wszystkim duch i związane z nią duchowe przeżycia: marzenie, pragnienie, szczęście, zazdrość, czy tęsknota.

Gra aktorów, ruch sceniczny i śpiew są ekspresyjne i różnorodne: mamy na przykład różne rodzaje tańca, a właściwie to ich parodie, które jakby parodiowały ich czy naszą niemoc duchową i uczuciową. I tak jest to tylko przyczynek, zdaje się mówić Marthaler, bo miłość to temat wieczny, ludzkie być albo nie być, rzecz główna i najważniejsza.

I to jest teatr! Widać, jak to jest zespołowo zrobione, jak oni świetnie się w tym znajdują i jak do siebie pasują. Christoph Marthaler i jego zespół: aktorzy plus scenografka Anna Viebrock – prawdziwa trupa teatralna. Na scenie: szczęście i nieszczęście, radość i smutek, miłość i muzyka, teatr i sztuka – i tylko to się liczy! Poza nimi, zdaje się mówić Marthaler, jest karykatura, nędza, rozpad, rozpacz i śmierć. Chłóśmy więc to, co dobre. Żarty podbite melancholią i dobra aura to esencja marthalerowskiego świata, którą fachowo i z pieczęcią nam przekazuje.

A na końcu jest jeszcze jeden żart czy drwina: okazuje się, że ci naukowcy to tylko operowi statyści, którzy czekają – odgrywając *Muszkę* – na finałową scenę potępienia Fausta. I tu rodzi się nowy kontekst, który pieczętuje wymowę całości: Faust drwiący z miłości zostaje przeklęty.

Widzimy w tym spektaklu przebłycki niemieckiego ducha, który jest fascynujący, ale i przerażający, jeżeli chociaż lekko go wykrzywić. A jeżeli scena główna jest kulisami, to co jest główną sceną i co dzieje się za nią? Nie tylko o żarty tu chodzi: jest piękno i jest miłość, która góry przenosi i która może wszystko – takie jest przesłanie tego przedstawienia. Czy może być piękniejsza wiadomość dla człowieka, dla najzwyczajniejszego człowieka, który jest jak owocowa muszka?

Drugim wydarzeniem na 19. Kontakcie był spektakl z Schauspielhaus Zurych, esej czy traktat sceniczny Petera Brooka i Marie-Hélène Estienne na podstawie tekstów między innymi Antonina Artauda, Edwarda Gordona Craiga, Wsiewołoda Meyerholda i Williama Shakespeare'a pt. *Warum* w reżyserii Petera Brooka i w wykonaniu Miriam Goldschmidt oraz towarzyszącego jej Francesco Angello, grającego na dziwnie wyglądającym i brzmiącym instrumencie hang.

Jak pokazywać duchy na scenie? Czy powinniśmy spalić dzieła Shakespeare'a? Jak na scenie płakać i jak się śmiać? Jak wchodzić i jak wychodzić przez drzwi? Co to znaczy być na scenie? Kto mówi, gdy mówi ktoś inny? Kto stworzył teatr i jakie jest dla niego przesłanie? To są pytania, na które w ascetycznej scenografii próbuje odpowiedzieć w solowym popisie aktorka Petera Brooka, energetyczna Miriam Goldschmidt (w czasie spektaklu, wchodząc na chwilę w rząd między widzami, lekko dotknęła mojego ramienia i poczułem jak przeszedł mnie prąd). Mówi o roli i zadaniach teatru w dzisiejszym świecie i o truciznie teatru – strychninie, której duża dawka podana w krótkim czasie może zabić, ale która może także być lekiem ratującym zdrowie. To niezwykle kontakt z wybitną aktorką i ze starymi prawdami, z którymi młodzi reżyserzy, ukształtowani i żyjący w postmodernistycznym śmietniku nie potrafią się zmierzyć.

Peter Brook opowiada, jak to w siódmym dniu stworzenia świata, gdy ludzie zaczynali się nudzić, Bóg powiedział: „Niech stanie się teatr”. I stał się teatr i wtedy wszyscy chcieli dostać w nim najlepsze role i poprosili Boga, żeby wysłał do nich odpowiedź, jak ma być, żeby tak się stało. I Bóg przysłał odpowiedź napisaną na kartce umieszczonej w pudełku, ale to pudełko od razu

gdzieś zginęło. Wiele wiele wieków później zostało znalezione w skrzyni na strychu przez młodego reżysera, domyślamy się, że był nim Peter Brook, który jako pierwszy przeczytał to przesłanie Boga dla teatru, które zawarte było w jednym słowie: „Dlaczego”. Czy żyjący w postmodernistycznym śmietniku dzisiejsi młodzi i nie młodzi reżyserzy próbują zmierzyć się z odpowiedzią na to podstawowe pytanie, jak czynili to ich wielcy poprzednicy, których przywołuje Brook? Z nadzieją czekamy, że wreszcie tak się zdarzy.

I tyle tego, co było najlepsze na 19. Kontakcie. Zdarzyły się jeszcze dwa spektakle, które jednak warto było obejrzeć i cała reszta, którą najlepiej jest skwitować dwoma słowami: po co? Te dwa średnie spektakle to *Rozmowy poufne* Ingmara Bergmana w reżyserii Iwony Kempy z Teatru im. Wilama Horzycy z Torunia oraz *Sprawa Dantona* według Stanisławy Przybyszewskiej (a nie: Stanisławy Przybyszewskiej, jak podano w programie) w reżyserii Jana Klaty z Teatru Polskiego z Wrocławia.

Ingmar Bergman to mój ulubiony reżyser filmowy i ucieszyłem się, gdy zobaczyłem jego *Rozmowy poufne* w programie Kontakt. Iwona Kempa z Teatru im. Wilama Horzycy z Torunia zrobiła czysty i przejrzysty spektakl, który jest bez porównania z jej słabym *In Extremis. Historia Abelarda i Heloizy*. Głównym walorem *Rozmów* jest kreacja Dominiki Bednarczyk w roli Anny oraz świetne pozostałe role kobiece: Bożeny Adamek, Joanny Mastalerz i Anny Tomaszewskiej. Natomiast niewypałem są wszystkie trzy role męskie – pastorów: Jakuba, Henryka i Tomasa, którzy przypominają nie tyle szwedzkich protestantów tak dobrze znanych z filmów Bergmana, co jakichś polskich proboszczów czy księży. To łamię ten spektakl, a szkoda, bo tak role kobiece jak i ascetyczna scenografia (czarna scena, gustowne meble i sprzęty) dobrze wprowadzają w bergmanowskie klimaty i nastroje, a to już jest dużo, przynajmniej na tyle, żeby osiągnąć więcej, niż się osiągnęło. W realizacji dzieł mistrzów takie odstępstwa od partytury od razu stają się fałszem, który niweczy całość pomimo, że wiele jest w niej dobrego.

Słaby jest nerw dramaturgiczny jak na te ładunki, którymi wypełnione są postacie: miłość, zdrada i jej skutki, przyjaźń, rozpacz, wiara, śmierć. Kempa stara się utrzymywać intymność, wielorakość i wieloznaczność, które zawarte są w tekście Bergmana. Sceny oddzielone są wyciemnieniem i pokazane nie po kolei, to znaczy nie w chronologicznym toku tej historii (pojawiają się napisy, informujące o czasie akcji) i jednak niepotrzebnie jest to porozrywane, chociaż

i tak ładunki zawarte w tym przedstawieniu są duże i ważne i nie do zatarcia: diabeł i Bóg i ich obecność w życiu człowieka; tu: paradoks – po świecku, ale i w religijny sposób przedstawiane są bosko-ludzkie dylematy, a to, co poufne, staje się jawne, przynajmniej w jakimś istotnym przybliżeniu. To, jak wiadomo, jest specjalność Bergmana (rozmowy poufne są protestancką, mniej udaną formą spowiedzi katolickiej, jak mówi pastor Jakub). Dobrze, że Iwona Kempa wchodzi w te napięcia: to znaczy, że jest ambitna i tak jak próbowała mierzyć się z Beckettem, tak teraz mierzy się z Bergmanem, a to naprawdę jest bardzo dobra droga (Beckett, Bergman), chociaż trudna i niebezpieczna. Z ciekawością czekamy na jej kolejne spektakle.

Jan Klata to sprytny i w miarę sprawny reżyser, a jego sukcesy we współczesnym teatrze polskim są odpowiednikiem sukcesów Gretkowskiej czy Masłowskiej w literaturze. Klata jest efekciarski na powierzchni i wypatroszony w środku. Jego polityczny teatr, którego kolejnym, chyba najbardziej udanym wcieleniem jest *Sprawa Dantona* według dramatu Stanisławy Przybyszewskiej, nie wnosi niczego nowego, jest tylko sceniczną ilustracją, mniej lub bardziej wyostrzoną, gazetowej publicystyki i stereotypów typu: rewolucja zjada własne dzieci. Jeżeli rewolucyjne i polityczne przemiany pokazuje się przez chaos, to tak czy owak trzeba jechać po powierzchni i Klata tak jedzie. Czym jest polityka? Czym jest rewolucja? U Klaty są głównie karykaturą, czy jakąś komedią, a przecież wiadomo, że jest to nieprawda: tak polityka, jak i rewolucja karykaturą lub komedią czy tragikomedią mogą być w swoich różnych pasmach, ale nie są nimi w swojej istocie.

Klata deformuje tekst Przybyszewskiej i wynikający z niego świat przedstawiony i to robić potrafi, tylko że z tych deformacji niewiele wynika, a już na pewno nie wynika z tego nic wartościowego czy konstruktywnego.

Powstaje teatralny misz masz Klaty, o czym: o Wielkiej Rewolucji Francuskiej, o dyktaturze jakobinów czy o sprawie dziejącej się między Dantonem a Robespierre'em? To robi na niektórych, zapewne na jemu podobnych, wrażenie. Bo, rzeczywiście, czego tu nie ma? Między innymi: budy z kartonu, dykty i blachy, błoto, brud i szare trociny, bezładna mieszanina groteski, burleski, farsy, tragikomedii, komedii *dell'arte* i kabaretu; *Revolution 9* Beatlesów, *Etiuda rewolucyjna* Chopina i inne „rewolucyjne” przeboje; są „gadające głowy”, estradowe gagi, diapazon i tandeta, skrawki dramatu ludzi i idei. Klatę oczywiście nie interesuje Przybyszewska i jej dramat: Klatę interesuje

Klata i to, co na kanwie dzieła Przybyszewskiej robi. A że ma tyle do powiedzenia, ile ma, to wychodzi, co wychodzi.

Do znudzenia przeprowadzone kolejne miałki „według”, nawet bez zaznaczenia, że według, bo Klata na tyle jest sprytny, że wie, iż nikt nie będzie jego pozał się Boże dzieła z dziełem Przybyszewskiej porównywał (a już na pewno nie gazetowi krytycy). Klata dekonstruuje i poprawia Przybyszewską, paczy ją, niweluje i rozpycha się w jej dramacie. Tak, na pewno ma tupet. Widać to także w jego felietonach na łamach „Tygodnika Powszechnego” – wiele samozaparcia trzeba, żeby przebrnąć przez te tekściki, to jednak dobrze w nich widać, kim intelektualnie i artystycznie jest Klata Jan, reżyser.

Plusem tego spektaklu jest aktorstwo (Marcin Czernik, Wiesław Cichy i Kinga Preis) i dynamizm, ale jak na prawie trzy godziny i rangę dzieła, do którego się odnosi, to jest to za mało i to o wiele za mało.

Na tym koniec. Teraz już tylko żmudna końcówka: dziewięć pozostałych spektakli, których jakbym nie obejrzał, to nic by się nie stało. Po co w czasach kryzysu wozi się takie przedstawienia po Europie? Nie wiem. Nic mi one nie dały tak pod względem artystycznym jak i poznawczym, a zabrały jedynie czas i niekiedy wprawiły w konfuzję, zostawiając niesmak, zniecierpliwienie i żal. Oto kilka słów na ich temat w kolejności, w jakiej zostały pokazane na toruńskiej scenie i na gimnastycznym parkiecie (oprócz zbitki z Sorokina).

Proces Franza Kafki w reżyserii Dušana Davida Pařízka z Teatru Kamealnego w Pradze został wystawiony nie wiadomo dlaczego na otwarcie. Siedmioro przeciętnych aktorów, projekcje wideo wyświetlające m.in. zapis piszącej ręki i różne współczesne obrazki, muzyka z adaptera, cienie na ścianach i punktówka, która gaśnie na koniec. Ascetyczna i abstrakcyjna scenografia: czworobok przecięty po przekątnej i dwie ściany prostopadłe – podłogowa mozaika, które w ostatniej scenie przewrócą się, stwarzając dwa razy większą przestrzeń. Ani to interpretacja wielkiej powieści Kafki, ani jej streszczenie i ani zachęca, ani nie zachęca do jej czytania. To co, że minimum środków teatralnych? Słowo też nie wybrzmiewa w tym spektaklu wyraźnie, po kafkowsku.

Jedyne, co w tym przedstawieniu wypatrzyłem, to działanie światła i gra nim: proces zaczyna się, gdy Józef K. rozpoczyna wędrówkę w stronę światła i jakby sam (w toku procesu) staje się ważnym źródłem światła.

Ale K. jest nieprzygotowany wewnętrznie i światło (proces?) zabija go (tu także rola świadomości, której rdzeniem jest, przynajmniej u Kafki, głód metafizyczny).

Następna w kolejności jest wyjęta z lamusa stara sztuka (lata trzydzieste XX wieku) Jeana Cocteau *Głos człowieka* w reżyserii Ivo van Hove z Toneelgroep z Amsterdamu. Monodram czy monolog teatralny, a właściwie monodialog – aria dla wielkiej aktorki (grały go m.in. Ingrid Bergman i Liv Ullmann). Jest to ostatnia rozmowa telefoniczna kobiety porzuconej przez kochanka, która rozmawia z nim i rozpaczliwie próbuje jeszcze zatrzymać przy sobie, co tylko pogarsza jej i tak fatalną sytuację. Jest to dziwna rozmowa, bo mężczyzna prawie nic nie mówi – mówi ona, ale jego milczenie (jest obecny) nakręca ją do działania i do mówienia.

Biały, sterylny pokój, za szybą, która jest jakby szybą wystawową (niezłazęnie na sprzedaż). On już jest z inną; jej zostawił tylko wspomnienia i psa, który na niego czeka. Rozstanie nastąpiło i obserwujemy jego przypiętowanie. Ona ubrana jest niegustownie, bez makijażu, pali papierosy, kręci się niecierpliwie, jest niespokojna i nie robi dobrego wrażenia. Ale i tak najważniejsze są słowa – jedyny łącznik: reszta to lepsze albo gorsze dodatki, które i tak można przez telefon opisywać inaczej.

Z kim prowadzi ten (mono)dialog? Z kochankiem czy ze sobą? A może z demonem? W klatce pokoju grają silne uczucia i emocje. Widzimy jej rozpacz, rezygnację i brak nadziei. U niego przeczuwamy obojętność, pewnie zniecierpliwienie lub złość, może jeszcze resztki jakiegoś niepokoju o nią. Miłość się skończyła – o co więc toczy się gra? O jej lepsze samopoczucie, czy o życie? Płacze, mówi o bezsenności, o próbie samobójstwa, milczy i jakby szykuje się do śmierci.

Ale kto dzisiaj popełnia samobójstwo po odejściu kochanka? Nie przekonuje ten klaustrofobiczny tekst, który bardziej dzieje się w głowie, niż na zewnątrz, a jeszcze dodatkowo roztapia się we współczesnym kontekście (np. feminizm). Aktorka jest niezła, ale nie jest to przecież wybitna kreacja. Wszystko to w istocie jest jak za szybą i takie pozostaje. Czy nie lepiej byłoby (nawet kosztem trzech z tych dziewięciu przedstawień) zaprosić do Torunia na przykład obecne na Festiwalu we Wrocławiu głośne *Rzymskie Tragedie* tego reżysera? W sztuce tak już jest, że kilka namiastek nie zastąpi jednego dzieła i trzeba to wiedzieć, jeżeli zajmuje się sztuką.

Ale, jaką rangę może mieć Festiwal Teatralny, którego gościem specjalnym jest taki trzeciorzędny i tandetny pisarz jak Władimir Sorokin? O jego *Kapitale* w reżyserii Edwarda Bojakowa i w wykonaniu aktorów Teatru Praktika z Moskwy trudno jest napisać coś z jakimś pozytywnym sensem. W pierwszej części wyświetlane są na kurtynie projekcje wideo, po bokach migają monitory, jest też coś w rodzaju teatru cieni, gra głośna muzyka pop i żargonem mówi się o korporacji bankowej i o nowych ranach-bliznach na twarzy oligarchy preza. Drugą część wypełniają scenki kabaretowe – krótkie monologi o duszeniu w sobie niesprawiedliwości, krzywdy i wstydu wygłaszane pod nazwą „zaduś chodora” (aluzje polityczne do losu Michaiła Chodorkowskiego). Słowa tu nie znaczą, wszystko jest posiekane, zmasakrowane, rozbite, w proszku. Zostaje tylko papka, chaos i pulpa. Jaki jest w tym teatralny sens? Nie wiem.

I jakby tego było mało, to następnego dnia oglądamy *Lód* na podstawie postmodernistycznej powieści tegoż Sorokina w reżyserii Kornéla Mundruczó i w wykonaniu aktorów Nemzeti Színház z Budapesztu. I tak jak *Kapitał* spłynął po mnie jak po kaczce woda, tak *Lód* mocno zniecierpliwiał, a nawet zniechęcił do teatru.

Streszczenia tego narracyjnego bohomazu o sekcie ludzi o jasnych włosach i niebieskich oczach i o okrutnym rytuale-torturze, oszczędźmy sobie. Na scenie, a właściwie to nie na scenie, ale na parkiecie „Olimpijczyka” – brutalny seks, krew, przemoc i ohyda. Ale, w końcu, dlaczego tego nie pokazywać, skoro to jest, tak jak dlaczego nie wygłaszać bredni o spisku Żydów i masonów, skoro krążą takie teorie? Dochodzimy do ściany, bo ani nie sposób tego powiełać, ani choćby tylko o krok posunąć się dalej.

Jest to tak tandetne, że powiedzieć, że jest to Dostojewski dla ubogich, to powiedzieć za dużo na korzyść Sorokina. Burdel, skrajny prymitywizm, wulgarność i brak jakichkolwiek hamulców. Co to jest? Rosja współczesna? Jakiś majak? I co to wspólnego ma z kulturą, ze sztuką, z teatrem?

Najpierw ze zdumieniem i zdziwieniem, a potem już z obojętnością, żalem i rozbawieniem słuchałem wypowiedane mi do ucha przez niewinny i jasny dziewczęcy głosik lektorki steki obrzydliwych przekleństw, właściwie bez przerwy.

Podziw budziło poświęcenie raz po raz maltretowanych aktorów, szczególnie Bori Péterfy w roli Nikołajewej.

Kim jest ten nieszczęsny skandalista Sorokin? Przy Witkacym to pchełka. Ale co szkód narobi, to narobi. Tylko po co obwozić te jego wypociny po

festiwalach? Zastanawiam się, czy i w teatrze nie wprowadzić, na wzór internetu hasła: „Stop chamstwu w teatrze!”.

Pod to hasło gładko podchodzi następna festiwalowa prezentacja – *Wróg klasowy* Nigela Williama w reżyserii Harisa Pašovića w wykonaniu aktorów East West Theatre Company z Sarajewa (Bośnia i Hercegowina). Z dziką zaciętością klną, biją się i szamocą, krzyczą, rozbijają krzesła i stoły. Patologia, agresja i chamstwo. Oglądamy demolkę klasy, która wygląda jak piwnica zniszczonego domu. Rysują genitalia na ścianie i dają lekcję wulgaryzmu, zdziczenia i prymitywizmu. Ich formą wyrazu są piosenki hip hop. Mają siebie za nic – męty, tak mówią o sobie. Czekają na nauczyciela, a właściwie brną w zło, w jakimś dzikim szale czy w zapamiętaniu, co musi skończyć się tragedią. I nie ma żadnego znaku, że to nowe nieszczęście będzie dla nich jakimś punktem zwrotnym.

Trochę teatralnych przeżyć i refleksji wnosi *To dziecko* Joëla Pommerata i w reżyserii tegoż, w wykonaniu aktorów Teatru Praktika z Moskwy. Na scenie oglądamy narodziny i śmierć i różne relacje rodzinne znane z własnych doświadczeń i z obserwacji. Pusta, wyciemniona scena, krzesła, łóżko z prosektorium. Kolaż scen, które haczą nas swoją ekspresją i niezwykłą zwykłością, z jaką są w swoim ascetyzmie przedstawione.

I kolejny niewypał: *Makbet* Williama Shakespeare’a w reżyserii Mariusza Grzegorzka z Teatru im. Stefana Jaracza z Łodzi. To jest wydmuszka z *Makbeta* i nie wiem, po co robi się takie przedstawienia.

Zło i konsekwencje jego wyboru. Zło z zewnątrz i wewnątrz – w środku człowieka. *Makbet* to jeden z tych wielkich arcydramatów, za który, żeby się zabrać, trzeba mieć w sobie jakąś siłę duchową i artystyczną, nie mówiąc o umiejętnościach i talencie. A w przedstawieniu Grzegorzka brak tego wszystkiego. Ciemność, czarne wnętrza i szpalery około pięćdziesięciu zapalonych świec. Do tego łomot kotłów i to jest cały pomysł na *Makbeta*.

Postacie ubrane są w prawie jednolite stroje, w jakieś togi, snują się jak cienie, jakby nie miały psychiki, są widmowe i mało przekonujące. Do tego aktorzy słabo podają tekst, który i tak zagłuszony jest w dużej części przez brzące prawie nieustannie dwa kotły. To bębnienie rozbija koncentrację, jest nachalne i destrukcyjne.

Aktorstwo słabe, w większości ról występują studenci, którzy raczej statystują, niż grają. Nie ma ducha w tym przedstawieniu. Kolejny raz przekonujemy się, że wielkim autorom i dziełom trzeba służyć: siłą talentu, umiejętności i wizji, jeżeli się je oczywiście ma, bo wielkie dzieła od razu demaskują uzurpatora i nieudacznika.

No, ale można było wyjść w czasie przerwy, więc Grzegorzek nie był w stanie zniechęcić, przynajmniej niektórych, do teatru Shakespeare'a.

Co dalej? *Tyka, tyka polityka* Jiří Adámka i w jego reżyserii, w wykonaniu aktorów Boca Loca Lab z Pragi. Słuchamy partytury skleconej ze słów rozbitych na sylaby i głoski, przekształconych, zmielonych, wykrzywionych w bełkot, a potem w zwierzęcy kwik, ryk i gdakanie i w różne ludzkie, tudzież zwierzęce odgłosy. Taki żart sceniczny, czy skecz, teatralna błahostka, prawie nic.

Na zakończenie – *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa w reżyserii Erica Lacascade i w wykonaniu OKT/Teatru Miejskiego z Wilna. I raz jeszcze rozczarowanie. Wielki dramat Czechowa spłycony i powierzchowny w tym przeciętnym wykonaniu i realizacji. A ile można było wygrać z tego dramatu? Inercja, nuda, apatia, tracenie, tkwienie w zawieszeniu, miałość, duch i brak ducha, rozczarowanie, niemoc, pasja, komizm i tragizm i rój emocji, namiętności i uczuć, i walka, która trwa do końca. Ale ten spektakl jakby był z tego wszystkiego wypruty, czyli jakby był wypruty z Czechowa – naprawdę smutne widowisko.

O północy podano wyniki:

I nagroda: *Sprawa Dantona* w reżyserii Jana Klaty, II nagroda: *Muszka owocowa* Christopa Marthaler'a i w jego reżyserii i III nagroda: *Lód* według Władimira Sorokina w reżyserii Kornéla Mundruczó. Miejmy nadzieję, że za rok Kontakt jednak odżyje.

Marek Wendorff

V A R I A

Julia Hartwig

„Coś niezwykle poważnego”

Szanowni i Drodzy Państwo*,

kiedy dziś zastanawiam się, co najbardziej zbliża mnie do Lutosławskiego-twórcy, dochodzę do wniosku, że choć nie śmiem tknąć w moich rozważaniach materii muzycznej, to przecież wszystko, co pisze on o impulsach odnoszących się do uprawiania sztuki i do istoty dzieła stanowiącego emanację twórcy, zgodne jest z moimi przekonaniem, dojrzewającymi w miarę upływu lat i zdobywanych doświadczeń.

Rozważania Lutosławskiego cechuje zarówno konkretność, jak i uniwersalność, które nie ograniczają się bynajmniej do problematyki muzycznej, ale stanowią probierz każdego dzieła sztuki, a więc i uprawianej przeze mnie poezji.

Lutosławski nie cofa się przed używaniem w swoich wywodach słów, które w naszych rozmowach o sztuce nieczęsto są używane, a nawet czasem przemilczane, jakby w jakiś sposób niemodne czy staroświeckie. Może to zabrzmieć paradoksalnie, skoro mówimy tu o kompozytorze na wskroś współczesnym, poszukującym w muzyce nowego, własnego języka.

W wywodach Witolda Lutosławskiego pojawiają się słowa tak rzadko używane dziś w odniesieniu do sztuki jak prawda, ideał, czy świat idealny. Sięgając tak wysoko Lutosławski przypisuje sztuce wartości najwyższe. A ponieważ sprawę prawdy w poezji i wierności sobie traktuję sama z powagą, odnalezienie tej samej troski o podstawy sztuki w rozważaniach Lutosławskiego – podobnie jak z drugiej strony, u Miłosza – pozwala mi w bardzo osobistych przemyśleniach Lutosławskiego doszukiwać się cech uniwersalności. Podobnie też jak Miłosz w poezji, Lutosławski, nazywa swój talent komponowania *d a r e m*; Miłosz poeta nie wahał się użyć tu określenia

* Wspomnienie Julii Hartwig o Witoldzie Lutosławskim (1913–1994) odczytane na wieczorze poświęconym Jego pamięci, zorganizowanym przez Polski PEN Club oraz Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego dnia 11 maja 2009 roku w Domu Literatury na Krakowskim Przedmieściu 87/89. (Red.)

zgodnego z jego poetyckim powołaniem – nazywając ten dar *d a j m o n i o - n e m*. U obu artystów, wielkiej przecież miary, odnajdujemy tę samą zasadę wierności sobie i wewnętrznej prawdy, choć jeden z nich uprawia sztukę semantyczną, drugi zaś tworzy w świecie dźwięków.

Ale Muzy niejednokrotnie podają sobie zgodnie rękę. Lutosławski posłużył się w swojej muzyce nie raz jeden słowem poetyckim, zawsze jednak w wypowiedziach swych podkreślał, że to nie muzyka jest dopełnieniem tekstu, ale przeciwnie, że to tekst wzbogacać ma i uzupełniać zamiar muzyczny.

Lutosławski sięgał po teksty zarówno poetów polskich jak i francuskich. I tu właśnie, w poezji francuskiej, nastąpiło jedno z moich autorskich spotkań z kompozytorem, który posłużył się tekstami wierszy tego samego poety, którego zbiór w polskim tłumaczeniu, kilka lat później wydałam; mowa o poecie francuskim Henri Michaux. Nie mogę też nie wymienić tu czułego i bliskiego mi poety surrealistycznego, Roberta Desnos, którego wiersze współtworzą zachwycające *Chantefleurs* i *Chantefables*.

Myślę tu jednak o czymś więcej niż o wspólnocie gustów poetyckich: myślę o tym, jak widzi Lutosławski stosunek artysty i dzieła i czego od twórcy oczekuje. Trudno zaprzeczyć, że posługuje się tu wartościami w hierarchii najwyższymi. Wartością górująca jest tu *p r a w d a*. Pojęcie to powraca wielokrotnie w wypowiedziach Lutosławskiego i stanowi absolutne centrum jego rozważań. Czym jest owa prawda w sztuce? Jak ją oceniać? Pojęcie prawdy i fałszu nie ma tu nic wspólnego z tym, co rozumiemy jako wierność faktom, ale stanowi rzetelne świadectwo prawdy wewnętrznej, własnej drogi, bezkompromisowości, unikania naśladownictwa czy przejściowej mody.

Zasada dotycząca wewnętrznej prawdy nabiera szczególnego wyrazu właśnie dziś, kiedy język współczesnej muzyki stanowi dla niektórych trudną do przekroczenia barierę. Nawyk, żeby komponować język, nie zaś to, co mamy do przekazania, jest chorobą naszych czasów – pisze Lutosławski. I tu staję ramię w ramię przy wywodzie Lutosławskiego, ponieważ zjawisko to znajduje swój odpowiednik również w literaturze, gdzie pokusa bałwochwalstwa języka ma zwyczaj powracać z pewną regularnością od początku dwudziestego wieku (futuryzm, dadaizm).

Rodzi się stąd pokusa, by język uznać za samowystarczalny. Jest to tym bardziej paradoksalne, że polszczyzna, jaką posługujemy się na co dzień ulega dziś coraz to większej degradacji.

Muzyka współczesna jest jednak w sytuacji niepodobnej do innych sztuk, wypróbowuje bowiem swój całkiem nowy język, odcinając się od kanonów

klasycznych. Czy muzyka ta spotyka się ze zrozumieniem? Czy zdobywa sobie odbiorców? I tu nasuwa się znów zestawienie z poezją. Kiedy Lutosławski pisze, że muzykę współczesną spotyka los, na który częściowo sobie zasłużyła, biorąc pod uwagę ilość niedobrych utworów pisanych w naszych czasach, nasuwa się nam od razu analogia z tysiącami byle jakich tomików zniechęcających czytelnika do poezji.

W latach dwudziestych Kandinsky – cytuję za Lutosławskim – pisał: „Sztuki poszczególne w ciągu ostatnich dziesięcioleci oddają się analizie własnych sił. Z całą bezwzględnością rozkładają na elementy własne środki i świadomie lub nieświadomie badają ich przydatność we własnym obrębie. Rozkładanie na elementy ma służyć dekonstrukcji, konstrukcja – montażowi”.

I tu znów pora, by przypomnieć, że była to pora rozmaitych „izmów”: kubiizmu, futuryzmu, dadaizmu. Co nastąpiło potem, wydaje się mnie osobiście, nieświadome, niejasne, pełne zamieszania. I proces ten może być długotrwały.

Jedno jest pewne, jak mówi Lutosławski: we współczesnym dziele muzycznym bariera językowa przestaje działać, kiedy kompozytor ma do powiedzenia coś niezwykle poważnego. Na tym, zdaniem Lutosławskiego, polegał sukces Bartoka.

A my możemy tylko dodać: na tym też polegał sukces Lutosławskiego. Przypomnijmy na koniec słowa pani Ewy Szczecińskiej: „Lutosławskiego interesowała żywa muzyka, a nie idealna konstrukcja i w tym kryje się tajemnica jego twórczości”.

Julia Hartwig

Krzysztof Myszkowski

Addenda (13)

Duch i ciało. Ciało i duch.

Ja, proch i nic.

Pokusy złego.

Czas dany na ziemi, czas pokuty i łaski.

Obrazy, które wisiały na ścianach w mieszkaniu moich dziadków, repatriantów z Wilna, w którym się wychowałem: obraz Jezusa i obraz Matki Boskiej, *Dama z łasiczką* Leonarda, Rembrandta portret Saskii z profilu i w kapeluszu z piórkiem, makatka z widokiem placu Świętego Marka w Wenecji, dwie oprawione w czarne ramki fotografie: widziana przez Bramę Żeglarską bazylika Świętych Janów w Toruniu i fragment murów obronnych, grafika przedstawiająca gdański żuraw i przenośna, pozostająca w ukryciu podobizna Matki Boskiej Ostrobramskiej.

sequor (łac.) następować, iść za kimś lub czymś, towarzyszyć komuś, przejąć czyjeś dziedzictwo.

Gleichzeitigkeit (niem.) równoczesność, jednoczesność, współczesność.

Muss (niem.) – twardy przymus, konieczność.

Uzurpacje Mohla.

Poznając siebie w jakiś ważny sposób odrywamy się od siebie, od swojego ja (ja – nie ja) i to jest konieczne.

Pan do Samuela: „Napełnij oliwą twój róg i idź”.

Samuel do Saula: „To ja jestem Widzący. Chodź ze mną na wyżynę!”.

Samuel: „Będę wam pokazywał drogę dobrą i prostą”.

Ostatni z Sędziów – Samuel i Belial (Beliar).

Baalam: „Widzę go, lecz jeszcze nie teraz, dostrzegam go, ale nie z bliska”.

Kanaan to nie jest cel, ale etap przejściowy, „odpoczynek” w wędrówce do celu.

Widzę, że jest to korzeń wydający truciznę lub piołun.

1. Prolog. 2. Metamorfozy (pion – jeden ze składników, daje znać o sobie, jest w tle). 3. Apogeum. Epilog – punkt kulminacyjny (pion dominuje, wskazuje główną drogę).

Sobota wieczór, liturgia Niedzieli Palmowej. W katedrze, w kaplicy Aniołów Stróżów: dziewiętnaście aniołów, dziewięć postaci, trzy krzyże, trzy Serca Jezusa, trzy znaki IHS i fragment psalmu.

Białe baranki.

Czarne malowidła, a nad nimi kolorowe szkiełka witraży, przez które przenika światło.

Siedem darów Ducha Świętego.

Na sześć dni przed Paschą (*feria prima*) Jezus jest w Betanii, czyli w „domu posłuszeństwa”. „Jego pouczenia wyczekują wyspy” – mówi Izajasz. Olejek z kolców nardu, akcesorium weselne. Słowa Judasza. W sześć dni Bóg dokonał dzieła stworzenia i w sześciu dniach wypełniło się dzieło męki, dzięki której wszystko zostało odnowione, jakby stworzone na nowo. Z jednej strony radość i pobożność tłumów, z drugiej – zazdrość i zawiść faryzeuszy.

Antyfona na wejście: kłamcy i gwałtownicy. „Posłuchajcie mnie, wyspy” – mówi Izajasz, prorok. „Próżno się trudziłem, na darmo i na nic zużyłem moje siły.” Skała schronienia i zamek warowny, opoka i twierdza. Nadzieja, podpora i opieka. Zapowiedź zdrady i znak. „A po spożyciu kawałka chleba wszedł w niego szatan.” Noc, chwała i dwa pytania Piotra. Jak mówi Orygenes: „Ta sama moc tkwiąca w chlebie i w kielichu przynosi dobro dla dobrego usposobienia, dla złego zaś gotuje zło”.

W przeddzień paschalnego przejścia. „Pan Bóg mnie obdarzył językiem wymownym, bym umiał przyjść z pomocą strudzonemu przez słowo krzepiące. Każdego rana pobudza moje ucho, bym słuchał jak uczniowie. Pan Bóg otworzył mi ucho, a ja się nie oparłem, ani nie cofnąłem.” Uragania i obelgi, pragnienie i głód. Nowa zdrada i trzydzieści srebrników. Polecenie, żeby

przygotować Paschę. Zajmuje miejsce przy stole. Zapowiedź i natychmiastowe potwierdzenie.

„Posuwać się naprzód, nazywać to posuwaniem się, nazywać to naprzód.”
Samuel Beckett.

Pytania i hipotezy. Pytania retoryczne: dla podkreślenia przekonań, także w wersji ironicznej. Hipotezy: domysły i przypuszczenia. Aporia (*aversio*): umotywowana sytuacyjnie apostrofa. Postacie aporii: moralizatorskie napomnienie, otwarta nagana, przestroga lub groźba, przekleństwo, oskarżenie będące odpowiedzią na zarzuty przeciwników, prośba o przychyłność i pomoc, zachęta do pewnych działań i zachowań, odwołanie się do opinii i osądu słuchaczy, ujawnienie własnych wahań i rozterek, usprawiedliwienie swojego stanowiska, wyrażenie pragnień, złożenie obietnic. Oznajmienia i zaprzeczenia, prędzej czy później stopniowo unieważniane. Niekonsekwencje w żelaznej konsekwencji (na przykład: mówi, że już nie będzie stawiał pytań i zaraz dalej – pytanie, nie z ciekawości postawione, ale żeby mówić). Wynajdywanie „niejasności” po to, żeby mówić. Elementy prawdopodobnej niepewności – też do zasilenia potoku mowy. Tworzenie nieporządku, a potem porządkowanie go. Kwestia – inna kwestia. Analogie. Używanie pamięci (zawsze to tysiąc dodatkowych słów).

Sól attycka.

Lipa, buk, jarzębina, wierzba, topole i klon: rozkwitające błyszczące pąki i pączki.

Srebrny krążek na szarym tle. Pełnia.

Cisza, jakby ziemia była niezamieszкана.

Triduum Sacrum. Pascha Chrystusa. Krzyż, Zmartwychwstanie i Eucharystia.

W kaplicy Aniołów Stróżów stara drewniana figura *Ecce Homo*; ciernie i paschał.

Paschalny baranek (jagnię albo kozłę). Uczta. Boży Baranek. Nowe przykazanie.

Kadzidło, kołatki, drżące płomienie świec.

Pange lingua, hymn i adoracja w ciszy.

Jerozolima, Droga Krzyżowa, Golgota i Krzyż.

Jeszcze raz wodzenie na pokuszenie, po raz drugi tak mocne.

Eli, Eli, lema sabachthani.

Siedem ostatnich słów Chrystusa na Krzyżu Haydna. Introdukcja w żałobnej tonacji d-moll, siedem sonat po około siedem minut każda, pomiędzy nimi pauzy i na końcu *terra motto*, trzęsienie ziemi.

Pasja według świętego Jana Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu Munchener Bach-Chor oraz Munchener Bach-Orchester pod dyrekcją Karla Richtera.

Czerwone szaty kapłanów. „Oto się powiedzie mojemu słudze, wybije się, wywyższy i wyrośnie bardzo” – mówi Izajasz.

Opis Męki Pańskiej według świętego Jana. Od ogrodu za potokiem Cedron, przez pałace arcykapłanów, pretorium, Litostrotos/Gabbatę (około godziny szóstej) do Miejsca Czaszki/Golgoty, na Krzyż.

Nowy grób w ogrodzie w miejscu, gdzie Go ukrzyżowano.

Odświeżenie i adoracja Krzyża. Improperia. Świece, korporał i mszał. Pokarm święty. Świece i krzyż.

Świetliste wiersze, świetliste słowa i świetliste odstępy między nimi.

Miejsce w literaturze, a miejsce w życiu literackim to są dwa różne miejsca. Ale im bardziej dokuczają swoją obecnością, swoim istnieniem innym pisarzom, to tym lepiej o nas świadczą.

Bez uporu i dyscypliny nie ma prozy, są tylko zapiski.

Czy wyobraźnia ma coś wspólnego z mechanizmem, a jeżeli tak, to co?

„Dziękuję za list, za listy, które mnie zawsze zawstydzają, bo mówi Pan jak z Synaju, a ja nic tylko żartuję. Tak się dzisiaj nie mówi, Pan to wie równie dobrze jak ja, ale jednak Pan nie może się powstrzymać, tak wysokie ma Pan pojęcie obowiązku i pojęcie literatury, ja zaś czuję, jakąś częścią mojej natury, że powinienem mieć też coś podobnego w sobie, ale się boję nie trafić, i tak waham się między kpinkami a melancholijną pryncypialnością. Ale proszę nie myśleć, że Panu to wyrzucam, ja wiem, że Pan pisze jakąś straceńczą prawdę, do której jest przywiązane straszne ryzyko, i martwię się, że nie umiem Panu pomóc na żadnym polu, nawet najskromniejszym, wydawniczym.”

Czy możliwa jest nieobecność świata zewnętrznego w monologu wewnętrznym? Ale, jak rozumieć „nieobecność świata zewnętrznego”? I czy nieobecność i brak autonomii to są dwie te same sprawy, czy jednak nie należy ich mylić ze sobą?

Nieobecność świata zewnętrznego w narracji może być rozumiana jako brak świata przedmiotowego oraz jako brak autonomii. To rozróżnienie jest bardzo ważne, bo od niego właściwie zależy cała strategia pisarska. I tak, świat zewnętrzny może być w opowieści zorientowany do świata wewnętrznego, ale może także być osobny i autonomiczny wobec niego, nie związany czy zorientowany względem wewnętrznego, podmiotowego życia pisarza. Siła a modalność świata przedmiotowego w powieści czy w opowieści to są dwie różne sprawy; świat zewnętrzny może stanowić dla pisarza przedmiot zadziwienia i zaciekawienia i to może być główną siłą jego narracji. Ale przecież rzeczy mogą być obecne w narracji tylko lirycznie i kto wie, czy wtedy nie wpływają silniej na czytelnika, pobudzają w nim coś subiektywnego i ważnego.

Liryka i muzyka. Albo jest olśnienie i powaga albo jakieś sentymentalne harce i igraszki. Muzyka zakorzeniona jest w człowieku prawie tak mocno jak słowo, które było na początku, chociaż muzyka jakby poprzedza słowo: najpierw słyszy się zaśpiew, melodię zdania, inkantację, a dopiero potem

przychodzą słowa. Dlatego muzyka tak ściśle łączy się z liturgią i z modlitwą i jest, jak mówi Tomasz Mann, darem i ofiarowaniem. Jej powstawanie i jej słuchanie jest zagadką. Jest z tej tajemniczej muzyczno-cielesno-modlitewnej strefy, która jest najgłębszą przestrzenią dla zakorzenienia i ekspresji człowieka.

Na niektóre sprawy nie można nic poradzić, można je tylko odcierpieć.

Krzysztof Myszkowski

Leszek Szaruga

Jazda (10)

27.

Nie widzę nic zdrożnego w ujawnianiu agentów bezpieczeństwa działających w peerelu w środowiskach artystycznych czy naukowych. Pożytek z tego dziś raczej żaden, w końcu to musztarda po obiedzie, ale przynajmniej coś się dzieje. Rzecz w tym jednak, że wszystko zależy od tego, w jaki sposób owych agentów się ujawnia. I do czego to służy.

Joannie Siedleckiej, autorce książki *Kryptonim „Liryka”*. Bezpieka wobec literatów chodzi najwyraźniej o własne istnienie. Ktoś, kto tak wielki wysiłek wkłada w to, by istnieć, wydawał mi się zawsze rodzajem, by posłużyć się słowami młodego Marksa z jego zabawnego felietonu przeciw cenzurze, perfumowanej pokraki. Perfumowana pokraka jest odmianą pasożyta: musi żerować na innym organizmie. Joanna Siedlecka żeruje na ludzkim nieszczęściu.

Ale stara się przekonać czytelników, iż uprawia działalność pożyteczną. Pisze we wstępie: „Wbrew pozorom nie jest to jednak książka lustracyjna, w literaturze bowiem nie ma lustracji, ale spór o odpowiedzialność za komunizm, tak często relatywizowaną, o rozliczenie przeszłości, z którą, zwłaszcza środowisko pisarskie, powinno zmierzyć się i uporać. Poznać nazwiska działających na jego szkodę, a *de facto* także czytelników, i również dla nich starać się o swoją wiarygodność, oczyszczenie, chociażby spóźnione, co jest również drogą do odzyskania pełnej wolności i suwerenności”. I dodaje na koniec wywodu: „Sekretne choroby leczy się ujawnieniem”.

Ujawnienie choroby to stawianie diagnozy. Leczy się nieco inaczej, ale to może już zbyt skomplikowane dla umysłu autorki, która nie wie również, że o wiarygodność pisarz (bo niby dlaczego od razu całe środowisko?; odpowiedzialność zbiorowa czy co?) ma się starać swymi utworami, a nie jakimś rozliczaniem przeszłości. Rzecz w tym, iż za przytoczonymi słowami skrywa się nie wypowiedziana teza, mówiąca, że środowisko pisarzy jest chore, gdyż zbiorowo odpowiedzialne za instalowanie w kraju systemu komunistycznego. A Siedlecka nie tylko stawia diagnozę, ale też leczy, czyli rozlicza przeszłość.

Lekarzy ostatnio zresztą coraz więcej. I stosują coraz bardziej radykalne środki. Jednym z nich jest określenie pola operacji. W wypadku tej książki jest to „środowisko pisarskie”. I nic to, że pisarze są istotami indywidualnymi, a nie stadnymi – Siedlecka, dobry pastuszek, traktuje ich jako stado. I przyznam, że nieco mnie to bawi, gdyż przypomina – do złudzenia? – postawę komunistycznych ideologów. Oni też bardziej niż o samą literaturę dbali i troszczyli się o „środowisko pisarskie”. Też je strofowali i leczyli. Również im miało ono do czegoś służyć. I również oni zmuszali poszczególne czarne owce: do czego? Ano do „samokrytyki”. Wywoływali takiego przed swe oblicze i nakazywali kajanie się przed innymi, koniecznie publiczne.

Bo tego typu lekarze to lekarze szczególni. To lekarze, którzy nie uznają zasady lekarskiej tajemnicy. Przeciwnie: jak tylko zdiagnozują u kogoś chorobę, natychmiast ogłaszają wszem i wobec, kto mianowicie jest trędowaty, kto zaś syfilityk, a kogo dopadła jedynie przypadłość popuszczania moczu. W szczególności bawi ich ogłaszanie szczegółów wstydlivej choroby, ze znanstwem i smakując każde zdanie opisują stan wybroczyn, smród wydzielin czy rozległość owrzodzenia. I powtarzają, że „sekretnie choroby leczy się ujawnieniem”. Co interesujące, ostatnim, który się o tym dowiaduje, jest sam chory. Taka specyficzna terapia, najskuteczniejsza, gdy szokowa.

28.

Andrzej Bobkowski (1913–1961) był jednym z najbardziej utalentowanych pisarzy kręgu paryskiej „Kultury” i choć pozostawił po sobie dorobek stosunkowo niewielki, jego ranga w moim najgłębszym przekonaniu wciąż rośnie. Debiutował w roku 1933, wszakże w okresie międzywojennym – później zresztą także – zatrudnienia pisarskie traktował z niejakim lekceważeniem, choć zaraz po wojnie, którą spędził we Francji biorąc czynny udział w ruchu oporu, nawiązał współpracę z czasopismami krajowymi publikując w „Twór-

czości”, „Nowinach Literackich” i „Tygodniku Powszechnym”. Wkrótce się jednak przekonał, iż jego pisarstwo nie ma szans w zderzeniu z komunistyczną cenzurą. Związany z emigracyjnymi „Kulturą” i londyńskimi „Wiadomościami” w roku 1948 zdecydował się na opuszczenie Europy i osiedlił się w Gwatemali, skąd, w jednym z pierwszych listów do Giedroycia – nie bez odrobiny sarkazmu – pisał, że „w wielu wypadkach wszystko to, co uważamy w Europie za «prądy», «klimat», «podniecający dech», itd., jest w istocie jedynie polityką”. To charakterystyczne dla niego sformułowanie. Wyraźne lekceważenie wartości polityki w pracy cywilizacyjnej wydawałoby się stawiać Bobkowskiego na antypodach postawy reprezentowanej przez Giedroycia. To jednak tylko pozór – zarówno autor *Szkiców piórkiem*, jak redaktor „Kultury” doskonale rozpoznawali różnicę, jaka dzieli doraźne i reagujące wyłącznie na powierzchowne zjawiska działania od przedsięwzięć łączących dalekosiężne wizje z precyzyjnym rozpoznaniem realiów czyli, inaczej mówiąc, działania polityków od przedsięwzięć mężów stanu. Właśnie „polityka” odepchnęła Bobkowskiego od Europy, zaś stosunek do niej związał go z „Kulturą”.

Jak głęboki i bliski był to związek świadczy choćby wymiana zdań, w której Bobkowski podkreśla, iż obserwując wraz z żoną przedsięwzięcie Giedroycia zdają sobie sprawę z „brzemienia, jakie pan bierze na siebie, a w każdym razie usiłuje wziąć”, zaś w odpowiedzi dowiaduje się, że „«Kultura» się pięknie rozrasta i jest właściwie zupełnie zbankrutowana, co nam nie psuje dobrego humoru i nie przeszkadza dokuczać emigracji i snuć coraz bardziej wariackie projekty”. Ta wymiana listów – z której obszerny wybór opublikowany został w roku 1997 – ukazuje obu korespondentów jako wyśmienitych epistolografów, piszących barwnie i ze swadą, lecz jednocześnie cały czas skupionych na wspólnej, choć przecież powstającej w nieustannej dyskusji, sprawie, przy czym w toku tej pracy – bo przecież ujawnia ta korespondencja wiele tajników warsztatu „Kultury” – Giedroyc odegrał decydującą rolę w umacnianiu i rozwijaniu pisarskiej świadomości Bobkowskiego zmuszając go do ukończenia jego fundamentalnego dzieła jakim są *Szkice piórkiem*, jak i do podejmowania coraz to nowych prac literackich, wśród których szkic o biografii Josepha Conrada promujący postawę określoną mianem Kosmopolaka zajmuje miejsce szczególne. Podkreśla też autor: „Mam wrażenie, że Conradowi udało się pomimo wszystko w dużym stopniu to, co Gombrowicz proponował naszym pszeniczno-skowronkowym pisarzom i co ośmielił się nazwać po prostu «uwolnieniem się od Polski». (...) Całkowite uwolnienie

się od Polski jest dla Polaka niemożliwe, bo Rosjanie nam na to nie pozwalają i kto wie, czy na dnie naszej nieuleczalnej antyrosyjskości nie tkwi właśnie to. Conrad poszedł jednak w tym uwolnieniu się znacznie dalej, niż się to na ogół przyjmuje. (...) Był typowym okazem Kosmopolaka i jako do takiego okazu należy do niego podchodzić. Jest to okaz jeszcze zupełnie niezbadany i nieprzestudiowany, pokryty do dzisiaj wstydliwym milczeniem lub wklejany na siłę w jakieś polskie ramki choćby co chwila z nich wyskakiwał. Nie był też jedyną wybitną postacią wśród Kosmopolaków. Mieliśmy ich, chwala Najwyższemu, kilku bardzo wybitnych, ale niestety za mało. Oby młode pokolenie emigracji wydało ich jak najwięcej”.

Myślę, że ów trop „kosmopolski” – łączący postawy Czapskiego, Gombrowicza, Miłosza i Bobkowskiego – był jednym z ważnych punktów orientacyjnych w projekcie „Kultury”, któremu autor tomu *Coco de Oro* poświęcił właściwie całą swą powojenną twórczość. I może warto zwrócić uwagę na szczerść tego pisarstwa, którego rdzeniem pozostaje dziennik intelektualny. Szczerść jest tu bowiem swego rodzaju nadwartością, decydującą o prawdziwości narracji. W *Szkicach piórkim* będących zapisem doświadczeń wojennych pojawia się zapis z roku 1942 poświęcony próbie lektury Tolstoja: „Nie mogę. Żona Tolstoja miała naprawdę żelazne zdrowie. Przepisała siedem razy to, czego ja nie mogę przeczytać ani razu. *Wojna i pokój* na pewno jest wspaniałym dziełem, ale nie mogę. Nie przeżykam nic rosyjskiego. Wstydzę się tego, ale jest we mnie jakaś tak fundamentalna antyrosyjskość, czy jak to nazwać, że nie pożykam. Nie mogę”.

W istocie jest to zapis niezwykle dramatyczny, świadczący o tym, iż ten Kosmopolak z przekonania zmaga się jednocześnie z tą cechą swojej polskości, która nie pozwala mu się od Polski całkowicie uwolnić. Więcej nawet: nie pozwala mu w istocie być wolnym, gdyż trzyma go na uwięzi owa „fundamentalna antyrosyjskość”. Zarazem tak bezpośrednie uświadomienie jej sobie i czytelnikom jest dobrym wstępem do próby zbadania i przestudiowania tych okazów Kosmopolaków, którzy potrafili się od niej uwolnić, takich jak – by pozostać w kręgu „Kultury” – Miłosz, Czapski czy Herling-Grudziński. Wstyd, do którego się tu Bobkowski przyznaje, w pełni ukazuje jego kłopot z własną polskością i własnym kosmopolityzmem. Ta zdolność do autokrytycyzmu jest zresztą jedną z fundamentalnych cech pisarstwa Bobkowskiego. Ta sama cecha sprawia, że mamy do czynienia z autorem drapieżnym i bezkompromisowym, który w opowiadaniu *Pożegnanie* poddaje ostrej i przecież wciąż aktualnej krytyce świat Zachodu: „Od pewnego czasu zacząłem się budzić

rano z jakąś zupełnie nieludzką ochotą do krzyku. Zaczyna się dzień normalny... tak miałbyś ochotę ryknąć, że to, co robi się dzisiaj, to jest przesyczone kłamstwem, szablonem, strachem, obłudą...”.

29.

Jako dotknięty natręctwem polonistycznej dłubaniny (bez przesady, oczywiście), ucieszyłem się, gdy przypadkowo znalazłem broszurkę stanowiącą punkt odniesienia dla jednego z bardziej znanych wierszy Stanisława Barańczaka jakim jest *Określona epoka*, który dał tytuł znakomitej antologii wierszy nowofalowych ułożonej przed laty przez Tadeusza Nyczka. Myślę, że warto ten wiersz przypomnieć:

Żyjemy w określonej epoce (odchrząknięcie) i z tego
trzeba sobie, nieprawda, zdać z całą jasnością.
Sprawę. Żyjemy w (bulgot
z karafki) określonej, nieprawda,
epoce, w epoce
ciągłych wysiłków na rzecz, w
epoce narastających i zaostrzających się i
tak dalej (siorbnięcie), nieprawda. Konfliktów.
Żyjemy w określonej e (brzęk odstawianej
szklanki) poce i ja bym tu podkreślił,
nieprawda, że na tej podstawie zostaną
nakreślone perspektywy, wykreślone będą
zdania, które nie podkreślają dostatecznie, oraz
przekreślone zostaną, nieprawda, rachuby
(odkaszlnięcie) tych, którzy. Kto ma pytania? Nie widzę.
Skoro nie widzę, widzę, że będę wyrazicielem,
wyrażając na zakończenie przeświadczenie, że
żyjemy w określonej epoce, taka
jest prawda, nieprawda,
i innej prawdy nie ma.

Zawsze ten wiersz, prawda, lubiłem i z lubością, nieprawda, cytowałem, w szczególności jego puentę. I oto dowiedziałem się, że to nie tylko ulubiona przez Barańczaka gra słowna zbitkami nowomowy, ale też dosłowny, choć zretuszowany przez wtrącenie, cytat. Jak wiadomo, Stanisław Barańczak był w marcu roku 1968 studentem uniwersytetu w Poznaniu. Zapewne, można tak sądzić po lekturze wiersza *I naprawdę nie wiedzieliśmy* Ryszarda Krynickiego opisującego to zdarzenie, brał udział w wiecu zwołanym 12 marca tegoż roku pod pomnikiem Mickiewicza. O ile jednak nie ma wątpliwości, że wiersz Krynickiego jest swego rodzaju reportażem z poznańskich „wydarzeń marcowych”, o tyle w odniesieniu do utworu Barańczaka takie stwierdzenie

jest prawdziwe tylko o tyle, o ile potraktuje się go jako ogólne świadectwo tamtej epoki (a można przecież znaleźć dla tego wiersza punkty odniesienia w najżywszej nam dzisiejszości).

Ale jest jednak dokument, który pozwala przypuszczać, że właśnie Marzec stał się tu jedną z ważniejszych – gdyż wpisanych w puentę – inspiracji. Zaświadcza o tym okładka partyjnej broszury. Na górze autor: „Komitet Wojewódzki Zjednoczonej Partii Robotniczej w Poznaniu”. Pośrodku tytuł i podtytuł dzieła: *TAKA JEST PRAWDA I INNEJ PRAWDY NIE MA Kto godzi w Polskę ten godzi w socjalizm Kto godzi w socjalizm ten godzi w niepodległy byt naszego narodu i kraju*. Na dole miejsce i rok wydania: „Poznań 1968”.

Leszek Szaruga

Piotr Szewc

Z powodu i bez powodu (15)

Bez tytułu i daty (X)

Przyśnił mi się prof. Zbigniew Religa pielący grządkę truskawek w Czołkach obok miedzy w sąsiedztwie pola Stachy i Piotra Kardaszów. We śnie wiedziałem, że jest posłem. Miałem się z nim spotkać, żeby mnie wysłuchał, powierzyć mu sekrety mojego życia.

„Pracuję jak dobry rzemieślnik ze szkoły naturalistów. Zaczerniam papier notatkami, robię dziesiątki rysunków, zapisuję ceny, nazwy restauracji i nazwy potraw. Zbieram bilety wstępu, bilety trolejbusowe i prospekty. Jeśli tak dalej pójdzie, będę grzebał w śmietniku” – Zbigniew Herbert w *Diariuszu greckim* w tomie „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione.

Gdy mijam kamień pod latarnią na skraju chodnika w pobliżu mojego domu, przypominam sobie napotkanego obok kamienia jeża. Było to w deszczowy majowy wieczór, mokry chodnik lśnił oprószony światłem, jeż ani drgnął, pod jego ryjkiem leżała niedojedzona dżdżownica...

Tak często powraca mi na myśl to zaniechanie: były sposobności, a jednak nigdy nie zabrałem Mamy na przejażdżkę metrem... Zechciałaby? Udałoby mi się Ją namówić?

Dusza grafiki... Czy nie jest nią może położony ołówkiem tytuł i sygnatura autora?

Nie były to tabory. Pamiętam pojedyncze wozy cygańskie, które latem przejeżdżały przez Czołki, nieutwardzoną wtedy jeszcze, pylistą drogą. Cyganki w spódnicach po kostki przychodziły na podwórko i do domu, Babcia dawała im mąkę, jajka... Cyganki dużo mówiły, ale co mówiły?

Oglądaniu obrazów i grafik towarzyszą emocje, które z różnych powodów nie dają wyrazić się słowami. Emocje ani lepsze, ani gorsze od pozwalających się nazwać. Cudowna nieodżałowana nadwyżka.

We śnie widziałem połamane drzewa, uschnięte, czarne, jakby je osmalił ogień. Pomyślałem, że są jak nieszczęśliwi ludzie. Było to w Sitnie, na drodze prowadzącej w kierunku Czołek.

Sklep z farbami mieścił się na rogu Zamenhofa i Bazylikańskiej w klitce kilkumetrowej powierzchni, naprzeciwko biblioteki miejskiej w budynku dawnej synagogi, po drugiej stronie Zamenhofa. Podzielone wedle kolorów, sproszkowane farby znajdowały się w drewnianych przegrodach. Kupowało się je na wagę (waga z szalkami i odważnikami), najwięcej kanarkowej. Ta nazwa śmieszyła mnie do czasu, gdy zacząłem myśleć o niej z sentymentem. Babcia nawet dwa razy do roku odnawiała ściany kuchni i dwóch pokoiów. Oprócz farb było jeszcze w sklepie zbrylone wapno, też na wagę. Babcia gasiła je w specjalnych wiadrach. Były to wiadra „do bielienia”, jak mówiła. Od lat te same, obrośnięte zaschniętym wapnem i farbą, stały w komórce, w której przechowywany był azotox i w sąsiedkach zboże. Pędzle z prosa można było kupić na rynku. Wybór dobrego pędzla nie był łatwy (miał być gęsty, sprężysty, mocno związany), zwykle kupowała go Mama lub Marysia.

„Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć” – Wisława Szymborska w *Spisie ludności z tomu Sto pociech*.

Gdy oglądam obraz lub grafikę, nurtuje mnie pytanie: co artysta wie o świecie, który przedstawia? Dlaczego dał mu takie właśnie wyobrażenie? Znaczy to, że nie tyle myślę o tym, co mam przed oczami, ile o ludzkich i artystycznych racjach tego, który kładł farby i prowadził linie.

Po śmierci Mamy czuję się niczyj i opustoszały. To, czego nie zdążyliśmy sobie powiedzieć, odzywa się we mnie głuchym echem. Bolesnym echem.

Kazimierz Nowosielski we wstępie do tomu szkiców *Galeria*: „staram się w tej książce rozpoznać te momenty w sztuce, kiedy malarskie widzenie staje się zarazem widzeniem myślącym, zapytującym, poszukującym”. Niektórzy malarze otrzymali dar widzenia myślącego, na przykład Czapski, na przykład Bereźnicki...

Dziesiątki spraw, o których tylko Babcia i Mama mogły mi powiedzieć, ludzie, których tylko One znały i pamiętały, nikną w czymś w rodzaju czarnej dziury. Stają się dla mnie – już są – abstrakcją lub mającą swoje źródło w rzeczywistości fantazją.

Józef Czapski w szkicu poświęconym Konstantemu Brandlowi: „W tamtych latach, gdy odwiedzałem Brandla na placu Pigalle, przyszedł dziennikarz, który mu wspaniałomyślnie obiecywał, że będzie o nim pisał. Brandel podszedł do niego i powiedział mu, biorąc go przyjaźnie za ramię: «Żeby Pan wiedział jak mi to jest obojętne...»” (w tomie *Patrząc*).

Jako kilkuletni chłopiec wtykałem do doniczek pestki cytryny i pomarańczy. Niektóre kiełkowały, wyrastały z nich rośliny o ciemnozielonych, skórzastych, wonnych liściach.

Zdaje mi się, że obracam teraz w palcach dojrzałe owoce dzikiej róży, czerwone i twarde, te same, które zerwałem z krzaka, idąc na cmentarz w Czołkach 21 września 2005 roku. Że rozłupuję je i wącham, jak mam w zwyczaju. Że prężą się nade mną dęby, dumni strażnicy umarłych i żyjących, które mijalem w drodze powrotnej. Zapamiętałem i zanotowałem fakt, że było to w przedostatni dzień astronomicznego lata.

„Malarzowi winno chodzić o jedno, o dotarcie w sobie do tego, żeby jego przeżycie zrosło się z jego okiem, z jego ręką, a przez to z płótnem, które maluje. To związanie bywa u niektórych jakby natychmiastowe, inni malarze osiagają to po latach. Nie brak talentu, czy tego co ludzie nazywają talentem, a co jest przeważnie tylko łatwością i zręcznością, ale brak wyboru, uwagi, ciągłości w pracy naszej świadomości, nas od tego świata błogosławionego odrywa” – Józef Czapski w tomie *Patrzac*.

Jeszcze jeden szczegół z 21 września 2005 roku. Pod ogrodzeniem cmentarza od południowej strony leżał martwy zając. Czy ktoś go tu przyniósł? Dlaczego był martwy? Pochyliłem się nad nim. W słońcu lśniła sierść zająca, ciepły wiatr poruszał źdźbła trawy, w oddali terkotał ciągnik.

W sieni Janeczki i Stasia Sokołowskich – tak właśnie: Janeczka i Stasio, mówili o nich Babcia i Dziadek – natknąłem się na szaflik z gotowanymi, potłuczonymi ziemniakami, zmieszanymi z plewami (najpewniej pszenicznymi), śrutą i kupowaną na kilogramy, suchą karmą dla kur. – To parza – powiedziała do mnie pani Janeczka – niska, drobna, zasuszona, czyściutka, „zawsze” stara. Sokołowscy hodowali kury rasowe, jajka przeznaczone były do wylęgu. Słyszę teraz to słowo „parza”, czuję ciepłą i gęstą woń, unoszącą się z szaflika. A czy chodziłem wtedy do szkoły? Nie pamiętam.

„Oset, pokrzywa, łopuch, belladonna/Mają przyszłość. Ich są pustkowie /I zarzewiały tory, niebo, cisza” – fragment *Ostu, pokrzywy* Miłosza.

Kwiecień 2007 roku. Staliśmy na piętrze „starego” szpitala, pokazałaś mi, Mamo, dzikiego gołębia na gnieździe w rozwidleniu konarów. Pamięć przywiera do konkretnego, bez niego nie potrafi istnieć.

Mam dla oczu nowy, wdzięczny punkt zaczepienia: na topoli, blisko mojego domu, wrony siwe zbudowały gniazdo. Jeszcze znoszą gałązki, umacniają je, powiększają.

Przez kilka tygodni nie wiedziałem, jakie ptaki zajmą dwie budki, które widzę, gdy wychylam się z okna. Dzisiaj rano, 2 kwietnia, budki odwiedzała, „opukiwała” para szpaków. Miłe mam sąsiedztwo.

Sama kontrola biletów w autobusie 3 nie byłaby warta uwagi, gdyby nie poczucie półlegalności mojego życia, z jakim zaraz po niej się obudziłem. Bilet był już, zdaniem kontrolerów, jeden dzień nieważny, żyłem więc niejako na kredyt i za łaskawym ich, kontrolerów, przyzwoleniem. No i nie mogłem sobie przypomnieć – nie mogę do tej pory – jak na imię miała pani Siennicka. Autobus zatrzymał się na przystanku przy ulicy Gminnej obok budki, gdzie u pani Siennickiej kupowałem ciastka. Nowe Miasto tonęło w ciemności. Kontrolerzy przeszli na drugą stronę ulicy w niedozwolonym miejscu, niczego już ode mnie nie chcieli.

Nie ma już budki z ciastkami pani Siennickiej. Na jej miejscu stoi inna, można w niej kupić artykuły elektryczne.

– Jaki piękny dzionek – powiedziała mi rozradowanym głosem Babcia w wiosenny, świetlisty poranek. Był to schyłkowy okres Jej życia. Dokładniejszej daty nie pamiętam.

W niedzielny wieczór 10 maja, tuż przy stacji metra Wierzbno, poczułem równoczesną obok mnie obecność Mamy i Babci. Były bardzo blisko i „wszędzie”.

Przychodzą mi na myśl dwa miejsca, w których Tłuja, bohaterka Schulzowego *Sierpnia*, mogłaby „w konwulsji dzikiej uderzać mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień dzikiego bzu”. Na ulicy Młyńskiej, na odcinku między Polną a Lwowską, nieutwardzonej, wyboistej, pylistej lub pełnej zdradliwych, głębokich kałuż, stał odrapany mur, oszpecony napisami, których treści nie pamiętam. Pod murem walały się śmieci: butelki, obierki ziemniaczane, popiół z węglowych pieców, podarte gazety. W upalne letnie południe powietrze ani drgnęło. Pojawiałem się tam, gdy wracałem ze szkoły. Zza muru wychylały się gałęzie drzew owocowych, nad pokrzywą unosiły się gromady połyskliwych, rozłożyszonych much. A drugie stosowne dla praktyk Tłui miejsce znajdowało się za oborą w Czołkach, na wąskim, trzy- może czterometrowym odcinku, od strony pola Stachy i Piotra Kardaszów ograniczonym żywopłotem. Rosła tam pokrzywa i wybujały, o liściach jak parasole łopian. Na pajęczynach czyhały na zdobycz pająki. Widok zasłaniały krzaki bzu i drzewa wiśni. Tu też Tłuja mogłaby czuć się swobodnie.

„Imię najwyższe jest niewymawialne/wymawiając imię najwyższe/zawłaszczamy je samowolnie” – Julia Hartwig w *Imieniu* w tomie *Jasne niejasne*.

W utworze *Pretensja* Julia Hartwig przywodzi dającą do myślenia anegdotę. Narratorka liryczna pyta nie wymienionego z nazwiska – ale, jak czytamy, „najlepszego” – „dlaczego pochwalił jego wiersze/choć nie były tego warte”. Pytanie rzeczowe i zapewne na miejscu, mimo że nie wiadomo, o czyje wiersze chodzi. Usłyszała odpowiedź, jakiej chyba się nie spodziewała: „Wiesz ja go tak lubię”. Oto na wskroś osobisty, ba, emocjonalny stosunek do autora, którego się zna, decyduje, jaką ocenę jego dzieło zyskuje w naszych oczach. Rzeczywiście: „sąd nasz bodaj na krótką chwilę/korzystać może ze względów przyjaźni/ /i nie zawsze pierwsze miejsce/musi mieć pryncypialność”.

Piotr Szewc

RECENZJE

Recenzja Krzysztofa Myszkowskiego pt. *Próba Hioba* właśnie opublikowanego 27 tomu *Dzieł zebranych Czesława Miłosza* pt. *Wiersze tom 5* (Wydawnictwo Znak, Kraków 2009) ukazała się na podstawie wydruku otrzymanego ze Znak i zgodnie z ówczesną zapowiedzią wydawniczą w „Kwartalniku Artystycznym” 2008 nr 1 (57).

W tymże 27 tomie, w *Nocie wydawcy*, zdumienie nasze wywołała informacja, że pamiętny wiersz Czesława Miłosza pt. *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Herberta* po raz pierwszy został wydrukowany w 147/1999 numerze „Gazety Wyborczej”; jest to nieprawda, gdyż ten wiersz Miłosz dał do druku w „Kwartalniku Artystycznym”, do poświęconego Zbigniewowi Herbertowi w 1. rocznicę Jego śmierci numeru (1999 nr 2 (22)) i tam ukazał się (str. 67) po raz pierwszy, a „Gazeta Wyborcza” przedrukowała ten wiersz w nr. 174 (a nie 147) z 28 lipca 1999 roku (w dziale „Kultura”, na str. 12) z adnotacją: „Wiersz ukazał się w najnowszym numerze «Kwartalnika Artystycznego» (2/1999). Autorowi i Redakcji dziękujemy za zgodę na jego publikację”, co łatwo można sprawdzić.

W *Nocie* na próżno szukać ważnej naszym zdaniem z historycznoliterackiego punktu widzenia informacji, że ostatnim wierszem, jaki Czesław Miłosz dał do druku, był opublikowany w 2004 nr 1 (41) „Kwartalnika Artystycznego” wiersz pt. *W garnizonowym mieście*, natomiast podano błędną informację, że wiersz ten ukazał się w „Kwartalniku Artystycznym” 2004 nr 1–2.

(Red.)

Piotr Matywiecki

Człowiek, my, nasza prawda

W ciągu kilku miesięcy Piotr Sommer opublikował trzy książki poetyckie: sumę swojej liryki *Rano na ziemi*, tom nowych wierszy *Dni i noce* oraz książkę z wierszami dla dzieci *Przed snem*.

Jak czytać razem te tomy? To nie jest pytanie banalne, które można by zadać innym poetom, gdyby tak nas w krótkim czasie obdarowali. Książki Sommera pojawiły się szybko obok siebie, jakby na kontrastowe uzmysłó-

wienie wiernym czytelnikom długich odstępów pomiędzy dawniejszymi tomami. Ta czasowa nierównomierność symbolicznie została zapowiedziana już w pierwszym tomie poety, z 1977 roku, w obrazie schodów i stąpania po nich ku coraz wyższym stanom świadomości: „stopnie zwiększają swą wysokość z każdym nowym stopniem”. Oto sama przerwa, luka czasowa – raz długa a raz krótka – staje się jedną z najważniejszych treści tej poezji, bo dojmująco uprzytamnia, jak bardzo czas pomiędzy książkami (i między wierszami) tęskni za człowiekiem, który je napisał, a zarazem rozszerza jego świadomość. I jak go pochłania. – To jest zgodne z duchem tej poezji jako całości spójnej i przezroczystej, poezji, która w jednym akcie lektury otwiera się i spełnia.

Otwartość i spełnienie widoczne są we wnętrzu każdej z trzech ostatnio wydanych książek, a szczególnie w wyborze poezji *Rano na ziemi*. Złączenie pod jedną okładką podkreśla, że pomiędzy tomami upływały lata – i razem z tymi latami rozmaite wiersze związują się w przestronną całość. Znamienny jest magiczny układ tego wielkiego wyboru. W ogromnej większości to te same utwory, co w wydanych w roku 1997 *Nowych stosunkach wyrazów*, ale jest w jego kompozycji coś nieuchwytnie innego, inne wytwarzają się połączenia, wiersze odsłaniają sobie nawzajem inne krawędzie i płaszczyzny...

Pierwsze zdania mojej recenzji są intuicyjne, bo przy czytaniu wierszy Sommera, mimo ich konkretności i dbałości o realia, intuicja jest najważniejsza. Jest się zdany na intuicję – i chce się być zdany tylko na nią! Tego pragnie sama ta liryka – wiersze nie zatrzymują się, żeby dokonać refleksji nad sobą: w jednym momencie, a raczej w jednym przepływie swojego istnienia, oczekują na siebie, „tworzą się” i przyglądają się sobie. To zostało wprowadzone w ruch już na początku twórczości. W *Wierszu* z debiutanckiego tomu czytamy jak wiersz powstaje: „wtedy dopiero gdy wszystko/będzie już tylko czekaniem/na mnie/wnikliwie się nad tym/zastanowię”. – To oczywiście nie tylko wiersz o wierszu, nie tylko autotematyzm – to również egzystencjalna autorefleksja nad biegunami: istnienia i namysłu nad istnieniem.

I jeszcze jedno usprawiedliwienie intuicyjności moich rozważań. Każde pojęcie, które chciałoby się zastosować do poezji Sommera, jest przez nią wprawiane w szybkie i niejednoznaczne poruszenia, wymaga znaczeniowego rozwinięcia na przestrzeni całej tej poezji, zrównuje się z nią, z jej całkowitą „wymową”. A temu tylko intuicja czytelnicza może sprostać. Przykładem pojęciowego wszech-ogarnięcia może być ironia, często przywoływana przez krytyków piszących o Sommerze. Jedynym odpowiednim jej określeniem

wydaje się maksymalistyczna definicja dana przez Émile Ciorana: „To nie poezja, to ironia jest nieprzetłumaczalna. Dlatego że ironia w stopniu jeszcze większym niż poezja przywiązana jest do słów, do ich niepochwytłych niuansów i ładunku uczuciowego”. – W tym ujęciu ironia jest zrównana z całością operacji językowych dokonywanych przez ludzi. Operacji kolokwialnych. Sam poeta napisał w wierszu *Niedyskrecje* o „ironiach/których nikt nie chwyci, krótkotrwałych/i nieakcentowanych”. – Niepochwytłość i krótkotrwałość ironii paradoksalnie czyni ją wyrazistą i powszechną.

Przez długie lata czytelnikom Piotra Sommera jako pierwsza i najważniejsza rzucała się w oczy wirtuozeria kolokwialnego stylu. Pod nią, rzadko rozpoznawane, kryły się sensy głębsze.

Ta poezja tworzy przestrzeń gry pomiędzy zdarzeniami i rozmowami, jedne i drugie się autonomizują. Jakikolwiek dzień, nawet poddany zapomnieniu, ma w sobie zdarzeniowy „tropizm”, „odrasta” w kierunku nowych zdarzeń. Ten podstawowy instykt pojawia się w pierwszym wierszu *Dni i nocy*, w *Zaniedbaniu*. Jeden dzień, jakiś przypadkowy czwartek, chociaż całkowicie „zatopiony” przez następujące po nim dni, to jednak „ni przypiął/ni przyłatał, bierze/i odrasta”. I zaraz wiersz następny, *To niech się teraz cierpi*, jest niedokonaną rozmową o rozmowie, a tematem tej rozmawiającej o sobie rozmowy jest i ona sama i jej zdarzeniowa przeszłość – może śmierć, granica zdarzeń i rozmów?

Ma się wrażenie, że to zdarzenia i rozmowy we wzajemnym oddziaływaniu powołują ludzi do istnienia, a nie odwrotnie! Zdarzenia i rozmowy aż tak się autonomizują, że stają się pułapkami na ludzkie jestestwa – jakby ludzie prowokowali zdarzenia i rozmowę o tych zdarzeniach, żeby „dać się złapać” w istnienie, żeby po prostu być.

Ale między zdarzeniami i rozmowami jest nie tylko relacja zgodnego współtworzenia osób. Wprawdzie zdarzenia najczęściej rozmowę przyciągają, bywa jednak i tak, że zdarzenie odstręcza rozmowę o sobie, odsyła ją na dystans. Czasami rozmowa jest sercem zdarzenia, a czasami jest zewnętrzna, zdarzenie „obgaduje”.

W grze zdarzeń i rozmów najważniejsza wydaje się intonacja. (Nie rytm, nie melodia, nie „frazą”.) Intonację trzeba tu rozumieć jako zjawisko o wiele szersze niż czysto językowe – to także „intonacja” melodii, w jaką układa się życie i refleksja o nim. Właśnie tak pojmowana intonacja, kontynuując się z wiersza na wiersz zapewnia spójność tej twórczości, zawsze o niej pamię-

tamy przy czytaniu, ona „wtrąca się” między sensy poetyckich zdań, sama staje się sensem w zdaniach, poza zdaniami, ponad nimi.

Jaki to jest sens? – Istnieje w polszczyźnie intonacja, która najbardziej władczo rządzi melodią i rytmem – intonacja pytania. Pytania Sommera są dziwnie temperowane, dlatego prawie nigdy nie odczuwamy ich jako pytań. Stojąc przed jakimś stanem rzeczy albo przed jakimś człowiekiem te pytania onieśmielają się, wyczuwają własną zasadniczą niestosowność – bo po co pytać o kogoś albo o coś, jeśli ten ktoś albo to coś po prostu *jest* i na wszystko tym, że *jest* wyczerpująco odpowiada? Ale przecież pytania jednocześnie odczuwane są jako konieczne, bo bez ich zadawania nie jesteśmy kimś wobec kogoś, czegoś...

Intonacja jest u Sommera nie-zadanyim pytaniem, pytaniem tuż przed chwilą, kiedy będzie zadane. Pytaniem, oczekującym na swoją chwilę, albo chcącym się z tej chwili wycofać, przetrwać w zawieszeniu ponad chwilą. To sprawia wrażenie wieczystego zastrzeżenia. Bywa też, że wiersz pytaniem reaguje na brak odpowiedzi zwykle ukryty w odpowiedzi fałszywej. Wtedy reaguje panicznym odwrotem, szaleńczym atakiem, stuporem, drżeniem – gwałtownymi formami zastrzeżenia.

Gdybym miał powiedzieć jaka jest cecha swoista ironii w tej poezji, to powiedziałbym, że jest to ironia zastrzeżeń. Jej mechanizm uwidocznia się w prawie każdym utworze. Na przykład w poincicie wiersza *Niewiedza z Czynnika lirycznego*:

Wstyd i śmiech na przemian tamuje mi usta.
Wstydzę się o tym pomyśleć; śmiesz mnie, że się wstydzę

Myślę, że to wstyd z powodu oczywistości, brutalności albo nadmiernej dociekliwości pytania; i śmiech z powodu takiego właśnie wstydu.

Wszystko to uogólnia się i prowadzi ku najważniejszemu, najboleśniej-szemu aspektowi intonacji. Ku intonacji samego istnienia, intonacji życia. U Sommera jest to nieustające istnienie pomiędzy „tak” i „nie”. To, co ostateczne, własna śmierć i śmierć bliskich, jest możliwością albo niemożliwością mówienia o niej. Intonacja jak stojąca fala pomiędzy tymi krańcami nadaje poezji niepowtarzalne napięcie.

Intonacja wierszy Sommera formuje ich przebieg, temu formowaniu podlega strumień zdarzeń i strumień mowy wplecionej w zdarzenia, utożsamionej ze zdarzeniami i samej będącej zdarzeniem. Dlatego pojawia się w *Dniach i nocach* (w wierszu *Też coś*) pytanie pełne wątpliwości:

No więc czy najpierw fakty
czy mówienie o nich,
i czy naprawdę nic innego
w grę nie wchodzi.

A w innym utworze z tego samego tomu znakomicie uwidocznione jest owo „coś innego” i jego „wchodzenie w grę” tocząca się między mową a faktami – faktami, które zawsze u Sommera są zdarzeniowe. Ten wiersz wydaje mi się kluczowy dla intonacji życia i twórczości tego poety:

Idziemy sobie po ulicy

i to i owo się odkleja
jak gdyby pamięć naprawdę
była nawinięta na jedną szpulkę, gładko
i bez węzłów. Taśma się wyświetla
sobie samej, odruchowo, bo szpula toczy się
i jest toczona, i tę podwójność
chyba nawet lubi.

Jak ten wiersz rozumiem? W pierwszej warstwie wydaje mi się on wewnętrzna, psychologiczna stroną tego, co u Franka O' Hary, poety, którego Sommer wprowadził w centrum pokoleniowej świadomości całej formacji poetyckiej w Polsce, było ostentacyjnie zewnętrzne, nieomal behawioralne: spaceru przez wielkie miasto i w mijanych widokach odzwierciedlenia psychiki przechodnia.

W warstwie głębszej jest to wnikliwa analiza działania pamięci i jej treści. Pamięć ma swoją autonomię („taśma się wyświetla sobie samej”), jest „odruchowa” i samowolna, automatyczna, niezależna od potrzeb teraźniejszego „ja”, nieużyteczna dla „ja”. Taka pamięć ma swoje suwerenne piękno. A ono możliwe jest do bezinteresownego pochwycenia dlatego jedynie, że istnieje równoległość: ja „toczy” tę pamięć, a więc ma intencję wspomnienia, a pamięć, niejako pomimo tej intencji, toczy się samoistnie. A życie „lubi tę podwójność”, czuje do siebie sympatię, bo to życie jest ową szpulą... W tym wyświetlaniu się i toczeniu jest zabawa i przymus, poetycka swoboda i dyscyplinujący los.

W utworach wcześniejszych rozpoznajemy podobną formę zależności i autonomii „ja” i jego wspomnień, na przykład w wierszu *Jestem notatnikiem* albo w poemacie prozą *Przepustka, obie strony*.

W ten sposób zbliżyłem się do problemu zasadniczego: tożsamości „ja” w tej poezji. Kim jest mówiąca osoba tych wierszy? Kim są inni ludzie?

Jest pewien klasyczny zestaw pytań o podmiotowość, które zadać można poezji tego rodzaju: Czy ktoś, kto mówi jest podsluchiwcem? A może prowokatorem napuszczającym sytuacje na rozmowy i rozmowy na sytuacje? Czy jest inscenizatorem zdarzeń i mowy? Oryginalność Sommera każe uznać te pytania za nietrafne.

„Ja” poezji Sommera wywodzi się z mowy, rodzi się w jej wnętrzu. Jakkolwiek by „ja” obchodziło się ze światem, czasami chcąc dystansu, to jednak pozostaje w ochronnej, macierzystej, nadopiekuńczej otulinie mowy. Dlatego „ja” nigdy nie jest wyizolowane, chętnie poddaje się mowie świata o tym „ja” i równie chętnie samo o świecie mówi. Obowiązuje tu podobna wzajemność, jak uzmysłowiona obrazem toczącej się i toczonej „szpulki”.

Wiersze Sommera, będąc z natury rzeczy emanacjami mowy, potrafią wyrażać coś z z a jej horyzontu, ale częściej reprezentują mowę, dają coś do zrozumienia niejako z a mowę – wtedy eksponowana jest Osoba poety, Przedstawiciela Mowy. I jest też tak, że mowa „mówi poetą”, wtedy jego podmiotowość jest po części ubezwłasnowolniona.

W ten sposób ta poezja ukazuje wszystkie odmiany dzisiejszej literackiej podmiotowości.

Utwarem koronnym są słynne *Niedyskrecje*, których tematem jest przesłanie się mowy i autorskiego „ja”. Omawiając ten wiersz krytycy raczej biorą stronę mowy niż wyrażanego przez mowę „ego”. A przecież pointa brzmi:

I lubi się jeszcze pewne słowa i te, za przeproszeniem,
składnie, które udają, że coś je z sobą łączy.
W tych międzysensach zawiera się cały człowiek,
włazi tam, gdzie widzi trochę miejsca.

Powiedziane tu jest jasno, czemu oddaje się prymat – ludzkiemu „ja”! Owszem, można też przyjąć, że jedyną szansę na uchronienie podmiotowości dają poecie szczeliny mowy. Ale nade wszystko o podmiotowość chodzi poecie, później dopiero o mowę!

Tak było już w debiutanckich wierszach poszukujących między słowami miejsca dla „ja” – znaczące jest, że zbiór *Rano na ziemi* otwiera *Wiersz (Spływam po zwierciadle)*, a w nim zdanie kluczowe: „Wykorzystuję szansę poznania siebie/oglądam się dokładnie jestem ostrożną kroplą/kopią” – wiersz, poezja, jest tożsamościową kopią autora. To proste stwierdzenie rozrasta się później w kilkudziesięcioletnią meandryczną drogę poetycką, drogę przez całą fizyczną geografiją językowej planety – ale nigdy nie gubi swojej prostoty.

Czasami tak bywa w twórczości poety, że sugestywność jakiegoś jednego wiersza i jego przesłania równoważy mnóstwo niuansów innych wierszy. Tak dzieje się z lirykiem *W piwnicy* i jego surowym, nienaruszalnym ustanowieniem „ja”, którego tożsamość jest w stanie przetrwać wszelkie językowe względności swojego statusu. Anegdota tego utworu jest wstrząsająca: w nadmuchanym materacu odnalezionym po latach przechował się oddech z przeszłości – wypuszczone powietrze okazało się „obce i tylko trochę stęchłe”. Ale jest w nim to samo „ja”. Swoje i obce.

„Ja” jako Inny... Ta poezja żyje Rimbaudowskim paradoksem. Inni są mną... Wytwarza się niezwykle intymna międzyosobowa więź. Przez pisarstwo Sommera przewija się historia rodzinna – od pierwszego po najnowszy tom znajdujemy wzruszające wiersze o babci, dziadku, matce, ojcu, żonie, dzieciach. I o wielu przyjaciółach, znajomych. Są to portrety, w których zazajony jest autoportret. I bywa odwrotnie: odbicie własnej twarzy w okiennej szybie nagle przyzywa twarz ojca (*Balkon w Kazimierzu*).

Te „rodzinne” i „przyjacielskie” związki są dyskretne. Ustanawiają emocjonalną więź, która będąc jawnym tematem, zarazem nie chce być zagłuszona swoją ekspresją, w tym, co wymowne szuka sobie ciszy, milczącego współodczuwania. O bliźnich mówi się „wszystko” – jednak tak, żeby więcej było tajemnicy niż wypowiedzenia.

Ludzie „są” pomiędzy słowami. Ludzi „nie ma” pomiędzy słowami. – Takie są „składnie” Sommera, znają tylko te dwie funkcje: obecność ludzką i nieobecność. Radość z tego, że ludzie są. (Ta radość to po prostu możliwość mówienia.) Smutek z tego, że ich nie ma. (Po prostu smutek zaniemówienia po ich śmierci.) – Taki jest jego liryzm.

A jaka jest „socjologia”?

Związki między ludźmi tworzą organiczną sieć, osobne, rozrastające się jestestwo, którego życiowa ekspansja odbywa się wzdłuż linii relacji pomiędzy osobami, wszystkimi osobami występującymi w tej poezji. Ta sieć międzyludzkich związków nie ma jakiegś strukturalnej autonomii ani abstrakcyjnej sztywności – to jest życie wszystkich między wszystkimi, w napięciach i bezwładach. W poezji Sommera, jak ongiś w poezji Whitmana, ale na pośpieszny sposób naszych czasów, rozpoznajemy dynamikę istnienia ludzi między ludźmi, wszystkich „ja” między wszystkimi „ja”. Żadna „naukowa” socjologia nie byłaby w stanie nadażyć za ruchliwością takiej poetycko uchwyconej społeczności.

Przestrzenią pochłanianą przez tę sieć – i jej połowem – są słowa spójone z wydarzeniami ściślej nawet niż w rozmowie, która uczestniczy w ludzkich sytuacjach, albo je komentuje. Słowno-wydarzeniowy pokarm tej poezji to najbardziej elementarna substancja życia. Słowa nadają życiu energię przemian, czyli wydarzeń, a wydarzenia wchłaniają słowa i przetwarzają je w życie, odbierają im abstrakcyjność, likwidują ich oderwanie, zdystansowanie. Chodzi w tej liryce o życie wszystkich między wszystkimi. Ktoś mówiący tymi wierszami nie zajmuje „punktu widzenia”, jest zbiorem kierunków, linii rozprzestrzeniania się sieci międzyludzkich związków. Jego osobowość jest bardziej relacyjna niż to mogła zaprojektować którakolwiek z odmian filozofii dialogu. To osobowość będąca relacyjnością samą!

Dzięki swojej „sieciowej” naturze poezja Sommera jest kroniką życia społecznego uchwyconego w niezwykłych aspektach. Pokazuje jak historia i socjologia kształtuje najbardziej intymne „ja”. A jednocześnie zwyczajne odruchy ironii i oburzenia, zrezygnowania i zmęczenia mają moc przenikania na wskroś wszystkich socjologicznych i historycznych masywów, opresji.

Gesty społeczne tej poezji są zamierzone dla najmniejszej możliwej sceny. Odbywają się małych grupach. Ale przez ograniczenie nabierają siły, która pozwala im swobodnie dosięgać zjawisk makrospołecznych.

Zagłada świata to byłoby zniszczenie takich „sieciowych”, subtelnych związków. Może ona już się dokonuje? Sugestię znajdujemy w *Psiej kostce* z nowego tomu:

Nikt z nikim nie rozmawia,
nikt z nikim nie myśli,
nie zagaduje po cichu (...)
Świat ginie po kawalersku
i po panieńsku

Uważna lektura tej poezji pozwala odnaleźć niespodziewany ratunek przed takim ostatecznym społecznym wyalienowaniem. W dawnym wierszu *Przenosiciel* rola poety jest określona romantycznie:

Przenosi słowa (z ust – na usta),
gesty (z matki i kilku przyjaciół
na dziecko), i własne dziecko
(z domu – pod miasto),
właściwie przewozi
na czyste powietrze

Ten sens w dalszym ciągu utworu zostaje zironizowany, nieomal zanegowany, ale przypomniał mi się po przeczytaniu *Dni i nocy*. Panuje w tym tomie dziwna powietrzność, dokonuje się przeniesienie sfery „ja” i sfery międzyludzkich relacji „w powietrze” ponad ludźmi. Najpiękniejsze i najbardziej sugestywne wiersze tego rodzaju to *Druga połowa*, *Podloty*, *Niebo w Nebrasce*. Tam, gdzie spojrzenie samo wytwarza w sobie przestrzeń patrzenia, tam, gdzie ludzie unoszą się ponad siebie, tam gdzie niebo otwiera się „przezroczystym nic”, świat nabiera nieskończonej głębokości, a ta głębia jest lekka jak oddech. Nie ma nic wspólnego z solenną, skamieniałą, litą głębią tzw. „poezji metafizycznej”. To otwarta metafizyka poezji.

W specjalny sposób wyraża się ona w utworach, w których pojawiają się dzieci i w wierszach dla dzieci zebranych w tomie *Przed snem*. (Przed chwilą przekonaaliśmy się jak ważne jest dziecko dla „poety – przenosiela”.)

W atmosferę wierszy dla dzieci znakomicie wprowadza „dorosły” liryk *Piosenki uliczne* z tomu *Kolejny świat*. Poeta ma w nim sen:

Szedłem z dzieckiem pod rękę
i niechcący rozmawiałem z nim wierszem
I budząc się pamiętałem jeszcze
jak bardzo nie chciałem wciągnąć go do swego snu

Książkę wierszy dla dzieci Sommer zatytułował *Przed snem*, być może w nawiązaniu do tego liryku. Sommer mówi do dziecka, które jest wyobraźnią, czyli snem swojej rozwijającej się osobowości. Sen dziecka chce uchronić przed snem dorosłego – ale jednocześnie z wielką delikatnością pokazuje mu ten dorosły sen, tę dorosłą wyobraźnię.

Taka jest jeszcze jedna funkcja „zastrzeżeniowej” intonacji poezji Sommera, może najważniejsza: ustrzec się przed okrucieństwem prawdy w jedyny uczciwy sposób: pokazując ją całą. Osobne studium należy się drastycznym politycznym i społecznym faktom jakie ta poezja zarejestrowała przez kilkadziesiąt lat. Okazałoby się wówczas, że jest to również poezja obywatelska.

Piotr Matywiecki

Piotr Sommer, *Rano na ziemi (wiersze z lat 1968–1998)*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2009

Piotr Sommer, *Dni i noce*, Biuro Literackie, Wrocław 2009

Piotr Sommer, *Przed snem*, Biuro Literackie, Wrocław 2008

Tomasz Wiśniewski

W świecie Godota

1.

W ciągu ostatnich dwóch dekad życie i twórczość Samuela Becketta pozostaje w sferze nieustających badań i kompleksowej, graniczącej niekiedy z fetysyzmem, archiwizacji. Pokolenie tych, którzy mieli styczność z pisarzem pozostawia świadectwo stanowiące punkt odniesienia dla tych, którzy Becketta mogą poznać wyłącznie poprzez jego teksty, dla których stanowi on ogniwo artystycznej tradycji. Do wiodących w tym nurcie projektów zaliczyć wypada wydanie autoryzowanej biografii autorstwa Jamesa Knowlsona; publikację notatników teatralnych Becketta i towarzyszących im wariantów dramatów; opracowanie korespondencji Becketta; wydanie filmowych wersji wszystkich dramatów Becketta jako *Beckett on Film*.

Osobną kwestię stanowią różnorodne wspomnienia o Beckettcie, chociażby te zgromadzone w tomie *Beckett Remembering/Remembering Beckett*, czy bliższe nam, publikowane w „Kwartalniku Artystycznym” wspominki Barbary Bray. Ciekawym wydaje się tu przypadek krótkiego tekstu J.M. Coetzee’ego o niedoszłym, choć możliwym, podjęciu przez Becketta pracy wykładowcy języka włoskiego na Uniwersytecie w Kapsztadzie. W tej zmyślonej historii, J.M. Coetzee hipotetycznie łączy swe losy z możliwym losem S.B. Becketta na podstawie wątej przesłanki rzeczowej – zachowanej w archiwach kilkudzaniowej aplikacji jaką ten ostatni złożył, bez powodzenia, w roku 1937. Gdyby los potoczył się odmiennie, mogliby być, marzy Coetzee, mistrzem i uczniem.

2.

Krótki tekst Coetzee’ego to ukłon noblisty, w kierunku pamięci starszego kolegi po fachu. Nie tyle opisuje on życie czy twórczość Becketta, co poświadcza jego rolę w rozwoju artystycznym (naukowym) południowoafrykańskiego powieściopisarza (profesora). Podobne zadanie, na dużo większą skalę i w sposób bardziej monumentalny, podejmuje *Godot i jego cień*. Książce Antoniego Libery przyświeca zamysł, by opowiedzieć o swym życiu przez pryzmat twórczości Becketta i to językiem używanym przez postaci Becketta. Autobiograficzna przypowieść prowadzona jest zgodnie z rzemiosłem tworzenia powieści, z jasno zarysowaną akcją, rozmaitymi

dygresjami, licznymi perypetiami prowadzącymi ku czytelnemu punktowi kulminacyjnemu, spełnieniu czytelnicznych marzeń, spotkaniu z Autorem w paryskiej restauracji, co samo w sobie jest przecież swoistym nawiązaniem, na zasadzie przeciwstawienia, do akcji *Czekając na Godota*.

Pomysł, by w postaci czterystustronicowej książki przedstawić sprawozdanie z przeżyć czytelnicznych, choćby elokwentnie rozbudowanych, wielopiętrowych i finezyjnie podanych, może się wydać nieco karkołomny. Czy dynamika procesu lektury – z pojawiającymi się podczas niej pytaniami, przychodzącymi odpowiedziami, roztrząsaniem, zwątpieniami, ze żmudną analizą i zaskakującą, niekiedy niespodziewaną syntezą – może stanowić podstawę dla fabuły żywej opowieści? Sądzę, że dla tych którzy podobnie jak narrator *Godota i jego cienia* zatracili się w spotkaniu z twórczością Becketta (czy bardziej ogólnie: w spotkaniu z literaturą), opowieść ta będzie fascynująca, szczególnie w tych miejscach, gdzie zbiega się z doświadczeniem własnej lektury, potwierdza je, czy też wskazuje tropy odmienne.

Przyjęta przez Libere konwencja konsekwentnego podtrzymywania dystansu do opisywanych wydarzeń, autoironii, z pewnością ułatwia czytelnikowi zadomowienie się w przedstawionym świecie, przyjęcie świata oczyma narratora. Przypatrzmy się trzem takim fragmentom.

Po pierwsze, akcja opowieści zawiązuje się w sposób niemalże niewiarygodny. Oto rodzice ośmioletniego Libery zabierają go na pierwszą polską inscenizację *Czekając na Godota* w reżyserii Jerzego Kreczmara. Chłopiec nie tylko z zainteresowaniem śledzi przebieg wypadków, ale i utożsamia się z Chłopcem-Posłańcem: „A zatem i ja bym tak mógł!” stwierdza. Co więcej, wyobraźnia podpowiada mu, że mógłby wówczas zmienić zakończenie, zaprosić starsze postacie do domu Godota: „Czyż takie zakończenie nie byłoby dużo lepsze?”. Podobne dążenie do udoskonalenia Becketta, do wprowadzenia zmian, do wpisania dodatkowego – społecznego, politycznego – kontekstu, przyświeca protagonistie kilkanaście lat później, gdy jako student podejmuje się wyreżyserowania *Końcówki* w teatrze studenckim. Jakież jest jego rozczarowanie, gdy nikt nie rozpoznaje nawiązań do *Godota* czasu polskiego Października 1956, ani nie wpisuje idei *Końcówki* do okresu jaki nastąpił po Marcu 1968 roku. „Teoretycznie rzecz biorąc, jest to efekt właściwy. A jednak czegoś żał” – tak opowiadający podsumowuje reakcje odbiorców. I chociaż narrator świadomy jest, że tego typu nawiązań trudno doszukać się u samego Becketta (z rozbijającą szczerością wychodzi to w sekwencji rozdziałów *„Końcówka” w teatrze studenckim..., „...i w wykonaniu*

Blina), to nie opiera się zanadto przypisywaniu absurdom PRL-u wymiaru beckettowskiej groteski. Już od dzieciństwa postrzega on otaczający go świat właśnie w tych kategoriach.

Po drugie, samo spotkanie Libery z Beckettem przedstawione jest w humorystyczny sposób. Beckett, niczym Godot, nie precyzuje godziny spotkania, wskazuje jedynie miejsce. Libera, któremu szczęśliwie towarzyszy pierwsza polska Winnie, Halina Mikołajska, rozminawszy się z Autorem około południa, rezolutnie doprowadza do spotkania o dziewiętnastej. Zbieg okoliczności (czy rzeczywiście?) sprawia, że przełomowe w życiu protagonisty spotkanie odbywa się dokładnie – co do godziny – ćwierć wieku po paryskiej premierze *Godota*. Przykuwa uwagę, iż w opowieści o spotkaniu z Beckettem, Libera precyzyjnie definiuje swoją pozycję, choćby gdy zdaje szczegółową relację z nakreślonego wcześniej „scenariusza” rozmowy, opisuje komiczny charakter pierwszych chwil ich spotkania, czy też wspomina o zagarnięciu pustego pudełka po cygaretkach. Zresztą, niektóre z przywołanych kwestii Becketta dodatkowo podkreślają ironiczny dystans narratora do samego siebie. Pytany o Sławomira Mrożka, Beckett odpowiada: „Nadzwyczaj miły człowiek. Milczący, wycofany. Mieliśmy świetny kontakt”, a to wprawia nieustannie mówiącego protagonistę w pewne zakłopotanie. Narrator przytacza swe odległe myśli: „Chyba za dużo gadam, przeszył mnie dreszcz niepokoju. Halina wie, co robi, nie odzywając się słowem. Trzeba się pohamować”. Pomimo tej humorystycznej otoczki, wspomnienie spotkania Libery z Beckettem nabiera zupełnie innego wymiaru, w samej końcówce, gdy Autor przekierowuje rozmowę na zupełnie niespodziewany tor. Z tym, który postrzega jego dzieło przez pryzmat zakłamanego życia za żelazną kurtyną podejmuje temat kłamstwa katyńskiego. Autobiograficzna opowieść zostaje tym samym spięta w koherentną całość, Beckett dopowiada to, co w jego dziele chciał onegdaj zawrzeć młody Libera.

Po trzecie, mówiąc o humorystycznym dystansie narratora do swego dawnego „ja”, chciałbym przywołać jedną z moich ulubionych scen w książce. Odkrywając „Tajemnice Paryża” podczas pierwszego, niespodziewanego, pobytu w tym mieście, Libera kierowany jest „wyższymi mocami”, uosobianymi w jego przypadku przez pana Arnolda. To on, choć nieobecny, zapełnia pobyt nieoczekiwanymi wydarzeniami. Co najważniejsze, poprzez posłaniczkę (w tej roli pani Z.) przekazuje Liberze przesyłkę – sześć tomów *Dzieł Gombrowicza* – oraz pięćdziesięciofrankowy banknot, wymieniony na oryginalną książkę Becketta. Narrator opisuje siebie językiem Becketta: „Wychodzę

z siedziby Minuit, mając zajęte dwie ręce. Pod prawą pachą – Gombrowicz, pod lewą, lżejszy – Beckett”. Para to zresztą nieprzypadkowa. *Godot i jego cień* to przecież w pewnym sensie połączenie obu tych stylów pisania, oraz stojących za Gombrowiczem i Beckettem tradycji.

Z jednej strony jest to opowieść o zdarzeniach dziejących się w świecie Godota (o tym dokładniej za chwilę), a z drugiej strony wiele tu o przyjmowaniu póź, czy mówiąc dokładniej, o autokreacji. Wiele dopowiadają ostatnie, autoreferencyjne akapity książki: „Wymyślony... stworzony... Ale w jakiej materii? Czyż nie jedynie myśli? (...) Układa o sobie historię, rysuje autoportret. I tylko dzięki temu w ogóle coś wiadomo – że był i jaki był. Bez tej autokreacji nie byłoby po nim śladu – rozplątałby się w nicości”. Słowa te, opisujące jakoby bohaterów Becketta, odnoszą się przede wszystkim do samego narratora, do kreującego swój autoportret Libery. Stanowią one swoiste ostrzeżenie przed całkowitym utożsamieniem tego jak było, z tym jak to jest opowiedziane. Autobiograficzna opowieść jest wszakże kombinacją wyselekcjonowanych fragmentów z życia, podporządkowanych matrycy określonej opowieści, a dodatkowo życia odczytywanego przez pryzmat twórczości Becketta. Imperatyw kreacji, choćby i własnej osoby poprzez przyjmowanie określonych póź, widoczny jest na przykład we wspomnianych przed chwilą przygotowaniach do spotkania z Beckettem, czy też chłopięcym marzeniu, by zmienić zakończenie *Czekając na Godota*. Czytając *Godota i jego cień* warto o tym pamiętać, by nie zapomnieć, że cała ta opowieść – tak o przedstawionym świecie, jak i o procesie lektury – w każdym fragmencie pozostaje subiektywnie podaną historią.

To opowieść o świecie zbieżnym ze światem utworów Becketta. To opowieść opowiedziana językiem tekstów Becketta. Nieprzypadkowo przecież kwestie wypowiedziane przez Willie, Nagga i całą gromadę beckettowskich postaci pojawiają się jako jawne bądź skryte cytaty. Ich językiem mówi zresztą nie tylko narrator (jednym z refrenów książki jest kwestia „no właśnie, co?”), ale i przywoływane w tekście osoby (pan Arnold, Blin, Warrilow, Mikołajska i inni). Nieprzypadkowo też całość składa się z trzydziestu trzech rozdziałów i nieprzypadkowo epilog wyraźnie odnosi do prologu i tym samym sugeruje kolistość kompozycji.

Analogie mają zresztą i bardziej ogólny charakter. Metaforyka przestrzenna zajmuje tu miejsce szczególne, gdyż kierunki świata – tak jak i pory dnia i roku – są tu równie istotne jak u Becketta. Pierwsza zagraniczna podróż Libery odbywa się w kierunku północnym – płynie on promem z Gdańska do

Sztokholmu, z taką nostalgią obdarzonym przez Becketta (*Effie Briest*), a zatem i Libere, Bałtykiem. W kulminacyjnej partii książki mamy natomiast do czynienia z podróżą w kierunku przeciwnym, również promem, tym razem jednak z Londynu do Paryża, z północy na południe, z podróżą powtarzającą szlak wytyczony przez Becketta w latach trzydziestych.

I jeszcze jedna podróż, tym razem podniebna. Otwierający książkę – i przywołany ponownie w rozdziale dwudziestym szóstym – lot samolotem linii Lakers to podróż na wschód, powrót na wschód. Wracając z Ameryki do Europy w ową grudniową noc 1977 roku (w rozdziale *Londyn: „kiedy wróciłeś”* już świta), nasz bohater uświadamia sobie pustkę swego żywota. Kierunek tego lotu spaja zresztą nadspodziewanie wiele poziomów książki. Starcie zachodu Europy z jej wschodem ma tu przecież tło polityczne („Wiadomo: zabory, wojna, a po wojnie komuna – idea zrodzona wprawdzie na rozwiniętym Zachodzie, lecz jako system wcielona w upośledzonej Rosji”), kulturowe („Niejednoznaczność «wyższości» czy «dojrzałości» Zachodu podnosił nawet tak ostry krytyk polskiej «niższości» jak światowy Gombrowicz”), ale odwzorowane jest i w formatywnym dla bohatera doświadczeniu lektury („Bo jeśli Beckett wyraża stan ducha Europy Zachodniej, a ja, nie mając o tym zielonego pojęcia (nie uprzedzony przecież, nie «poinstruowany»), odnalazłem w nim jednak kogoś szczególnie bliskiego: głos mnie wyrażający, czy nie znaczy to więc, że mimo degradacji, do której doprowadził sowiecki totalitaryzm, moja tożsamość jest nadal tożsamością zachodnią?”).

Godot i jego cień wyraża postawę bibliofilską. Wiele z rzeczy, o których dotąd pisałem znajduje swe odzwierciedlenie w szacie graficznej tej pięknie wydanej książki. Tekst uwierzytelniany jest licznymi zdjęciami, lecz tylko na jednym z nich, chciałbym się przez chwilę zatrzymać. Zdjęcie z francuskiej prapremiery *Godota* pojawia się na okładce książki Libery. W jego prywatnym świecie ma ono dodatkowe znaczenie. To również element okładki pierwszego amerykańskiego wydania *Waiting for Godot*, podarowanego mu przez wyjeżdżającego z Polski pana Arnolda. O tym jak tę okładkę postrzega narrator dowiadujemy się słownie w następującym fragmencie: „(...) na jasnym tle horyzontu z krążkiem bladego księżyca dwie ciemne ludzkie sylwetki, niby dwa chińskie cienie, przemykają się chyłkiem w stronę ciemności po prawej; trzymają się za ręce, a raczej jedna z nich, przygarbiona nieznacznie, ciągnie za sobą drugą, która się jakby opiera; ich pozy są pełne napięcia. Ten obraz przykuwa wzrok. To nie jest zwykła migawka ze spektaklu w teatrze, to zdjęcie o randze symbolu, samoistna ikona. Przewodnik i ślepiec? Zbiego-

wie? Dwaj ludzie idący w nieznanne – ze strefy światła w mrok? Cokolwiek to oznacza, ma siłę, fascynuje”. Skrzydełka okładki *Godota i jego cienia* nie pozostawiają wątpliwości: na lewym zdjęcie Antoniego Libery, zaś na prawym Samuela Becketta.

W okładce uderza coś jeszcze. Otóż w porównaniu z opisanym przed chwilą przez narratora zdjęciem (umieszczonym na stronie 29) zachodzą drobne zmiany. Owszem, Vladimir i Estragon kierują się w prawą stronę (z zachodu na wschód?) lecz idąc ku ciemności oddalają się od ciemności pojawiającej się tutaj również po stronie lewej. Znika drzewo i kamień, zwiększa się kontrast pomiędzy ciemnością dolnej części zdjęcia, a światłem księżyca. Niby drobne zmiany, a jednak przekształcają symbolikę tej „samoistnej ikony”; spełnia się dziecięce marzenie bohatera – przedstawia *Godota* takim jak on chce go widzieć.

3.

Godot i jego cień może utwierdzić nas w iluzji, iż klucz do polskiego Becketta kryje się w sejfie Antoniego Libery. Jednak nawet narrator dzieli się z czytelnikiem wątpliwościami: „Myśli ujęte w słowa już nie są tak oczywiste, jak to się wydawało, gdy snuły się po głowie. Rażą jednoznacznością albo arbitralnością. Owszem, może i jest tak, jak to próbuję naświetlić, lecz może i inaczej”. No właśnie, często nie można przecież się utożsamiać z jego propozycjami interpretacyjnymi.

Mnie na przykład zadziwia fascynacja Libery perfekcyjnym mikrokosmosem modeli kolejki elektrycznej. Ten pozornie błahy detal, pojawiający się w *Złocistym zmierzchu Zachodu*, jawi mi się jako wielce znaczący. Otóż lekturę tekstów Becketta traktuje Libera w podobnie idealistyczny sposób, jako zwarty, w pełni koherentny mikroświat, w którym na pytania i wątpliwości zawsze czekają odpowiedzi, w którym to co niezrozumiałe dopomina się o wyjaśnienie. Jego lektura to sekwencja stawianych pytań i klarownych odpowiedzi. W pełni obrazuje to, skądinąd wielce inspirująca, analiza *That Time* prezentowana w rozdziale *Mowa, miłość i myśl*, która sprowadza ten dramat do warstwy fabularnej kosztem miejsc nierozstrzygalnych, niedookreślonych, niedopowiedzianych. Z tekstu Becketta wyeliminowane zostaje to co dla mnie najważniejsze: nienazywalna, nieodkrywalna tajemnica. Tekst Becketta pozbawiony zostaje swej mocy nieustającego generowania pytań, na które odpowiedzią są jedynie kolejne pytania.

Z powyższym wiążą się jeszcze dwie sprawy. Otóż, po pierwsze, inaczej niż Libera odczytuję twierdzenia Becketta dotyczące utożsamienia formy

i treści, czy też artystycznej odpowiedzialności za powstały układ dźwięków. Dosłownie też odbieram odrzucenie przez Becketta narzucanej mu roli współczesnego filozofa. Po drugie, i chyba najważniejsze, w twórczości Becketta widzę wyraźnie zaznaczoną rozbieżność pomiędzy porządkiem literatury i porządkiem otaczającego świata. W przeciwieństwie do tego co chce Libera, literatura i życie są u Becketta nieprzenikalne, chciałoby się rzecz autonomiczne, nie ma sensu ich porównywać. Literatura jest wszak sferą (umarłej) wyobraźni. To właśnie najbardziej urzeka w tej książce; *Godot i jego cień* prowokuje do filologicznego sporu.

Tomasz Wiśniewski

Antoni Libera, *Godot i jego cień*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009

Noty o książkach

*

Księga Przysłów (*Sefer Miszlei*) jest jedną z trzech, wraz z Księgą Hioba i Księgą Psalmów, tak zwanych Ksiąg Prawdy (*Sifrei Met*). Te trzy Księgi głoszą, że bojaźń Boża jest równoznaczna z mądrością. A więc, na ile odeszliśmy od bojaźni Bożej, na tyle odeszliśmy od mądrości. Jak napisał we wstępie rabin Michael Schudrich: „Mądrość pochodzi od Boga, a On daje ją tym, których uważa za godnych tego daru. Można by pomyśleć, że człowiek nie ma wpływu na to, czy zostanie nią obdarzony. Dlatego król Salomon zaczyna swą Księgę Przysłów od sentencji, którą każdy Żyd odmawia co rano: *reszit chochla jirat Haszem* «początkiem mądrości jest bojaźń przed Bogiem» (I:7) – aby otrzymać mądrość, trzeba mieć w sobie bojaźń przed Bogiem, to zaś zależy całkowicie od człowieka. Jak uczą nasi mędrzy «wszystko jest w rękach Nieba, oprócz bojaźni przed Niebem» (*Berachot* 33b).

Oby studiowanie Księgi Przysłów otwierało nas na dar mądrości od Boga”.

XXI rozdziałów *Przypowieści Salomona* w znakomitym, jak uznają znawcy, tłumaczeniu i z według najlepszych źródeł objaśnieniami rabina Izaaka Cylkowa – jest to kontynuacja świetnej serii Wydawnictwa Austeria, którą od początku omawiamy na łamach „Kwartalnika Artystycznego”.

Są, jak wyjaśnia dr Cylkow, trzy rodzaje przypowieści, czyli przysłów: porównanie (parabola), przenośnia i mowa zagadkowa. Księga dzieli się na trzy główne części, a właściwie na osiem małych grup. Zasadniczym tonem pierwszych dziewięciu rozdziałów jest zachęta do umiłowania mądrości. Pierwszych sześć wierszy I rozdziału jest wstępem do całej Księgi i stanowi jej obszerny tytuł. Rozdział II jest zachętą do wytrwałego trzymania się dróg mądrości, która daje wiernym swoje błogosławione owoce, których niezbożni (głupcy) nie znają (przemawia tu nauczyciel do ucznia). Rozdział III daje dalszy opis błogosławionych owoców mądrości. W rozdziale IV nauczyciel wspomina dobre rady, jakie dali mu jego rodzice. Rozdział V jest przestroga przed niewiernością małżeńską i pochwałą wierności. Rozdział VI ostrzega przed takimi grzechami jak m.in. pycha, lenistwo czy przewrotność. Rozdział VII jest ostrym ostrzeżeniem przed rozwiązłością. W rozdziale VIII mądrość wyjawia swoją wartość, swoje dary

i swoje błogosławieństwa. W rozdziale IX personifikacja mądrości zaprasza na ucztę swoich zwolenników i to samo czyni personifikacja głupoty. Rozdział X zaczyna drugą część Księgi i w 375 wierszach zawiera szereg różnych cennych myśli. Także w rozdziale XI mowa jest o najrozmaitszych tematach bez wewnętrznego związku zestawionych. Rozdział XII zawiera dalej luźno zestawione sentencje i nauki. Rozdział XIII przeznaczony jest dla młodzieży i rozpoczyna drugą część zbioru przypowieści Salomona. Rozdział XIV mówi m.in. o mądrości i o głupocie kobiet i o ich roli w rodzinie. Rozdział XV mówi m.in. o łagodności, języku mędrców, domu sprawiedliwego i o ich przeciwieństwach. Rozdział XVI zaczyna się od cennej, kapitalnej myśli: „Do człowieka należą zamierzenia serca, ale od Wiekuistego przychodzi wyrażenie języka”. Wiele takich cennych, a właściwie bezcennych myśli zawierają kolejne rozdziały. W rozdziale XXII zaczyna się część trzecia – szereg dłuższych sentencji przybierających ton napomnienia i przestrogi; znowu przemawia tu nauczyciel do ucznia. Grupa czwarta, najkrótsza, mieszcząca się w rozdziale XXIV jest dopełnieniem grupy poprzedniej. Rozdział XXV rozpoczyna piątą część Księgi, obejmującą do rozdziału XXIX zbiór starszych przypowieści Salomona zestawionych przez grono mędrców, czyli kolegium uczonych, które chciałoby się cytować, dla pożytku i dla zachęty do samodzielnej lektury. Rozdział XXX stanowi szóstą część Księgi, będącej suplementem do części poprzedniej i zawierającą mowy zagadkowe i przypowieści liczbowe. Grupa siódma obejmuje słowa z rozdziału XXXI – ostrzeżenie przed winem i kobietami oraz zachęca do sprawiedliwych rządów. Część ósma i ostatnia stanowi piękną, ułożoną w porządku alfabetycznym pieśń pochwalną, przedstawiającą kobietę taką, jaką być powinna.

K.M.

Przypowieści Salomona, tłumaczenie i objaśnienia dr Izaak Cyłkow (reprint), Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2009

*

Jest to opowieść o nawróceniu, świadectwo dramatycznej walki duchowej i obraz zmagania człowieka na ziemi – *Wyznania* świętego Augustyna (354–430), które tym razem ukazują się we wznowieniu w przekładzie i ze wstępem księdza profesora Jana Czujka (1886–1957), wykładowcy na Uniwersytecie Warszawskim, pierwszym rektorze Akademii Teologii Katolickiej, tłumacza pism Ojców Kościoła.

To najpopularniejsze dzieło Augustyna doczekało się przekładu na język polski dopiero w XIX wieku, w 1844 roku w Wilnie i była to niestety próba naszpikowana błędami i niezrozumiałymi miejscami, bez wstępu i bez komentarzy. I następne dwa przekłady nie były bardziej udane. Dopiero przekład Jana Czuja z 1929 roku, wznowiony w 1949 roku i w latach następnych, jest przekładem najpełniejszym i najbliższym dziełu biskupa Hippony. W 1978 roku ukazał się przekład Zygmunta Kubiaka (omówiony również na naszych łamach) i dobrze jest mieć oba te przekłady w swojej bibliotece.

M.W.

Święty Augustyn, *Wyznania*, przekład i wstęp ks. Jan Czuj, Wydawnictwo AA s.c., Kraków 2008

*

Po wznowieniu *Nietoty* ukazują się w Universitasie ostatnia powieść – nie powieść Tadeusza Micińskiego (1873–1918) *Xiǫdz Faust* z 1913 roku z ilustracjami Witkacego i Rembowskiemu oraz z zachowaną z pierwodruku okładką Konstantego Zacharkiewicza. Zwracamy na ten utwór uwagę, bo do Micińskiego droga wiedzie od Witkacego, a może odwrotnie (literacki portret T.M. znajduje się w *622 upadkach Bunga*); do tego jest to ambitnie zamierzone ukazanie metafizycznego dramatu człowieka, konieczności wewnętrznej przemiany, a więc problematyki, bez której powieść już nie jest w stanie istnieć, a jeżeli jeszcze jest, to tylko w stanie szczątkowym: „Jeden Miciński wskazuje ten rzut, raczej tygrysi skok w przyszłość nowej sztuki całego świata”, mówi o nim Witkacy.

Książd Faust (dziwne zestawienie słów) to poszukiwacz prawdy, który dąży do doskonałości i mistrz wtajemniczający adepta, prowadzonego na katorgę rewolucjonistę Piotra, który pod jego wpływem przeżywa przełom duchowy. Wszystko to jest bardzo manichejskie: antynomia materia – duch, czy dualizm dobro – zło przedstawiona w odniesieniu do postaci Chrystusa i Lucyfera (ucieleśnieniem tej problematyki jest tytułowy książd Faust) z wizyjnym pogodzeniem (syntezą) tych postaci, tzw. lucyferyzm Chrystusowy (to jest dopiero dziwactwo, ale Lucyfer jest głównym bohaterem psychomachii Micińskiego).

Kluczową figurą w świecie Micińskiego jest zespolenie ruchu regresywnego, *katodos* (ku podziemi, ciemności, nieświadomości symbolicznej śmierci) z gestem integrującym, *anodos* (ku transcendencji, światłu, nadświadomości,

symbolicznym „drugim narodzinom”) – *katodos* – *anodos* to podstawowy ryt inicjacyjny (dialektyka doświadczeń regresywnych i odrodzeńczych, przejście od sytuacji uwięzienia do wyzwolenia). Wszechobecna jest u Micińskiego zasada oksymoronu. Narracja składa się z wielkiego dyskursu filozoficznego przeplatane go nowelami-przypowieściami i ten wzór wydaje się bardzo pociągający, chociaż tu, niestety, nie jest, bo jest to narracja chaotyczna, brulionowa, jakby zostawiona sama sobie, do tego napisana fatalnym młodopolskim językiem, który dzisiaj jest trudny, prawie niemożliwy do poważnego czytania w wydaniu prozatorskim (jest to jakby jakaś parodia polszczyzny). Nawet sam Witkacy krytycznie wyraża się o tej powieści i chociaż wyżej od niej stawia *Nietotę*, to dla niego Miciński jest przede wszystkim wybitnym i prekursorskim poetą i dramaturgiem, nie prozaikiem.

Xiędzka Fausta można czytać jako powieść ezoteryczną, okultystyczną czy symboliczną lub inicjacyjną, obserwując węzły jej paradoksów i antynomii, nieustanne ścieranie się przeciwieństw. Relacja Książd – Piotr rozwija się, jak stwierdza komentator „w polifonicznym ścieraniu się poglądów, ale też otwiera obszar wewnętrznego spotkania, pole psychicznego, emotywnego i imaginacyjnego rezonansu, współbrzmienia, *correspondances*”. I my znajdujemy się w tym oksymoronicznym kręgu, który pełni funkcję analogiczną do kręgu hermeneutycznego (uwierzyć, aby zrozumieć; zrozumieć, żeby uwierzyć): żeby coś zintegrować, zbudować, trzeba najpierw zdezintegrować, zburzyć; żeby wzbogacić sens, trzeba poszerzyć pole wątpliwości i poszukiwania (tu: rozważania o *Fauście* i o faustyzmie). Szczególną cechą faustyzmu Micińskiego jest, jak mówi komentator: „współzależność między faustycznym *Streben a coincidentiae oppositorum*, zdolnością łączenia – w przeżywaniu i w działaniu – przeciwieństw. Kreowanie *Dasein* na podmiot – syntezę przeciwieństw łączy się z aktywizacją – nie ku realizacji określonego celu finalnego, lecz ku nieskończoności” (egzemplifikacją owego *Dasein*, czyli ciągłego ruchu wznoszenia i opadania, dążenia ku i powrotu do, jest Faust). Do tego dochodzi jeszcze problematyka narodowa, jeśli nie nacjonalistyczna, a wszystko to, niestety, jeżeli nie grzęźnie, to brodzi w fatalnej młodopolskiej stylistyce. Ale wartość jest, bo jest dążenie i jest próba jakich jest mało w polskiej prozie.

K.M.

Tadeusz Miciński, *Xiędzka Faust*, opracowanie tekstu, przypisy i posłowie Wojciech Gutowski, Universitas, Kraków 2008

*

Obiektywne moce i najtajniejsze zakamarki, rozkład i tożsamość podmiotu, sfera świadomości i nieświadomość jednostek, pozory, rzeczywistość i negatywność, duch i dialektyka, indywiduum i społeczeństwo – „W trzech częściach punktem wyjścia jest zawsze dziedzina najściślej prywatna, dziedzina intelektualisty na emigracji. Do niej nawiązują rozważania o szerszym społecznym i antropologicznym zasięgu; dotyczą psychologii, estetyki, nauki w ich odniesieniu do podmiotu. Końcowe aforyzmy każdej części prowadzą również tematycznie ku filozofii, bez pretensji do zamknięcia i definitywności: wszystkie chcą tylko zarysować kierunki albo podawać modele dla przyszłego wysiłku pojęcia”. Oto *Minima Moralia* Theodora W. Adorno (właśc. Theodora Ludwiga Wiesengrunda; 1903–1969), autora *Dialektyki negatywnej* i *Teorii estetycznej*, jednego z najwybitniejszych myślicieli XX wieku.

Trzy części napisane w latach 1944–1947, a więc pod bezpośrednim doświadczeniem wojny, wydane zostały w 1951 roku. Nastąpił rozkład podmiotu i dlatego całość jest nieprawdą; obiektywność wynika dopiero z rozkładu podmiotu i stąd dobrze sprawdza się w opisie współczesnego świata i człowieka luźna i niewiążąca forma fragmentu i aforyzmu (aforystyczne fragmenty). „Fragment jest wtargnięciem śmierci w dzieło. Niszcząc je, zdejmuję z niego piętno pozoru.” Tu ważna jest dialektyka – teoria i praktyka dialektyczna, która jest także pomocna w odróżnianiu prawdy od fałszu, co jest, można powiedzieć, zadaniem podstawowym.

W pierwszej części Adorno mówi m.in. o upadku kultury, o kłamstwie, o takcie, o konwencji i o parodii form, o szczęściu i o nieszczęściu, o sztuce i o ideologiach, o fałszu i o stronniczości, o wartości myśli, o poznawaniu i męcząco przejrzystym ujęciu, o filozofii i o kulturze, o bogactwie materialnym i o biedzie duchowej, o moralności i o chronologii.

W części drugiej najważniejsze dla mnie są iście beckettowskie fragmenty o pisarstwie: o pisarskich regułach ostrożności, o poprawkach, zmianach i modelowaniu tekstu. Uwagę zwraca maksymalizm zasad, np.: „Technika pisarska nakazuje rezygnować nawet z płodnych myśli, jeśli wymaga tego konstrukcja. Właśnie stłumione myśli przydają jej bogactwa i siły”. „Reguła: Odrzuć, żeby zyskać.” „Pisarz powinien precyzyjnym wyrazem ustanawiać przeszkody – niezbędne, aby język się uwydatnił. Dotyczy to zresztą nie tylko zbitek słownych, ale konstrukcji całych form.” „Jeżeli wobec zakończonej pracy, wszystko jedno jakich rozmiarów, ma się choćby najmniejsze

zastrzeżenia, należy je potraktować z całą powagą, bez względu na ich ciężar. Emocjonalny stosunek do tekstu i próżność skłaniają do pomniejszenia skrupułów. To, co zostanie przepuszczone jako drobna wątpliwość, może świadczyć o obiektywnej lichocie całości." „Przyzwicie opracowane teksty są jak pajęczyna: gęste, koncentryczne, przejrzyste, spójne i mocne." „Surowa, czysta struktura językowa, nawet przy skrajnej prostocie, rodzi próżnię." „Przejrzystość, prostota tekstu nijak się ma do tego, czy tekst przejdzie do tradycji. To, co hermetyczne, wymagające wciąż nowych interpretacji, stanowi właśnie autorytet, który bądź jakieś zdanie, bądź dzieło zadedykuje potomnym."

Ważne są zapisy o dialektyce, na przykład: „Dialektyka porusza się raczej przez skrajności i z całą konsekwencją popycha myśl do punktu zwrotnego, zamiast ją kwalifikować", „Ocalająca zasada uchowała się już tylko w swoim przeciwieństwie", uzupełniane rozważaniami o podwójności naszej istoty i o autentyzmie, na przykład: „Co nie chce zmarnieć, woli przyjąć piętno nieautentyzmu. To piętno wywodzi się z dziedzictwa *mimesis*. Człowieczeństwo sprzężone jest z naśladowaniem: człowiek staje się człowiekiem dopiero, imitując innych ludzi". „Po cóż demaskować nieautentyzm, który pretenduje do szczerego bytu, skoro sam autentyzm staje się kłamstwem już z chwilą, gdy staje się autentyzmem, czyli w refleksji nad sobą, ustanawiając się jako autentyzm, kiedy wykracza poza tożsamość, którą jednym tchem głosi. O jaźni nie należy mówić jako o ontologicznej podstawie, ale najwyżej teologicznie, w imię podobieństwa Bożego. Kto trzyma się jaźni i odrzuca pojęcia teologiczne, przyczynia się do usprawiedliwienia diabelskiej pozytywności, gołego interesu. Z niego czerpie aurę sensu, a władzy samozachowawczego rozumu dodaje wzniosłą nadbudowę, podczas gdy realna jaźń w świecie już stała się tym, czym według Schopenhauera staje się, wnikając w siebie – widmem." Adorno przywołuje przykład Bacha, a moglibyśmy dorzucić tu jeszcze przykład Shakespeare'a, Cervantesa, a w szerszym i bliższym nam czasowo sensie – Joyce'a, T.S. Eliota i Becketta.

W części trzeciej wrażenie robi celność tego fragmentu o prozie: „Czy wszelka wypracowana proza nie jest właściwie systemem wolnych rytmów, próbą złączenia magii absolutu i negacji jego pozoru w jedno, wysiłkiem ducha, który stara się ocalić metafizyczną potęgę wyrazu w drodze jej sekularyzacji? Jeśli tak, to promień światła pada na brzemień Syzyfa, jakie wziął na siebie każdy piszący prozą, odkąd demitologizacja przeszła w destrukcję

samego języka. Językowa donkiszoteria stała się nakazem, bo każdy układ zdania ma swój udział w decyzji, czy język jako taki, odwiecznie dwuznaczny, ulegnie przemysłowej procedurze i uświęconemu kłamstwu, które do niej przynależy, czy też złoży się w święty tekst, ponieważ będzie stawał opór elementowi sakralnemu, którym żyje. Ascetyczna obrona prozy przed wierszem służy zaklinaniu pieśni”.

W *Aneksie* przywołuje Adorno myśl Kandinsky’ego: „Artysta sądzi, że gdy «wreszcie znalazł właściwą sobie formę», może już spokojnie dalej tworzyć dzieła sztuki. Niestety, zazwyczaj sam nie zauważa, że od tej chwili (mianowicie «spokoju») zaczyna bardzo szybko tracić ową wreszcie odnalezioną formę”. Tak więc nie tyle znalezienie liczy się, co raczej poszukiwanie: poszukiwanie, dążenie i przemiana samego siebie: „Skamieniałe przeciwieństwo liczy się w świecie, który je wytworzył, nie liczy się jednak dla wysiłku zmiany świata. (...) Ludzkość przeżyje tylko pod warunkiem, że skrajności się zetkną” – mówi Adorno i warto nad tym zastanawiać się i pracować, kto jak potrafi.

K.M.

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przekład i przypisy Małgorzata Łukaszewicz, posłowie Marek J. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009

*

Wykłady bawarskie to zbiór wystąpień, jakie profesor uczelni wyższych w Bonn, Munsterze, Tybindze i Ratyzbonie, jeden z najważniejszych teologów współczesnego Kościoła, arcybiskup Monachium i Fryzyngi, prefekt Kongregacji Nauki i Wiary kardynał Joseph Ratzinger wygłosił w latach 1964–2004 podczas rozmaitych spotkań i konferencji organizowanych przez bawarską Akademię Katolicką. Wykłady te jak w soczewce skupiają głębię i różnorodność teologicznej myśli Benedykta XVI, którą świetnie streszcza obecne w tej książce przesłanie: „Nadzieja chrześcijaństwa, szansa tej wiary sprowadza się ostatecznie i po prostu do tego, że mówi ona prawdę”.

Są to wykłady przedstawione w układzie tematycznym o Urzędzie Piotrowym, o wyznaniu wiary, o Kościele i o misji wiary chrześcijańskiej w świecie oraz dwie laudacje. Pasjonująca jest lektura wykładu pochodzącego z lat siedemdziesiątych – głębokiej refleksji pt. *Dlaczego jeszcze jestem w Kościele?*.

Duże wrażenie robi deklaracja wygłoszona podczas dyskusji z Jürgenem Habermasem, jednym z najbardziej znanych i wpływowych filozofów współczesnych, przedstawicielem myśli nie opartej na wierze. Trzy wykłady na temat centralnych prawd wiary oraz trzy wykłady o powszechnej misji chrześcijaństwa, a w tym wykład strasburski pt. *Europa – zobowiązujące dziedzictwo chrześcijan* są znakomitą podstawą do fascynujących rozważań o współczesności.

M.W.

Joseph Ratzinger, *Wykłady bawarskie z lat 1964–2004*, przełożył Andrzej Czarnocki, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2009

*

Trzy nowe tomy papieskiej *Fotokroniki*. Rok 16, 17 i 18, czyli lata 1993–1996: serie pięknych kolorowych fotografii oraz teksty homilii, listów, rozważań, przemówień i katechez Jana Pawła II z tych lat. Jest dla wszystkich i spotyka się z wszystkimi, od najwyższych do najniższych tego świata. Obserwujemy rytm roku liturgicznego, kolejne beatyfikacje, pielgrzymki i wizytacje, synody biskupów, spotkania z wiernymi, leczenia i rekonwalescencje papieża w rzymskiej Poliklinice Gemellego, jest bardzo zmęczony i cierpiący.

Pielgrzymki m.in. do Włoch, Chorwacji, Filipin, Australii, Czech, Polski, Słowacji, Belgii, Kamerunu, RPA, Kenii, Gwatemali, Nikaragui, Wenezueli, Tunezji (70), Słowenii, RFN, Francji i na Węgry. Encyklika *Ut unum sint*. X Światowy Dzień Młodzieży. W roku 1996 na fotografiach umieszczonych obok siebie widzimy w bazylice Świętego Piotra adorację Krzyża przez Jana Pawła II (po lewej stronie) i kardynała Ratzingera (po prawej).

M.W.

Rok 16. *Fotokronika. Szpitalne „sanktuarium”*; Rok 17. *Fotokronika. W kręgu Słowian*; Rok 18. *Fotokronika. Reewangelizacja Europy*, słowo Jan Paweł II, fotografie Arturo Mari, redakcja serii, wybór i grafika Leszek Sosnowski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2008–2009



**ARCHIWUM
EMIGRACJI**

**ARCHIWUM EMIGRACJI
BIBLIOTEKA
UNIwersytetu Mikołaja Kopernika**

ul. Gagarina 13, 87-100 Toruń, Poland
tel. (48-56) 611-43-91, fax (48-56) 652-04-19

e-mail Archiwum@bu.uni.torun.pl
http://www.bu.uni.torun.pl/Archiwum_Emigracji

REGULAMIN VIII edycji

Nagroda „Archiwum Emigracji” za pracę magisterską i doktorską na temat emigracji polskiej XX wieku

Celem Nagrody jest promocja podstawowych badań naukowych nad różnorodnymi zagadnieniami związanymi z dziejami i dorobkiem wychodźstwa polskiego w XX wieku.

1. Nagrodę przyznaje się za wybitną pracę magisterską i osobno rozprawę doktorską, obronioną w roku 2008 i 2009, w jednej z czterech dziedzin:
 - a) literaturoznawstwo (także: teatr, językoznawstwo)
 - b) historia (także: źródłoznawstwo, biografistyka, czasopiśmiennictwo, bibliografia, wojskowość)
 - c) historia kultury i socjologia (także: naukoznawstwo, religioznawstwo, filozofia, muzykologia)
 - d) historia sztuki (także: historia książki, edytorstwo, muzealnictwo).
2. Nagrodę przyznaje Archiwum Emigracji Biblioteki UMK oraz Pracownia Badań Emigracji Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu raz w roku, w początkach października, w czasie inauguracji roku akademickiego na UMK.
3. Jury Nagrody stanowią członkowie Redakcji i Komitetu Naukowego czasopisma „Archiwum Emigracji”: Swietlana Czerwonnaja, Beata Dorosz, Anna Frajlich, Zbigniew Girzyński, Jarosław Koźmiński, Jerzy R. Krzyżanowski, Waclaw Lewandowski, Wojciech Ligeza, Józef Olejniczak, Krzysztof Pomian, Dobrochna Ratajczakowa, Jan W. Sienkiewicz, Anna Supruniuk, Mirosław A. Supruniuk, Mariusz Wolos.
4. Ideę Nagrody w 1999 roku wsparła Honorowa Kapituła Nagrody, w której skład weszli wybitni przedstawiciele kultury polskiej na obczyźnie: Józef Bujnowski, Maria Danilewicz Zielińska, Andrzej S. Ehrenkreutz, Jerzy Giedroyc, Gustaw Herling-Grudziński, Leszek Kołakowski, Jan Kott, Stefania Kossowska, Jerzy Krzywicki, Danuta Mostwin, Olga Scherer, Tymon Terlecki.
5. Niepublikowane prace magisterskie i rozprawy doktorskie w dwóch egzemplarzach mają prawo zgłaszać instytuty naukowe, promotorzy i recenzenci w terminie do **31 sierpnia 2009 roku**, na adres redakcji czasopisma: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK, ul. Gagarina 13, 87-100 Toruń, e-mail: Archiwum@bu.uni.torun.pl
6. Jury Nagrody może wyróżnić kilka prac w danej dziedzinie lub nie przyznać wyróżnienia w którejś z dziedzin:
 - a) z braku prac na odpowiednio wysokim poziomie
 - b) z braku zgłoszonych prac.
7. Jury Nagrody może zaopiniować nagrodzone prace do publikacji w wydawnictwach „Archiwum Emigracji” w całości lub we fragmentach.
8. Tegoroczna nagroda jest finansowana ze środków Senatu RP.

*dr Mirosław A. Supruniuk
Przewodniczący jury Nagrody*



KOMUNIKAT

XXIII 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 czterech kompletach maszynopisu** na adres: Centrum Kultury *Dwór Artusa*, Rynek Staromiejski 6, 87-100 Toruń (tel./fax (0-56) 655-49-29, 655-49-59) z dopiskiem na kopercie *Konkurs Poetycki*. Organizatorzy nie zwracają nadesłanych prac.
4. Tematyka i forma prac jest dowolna.
5. Prace konkursowe należy opatrzyć godłem powtórzonym na zaklejo-nej 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 2009 roku**. Decyduje data stempla pocztowego.
11. Konkurs rozstrzygnięty zostanie w listopadzie 2009 roku, podczas XV Toruńskiego Festiwalu Książki.
12. Na uroczystość zakończenia konkursu laureaci zostaną zaproszeni na koszt organizatorów.