

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE

2010

nr 4 (68)

Rok XVIII

Comment -
folie que de ce -
depuis -
folie depuis ce -
donné -
folie donné ce que de -
vu -
folie vu ce -
ce -
comment dire -
Ceci -
ce ceci -
ceci - ci -
tout ce ceci - ci -
folie donné tout ce -
vu -
folie vu tout ce que de -
que de -
Comment dire -
voir -
entrevoir -
Croire entrevoir -
vouloir croire entrevoir -
folie que de vouloir croire entrevoir quoi -
quoi -
comment dire -
et où -
folie que de vouloir croire entrevoir quoi où -
où -
comment dire -
là -
là-bas -
loin -
loin là là-bas -
à peine -
loin là là-bas à peine quoi -
quoi -
comment dire -
vu tout ceci -
tout ce ceci - ci -
folie que de voir quoi -

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE 2010 nr 4 (68) Rok XVIII

Spis rzeczy

- WISŁAWA SZYMBORSKA Na lotnisku / 3 Łańcuchy / 4 Są tacy,
którzy / 4
- ZBIGNIEW HERBERT Ostateczna zgoda na czas / 5
- TADEUSZ RÓŻEWICZ Zwiastowanie / 11 nie wypowiedziane / 15
- TADEUSZ RÓŻEWICZ W środku życia / 17
- TADEUSZ RÓŻEWICZ Jak powstawała moja „poetyka” (Kartki z gliwickiego
dziennika) / 21
- PAUL CELAN Sprawozdanie z lata / 37 W podróży / 38
Kryształ / 387
- RYSZARD KRYNICKI Haiku z minionej zimy / 39
- SAMUEL BECKETT (przychodzą...) / 45 Wzlot / 45
(muzyka obojętności...) / 46 (pij sam...) / 46
(więc na próżno...) / 47 Dieppe / 47 Areny
Lutecji / 48 (tak tak jest kraj...) / 48 (niech trwa
martwy...) / 49 (idę osypującym się piaskiem...) / 49
(co począłbym bez...) / 50 (chciałbym żeby moja miłość...) / 50
Cascando / 51 Ooftish / 53 Saint-Lô / 53
Żadne z nich / 54 Jakie tu słowo (what is the word) / 55
Jak to powiedzieć (comment dire) / 57
- Rozmowa
- Pułapka Becketta (3) – Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski w rozmowie
o wierszach SAMUELA BECKETTA / 59

- PIOTR MATYWIECKI * * * (anioły szronu wiodą mnie...) / 99 Burza nad
wielkim miastem / 100 Do Ducha Świętego w Warszawie / 101
* * * (sen się obudził a śniący już nie...) / 102
- LESZEK A. MOCZULSKI Miniatury / 104
- MAREK WENDORFF Prapremiery 2010 / 107
- RENATA SENKTAS Pierwszy / 125 O Halince / 126
Mniej więcej / 126 Plan / 127 Rtg / 128
- EWA SONNENBERG Pod błękitnym woalem nieba słyszę głos: / 129
Żrenica oka / 130

Varia

- MICHAŁ GŁOWIŃSKI Małe prozy / 133
- KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Addenda (19) / 136
- MAREK SKWARNICKI Hejnał mariacki (6) / 142
- LESZEK SZARUGA Jazda (16) / 145
- PIOTR SZEWC Z powodu i bez powodu (21) / 150

Recenzje

- ANNA NASIŁOWSKA Wiara w zadanie 153
- KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Dolina mojej rzeki / 159
- LESZEK SZARUGA Próba miłości / 164

Noty o autorach / 168

Noty o księżkach / 170

Nowe książki / 189

TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Warunki prenumeraty:

Cena prenumeraty rocznej:

krajowej – 35 zł³ zagranicznej – 25 euro; 30 USD

Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką³):

krajowa – 9 zł³ zagraniczna – 6 euro; 8 USD

Wpłaty prosimy kierować na konto:

Wojewódzki Ośrodek Kultury PKO SA II Oddział³ Bydgoszcz
68 1240 3493 1111 0000 4305 7874 „Kwartalnik Artystyczny”



Fot. Danuta Węgiel

Wisława Szymborska

Na lotnisku

Biegną ku sobie z otwartymi ramionami,
wołają roześmiani: Nareszcie! Nareszcie!
Oboje w ciężkich zimowych ubraniach.
w grubych czapkach,
szalikach,
rękawiczkach,
butach,
ale już tylko dla nas.
Bo dla siebie – nadzy.

Łańcuchy

Dzień upalny, psia buda i pies na łańcuchu.
Kilka kroków opodal miska pełna wody.
Ale łańcuch za krótki i pies nie dosięga.
Dodajmy do obrazka jeszcze jeden szczegół:
nasze o wiele dłuższe
i mniej widzialne łańcuchy,
dzięki którym możemy swobodnie przejść obok.

Są tacy, którzy

Są tacy, którzy sprawniej wykonują życie.
Mają w sobie i wokół siebie porządek.
Na wszystko sposób i słuszną odpowiedź.

Odgadują od razu kto kogo, kto z kim,
w jakim celu, którądy.

Przybijają pieczętątki do jedynych prawd,
wrzucają do niszczarek fakty niepotrzebne,
a osoby nieznanne
do z góry przeznaczonych im segregatorów.

Myślą tyle, co warto,
ani chwilę dłużej,
bo za tą chwilą czai się wątpliwość.

A kiedy z bytu dostaną zwolnienie,
opuszczają placówkę
wskazanymi drzwiami.

Czasami im zazdrośczone
– na szczęście to mija.

Zbigniew Herbert

Ostateczna zgoda na czas

Tadeuszowi Chrzanowskiemu –

arkadyjskiemu poecie

przypisuje

kochający Go

Autor

Warszawa 25 X [1]952

Do druku podał Ryszard Krynicki

© Copyright by Katarzyna Herbert i Halina Herbert-Żebrowska

Archiwum Zbigniewa Herberta w posiadaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie.

– lecz głowę niespokojną jak gołąb przed burzą
zatrzyma ciało wątłe jak lodyga wiatru

a ręce pełne szmeru klejnotów i pustki
zejdą ze wzgórz niechęci w rwącą strugę czasu

i usta którym słodka rozważa milczenia
fala głębi rozbija jak muszlę o brzeg

Kwiatom zostawiam czułość – ja śpiący na pięści

Żegnaj Arkadio
dobrze było
ale dla piersi
nazbyt wąsko

cieniami żyłem
i milczeniem
łaską obłoku

Kochałem liszki
zmierzchu korę
miłością tkliwą
i niemęską

a teraz trzeba
z ciepłych dłoni
nad przepaściami
przesła

Żegnaj Arkadio
ten krajobraz
można przełamać
jedną łżą

za jedno wołanie o pomoc
można bez żalu oddać

tłuste obłoki
drzew pozory
kolumny bluszczu
planety i jabłka

głowę która chce umknąć jak gołąb przed burzą
zatrzyma ciało wężem jak łodyga wiatru –

nie warto pocieszać Ofelii płaczącej nad strumieniem
próżno pytać zwierciadła w kształcie echa

jest tylko jeden szlachetny płacz płacz bohaterów
i jedna czułość czułość matki i ogrodnika

a pamięć jeśli oznacza hienę grobów
trzeba oddalić jak taką miłość
która jest tylko głodem i litością

Siwiejesz głowo
jak burzy gołąb
i ciało nieraz się łamie
pod biczami wiatru

Usta na pastwę ustom
ręce na pastwę światom

Zbigniew Herbert

Nota edytorska

W archiwum Tadeusza Chrzanowskiego (obecnie w posiadaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie) znajdują się cztery rękopiśmienne książeczki z utworami Zbigniewa Herberta. Pierwsza, zawierająca poemat Toledo w ciemnej żrenicy, jest niedatowana, być może powstała pod koniec 1951 roku. Pozostałe: poemat Ostateczna zgoda na czas (1952), Bajki (1953) oraz niezatytułowany zbiór trzech wierszy (Niepoprawność; drży i faluje niepokojem...; Oto wiosenne morze dobiega do ust...) z roku 1954, powstawały okazjonalnie, jako prezent imieninowy, zawsze w okolicach 28 października kolejnego roku. Dedykacja na Ostatecznej zgodzie na czas nosi datę: 25 X [1]952, można się domyślać, że albo autor (niewymieniony zresztą z nazwiska na stronie tytułowej) wysłał swój podarunek trzy dni wcześniej, albo że się pomylił, co niekiedy, w wypadku dat, mu się zdarzało.

Całość mieści się na dwóch kartkach formatu A5, powstałych po złożeniu na pół arkusza papieru maszynowego (gorszego gatunku, takiego jaki był wówczas dostępny) formatu A4. Na pierwszej stronie znajduje się tytuł oraz dedykacja, na drugiej pierwsza część poematu, na trzeciej jego ciąg dalszy, zaczynający się od powtórzonej inwokacji: „Żegnaj Arkadio”, czwarta jest niezapisana. Na trzeciej stronie, w wersie 3. od dołu, pod przekreślonym słowem: „drągami”, autor dopisał: „biczami [wiatru]”, tak, jak brzmiało to już wcześniej w brulionie, znajdującym się w notatniku opatrzonym przez Herberta datą roczną: 1952 (w BN akc. 17 955 t. 42).

W czystopisie Zbigniew Herbert zachował układ, w jakim poemat został zapisany w notatniku. Dedykacja: „Tadeuszowi Chrzanowskiemu” została w brulionie dopisana później, czarnym atramentem (w notatniku 1952 Herbert pisał przeważnie ołówkiem). Brulion ozdobiony jest rysunkiem róży, zapewne nieprzypadkowo – jak pamiętamy, wiersz O róży ze Struny światła również dedykowany jest Chrzanowskiemu.

W notatniku tekst całości (znajdujący się tam na stronach 17 verso i 18) poprzedzony jest siedmioma strofkami fragmentu, zaczynającego się od słów „Żegnaj Arkadio” (s. 17). Można go czytać jako wiersz osobny, i bardzo możliwe, iż jako taki powstawał, zanim stał się częścią większej całości.

R.K.

Historia jednego wiersza

„(...) myślę że najlepiej dać odbitkę (karta za kartą) żeby to była lekcja dla tych co piszą «natchnieni» jak wygląda warsztat – co to jest robota – (zresztą Pan wie – myślę – o co chodzi). (...) Jeśli chodzi o kartki z (dziennika) to proszę zaopatrzyć komentarzem że to jest dokument – że teraz patrzę ze wzruszeniem na te homeryckie boje – na wrogów i przyjaciół – że to było przed wiekami”.

Z listu Tadeusza Różewicza do Krzysztofa Myszkowskiego

zwiastowanie

zwiastowanie poezji
budzi w czytelniku
pełnym życia
nieufności i popłochu

odbłask słowa
wyszczonego w ciemności
język ognia
nad milującą głową

głowy ~~innych~~ innych
potoczyły się ~~dalej~~ polecały
polecały gadające kule
głowy oddalają się od siebie

młody czytelnik
odpycha uszkodylone słowa
nie lubię poezji
nie wiem co z nią zrobić

"to" spało na mnie ~~to~~ nagle
nie wiem co "z tym" zrobić
uśmiecha się tajemniczo &
wrusza ramionami

jest ~~z~~ zakłopotany
opuszcza ~~z~~ miejsca nasiedzone
~~na~~ ~~moje~~ ~~przebie~~ ~~przebie~~
~~na~~ ~~mnie~~ ~~horror~~ ~~pacis~~

~~ciemne potoki
mogą w nim rzeć
z którego spływa
krew
wypiękni poleś
chłopce w ciemny
mętny wody
zakrywa tłum
poko~~

~~przypiękni
do życia
poko~~

meisquam po myk wazgal
piorem i odleciał

~~Schizofrenia~~ i ~~zawtaniem~~ ~~moim~~
~~ale moja głowa~~ ~~roześmiał~~
~~wypiękni głowa~~ ~~głowy kule~~
~~brzy postać światła~~ ~~potoczyły się dalej~~
~~rozmyślna tytu~~ ~~gadające kule~~
~~na u słonej to~~

młody czytelnik
odpycha słowa
Zamyka się

~~Wskazywał się
tajemniczo
Nijm ota
postać ich w czerwone
zaw rozplyniając się
Largi~~

opuszcza strony
rodinam
boi się schizofrenii
kłam na odlicie bogu sponia

Tadeusz Różewicz

Zwiastowanie*

zwiastowanie poezji
budzi w człowieku
pełnym życia
popłoch

odblask słowa
wyzłoczonego w ciemności
język ognia
nad milczącą głową

głowy rówieśników
potoczyły się dalej
bilardowe kule
na zielonej łące

młody człowiek
odpycha skrzydlate słowo
uśmiecha się
wzrusza ramionami

* Z tomu: zawsze fragment (1996)

nie lubię poezji mówi
nie wiem co z nią zrobić
jest zagubiony opuszcza
dom rodzinny

zmęczony wędrówką
klęka nad zwierciadłem
przestraszony ucieka
i nagle staje się poetą

zakochuje się
w sobie
połyka go horror vacui
poeta napętnia
pustkę słowami
tak długo czerpie
ze źródła aż dotknie
kamienia
po drodze gubi słowa
ślepnie zapala żółtą
małą świecę
w obliczu ogromnego słońca

źródło z którego płynie
poezja żywa
jest obok

ciemne postacie
myją w nim ręce
z których spływa krew

bezpieński pies
chłepce w ciszy
wodę

1995

Podawaj różnicę

nie wypowiedziane

} zaraz ~~zaczniemy~~ zaczniemy rozmowę
słowa zastonia, na chwilę
to w się stało

zaraz zaczniemy rozmowę

wcześniej

~~Wcześniej~~

poza nami } poza domem
bez wyjścia

słowa stają się
bezdome

bezdome słowa

~~by~~ ^{o tym} jeszcze nie wiem
~~to wszystko już było~~ }

wyciągnij do mnie rękę
myślisz że jestem
w tym miejscu
gdzie mnie zostawiłaś

wimiechał się oglądając
odchodził ~~zamykając drzwi~~
w ślepią ulicę }

w ciemności

stoiś w ~~czernym~~ czerwonym świetle

nie ruchuśma niejasna
prawda dociera porzuci
do twojego serca

} słowa ~~stają~~ ^{stają} ~~stają~~ bezdomne

1995

nie wypowiedziane

zaraz zaczniemy rozmowę
słowa zasłonią
to co się stało
wcześniej
poza nami
bez wyjścia

jeszcze nie wiesz o tym

wyciągasz ręce
myślisz że jestem
w tym miejscu
gdzie mnie zostawiłaś

oglądasz się
odchodzisz
w ślepią ulicę

stoisz
nieruchoma niejasna
prawda dociera powoli
do twojego serca

nasze słowa stają się bezdomne

Tadeusz Różewicz



Fot. Janusz Stankiewicz

Biurko Tadeusza Różewicza.

Tadeusz Różewicz

W środku życia*

Po końcu świata
po śmierci
znalazłem się w środku życia
stwarzałem siebie
budowałem życie
ludzi zwierzęta krajobrazy

to jest stół mówiłem
to jest stół
na stole leży chleb nóż
nóż służy do krojenia chleba
chlebem karmią się ludzie

człowieka trzeba kochać
uczyłem się w nocy w dzień

* Z tomu: Poemat otwarty (Zasłony) (1955–1957)

co trzeba kochać
odpowiadałem człowieka

to jest okno mówiłem
to jest okno
za oknem jest ogród
w ogrodzie widzę jabłonkę
jabłonka kwitnie
kwiaty opadają
zawiązują się owoce
dojrzewają

mój ojciec zrywa jabłko
ten człowiek który zrywa jabłko
to mój ojciec

siedziałem na progu domu
ta staruszka która
ciągnie na powrozie kozę
jest potrzebniejsza
i cenniejsza
niż siedem cudów świata
kto myśli i czuje
że ona jest niepotrzebna
ten jest ludobójcą

to jest człowiek
to jest drzewo to jest chleb

ludzie karmią się aby żyć
powtarzałem sobie
życie ludzkie jest ważne
życie ludzkie ma wielką wagę
wartość życia
przewyższa wartość wszystkich przedmiotów
które stworzył człowiek

człowiek jest wielkim skarbem
powtarzałem uparcie

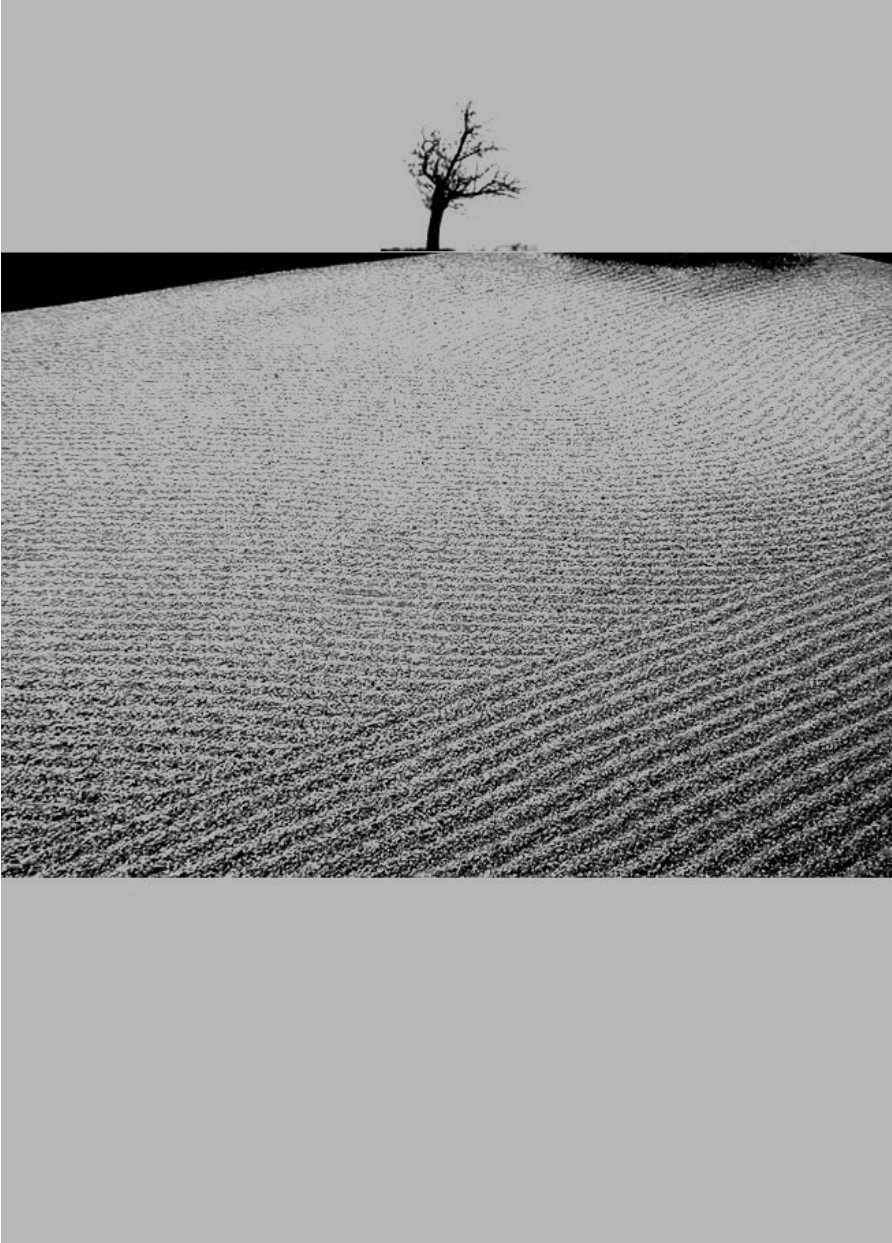
to jest woda mówiłem
gładziłem ręką fale
i rozmawiałem z rzeką
wodo mówiłem
dobra wodo
to ja jestem

człowiek mówił do wody
mówił do księżyca
do kwiatów deszczu
mówił do ziemi
do ptaków
do nieba

milczało niebo
milczała ziemia
jeśli usłyszał głos
który płynął
z ziemi wody i nieba
to był głos drugiego człowieka

1955

Tadeusz Różewicz



*** Ewa Bathelier

Tadeusz Różewicz

Jak powstawała moja „poetyka”*

(Kartki z gliwickiego dziennika)

13 listopada 1955 r.

(...) O, nędzo porównań, złoto milczenia! „Poezja”, która zmienia się w drewniane klocki. Trzeba podjąć jeszcze jedną próbę. Poemat otwarty – czy zasłony – więc to zamknięcie jeszcze jednej odsłony. Trzeba kończyć. Głosy, które mówią że na przykładzie wierszy ukazujących się w niektórych pismach – na przykładzie wierszy moich „uczniów” można mówić o rozkładzie, o zanikaniu „poezji”, cieszą mnie. Moja praca sprzątającego na tym właśnie polegała od dziesięciu lat. Im szybciej skończą z „poezją”, tym więcej będą mieli miejsca do życia, do rozwoju nowego – nowej poezji. To musiało się tak skończyć. Musiało się skończyć rozpadem szaty poetyckiej, szytej od czasu po-romantyzmu (postromantyzmu?). I nie o to chodzi, że wiersze współczesnych poetów są gorsze od wierszy dawnych (np. z dwudziestolecia); obecnie, moim zdaniem, przeciętny wiersz jest lepszy, na wyższym poziomie niż przeciętny wiersz z okresu dwudziestolecia lub

* Uwzględniono odręczne poprawki Autora (Red.).

Młodej Polski. Ale nie o to chodzi... Ten „lepszy” wiersz stracił sens i rację bytu – to jest jego słabość.

30 grudnia 1955 r.

(...) Byłem w Warszawie. Staff miał zawał. W lecznicy. Rozmawiałem z panią Heleną. Płakała. Mówiła: „Bidulek. Nic się nie odzywa. Nie ma chęci do życia. Powiedziałam mu: «Ty musisz chcieć żyć. Jeżeli pogodzisz się...». To całe mieszkanie nie ma sensu bez niego”. Rozejrzała się po mieszkaniu.

Nie ma wiadomości o jego zdrowiu; widocznie jest już lepiej.

9 października 1956 r.

Dziś kończę trzydzieści pięć lat. „Młody polski poeta”, ostatnio „wybitny poeta młodego pokolenia”... jestem taki zmęczony, że nawet nie chce mi się śmiać z tego wszystkiego. Spotkanie z P. w Warszawie – mówi o założeniu nowego pisma, o tym, żebym został stałym współpracownikiem i przeniósł się do Warszawy. W Związku Literatów spotkanie z A. Rudnickim, Czeszką, Słuckim, Promińskim. Nad głowami wiszą („współczesne”) obrazy malarza Kupczyńskiego (?). Nie interesuje mnie to, co oni mówią, nawet to, co ja mówię. Największą przyjemnością pobytu w Warszawie było oglądanie obrazów w galerii. Malarstwo przyciąga mnie z siłą magiczną rosnącą z latami. W niedzielę był ojciec. Kończy siedemdziesiąt lat. Patrzę z miłością na moich starych. Udało mi się uratować matkę (na jak długo – nie wiem), cieszę się, że mogę na nią patrzeć. Czuję niechęć do „literatury”, do „ogłaszania nowych rzeczy”. Właściwie mam teraz masę rzeczy, które mógłbym drukować, ale nie chcę... Te rękopisy czekają na oczyszczenie, a ja myślę o nich z niechęcią – niech leżą i koniec... Drukuję reportaż z Mongolii – taki sobie, napisany właściwie dla chleba – sam mam z tego mało uciechy.

Wybrano mnie „delegatem” oddziału krakowskiego na Zjazd Związku Literatów – zupełnie niepotrzebnie. Przecież mnie nie obchodzi ten związek. Nie mam nic do powiedzenia. Związek, grupy, nowe pismo, przeniesienie do Warszawy, to wszystko nie istnieje dla mnie. W pokoju jest już chłodno – piec zepsuty. Historia się powtarza od lat. „Historia” z piecem.

16 grudnia 1956 r.

Myśleć o swojej niedoskonałości, bezradności, słabości. Próbować zorganizować tak życie, żeby najwięcej czasu mieć na pracę. I pracować... bez wiary? To jest prawie niemożliwe – pracować bez wiary w poezję (sztukę i życie). A jednak tak trzeba. Nie potrafię pracować – nie umiem sobie zorganizować pracowni (tzn. pomieszczenia), w którym mógłbym pracować. Nic mnie nie obchodzą krytycy, recenzje, pochwały, komplementy. To ja muszę wiedzieć, że to wszystko ma jakąś wartość... a ja mam tej pewności coraz mniej. Stąd pisanie wierszy-parodii – „wyśmiewanie” z poezji. Wiersz Kryształowe wnętrze brudnego człowieka był wierszem o poecie Ważyku i innych, którzy byli aktywistami, „działaczami” – wiersz-parodia. Tymczasem prof. Wyka wziął ten wiersz za autobiograficzny (!!), za znakomity (!) utwór liryczny. O, Boże, przecież to są kpiny! Czy żartować nie można? Czy uczeni muszą brać kpiny za liryzm itp. Komedia pomyłek. I tak z wieloma moimi utworami. Prawie nikt nie odczytał drwin tam ukrytych. A Elegia prowincjonalna? Nikt tego poematu nie zrozumiał. Przecież ta „uliczka bez rąk i nóg uliczka bez głowy”, „ulica kota w worku” – to wszystko czysta autobiografia. Właśnie w Elegii... opisywałem własną sytuację, która już w latach 1948–1949 wydała mi się taka właśnie... Ani jeden krytyk tego nie odczytał. Po wydrukowaniu utworu otrzymałem list od T. Borowskiego. Ten zrozumiał poemat. On go zresztą mógł zrozumieć. Teraz Kotta, Ważyka, Andrzejewskiego wymieniają jako „moralistów”, tych, którzy podnieśli „bunt” itp. Byłoby to śmieszne, gdyby nie było takie smutne. Andrzejewski jest chyba za uczciwy, żeby przyjmować to wszystko za dobrą monetę. On czuje najlepiej, jak to jest, jak wygląda nasz polski moralista w roku 1956. O tamtych nie mówię. Nie znam ich.

25 marca 1957 r.

Jestem w Paryżu. Przed wyjazdem dowiedziałem się, że 14 marca umarła pani Helena. Staff jest w klinice. Podobno nie wie o śmierci żony. Piszę o tym i myślę o moim dobrym przyjacielu, starym poecie, teraz nie wiem, jak się odezwać... ponieważ wiedziałem, ile znaczyła dla niego żona. I nie posyłam mu stąd „pозdrowień”. Kocham go jak ojca. I on mnie kocha... Czy przeżyje to wszystko? W czasie naszej ostatniej rozmowy powiedział mi: „Pan sam nie wie... jest pan milowym słupem w poezji... zrobił pan nową poezję...”, mówił jeszcze wiele. Nigdy nie potrafiłem się „chwalić” tym, co mi ktoś

mówił, napisał w liście na temat mojej poezji. Staff mówił mi zawsze tyle dobrego, że nie wiedziałem, jak się zachować... Teraz przypominam sobie tu, w pokoju hotelowym, że od środy 20 marca jestem w Paryżu. Jestem w Paryżu i... za oknami jest Paryż. Słyszę motory samochodów. Ulica de Seine to boczna, cicha ulica.

W czasie okupacji – było to, zdaje się, w święta Wielkiej Nocy 1943 roku – umówiliśmy się z Januszem [brat poety – przyp. red.], że spotkamy się po zakończeniu wojny pod pomnikiem Mickiewicza w Paryżu, gdybyśmy zgubili swój ślad. Janusz leży w Łodzi na cmentarzu. Rozstrzelali go hitlerowcy w roku 1944. Ja jestem w Paryżu. Siedzę w pokoju hotelowym i piszę. Światło jest słabe, bolą oczy.

18 maja 1957 r.

W Warszawie byłem u Staffa. Kupiłem pęczek fiołków na Nowym Świecie. Wszedłem na drugie piętro (dom nr 60, Nowy Świat). Na drzwiach wizytówka – biała (Leopold Staff). Zadzwoiłem. Zawsze po dzwonku było ujadanie pieska. Tym razem jest cicho. „Hecuni” nie ma już w domu. Otworzyła mi dziewczyna, którą znałem. Wszedłem do pokoju. Po chwili wyszedł Staruszek. Ucałowaliśmy się serdecznie. Pani Helena znikła. Więc tak się umiera dla „osób trzecich”...

Jeśli nie odkryję źródła, zasady rządzącej twórczością – jeśli cel będzie zgubiony – to zostanie sama praca. Ściana. Sztuka, w której człowiek stoi pod ścianą. (...)

21 maja 1957 r.

Moja „służba” narodowi jest niejasna. Łatwo jest „służyć”. Łatwo jest należeć do związku, do grupy. Ale ja nie należę do grupy. Ktoś podobno zaliczył mnie do grupy „nowoczesnych” – „na czele” stoją Przyboś i Sandauer. Patrzę na to jak na dziwny teatr z tamtego świata. Albo oni „umarli” już dawno, albo ja. Chyba gdzieś w roku 1949 „umarli”.

Rzucić się jeszcze raz w pogoń. Gonić czas, który ucieka, dopaść go, połknąć. Czas ucieka, ucieka, ucieka. Czuję w głowie, jak czas ucieka. Czuję w sobie (całym), jak czas „ucieka”.

1 czerwca 1957 r.

W piątek 31 maja o godz. 20. otworzyłem radio, żeby wysłuchać dziennika wieczornego. Usłyszałem słowa: „...zmarł w Skarżysku Kamiennej nestor poetów polskich Leopold Staff...”, głos jeszcze mówił, ale ja zgasłem radio. Nie mogłem dalej słuchać wiadomości. Wyszedłem na ulicę. (...)

25 września 1957 r.

(...) Jeśli się nie wierzy, to: nie wierzy się rano i wieczorem, przy obiedzie i przy warsztacie pracy, na spacerze i na zebraniu, w pociągu i samolocie, po obiedzie i przebudzeniu, przed zaśnięciem. Nie wierzy się ciągle, bez przerwy. Czytając i pisząc. Nie wierzy się – rozmawiając i planując podróż. Przy wyjeździe i przy powrocie. Obierając jabłko. Nie wierzy się wiosną, latem, jesienią i zimą. Nie wierzy się, pomagając ślepcowi przejść przez ulicę, dając żebrakowi złotówkę. Pisze się podanie o wyjazd, robi się zdjęcia, obiecuje napisanie czegoś tam – i nie wierzy się. Ciągłe, nieustannie. Niewiara siedzi nie tylko w głowie. Jest też w sercu, w rękach, nawet w nogach. Otacza, otacza, zaciska. Płaczesz i śmiejesz się, gniewasz się – bez wiary. A więc pusty, biedny (...) Ci, którzy otrzymali dar wiary, są bogaczami.

23 listopada 1957 r.

(...) Wśród starych papierów znalazłem swoje szkolne ćwiczenie, tłumaczenie z łaciny... „Urodzaj na poetów był w tym roku ogromny. Przez cały kwiecień nie było dnia, aby ktoś nie popisywał się swymi poezjami. Cieszy mnie piękny rozkwit sztuki i pojawianie się młodych talentów; jeśli chodzi o słuchaczy, są opieszali i leniwi. A kiedy wreszcie z wielkim ociąganiem przyjdą, to długo miejsca nie zagrzeją wymykają się jeszcze przed końcem: jedni milczkiem, usprawiedliwiając się swoimi zajęciami, a inni najbezczelniej na świecie, ot, prosto z mostu... byle wałkoń, którego prosi się na długo przed recytacją i wiele razy mu się o tym przypomina, albo wcale nie przychodzi, albo, jeśli przyjdzie, to żali się i biada, że dzień zmarnował...” itd.

To szkolne tłumaczenie, które przeżyło kilkanaście lat na pożółkłej karteczce, powinno być recytowane na wszelkich zjazdach i „festiwalach” poetyckich: trzeba powiedzieć młodym poetom, co ich czeka – ale i starzy powinni znać prawdę. Mnie też się przyda taka szkolna lektura; choć właściwie unikam spotkań i zebrani, wieczorów autorskich. Wprawdzie zawsze miałem wielu

słuchaczy (przeważnie pełną salę) chętnych, ciekawych i życzliwych: być może, wbrew wszelkim legendom, nasza publiczność jest lepsza od tej, którą mieli starożytni! Tak, tak... W tym żarcie jest dużo prawdy. A tyle się – mówi o kulturze antycznej – może i publiczność teatralna jest teraz wdzięczniejsza? Cóż wy na to, panowie profesorowie? (...)

31 grudnia 1957 r.

Ostatni dzień tego roku. Nie mam nic do powiedzenia. Tylko Matka była cała we mnie i ze mną. Umarł mój najbliższy, „literacki” przyjaciel – staruszek, kochany Staff. Czytam Wilka stepowego, *De rerum natura* (...)

3 stycznia 1958 r.

Jestem w Pradze. Dom na ulicy „U Radnice” nr 5.

W tym domu urodził się Franz Kafka. Są tam biura jakiegoś związku, już po południu okna gasną. Okna puste, bez kwiatów i zasłonek – martwe okna lokali biurowych w godzinach po urzędowaniu. W jednym oknie żółte światło. Na ścianach było rusztowanie, dom odnawiano, malowano... kiedy wyjeżdżałem, rusztowania były zdjęte.

Weszliśmy do bramy. Stali tam dwaj mężczyźni w jesionkach, z teczkami pod pachą, w kapeluszach. Jeden z nich spojrzał na mnie. Oczy jego nie wyrażały ani zaciekawienia, ani życzliwości – nie były to oczy ani jasne, ani ciemne, ani małe, ani duże – ale były to na pewno oczy, bo poruszały się powieki, było tam biało, źrenica. Najtwardsze spojrzenie.

Martwe. Urzędnik ten, w zielonym, „lodenowym” płaszczu, spytał: „Czego tu szukacie?” albo „Czego tu chcecie?”. Już nie pamiętam. Moja towarzyszka, czeska poetka (tłumaczka moich wierszy), recytowała jak uczennica: „W tym domu mieszkał literat Franz Kafka, ten pan jest pisarzem z Polski, chcieliśmy zobaczyć”.

„Można”, odpowiedział urzędnik. Ale nie wiem, czy odpowiedział, czy tylko wydał jakiś głos nieartykułowany. Barwy głos nie miał. Dwie fałdy na policzkach poruszyły się i usłyszeliśmy „słowo”. Dozorczyni w czarnym fartuchu przyglądała się nam. W bramie wisiały gazetki ściennie, jakieś afisze, zawiadomienia... Otwarłem bramę i zajrzałem na maleńkie wybetonowane podwórko. Jeśli to był dom rodzinny Franza i tu spędził dzieciństwo (jego rodzice zresztą – i on sam – zmieniali mieszkania dosyć

często)... Na takim podwórku nie można się bawić! Jest to murowana studnia, której boki stanowią ściany domu, a na dnie jest beton albo kamienna kostka... Żadnych kryjówek! Może w roku 1883 i później wyglądało inaczej! Teraz ściany wewnętrzne pomalowano na żółto, fasada tego narożnego, trzypiętrowego domu z barokowymi „facjatkami” była pomalowana na kolor szarozielony. Dom ukryty za barokowym kościołem wyznania czeskiego – narodowego. Dawniej była tu cerkiew. A jeszcze dawniej kościół katolicki. Ściana domu dotyka krawędzi kościelnego muru. Według notatki przeczytanej przed rokiem w naszej prasie – gazety zachodnie podały wiadomość, że dom rodzinny Kafki został zburzony przez bomby aż do fundamentów – był to jeden z niewielu domów w Pradze, który uległ zagładzie... Okazuje się, że wiadomość jest fałszywa. Dom stoi. Jest nawet otynkowany i wymalowany. Były wprawdzie nieliczne ślady po kulach karabinowych... (...)

14 lutego 1958 r.

(...) To, co robiłem w poezji polskiej w latach 1945–1946, zostało dopiero użytkowane w latach 1955–1957. Przed tym nie wiadomo „o co chodzi”.

Teraz jednak inteligentni literaci przepisują szybciej z wzorów krajowych i zagranicznych. Jeśli chodzi o prozę, to pewne rzeczy z Nowej szkoły filozoficznej (przeżute już) można było spotkać... Tego opowiadania nie zauważono. Nikt piszący o prozie nie wymienia tego opowiadania. Powstało ono przecież przed Upadkiem Camusa i przed tym opowiadaniem Iwaszkiewicza, o którym tyle się mówi (oczywiście w Warszawie).

Toteż byłem zdumiony, kiedy (w rok po ogłoszeniu tego opowiadania) Kałużyński zaczął mówić o Nowej szkole filozoficznej.

„To jest jedyne prawdziwe opowiadanie o tym «okresie», dopowiedziane do końca; przy tym to opowiadanie pomogło mi zrozumieć Pana poezję...”, mówił jeszcze bardzo dużo i bardzo pochlebnie o tym opowiadaniu. Również Jurek T. zauważył (poetykę) nową próbę w naszej prozie... jeszcze S. ... ale to już wszystko. Krytycy nie wspomnieli o tym nigdzie słowem mówiąc o „odwilżowej” literaturze. Nie chwytają tego, nie chcą widzieć. Widzą to, co im wygodne. Widzą „ze względów towarzyskich”. Osły. Przecież nie chodzi mi o „sławę i chwałę”, ale o zagadnienie, problem... ślepcy.

1 marca 1958 r.

(...) W zeszłym tygodniu perfidna, ale i bardzo „mała”, bardzo „literacka” recenzja Przybosia o Staffie. Przyboś, zanurzony aż po uszy w polityce literackiej, rozgadany, bliżej jest teraz Wata, Sterna, a nawet Włodka... Staff przy nim to jednak Apollo. Uśmiechnięty. Przyboś i Słonimski załatwiają jeszcze porachunki z czasów prehistorycznych. W swoim sztubackim entuzjazmie „grupowym” nie zauważyli takiej bagateli jak II wojna światowa i okupacja. „Skamandryta” i „awangardzista”; obaj równie śmieszni, kiedy wyśmiewają manierę swoich „grup”. (...)

Stworzyłem nową „poetykę”, której zasadą jest to, że jest otwarta, pozbawiona przepisów. Przyjmuje wszystko i wszystkich. Stworzyłem ją, aby zniknąć. Ale kiedy zaczynam znikać w tłumie, już anonimowy... złości się i wyzywam. A przecież powinienem odejść w ciszy.

Wiem o tym i będę się starał. Odzywa się we mnie pierwotne literackie poczucie własności... niestety.

15 marca 1958 r.

(...) Paryż. Siedzę z M. (To było w marcu 1957 roku... tak dawno.)

M. ma łzy w oczach. Ten doskonały poeta jest bliski płaczu – łzy w dziecinnych niebieskich oczach. To o nim napisał opowiadanko męczennik socjalizmu, gładki Kazio z przedziałkiem na głowie, z przedziałkiem w... gładkiej prozie... Sędzia! Sędzia i oskarżony! „Zdrajca”. Teraz do M. łąszą się nasze krajowe gnojki literackie, jak koty, kokoty... Żeby raz zwymiotować naszymi „moralistami”. (...)

16 marca 1958 r.

(...) Czytałem Ein Hungerkünstler [Kafki – przyp. red.]. Jestem z tej samej rodziny co Hungerkünstler. Nie powinienem mieć więc do nikogo żalu ani pretensji... Tymczasem... widocznie jestem sztucznym Hungerkünstlerem, produktem literackim... jestem fałszywym Hungerkünstlerem – ale tym gorzej dla mnie, bo muszę przy tym znosić to wszystko, co znosił ten prawdziwy. Był więc w lepszej sytuacji?

22 marca 1958 r.

Za samotność trzeba płacić. Już ja wiem, jaka to jest cena. Nie można zaczynać pracy i oglądać się za siebie. Oglądać się... to znaczy myśleć o tamtych ludziach z Warszawy; o tym, co piszą, co mówią, kogo wyróżniają. Musisz się zdecydować.

Żaden z tych krytycznych kretów nie widzi, że stworzyłem nową poezję. Widzą to ludzie za granicami Polski – piszą do mnie. U nas wymienia się mnie razem z jakimiś adeptami, którzy coś tam przepisali albo nie wiedzą, o co chodzi – wymienia się mnie też z durniami. Nic nie widzą – bo nie należę do żadnej szajki w stolicy. Mam świadomość tego, że przydusili mnie plewami, papierem i własną głupotą. Pół zdrowia mi odebrali, a zabierają jeszcze dorobek – ciężką pracę. Obwąchują się. Znają dobrze swoje zapachy.

30 marca 1958 r.

(...) Od rana czytałem gazety. Później pisałem sztukę Kartoteka (skończyłem 1. akt). Ciągłe nie mam zaufania do siebie. Czasem mi się zdaje, że robię sztuczną sztukę (nawet jeśli miałyby zostać czytana wyłącznie przeze mnie) (...). Kartoteka jest rozdarta. W formie, w treści, we mnie.

31 marca 1958 r.

(...) U spowiedzi byłem ostatni raz w roku 1938 (chodziłem do czwartej klasy gimnazjum „nowego typu”), a może w 1939... nie pamiętam. Przestałem wierzyć w „grzechów odpuszczenie” i przestałem chodzić do spowiedzi.

Tylko człowiek może człowiekowi „odpuścić”. Boże, jakie to ciężkie. Zdaje mi się, że dopóki żyła matka, byłem dzieckiem – kiedy umarła, stałem się „dorosłym” człowiekiem. Życie dorosłego „człowieka” jest okropne. Intrygi, kariera, robienie pieniędzy, plotki, długie godziny na picciu, graniu w karty, gadanie o d..., dowcipy, polityka, ambicje i tytuły... Pan Jezus chyba nigdy nie był dorosły, rozsądny... Gandhi też... autobiografia Gandhiego to autobiografia dobrego chłopca, który czasem grzeszył łakomstwem, „nieczystością”. Gdybym się umiał modlić, modliłbym się do tych dwóch ludzi o łaskę...

Ile razy zaczynają się dla mnie sprawy „dorosłe”, tyle razy staję się człowiekiem głupim i złym. Mogę o sobie powiedzieć, że bywam „dorosłym” człowiekiem, ale to są dla mnie złe chwile.

W głębi duszy nie cierpię świata dorosłych. Ale, niestety, czasem dzieci i młodzi są dorośli. „Biedne dzieci. Biedni młodzi potępieńcy”.

Wszystko, co piszę, krąży tylko dookoła. Nie mogę otworzyć. Nie mogę wejść. Czyżby wejście było zarezerwowane tylko dla mistyków i szaleńców, dla dzieci? Jestem fałszywym dzieckiem. Nawet, jeśli mam najlepsze chęci. Dzieci, wariaci, żołnierze – wejście za pół biletu.

Nie. Nie mogę tak! Nie mogę. Jest w tym coś złego. Coś się zepsuło. Czy świat? Czy ja? Dalej. Wstawaj. Rusz się. Służ.

Ale oni mieli Pana. My jesteśmy bez Pana. Możemy służyć i możemy odejść? Gdzie? Chciałem napisać kilka wyzwisk pod swoim adresem... ale wystarczy, że często je powtarzam. Teraz też.

Chciałbym być uczciwym i dobrym człowiekiem, M. w Paryżu powiedział mi: „Właśnie kiedy chcemy być uczciwi, często popełniamy największe świństwa...”. Wiem, co miał na myśli, kiedy tak mówił. Biedny. Ale czy właśnie nie był uczciwy, że tak postąpił? Czemu się tłumaczy? Przed kim?

Stare, zeszlowieczne historie. Wypełniaj obowiązek! To jedyna rada. Wypełniaj swój obowiązek.

Ale czy można go wypełniać w naszych czasach? Przecież świat jest bardziej pozorny od chwili, kiedy magazyny wojenne zapełniły się bombami wodorowymi.

Ja wiem, nie powinienem pisać tego dziennika.

22 kwietnia 1958 r.

(...) Chcę jeszcze przepisać te słowa, chcę je utrwalić w sobie:

„... a gdy pościcie, nie bądźcie smutni jako obłudnicy, którzy wyniszczają twarze swoje dla oka ludzkiego. Powiadam wam: wzięli już zapłatę swoją. Ale ty, kiedy pościsz, namaść głowę swoją i umyj oblicze twoje, aby twój post nie ludziom był znany, ale Ojcu twemu, który jest w skrytości: a Ojciec twój, który w skrytości widzi, zapłaci tobie...”.

Ależ i jedna, i druga postawa jest niezbyt moralna. Ta druga oczywiście trudniejsza. Ale obydwa wezwania są zwrócone do wierzących. Ja nie wierzę. Współcześni ludzie nie wierzą. Oni myślą że wierzą (...). Moja sytuacja jest taka: mogę pościć w skrytości, mój post nie będzie znany ani ludziom, ani Ojcu. Nie mogę liczyć na to, że Ojciec mi zapłaci. Moi znajomi skłonni są dużo mówić o tym, że poszczą. Mówią o swoich trudnościach, kłopotach, krzywdach, mówią o tym, jak się męczą... wyniszczają swe twarze dla oka

ludzkiego, robią tak, ponieważ nie wierzą w Boga. Nawet o najmniejszym cierpieniu, niedostatku trąbią na cały świat, „cierpienie” opłaca się im. Cierpienie w ukryciu. Nie. Chcą osiągnąć korzyści z cierpienia, z postu.

Jaka jest sytuacja człowieka, który nie wierzy w Boga, ale jest człowiekiem... wierzącym? Jest człowiekiem, który pragnie wiary. Przez wszystkie lata niewiary pragnę wiary. Dążę do wiary. Muszę pościć w ukryciu. Dążę do tego. Jedynym człowiekiem, przed którym odkrywałem swoją smutną twarz, była Matka. Czasem J. Doszedłem do wniosku, że i Jerzemu powinienem ukazywać twarz pogodną. Mam u znajomych opinię pogodnego, a nawet wesołego człowieka. To dobrze. To świadczy, że poszczę w ukryciu. Poszczę w ukryciu nie licząc na zapłatę. I nie ma w tym wielkiej zasługi. Czy mam siedzieć przy czarnej kawie i opowiadać o swoim „męczeństwie”?

12 maja 1958 r.

(...) Od Kafki nie chcę się uczyć stylu, nie chcę brać pomysłów – to nie jest mi potrzebne, zbyt mało własnych rzeczy wykonałem, aby brać wzory od innych. Od Kafki można (i trzeba) nauczyć się skromności w stosunku do siebie, bezkompromisowości w sprawach pracy literackiej, pokory, cierpliwości (...)

14 maja 1958 r.

(...) Mój tom *Formy* miał wyjść w kwietniu lub maju 1958 r. Tymczasem: cenzura. Długie dyskusje w wydawnictwie. Znów rezygnacja z wiersza *Rehabilitacja pośmiertna*. Skreślenia w prozach poetyckich; zgodziłem się. Ale nie mam z wydawnictwa wiadomości. To trudno przewidzieć. Być może książka wyjdzie we wrześniu. Mój Boże, jak by to było przyjemnie być dadaistą lub chociażby naszym polskim lingwistą: te rzeczy idą szybko, łatwo i przyjemnie. Nieszczęsny, uparłem się pisać z sensem (często moralnym, politycznym itp.). Dobrze ci tak, stary realisto! (...)

8 sierpnia 1958 r.

(...) Podwyżka komornego od 1 lipca. Boże, żeby oni już sobie poszli. Głosy obcych ludzi w mieszkaniu – to jest zupełnie nieznośne. Rano byli z „administracji”. Oglądali mieszkanie. Mierzyli. Czuję się w tej chwili, jakbym mieszkał na ulicy albo w poczekalni dworca kolejowego. (...)

23 sierpnia 1958 r.

Brawo Polacy na mistrzostwach Europy! 1958 r. w Sztokholmie. Krzyszko-
wiak zdobył drugi złoty medal. Przypomniały mi się lata (to już jakieś 30 lat
albo dobre 25), kiedy biegał Janusz Kusociński, który pozostanie dla mnie na
zawsze wzorem sportowca-człowieka. Od 20 przeszło lat nie interesowałem
się specjalnie sportem (choć raz w roku kupowałem „Przegląd Sportowy”
i często słuchałem w radiu sprawozdań). Denerwowała mnie histeryczna
atmosfera i głupota dziennikarzy sportowych... Teraz byłem wzruszony.
Brawo Janiszewska, Szmidt, Chromik, Rut i wszyscy ci, którym się nie po-
wiodło; ich wysiłek był równie ważny; walka, choć przegrana. Chciałbym,
żeby ci chłopcy i dziewczęta stali równie wysoko moralnie jak Kusy, żeby
nie zaprzepaścili tej pięknej karty, jaką zapisali w dziejach polskiego sportu.
Zaimponowali mi. Czuję się lepiej. Próbuję pracować.

Dziś spacer w pole. Ciepło, łagodnie. Podorywki, orki jesienne, wywoże-
nie gnoju. Zapach gnoju i kartoflisk. Byłem szczęśliwy. Myślałem o moich
bliskich żywych i umarłych, i o W., i chłopcach, o Tobie, Mamo, o Januszu,
o Stasiu, o Staffie... Kochani, jesteście ze mną. Zawsze. Szczęśliwa chwila
przed wieczorem, kiedy się idzie polną drogą. (...)

10 września 1958 r.

(...) Henryk Vogler w wywiadzie (w „Życiu Literackim”) mówił, że „cała
młoda poezja mówi jego głosem” (tzn. głosem Różewicza) itd., itd. Czytałem
wstęp do wyboru, który ma się ukazać w Belgradzie – chwali mnie tam,
a właściwie nie chwali, ale stawia bardzo wysoko... aż strach spojrzeć. Nie
trzeba się tym wszystkim przejmować. „Zawrót głowy” mi nie grozi. To
jedno na pewno. Zbyt dobrze widzę, czego jeszcze nie zrobiłem, żeby mi
mogły zaszkodzić nawet największe pochwały. (...)

18 września 1958 r.

„Jak ten czas leci”. Mam w „tece” sztukę pt. Kartoteka – wykończenie zajęłoby
mi dwa-trzy dni. Czemu nie kończę? Mimo że H. namawia mnie bardzo („brak
sztuk współczesnych, żyłbyś z tego kilka miesięcy” itp., itd.). Otóż, nie zależy mi
ani na... wystawieniu, ani na wydrukowaniu tej sztuki. Zupełnie mi nie zależy.
Może to źle dla... literata, że literat nie chce drukować, wystawiać, robić „szu-
mu”. Widocznie jestem kiepskim literatem. Sztukę właściwie mogłem skończyć

w maju – jeszcze jedna (końcowa) scena. Ale nie mam żadnej chęci, aby znów o mnie pisano (dobrze, źle – wszystko jedno). Gdybyśmy byli anonimami, byłoby więcej czystości, więcej rzetelności i powagi w traktowaniu tego „zawodu”. Pisanie (teraz) pod pseudonimem – byłaby to właściwie reklama („a kto to?”).

20 września 1958 r.

(...) Mam w „tece” dużo nowych wierszy, opowiadania itd., czemu nie drukuję, nie daję do radia? Nie wiem. Jest we mnie niechęć do „ogłaszania się” (sic!) w prasie...

Nie lubię, kiedy zbyt wiele o mnie piszą, ale nie lubię też, kiedy... milczą. Niekonsekwencja? Nie, to tylko niejasne przeczucie, kim powinien być pisarz w roku 1958.

Przed biegaczem jest meta i taśma. My również startujemy, ale nie ma tu ani mety, ani taśmy. Kończy się to wszystko razem ze świadomością. Na mecie umieramy. Trzeba o tym wiedzieć. (...)

25 września 1958 r.

(...) Jest jeszcze jedno: „mężowie” odpowiedzialni za losy świata nie dorośli do swoich zadań (i na Zachodzie, i na Wschodzie przemawia się prymitywnym, ubogim językiem. Szkoda). Przy tym ci dorośli ludzie zachowują się, jak w złym teatrze. Ludzkość nie ma nic do powiedzenia. Czy te dwa miliardy mogą mieć jakiś wpływ? Bomba wodorowa spadnie na rozkaz wojskowych i polityków, a więc ludzi, którym w naszych czasach władza powinna być odebrana.

Napisać opowiadanie (powieść) pt: Poeta polski w roku 1958?. Poeta w roku 1958?.

Straszne.

Otrzymali rozkaz otwarcia ognia. Nikt nie ma na ziemi prawa do wydawania takich rozkazów. Zupełnie bezradny, bezbronny i zrozpaczony piszę:

poeta współczesny
szczęka przez sen
płacze przez sen

przebudzony
rozgląda się niepewnie
dookoła

daje ślepcom znaki

Nie mogę dalej pisać. Straszna bezbronność, bezradność. Nie można być poetą w naszych czasach. Chyba, że zamknie się oczy, uszy, serce i rozum... to nie jest postępowanie histeryków z okresu Przybyszewskiego... Oni szukali rozpaczy. Rozpacz szuka nas i znajduje.

16 grudnia 1958 r.

(...) Zdaję sobie sprawę z tego, że żyję pod ścianą. Rozumiem Tadeusza B. Ile razy można przeżyć własną śmierć? Ci, którzy chcą żyć, powinni odrzucić niektóre utwory zamknięte w tomie Formy. Jest w nim moja rozpacz – tak wielka, że wydaje się podejrzana recenzentce – pocziwej, dobrej przyjaciółce życia, Annie K. Nie mam do niej żalu. W naszych czasach artysta, poeta, jest zawsze winien. Winni są również inni ludzie: przede wszystkim uczeni i kapłani. Ale najbardziej obciążeni winą są artyści, poeci, muzycy. Jesteśmy ludźmi zamordowanymi; jesteśmy umarli i żyjemy. (...)

30 grudnia 1958 r.

(...) Po tej wojnie był zakaz układania pięknych zdań, był zakaz budowania metafor. To nie ja wymyśliłem ten zakaz – byłem tylko posłuszny duchowi czasu, byłem posłuszniejszy od innych – teraz, po dziesięciu, dwunastu latach zrozumiało to u nas kilku poetów. Mówiłem już o tym w roku 1947, w Nieborowie; żył jeszcze wtedy T. Borowski. (...)

7 marca 1959 r.

(...) W Warszawie mówią mi koledzy, że T.B. był donosicielem. Jeśli z najczystszeo i najzdolniejszego potrafili zrobić szmatę... Boże, zmiłuj się nad nim, był i pozostał czysty. A literacka kupa gnoju paruje dalej między Krakowskim Przedmieściem i Wiejską, w „Kameralnej” i „Spatifie”. (...)

31 października 1959 r.

(...) Na wystawie Moore’a w Warszawie. Spotkałem Przybosa.

On: Ja do tego nie mam stosunku estetycznego.

Ja (z uśmiechem): Jakiego?

On (zarumienił się, zawstydyził?): ...a jaki można mieć... płciowy?

Ja: To już jest coś...

On: Wspaniały rzeźbiarz.

Ja: Myślę o tym od roku 1945. Zaraz po wojnie udało mi się kupić niewielki album z reprodukcjami Moore’a...

On: Napisałem wiersz o jednej z rzeźb...

W Saskim Parku na ławce (ciąg dalszy rozmowy).

On: Bo pan nienawidzi słowa, prawda...?

Ja: Nie... chyba nieprawda.

On: Pan pluje na słowo, ale się nim posługuje.

Ja: Nie pluję na słowo... nie kocham ani nie nienawidzę... posługuję się słowem, to wszystko...

On: Myślałem, że pan nienawidzi. To byłoby coś oryginalnego.

Ja: Oryginalnego?

On: Poemat Bieńkowskiego to wspaniała rzecz.

Ja: Całe to wodolejstwo... (myślę o ostatnich poematach... Sprawa wyobraźni była doskonała!)

On: Żywioł.

Ja: Żywioł wypracowany.

On: Dobra definicja – na festiwalu poezji, na którym byłem, miałyby powodzenie... Bo pan nienawidzi słowa, ale go używa, to sprytnie.

Ja: Jeden z pana tomów ma tytuł Najmniej słów, zdaje się, że ma ok. 300 stron.

Przyboś: śmieje się.

Ja: śmieję się.

Przed rokiem:

U Fukiera (Kubacki, Tchorzewski, Przyboś, Nowosielski – 2 godziny przy winie).

Przyboś: To nie jest jednak rewelacja, gdy ktoś mówi, że w nosie są dwie dziurki.

Ja: Ale przez wiele lat poeci mówili o tym bardzo zawile – nikt nie wiedział, o co chodzi, czy o nos, czy o coś innego... robiła to „awangarda krakowska” – przyszedłem i powiedziałem:

„to jest nos, w nosie są dwie dziurki” – cudowne odkrycie... trzeba na to było wojny.

Wystawa Sztuki Nowoczesnych. W Zachęcie – przed obrazem Stażewskiego.
Przyboś: To jest piękne, prawda, jakie to ładne? Ja: Nie wiem.

P (dotyka obrazu): O, proszę, tutaj, te kolory...

Ja: uśmiecham się.

P (wyciąga chusteczkę i odkurza optymistyczną różową część obrazu): To jest zakurzone, nawet nie czyszczą... (mija „Portret mężczyzny” Nowosielskiego) To jakieś kalekie, chore. On musi mieć coś niedorozwiniętego, kalekiego w sobie.

Ja: Czy pan zna jego pejzaże, abstrakcje, ikony...? Może pan chce zobaczyć, jest dużo jego obrazów u Porębskiego w mieszkaniu.

P: Nie, nie... Nie mogę tego oglądać...

Tadeusz Różewicz



Fot. Archiwum „K.A.”

Paul Celan

Sprawozdanie z lata*

Ten już nieprzekraczalny, ten
obchodzony kobierzec tymianku.
Pusta linia, ukośnie
przeciągnięta przez wrzośce bagienne.
Nic niesione do wiatrolomu.

Znów spotkania z
oddzielnymi słowami, jak:
osuwisko, kostrzewa owcza, czas.

* Z tomu: Sprachgitter/Krata rozmównicy (1959)

W podróży*

Jest godzina, która z prochu tworzy twój orszak,
z twojego domu w Paryżu – ołtarz ofiarny twych rąk,
z twoich czarnych oczu – najczarniejsze oczy.

Jest zagroda, w której czeka zaprzęg na twoje serce.
Twoje włosy chciałyby powiewać – nie wolno im tego.
Ci, co pozostają i machają do ciebie, tego nie wiedzą.

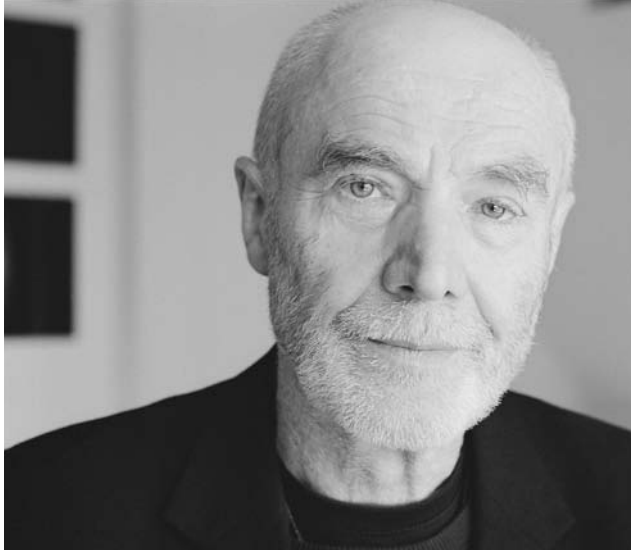
Kryształ

Nie na moich wargach szukaj twoich ust,
obcego – nie przed bramą,
nie w oku – ły.

Siedem nocy wyżej wędruje czerwień do czerwieni,
siedem serc głębiej dobija się ręka do bramy,
siedem róż później szumi studnia.

Paul Celan
przełożył Ryszard Krynicki

* Z tomu: Mohn und Gedächtnis/Mak i pamięć (1952)



Fot. Andrzej Georgiew

Ryszard Krynicki

Haiku z minionej zimy

Witaj, mój wróblu!
Obu nam się udało
przeżyć tę mroźną noc.

Rusałka pawik?!
Krucze piękno w żałobie
stulonych skrzydeł.

Umarł Suckewer.
W żadnej polskiej gazecie
ni słowa żalu –

Miń wreszcie, pełnio!
Znowu nie mogę zasnąć,
nie mogę czytać.

Brnę po pas w śniegu.
Globalne ocieplenie
zniknęło z mediów.

Wrony? Gawrony?
Czas już, by wreszcie sięgnąć
po atlas ptaków.

Gdzie się podziała
twoja ruda kuzynka,
czarna wiewiórko?

Milion haiku!
Ile z nich zdoła przetrwać
żabi skok Bashô?

Lecą żurawie!
Gdzie znajdą pokarm? Wokół
nic, tylko śniegi –

Znowu żurawie!
Dziś jakby odwilż, lecz co
czeka je jutro?

Śnieg prawie stopniał.
Może już czas, tęsknoto,
wracać, skąd przyszłaś!

Na drzwiach biedronka!
Gdzie i z kim dzisiaj jesteś
nie muszę wiedzieć.

W skrzynce na listy –
dzisiaj, prócz reklam, rachunków:
skulony pająk.

Choć krótko żyłeś,
Shiki, pełne są życia
twoje haiku!

W czarnej, zatrutej
Wiśle – białe łabędzie.
Tu przywiódł je los.

Zielono w głowie –
choć pusta i siwa
i znów sypie śnieg.

Na parapecie
głodna synogarlica.
Zmykajcie, koty!

Za oknem głodne
synogarlice! Myślę
o moim mistrzu –

Dziś w nocy także
nie mogłem zasnąć. Mój kot
znów czuwał przy mnie.

Nad ranem, ledwo
otwieram oczy, mój kot
mruczy już do mnie.

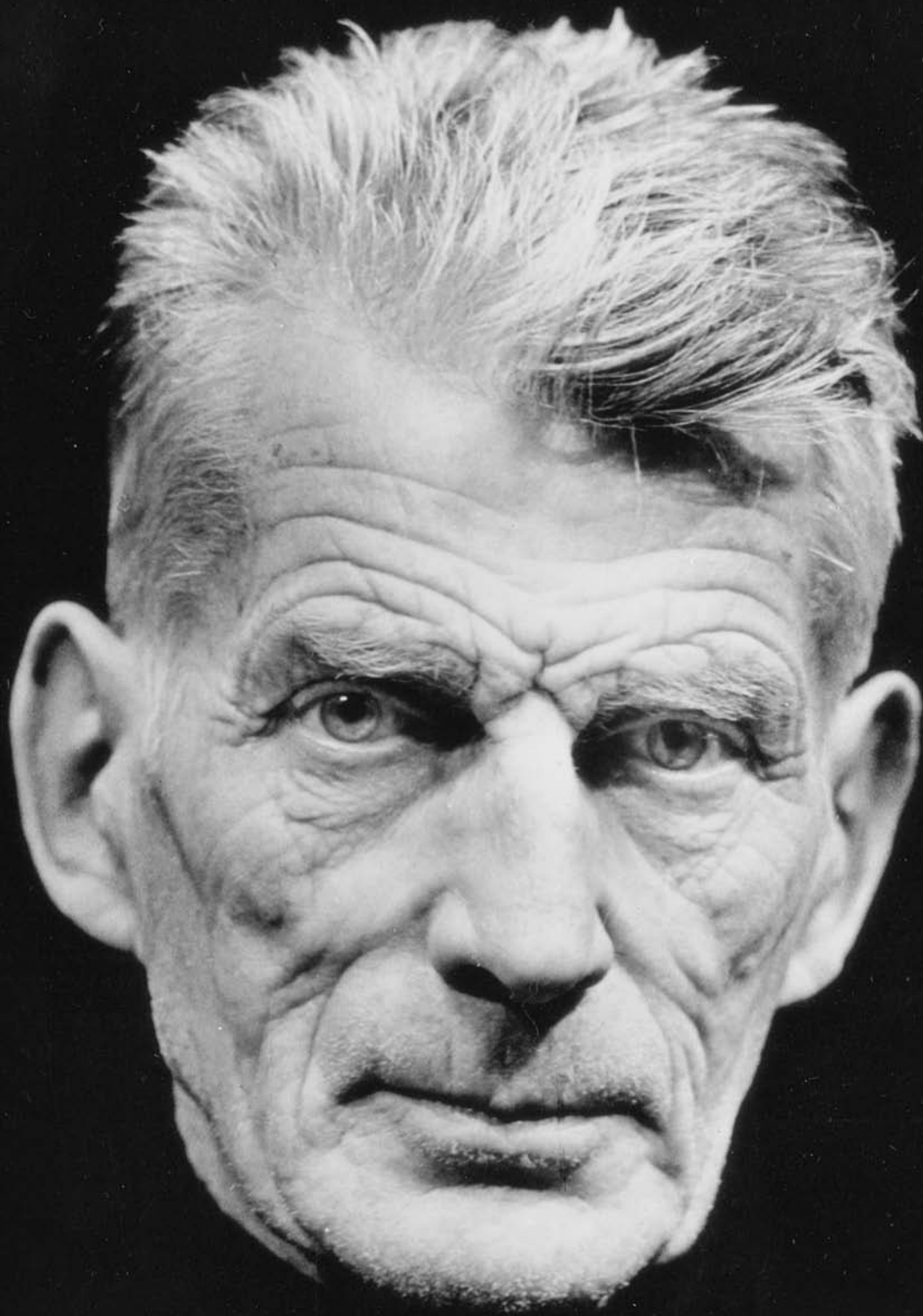
Sikorka, samczyk,
mieni się od kolorów.
Prawdziwy sikor!

Tramwaj, dziewczyna
żegna się z koleżanką:
– No to pa, kurwa!

Deszcz ze śniegiem? Śnieg
z deszczem? Gawron spokojnie
kroczy po łące.

Ryszard Krynicki

folie -
folie que de -
que de -
comment dire -
folie que de ce -
depuis -
folie depuis ce -
donné -
folie donné ce que de -
vu -
folie vu ce -
ce -
comment dire -
Ceci -
ce ceci -
ceci - ci -
tout ce ceci - ci -
folie donné tout ce -
vu -
folie vu tout ce ceci - ci que de -
que de -
Comment dire -
voir -
entrevoir -
croire entrevoir -
vouloir croire entrevoir -
folie que de vouloir croire entrevoir quoi -
quoi -
comment dire -
et où -
folie de vouloir croire entrevoir quoi où -
où -
comment dire -
là -
là - bas -
loin -
loin là là - bas -
à peine -
loin là là - bas à peine quoi -
quoi -
comment dire -
vu tout ceci -
tout ce ceci - ci -
folie que de voir quoi -
entrevoir -
~~vouloir~~
croire entrevoir -
vouloir croire entrevoir -
loin là - bas à peine quoi -
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi -
quoi -
comment dire -
comment dire



w przekładzie Julii Hartwig

(przychodzą...)*

przychodzą
inne i te same
z każdą inaczej i tak samo
z każdą brak miłości jest inny
z każdą brak miłości jest ten sam

Wzlot

przez cienkie przepierzenie
tego dnia kiedy dziecko
na swój sposób marnotrawne
wróciło do rodziny

* Z cyklu: Wiersze 1937–1939

słyszę głos
jest poruszona komentuje
puchar świata w futbolu

zbyt młoda

równocześnie przez otwarte okno
w powietrzu
głuchy szum wiernych wyznawców

jej krew trysnęła obficie
na prześcieradła na bukiet groszków na jej gacha
który swymi ohydnyimi palcami zamknął powieki
jej wielkich zdumionych zielonych oczu

snuje się lekka
po moim powietrznym grobie

(muzyka obojętności...)

muzyka obojętności
serce czas powietrze ogień piasek
ciszy upływ miłości
tłumi ich głosy i niech
nie słyszę już siebie
jak milczę

(pij sam...)

pij sam
zajadaj płoń spółkuj zdychaj sam jak przedtem
nieobecni są martwi obecni cuchną
wytęż wzrok i popatrz na trzciny

czy się przekomarzają
albo na wiry wodne
nie warto wieje wiatr
jest stan czuwania

(więc na próżno...)

więc na próżno
przy pogodzie czy przy niepogodzie
uwięziony w sobie
uwięziony w nich
jakby to było wczoraj przypominać mamuta
dinotherium pierwsze pocałunki
złodowaciałe okresy nie przynoszące nic nowego
wielki upał trzynastego ich ery
Kanta pochylonego chłodno nad dymiącą Lizboną
wspominać pokolenia dębów a zapominać o ojcu
o jego oczach czy nosił wąsy
czy był dobry i na co umarł
nie jadło się mniej nie mając apetytu
przy pogodzie i w deszcz
uwięziony w sobie uwięziony w nich

Dieppe

jeszcze ostatni odpływ
martwa plaża
półobrót i kroki
ku dawnym światłom

Areny Lutecji

Stąd gdzie siedzimy, wyżej niż sięgają stopnie
widzę nas wchodzących od strony ulicy Aren
wahamy się patrzymy w górę, potem z wysiłkiem
idziemy w naszym kierunku przez ciemny piasek,
coraz to brzydsi, równie brzydzy jak inni,
ale milczący. Mały zielony piesek
wbiega od strony Rue Monge,
ona staje, patrzy jak przebiega arenę, jak znika
za cokołem uczonego Gabriela de Morillet.
Obraca się, ja wstaję, wspinam się
po z gruba ciosanych schodach, opieram się lewą ręką
na niezgrabnym oparciu z betonu. Ona się waha,
robi krok w stronę Rue Monge, potem idzie w ślad za mną.
Czuję dreszcz teraz ja się zbieram, innym wzrokiem patrzę
na piasek, na kałużę pod mżawką,
na małą dziewczynkę ciągnącą za sobą serso,
na parę, nie wiadomo, może zakochanych, która trzyma się za ręce,
puste stopnie, wysokie domy, niebo
które oświetla nas, spóźnione. Obracam się, zaskakuje mnie
jej zasmucona twarz

(tak tak jest kraj...)*

tak tak jest kraj
gdzie niepamięć gdzie niepamięć cięży
łagodnie nad nienazwanymi światami
tam głowa cichnie głowa jest niema
i wiadomo nie nic nie wiadomo
pieśń na martwych ustach zamiera
wybrzeżem odbył podróż
nie ma nad czym płakać

* Z cyklu: Sześć wierszy 1947–1949

znam moją samotność nie nie znam jej jak trzeba
mam czas mówię sobie mam czas
ale co to za czas kość wygłodzona psia pogoda
niebo blednące bez przerwy mój skrawek nieba
wspinający się promień centkowany drżący
mikron żałobnych lat

chcicie żebym poszedł z A do B a ja nie mogę
nie mogę wyjść jestem w krainie pozbawionej szlaków
tak tak macie tam coś pięknego coś bardzo pięknego
co to jest nie zadawajcie mi już pytań
spirala pył sekund czy to jest to właśnie
spokój miłość nienawiść spokój spokój

(niech trwa martwy...)

niech trwa martwy jedyny mój sezon
lilie białe chryzantemy
opuszczone żywe gniazda
muł kwietniowych liści
piękne dni szare od szronu

(idę osypującym się piaskiem...)

idę osypującym się piaskiem
między żwirem wybrzeża i wydumą
letni deszcz pada na moje życie
na mnie na moje spustoszone życie
biegnące ku swojemu początkowi ku swojemu końcowi

mój spokój jest tam w cofającej się mgle
kiedy nie będę już stąpać po długich ruchomych progach
i żyć w przestrzeni
otwierających się i zamykających drzwi

(co począłbym bez...)

co począłbym bez tego świata bez twarzy obojętnego
gdzie byt trwa chwilę gdzie każda chwila
obraca się w pustkę w zapomnienie
bez tej fali w której na koniec
ciało i cień pogrążają się razem
co począłbym bez tego milczenia w którym zamierają szepty
miotając się szaleńczo ku pomocy ku miłości
bez tego nieba które wznosi się
nad pyłem swego balastu

co począłbym wczoraj i przedwczoraj
wyglądając przez okienko sztormowe wypatrując kogoś
kto błąka się jak ja z dala od wszelkiego życia
w konwulsyjnej przestrzeni
wśród bezgłośnych głosów
napierających na moje odosobnienie

(chciałbym żeby moja miłość...)

chciałbym żeby moja miłość umarła
i żeby deszcz padał na cmentarzu
i na ulicach którymi błądzę
opłakując tę która wierzyła że mnie kocha

Samuel Beckett
przełożyła Julia Hartwig

Cascando

1

czemu nie rozpacz tylko
okazja do
przelewania słów

czy nie lepiej poronić niż być bezpłodnym

z ołowiu są godziny po twoim odejściu
zawsze za wcześnie zaczynają się dłużyć
czerpak na ślepo grzebie w łożysku niedosytu
wyciąga na wierzch szczątki dawnych miłości
otwory wypełnione kiedyś oczami jak twoje
wszystko zawsze tylko czy lepiej za wcześnie niż nigdy
twarze ochlapane czernią niedosytu
znowu mówię dziewięć dni nie wystarczy by wypłynęły martwe miłości
ani dziewięć miesięcy
ani dziewięć żywotów

2

znowu mówię
jeżeli mnie nie nauczysz nie nauczę się
znowu mówię jest przecież ostatni
nawet z ostatnich razów
kiedy ostatni raz się błaga
ostatni raz kocha
wie nie wie udaje
nawet po raz ostatni ostatni raz mówi
jeżeli mnie nie kochasz nikt nie będzie mnie kochał
jeżeli cię nie Kocham nigdy nie będę kochał
maselnica stęchłych słów w sercu znowu
miłość miłość miłość wali stare klepadło
ubija wciąż tę samą
serwatkę słów
znowu przerażony
że nie będę już kochał
że będę kochał ale nie Ciebie
że ktoś będzie mnie kochał ale nie ty
że będę wiedział nie wiedział udawał
udawał

ja i wszyscy ci którzy będą cię kochać
jeżeli będą cię kochać

3

chyba że będą cię kochać

Ooftish

no już dawaj wyłóż co masz na stół
Golgota była tylko na przynętę
rak angina dla nas wszystko jedno
wykrztuś swoją tuberkulozę nie bądź sknerą
liczy się każdy drobiazg choćby i skrzep
coś wenerycznego szczególnie mile widziane
i ta stara toga w naftalinie
bez sentymentów już w niczym ci się nie przyda
wyślij nam wrzucimy do garnka z całą resztą
twoją miłością tą odwzajemnioną i nie
wszystko co przedwcześnie i poniewczasie
boleść w duchu w kroku byka
nie wyleczysz tego nie przetrzymasz
to ty cały ty skończony głupek będzie się litował
więc wpakuj to wszystko do worka i nam poślij
całą nędzę rozpoznaną nie rozpoznaną źle rozpoznaną
namów przyjaciół niech też się zrzucą przyda się nam
sensem zajmiemy się sami wrzucimy wszystko do garnka
wygotuje się aż do krwi baranka

Saint-Lô

Vire będzie się wiła przez inne cienie
nienarodzone przez świetliste szlaki drząc
a stary umysł przez duchy opuszczony
zanurzy się w swoje ruiny

Żadne z nich

tam i z powrotem od wewnętrznego do zewnętrznego cienia
od nieprzeniknionego ja do nieprzeniknionego nie-ja
przez żadne z nich

jak między dwoma rozświetlonymi schronieniami których drzwi kiedy
się zbliżyć

łagodnie się zamykają, kiedy oddalić
łagodnie znów się rozstępują

wabiony raz w jedną stronę raz w drugą potem w tył zwrot

nie zauważając drogi tylko ten blask raz jeden
raz drugi

nie słyszane kroki jedyny dźwięk
aż w końcu stop na dobre, na dobre oddalony
od siebie i nie-siebie

potem żadnego dźwięku

potem łagodnie światło niegasnące na to niezauważone
żadne z nich

niewypowiadalny dom

Jakie tu słowo

(what is the word)

obłąd –
obłąd żeby –
żeby –
jakie tu słowo –
obłąd żeby z tego –
tego wszystkiego –
obłąd żeby z tego wszystkiego –
wobec –
obłąd żeby wobec tego wszystkiego –
w obliczu –
obłąd żeby w obliczu tego wszystkiego –
tego –
jakie tu słowo –
no tego –
tego co tu –
tego wszystkiego co tu –
obłąd żeby wobec tego wszystkiego –
w obliczu –
obłąd żeby w obliczu tego wszystkiego co tu –
żeby –
jakie tu słowo –
widzieć –
widzieć przez chwilę –
myśleć że się widzi przez chwilę –
chcieć myśleć że się widzi przez chwilę –
co –
jakie tu słowo –
i gdzie –
obłąd żeby chcieć myśleć że się widzi przez chwilę co gdzie –
gdzie –
jakie tu słowo –
tam –
tam daleko –

tam daleko w oddali –
i z daleka –
tam daleko w oddali z daleka –
przez mgłą –
tam daleko w oddali z daleka przez mgłą co –
co –
jakie tu słowo –
w obliczu tego wszystkiego –
tego wszystkiego co –
tego wszystkiego co tu –
obłąd żeby widzieć co –
widzieć przez chwilę –
myśleć że się widzi przez chwilę –
chcieć myśleć że się widzi przez chwilę –
tam daleko w oddali z daleka przez mgłą co –
obłąd żeby chcieć myśleć że się widzi przez chwilę tam daleko w
oddali z daleka przez mgłą co –
co –
jakie tu słowo –

jakie tu słowo

Jak to powiedzieć

(comment dire)

obłąd –
obłąd żeby –
żeby –
jak to powiedzieć –
obłąd żeby to –
z tego –
obłąd z tego –
obłąd z tego co –
zważywszy –
obłąd zważywszy na to –
w obliczu –
obłąd w obliczu tego –
tego –
jak to powiedzieć –
tego tu –
tego co tu –
tego co tu –
wszystkiego tego co tu –
obłąd zważywszy na to –
w obliczu –
obłąd w obliczu wszystkiego tego co tu żeby –
żeby –
jak to powiedzieć –
widzieć –
widzieć niewyraźnie –
wierzyć że widzi się niewyraźnie –
chcieć wierzyć że widzi się niewyraźnie –
obłąd żeby chcieć wierzyć że widzi się niewyraźnie co –
co –
jak to powiedzieć –
i gdzie –
obłąd chcieć wierzyć że widzi się niewyraźnie co gdzie –
gdzie –

jak to powiedzieć –
tam –
tam dalej –
w dali –
tam dalej w dali –
bardzo słabo –
tam dalej w dali bardzo słabo co –
co –
jak to powiedzieć –
w obliczu tego wszystkiego –
wszystkiego tego co tu –
obłąd widzieć co –
widzieć niewyraźnie –
wierzyć że widzi się niewyraźnie –
chcieć wierzyć że widzi się niewyraźnie –
tam dalej w dali bardzo słabo co –
obłąd chcieć wierzyć że widzi się w tym niewyraźnie co –
co –
jak to powiedzieć –
jak to powiedzieć

Samuel Beckett
przełożył Marek Kędzierski



Fot. Archiwum „KA”

Pułapka Becketta (3)

Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski
w rozmowie o wierszach Samuela Becketta

Krzysztof Myszkowski: Analizując *neither*, prezentujesz jego graficzny szkic, mówisz o „najbliższych kontekstach” i o „wewnętrznych koordynatach” (patrz: str. 54 „Kwartalnik Artystyczny” 2007 nr 1 (53), Pułapka Becketta (2)), ale jasno z tego nie wynika, o czym czy o kim dla Ciebie jest ten, przynasz, dosyć tajemniczy tekst. O czym, czy o kim jest *neither*?

Marek Kędzierski: „Ja” (mikrokosmos) definiuje się wyłącznie przez świat, ale świat jest mi dostępny wyłącznie przez filtr mojej własnej subiektywności. *Neither* to – moim zdaniem – wypowiedź na temat, który zawsze Becketta bardzo zajmował: o poszukiwaniu „ja”, o nieustannym wysiłku uchwycenia i określenia własnej tożsamości, o dylemacie, jak odgrodzić „ja” od zewnętrznego świata, o naturze relacji „mikrokosmos”: „makrokosmos”. Owo poszukiwanie jest paradoksem, ponieważ im bardziej zbliżamy się do określenia własnej podmiotowości, tym bardziej definicja wymyka się z naszych rąk, dosłownie rozwiewa się, w bardzo – powiedziałabym – szekspirowski sposób,

na naszych oczach. Dlaczego jest to takie ważne? Ponieważ dopiero wtedy, kiedy określimy siebie, własne „ja”, będziemy mogli przystąpić do określania natury świata, w którym żyjemy, świata wokół nas. A oznacza to również określenie naszego stosunku do dobra, prawdy i Boga. Dotrzeć do „ja” to odnaleźć swój „dom”. Tok rozumowania Becketta, obecny w wielu tekstach, najdobitniej przedstawiony w trylogii powieściowej, jest, moim zdaniem, następujący: aby poznać świat musimy wiedzieć, czy jest „ja”, które ten świat chce poznać. Inaczej powiedziawszy: świat wokół nas możemy (próbować) poznać dopiero po wypowiedzeniu zdania o tym, co stanowi – mówiąc po staroświecku – istotę naszego „ja”, po dokonaniu fenomenologii postaci, zwanej w jakże nieprecyzyjny dla Becketta sposób: „ja”. Kłopot w tym – i to wielki – że sam język nie pozwala nam do tego dotrzeć (a przynajmniej bardzo nam w tym przeszkadza), bo w samej naturze języka tkwi owa niemożliwość wypowiedzenia tego, co stanowi naturę ludzkiego życia.

Z drugiej strony, od czasu trylogii francuskiej w myśleniu prezentowanym przez narratorkę artykułowany zostaje pewien trop, który daje nadzieję na wysłowienie siebie i uwolnienie się od męczącego poszukiwania. Ten trop myślowy sugeruje, że być może słowo, które poszukujemy niejako wypowie się samo, że natrafimy na nie przypadkowo, wypowiadając inne słowa. Tego pragną Usta w *Nie ja*, tego pragną postaci w urnach w *Komedii*: wypowiedzieć wreszcie to przeklęte słowo, choćby i przypadkowo, w gorączce monologu. Racjonalnie biorąc, szanse nie mogą być duże, ale wysoka stawka usprawiedliwia obranie nawet takiej niepewnej drogi. Może dlatego podmiot liryczny Becketta musi się zadowolić po prostu wypowiadaniem swego bytu, wysławianiem. *Neither* zawiera sugestię, że szuka się domu, ostatnia linijka stwierdza, że dom jest niewypowiadalny, nie można go adekwatnie obrócić w słowa. Wiemy, co nim nie jest: nie jest nim ani jeden blask, który wabi osobę, o której mowa, ani drugi, ani to, co określa się mianem siebie, ani to, co określa się mianem nie-siebie, ani „ja”, ani „nie-ja”. *Via negativa* nie jest etapem dochodzenia do prawdy, jest czymś, na czym – jeśli mamy odwagę, by to przyznać – dochodzenie się kończy. Beckett ma odwagę, by to przyznać, ale paradoksalnie, z naszego punktu widzenia, jest może tak, że – zawsze nieskory do chwalenia się, i tym razem umniejsza swoje osiągnięcie. W każdym razie, w *neither* „mną” nie jest nie tylko wielki świat, „mną” nie jest także to, co zazwyczaj przeciwstawia się wielkiemu światu: „ego”, które zwykliśmy z „sobą” utożsamiać. Ego to jest

coś, co ja mam, posiadam, nie to, czym jestem. Taka jest chyba tematyczna wykładnia neither

K.M.: Drażmy dalej. Czym jest ten dom, który w neither jest „niewysławialny”, a który Ty bierzesz w cudzysłów („dom”) i kim jest ten, który w tym tekście mówi, to „ja” mówiące? Czy jest to „ja”, czy jakieś zewnętrzne schronienie, a może świat, czy tylko jakaś jego część albo może droga pomiędzy jednym a drugim „cieniem” lub między „ja” i „nie-ja”? Kto mówi, dokładnie, kto mówi w tym tekście i, co jest nie mniej ważne, do kogo mówi? I czy znajdujesz w neither choćby tylko jedną nutkę czegoś komicznego, ironicznego, a może nawet absurdalnego (absurdalny komizm)?

M.K.: Odnaleźć swój „dom” to znaczy dotrzeć do swojego „ja”. Do tego domu, do schronienia A, oddzielającego nas od reszty świata, mógłbym dotrzeć, mówiąc „ja” z przekonaniem, że mówię o sobie, swojej wewnętrznej części, takiej, z którą mam prawo się identyfikować. Dotarcie do siebie związane jest z powiedzeniem „ja”, wypowiedzeniem siebie. Do tego domu, schronienia, oddzielającego nas od reszty świata (schronienia B), można docierać różnymi sposobami – bohaterowie Becketta (w tym wypadku: podmiot liryczny) chcą do owego „ja” dotrzeć, mówiąc (osiągnąć je poprzez mowę, w akcie słownym, mówiąc lub/i pisząc). Dotarcie do ja związane jest z powiedzeniem „ja”, wypowiedzeniem siebie. Być może jest to odkrycie skrytego „ja”. Ale w naturze mowy leży urzeczowianie i uprzestrzennianie, podczas gdy owo skryte „ja” nie jest ani światem zewnętrznym, ani – paradoksalnie – „mną” w takim sensie, jak na ogół, według konwencji, ludzie o sobie myślą, owo skryte ja jest żadnym ze schronień, ani mną ze schronienia A, ani – tym bardziej – ze schronienia B, tylko raczej samym ruchem, czystą dynamiką myślenia/odczuwania, przechodzeniem od Cienia A do Cienia B, ruchem, który sprowadza się do czasu, nie przestrzeni. No tak, bardzo to scholastyczne, cała ta fenomenologia. Na pytanie, kto mówi w tekście neither, nie podejmuję się odpowiedzi, ponieważ moim zdaniem właśnie niemożność jej udzielenia, uświadomiona po wielu szlachetnych próbach, jest siłą napędzającą dzieło Becketta (kto mówi w Nienazywalnym?). Beckett nigdy nie wiedział, kto mówi w jego tekstach, ja nie wiem, do kogo mówi się w tym tekście. Nutka komiczna – owszem, gdy dokładnie w to wszystko wniknąć, trochę to przypomina sytuację z Aktu bez słów 1, a dodatkowo jest jeszcze spora doza lekkiej ironii. Zadałeś kilka dużych pytań naraz...

K.M.: Becketta nie da się interpretować tylko w sposób filozoficzny, czy, tym bardziej, teoretycznoliteracki. Moim zdaniem Becketta można, i jest to według mnie najlepsze rozwiązanie, interpretować za pomocą teologii, która, jak mówi Miłosz, zawsze jest pierwsza. Ale tego prawie nikt nie robi, mimo że jest cały legion beckettologów; nie mają ani takich intuicji, ani narzędzi, ani możliwości. Może Ciebie trochę irytują moje „uproszczenia”, do których dążę, ale ja pytam: kto mówi? i: do kogo? i: o czym czy o kim mówi? Przyznasz, że jest to sytuacja podstawowa, punkt wyjścia. Przywołałeś Akt bez słów 1, a mnie w kontekście neither na myśl przychodzi Krok. Ten, który mówi, podmiot liryczny tożsamy według mnie z Beckettem lub tożsamy z nim, obecny w nim głos, zwraca się do mnie, w danej chwili i w danym miejscu, tak jak teraz tu, w upalny dzień siedzącego pod wirującym wiatrakiem w Toruniu, obok starej lipy, której koronę widzimy przed sobą. A więc Beckett mówi do mnie, tu i teraz, i mówi tak, jakby mówił przypowieść, a przynajmniej mówi w sposób zagadkowy.

Jest to, co wewnętrzne i to, co zewnętrzne i każdy z nas żyje pomiędzy jednym a drugim, raz bardziej tkwiąc w jednym, raz w drugim. Ale z „nieprzeniknionego «ja»” do „nieprzeniknionego «nie-ja»” wędrujemy „przez żadne z nich”, czy „drogą nie stąd”, jak tłumaczy Libera. Co to jest ta droga „nie stąd”, czyli ani nie „ja”, ani nie „nie-ja”? Tu w sukurs idą właśnie wyjaśnienia teologiczne. Jest to droga, czy przestrzeń światła, droga oświecenia mistycznego, która jednak jest nam słabo dostępna i stąd cień, w którym nieustannie się znajdujemy. Dlaczego ta droga jest nam słabo dostępna? Dlatego, bo jesteśmy skupieni albo na jednym albo na drugim, to znaczy albo na sobie samym albo na świecie zewnętrznym i jedno i drugie ciągle nas zajmuje, kusi i rozprasza. Dlatego jesteśmy odsyłani, z jednej i z drugiej strony, z niczym, bo spełnienia nie może dać żadna z nich, a tylko to, co jest p o m i ę d z y i co jest „nie stąd” – pomiędzy jednym i drugim blaskiem; jest to blask wrogi, oślepiający, a nie oświecający albo Beckett mówi to z ironią, a nawet z sarkazmem, że jest to blask, który przecież kojarzy nam się z czymś dobrym, ze światłem, które jest atrybutem Boga.

Czyje nie słyszane kroki słyszysz? Czy są to kroki diabła, który krąży tam i chce nas wepchnąć w jedną albo w drugą pułapkę, czy są to kroki anioła, który czuwa nad nami i ratuje przed śmiertelnym niebezpieczeństwem? Nie wiadomo. Aż wreszcie to się skończy, skończy się życie („aż w końcu stop na dobre, na dobre oddalony/ od siebie i nie-siebie”) i znajdziemy się w ciszy, w wiekuiestej ciszy i w obliczu łagodnego i niegasnącego światła, które wreszcie tak zobaczymy, niejako twarzą

w twarz, i wtedy to, co było dla nas, na ziemi, „niezauważone/żadne z nich”, stanie się poznanym, widzianym „niewypowiadalnym domem”, „domem Ojca”. Co Ty na to? Ja nie wiem, czy takie były i n t e n c j e samego Becketta, ale kwestia intencji, a to, co podyktował mu głos i co on wiernie zapisał, to są dwie różne kwestie. Jest tu zapis jakiegoś wielkiego braku i zmagania się, jak choćby właśnie w Krokach, ale i w wielu innych jego utworach, z Godotem na czele, jest jakaś droga i są na niej dźwięki, cienie i światło, a nawet blask i jest powtarzanie („tam i z powrotem”) i, na koniec, coda, dramatyczny finał, który jest jak katharsis, jak wyzwolenie. Dla Ciebie „niewypowiadalny dom” to jest „ja” i ja rozumiem, że tak można interpretować neither, chociaż dla mnie jest to utwór, jak powiedziałem, o wiele bardziej zagadkowy, podany w formie przypowieści. Domem człowieka jest świat i nie jest to dom nicości pomimo, że nas tu na koniec zakopią do ziemi. Taki jest nasz ludzki, braterski los. Ale nie zostaliśmy opuszczeni! Mamy słowa i one nas prowadzą. Co Ty na to?

M.K.: Nie wiem, czy Becketta najlepiej interpretować za pomocą teologii, jestem pewien, że on na pewno by się temu sprzeciwił. Pytanie: kto mówi? Jest jednym z naczelných pytań, które zadawał sobie (i nam!) Beckett-pisarz. To jest jeden z główných dylematów jego twórczości, dobitnie – wiele, wiele razy – wyrażony zwłaszcza w prozie. Ale to jest właśnie problem, który wskazałem jako naczelný: kim jest owo „ja”, ten ja, którym jestem? Kim jest ten, kto pisze? To nie są pytania niedorzeczne, to nie są pytania teologiczne, to nie są dla niego w pierwszym rzędzie pytania filozoficzne, podejrzewam, że są to pytania egzystencjalne. I w tej problematyce, nazwę ją egzystencjalno-tożsamościową, mieści się, zawiera się, zamyka, większość innych pytań które zadawał, albo które mu się przypisuje. Mówię: „egzystencjalne”, mając na uwadze również to, przez co Beckett przeszedł w życiu, także stany psychiatryczne. Nie tylko w twórczości, choć koniec końców twórczość oznaczała dla niego życie. To właśnie stanowi, moim zdaniem, siłę napędową jego twórczości.

Twoje odczytanie neither jest całkowicie uprawnione. Równouprawnione z wieloma innymi, tymi, które już opublikowano i tymi, które się jeszcze opublikuje. Masz rację, tekst śmiało można odczytać w ten właśnie sposób. Autor zapewne wypowiada się w nim o życiu ludzkim i o naszym ludzkim, braterskim losie. U Becketta, naturalnie, od samego początku (przypomnijmy piękną metaforę zamykającą jego debiut poetycki, o Kartezjuszu, który

mówi: „grant me my second/starless inscrutable hour”) bardzo wiele obrazów to metafory życia, a życie, la vie, telle quelle, los człowieka, w naszej refleksji najczęściej widzimy w powiązaniu z religią czy filozofią (nie tylko w refleksji, człowiek religijny tak naprawdę percypuje świat). Można także założyć, że podmiot liryczny w pełni utożsamia się z autorem. No, a jeśli Beckett pisze coś, co zakrawa na bluźnierstwo – przypisywać mu intencje desperackiego wyrzeczenia i odrzucenia tego, co – lub kogo – kocha.

Rzecz jasna, Beckett był całkowicie świadomy tego, że większość tekstów, które pisał, zawiera takie konotacje, wiedział, że niektórzy tak będą je interpretować, był świadomy historycznego balastu takich słów jak „dom” czy „schronienie”. Uważam jednak, że zagadnienie statusu „ja” to kwestia kluczowa, którą dostrzegam (prawie) w każdym utworze, obejmuje ona wszystko, dotyczy wszystkiego, co spotkało go w życiu, i nas spotyka, łącznie z nauką, nauką lub przeżyciami religijnymi.

Na mnie działa ten tekst przede wszystkim jako coś enigmatycznego, matryca słów, które mogą być czytane na różne sposoby, ukazywać się nam we wzajemnym powiązaniu w rozmaitych konstelacjach i które pozwalają na różnorodną interpretację. W najszerszej perspektywie, to, co sugeruje sam tekst to następująca „prawda”: zajęty chodzeniem to w kierunku jednego blasku, to drugiego, „bohater” nie zważa na drogę, którą postępuje, aż w końcu kiedy jest już na stałe oddalony od obu blasków (w oryginale absent – nieobecny), nastaje światło nieustające, w miejscu, na które nie zważał (w obu wypadkach w oryginale czasownik heed, który ja tłumaczę jako „zauważać”). Droga, na którą się nie zważało, jest miejscem prawdziwego światła, i jest – jak dowiadujemy się z dwóch ostatnich wersów – „żadnym z nich” i owym „niewypowiadalym domem”. Tu dochodzę do granicy interpretacji „metafizycznej”, wypowiadając się o neither z nosem w tekście.

Oczywiście, tekst odnosi się do wszystkiego, co powiedziałeś, ale na dobrą sprawę ani nie potwierdza jakiejś pojedynczej interpretacji, ani jej nie zaprzecza, choć przyznaję, że ją dopuszcza, a kto wie, może nawet się „o nią prosi”. Tekst pozwala na szereg odmiennych interpretacji, równie zasadnych, nawet jeśli mniej atrakcyjnych, spektakularnych czy ważkich duchowo. Moje odczytanie jest chyba bardziej skromne. Nie wyklucza przy tym utożsamienia podmiotu z autorem. Być może sam autor siebie tak wi-

dzi, w życiu raz zwodzony przez to, raz przez tamto, kierując się ku „nie temu” światłu, skazany na cień. Ale to jest także tekst o mnie, o Tobie, o nas wszystkich. Moim zdaniem, Twoja interpretacja, która od razu ewokuje Najwyższe, zanadto ogranicza. Niewykluczone, że tekst w tej perspektywie, niejako zredukowany do „rozwiązania”, już tak nie intryguje, staje się przez to mniej ciekawy. Dla mnie fascynująca jest jego zagadkowość. Enigmatyczność idzie w parze z muzyką, skomponowaną przez Mortona Feldmana, który zrobił z neither współczesną operę. Tak że, nawet wtedy, kiedy nie możemy znaleźć jednoznacznego wytłumaczenia, jakąś konsolacją będzie zawsze muzyczna forma.

Jeżeli miałbym tłumaczyć neither w jakiejś jednej perspektywie interpretacyjnej, to od wysokich parabol religijnych wołałbym klucz biograficzny. I podparłbym się tutaj przykładami poezji wcześniejszej, mniej abstrakcyjnej, której podłoże autobiograficzne jest czymś oczywistym.

K.M.: Otwarcie na Boga, na Jego słowo i dochodzenie, dążenie do Niego, nazywasz redukcją. To ciekawe, chociaż ja zamiast słowa redukcja użyłbym słowa: pozbywanie się albo: ogołacanie się lub: tracenie.

Czy tekst Becketta jest „enigmatyczny”? A czy „problematyka egzystencjalno-tożsamościowa”, jak mówisz, czyli to, „przez co przeszedł w życiu”, też jest enigmatyczne? Czy uważasz, że słowo, także Słowo Boże, to było dla niego, wychowanego w duchu protestanckim, coś enigmatycznego? A wiarę, którą przecież miał w sobie, obok niewiary, tak jak każdy z nas, też byś podciągnął pod tę dziwną nazwę? Ja słyszę, że jakby dwa, a nawet trzy głosy mówiły w nim i przez niego i nie wyrokuję, który z nich jest (naj)ważniejszy.

Nie mówię, że moja interpretacja jest jedyna: to jest moja interpretacja i jestem do niej przekonany, co nie wyklucza, że nie interesują mnie inne interpretacje, inne punkty widzenia.

Podłoże autobiograficzne nie wyklucza metafizyki, czy nawet mistyki. A twórczość Becketta to jest droga przed siebie i inny jest on na niej w latach trzydziestych, a inny, powiedzmy, w latach siedemdziesiątych.

Myślę, że Beckett nie skasowałby mojej interpretacji. On mówi: Jest droga, pomiędzy „ja” a „nie-ja” i jest wędrówka, a może miotanie się, pomiędzy jednym a drugim, są dwa wyjścia czy wejścia i jest droga między nimi (droga między mną a światem zewnętrznym) i jesteśmy na tej drodze, nie sami, bo ciągle ktoś nam towarzyszy („nie słyszane kroki”), aż wreszcie to się skończy, „na dobre”, i wtedy coś zobaczymy, w ciszy: „łagodnie światło niegasnące na to niezauważone/żadne z nich//niewypowiadalny dom”.

Druga kwestia to: kto mówi? Tu są dwie możliwości: albo mówię ja (czy „ja”) albo głos kogoś we mnie, dla którego jestem tylko narzędziem (instrumentem, membraną etc.) i mogę być jedynie redaktorem tego głosu, opracowując go jako tekst. Beckett nie był człowiekiem bez tożsamości (czy bez właściwości). Był świetnie osadzony w swojej rodzinie (związki z matką i z ojcem, także z bratem), w krajobrazie swojej ojczyzny (tak jak Joyce), w literaturze, w sztuce, w tradycji, a nawet w protestantyzmie (chyba nie ma ani jednego jego dłuższego tekstu bez odwołań do Biblii). Ale był człowiekiem nad-wrażliwym, wrzuconym w morderczy czas XX wieku i stąd dzieje się to, co się dzieje z nim i z jego twórczością, czemu daje w bezkompromisowy sposób świadectwo jak chyba żaden inny pisarz współczesny. Ja bym tak łatwo nie przyspilał go jedną etykietką: egzystencjalista. Co to dzisiaj znaczy egzystencjalista? Jemu przypisywano różne etykiety: modernista, postmodernista, ekspresjonista, naturalista, absurdysta, a nawet symbolista.

M.K.: Nie mówiłem, że był egzystencjalistą, tylko, że problem i paradoks tożsamości był dla niego kwestią egzystencjalną, a takie frapowały już artystów z jaskini w Chauvet i pewnie zajmą jeszcze kilka pokoleń po nas.

K.M.: Jednak wiek XX to wiek XX! Dla mnie Beckett to człowiek pełny, spełniony w swoim człowieczeństwie w dużej mierze właśnie dzięki pisarstwu, wielki artysta i ktoś w rodzaju „widzącego”, współczesnego proroka, a jeżeli nie zgodzisz się na proroka, to ktoś w rodzaju tych wielkich postaci biblijnych jak, powiedzmy, Kohelet, czy Hiob, oczywiście na naszą modłę przysposobiony, chociaż był tak inny i tak osobny.

Nie wiem, dlaczego mówisz, że moje odczytanie neither jest mniej skromne niż Twoje: że ja widzę taką jasność w całym tym zagmatwaniu, taki, ludzki przecież, pułap, jest nie-skromne? I nie wiem, o jakim „rozwiązaniu” w mojej interpretacji mówisz: wyraźnie stwierdzam, że są dwie strony, dwie możliwości i jest droga, na

której nic nie jest (do końca!) przesądzone (ktoś nam towarzyszy), wszystko jest w toku, całe to wielkie zmaganie duchowe, ale nie tylko duchowe, a ten końcowy obraz, zobaczenie go, jest dostępne dla człowieka, ale już jakby w innej rzeczywistości, w świetle, które tu, na ziemi, jest dla nas, bezpośrednio, niedostępne. Moim zdaniem jest to prosta, może nawet trochę dla niektórych naiwna interpretacja, ale jest w duchu Becketta. Słowa prowadzą do celu, ale to każdy sam sobie wybiera cel lub zostaje do niego doprowadzony, w taki czy w inny sposób.

Dlaczego klucz biograficzny ma być sprzeczny z kluczem teologicznym? W życiu człowieka są różne fazy. Prześladowca staje się apostołem, a apostoł zdrajcą. I co z tego wynika? Jedno nie jest bardziej prawdziwe od drugiego. I tak, moim zdaniem, jest w neither, jak mówi ludowe porzekadło: „na dwoje babka wróżyła”. Dla jednego „niewypowiadalny dom” to jest jego poharatane, miotające się bez sensu pomiędzy jednym a drugim, w religijnej pustce i szamotaninie ja, czy „ja”, a dla drugiego dążenie do celu, o którym mówi Pismo.

Może przejdźmy już do utworów z okresu średniego, czyli wierszy z lat trzydziestych i czterdziestych. Neither pochodzi z roku 1974, Beckett miał wtedy sześćdziesiąt osiem lat, a przecież wiersze pisał głównie w młodości. Jak, Twoim zdaniem, ewoluowała jego poezja? Czy można tu mówić o ciągłości?

M.K.: Dorobek poetycki Becketta obejmuje trzy zasadnicze okresy: wczesny, do połowy lat trzydziestych, następnie okolice drugiej wojny światowej oraz późną twórczość, mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych.

K.M.: Do tego dochodzą przekłady poetyckie...

M.K.: Tak, tłumaczenia z literatury francuskiej: maksymy Chamforta, odane przez Becketta wierszem, Statek pijany Rimbauda, Strefa Apollinaire'a, poezja Eluarda.

Ewolucja poetycka Becketta przebiegała w kierunku uproszczenia, a jednocześnie skumulowania. Na powierzchni dokonywało się uproszczenie. W młodości pisał po angielsku wiersze ciemne, wypełnione erudycyjnymi odniesieniami – jego debiutanckiego poematu Whoroscope (Choroskop) nie zrozumie w pierwszej lekturze czytelnik nie znający biografii Kartezjusza (a tych jest przecież niewielu). Utwory z ostatniego okresu to, zdawałoby

się, całkowite przeciwieństwo najwcześniejszych, pomieszczonych w tomie *Echo's Bones* (Kości Echa, 1935) – pisane najprostszym językiem, tematycznie odwołują się do uniwersalnych doświadczeń ludzkich. Poezja Becketta jest w porównaniu z innymi gatunkami, zdumiewająco bezpośrednia, można by nawet – choć wiem, że to ryzykowne – powiedzieć „szczerą”. To odejście od erudycji wczesnych utworów, przejście od hermetycznych odniesień intelektualnych do stylu prostego – w którym jednakże owe odniesienia zostały wciągnięte pod powierzchnię – odbywa się w okolicach roku 1937.

K.M.: W tej perspektywie pokrywa się to z ewolucją beckettowskiej prozy.

M.K.: Jest nawet bardziej wyraźne i radykalne, podobnie zresztą jak przejście do późnej twórczości – utwory poetyckie wieku dojrzałego można czytać niemal jak mantry buddyjskie. Wiersze z dziesięciolecia 1937–1947 czerpią z przeszłości, ale wybiegają już w przyszłość. Uderza zwłaszcza ich prostota...

K.M.: Co masz na myśli mówiąc „prostota”?

M.K.: „Styl prosty” nie jest, oczywiście, taki prosty. U progu wojny prostota u Becketta nie oznacza odejścia od intelektualnego substratum, tylko rezygnację z „uczoności” wcześniejszych tekstów, nowe są w dalszym ciągu złożone, ale już nie zawile, przynajmniej na powierzchni nie powinny zrażać czytelnika. Choć tych, co czytają je pierwszy raz, zadziwia najczęściej ich niezwykła koncentracja. Joyce'owska hermetyczność Murphy'ego ustąpiła prostocie tekstów z lat czterdziestych...

K.M.: Z pominięciem Watta.

M.K.: Z pominięciem Watta być może. Ale zawilość Watta jest inna niż zawilość Murphy'ego, polega na mechanicznym spiętrzaniu nasuwających się w każdej sytuacji logicznych możliwości rozwoju narracji. Watt to przypadek szczególny, charakterystyczne dla lat czterdziestych są, oprócz poezji, takie utwory jak *Pierwsza miłość* i *Molloy*. Później powiedział autor, że począł je, kiedy zdał sobie sprawę z „własnej głupoty”, zaczął po prostu pisać to, co mu ślina przyniesie na język...

K.M.: Ale przecież te utwory są, można powiedzieć, precyzyjnie skonstruowane, dopracowane do ostatniego szczegółu, dobitne. I coraz bardziej osobne!

M.K.: Beckett przestaje pretendować do wiedzy, nie chce już podierać się autorytetem, który nie wynika z tego, co sam napisał, nie chce podierać się ani wiedzą innych, zwłaszcza klasyków, ani własną, choć oczywiście, nawet przy najlepszych chęciach, nie można się tak po prostu wyżyć wiedzy, którą się w sobie nosi.

K.M.: Mówiliśmy już, że to radykalne uproszczenie i tendencje do epatowania rze-
komą ignorancją łączą się u Becketta zazwyczaj z faktem „przejścia na francuski”.

M.K.: Tak, francuski, wyuczony w szkole, nie kusił do popisywania się czczą wirtuozerią, która nie przychodziła z trudem komuś, kogo Joyce zaliczał do swych apostołów. Moim zdaniem jednak, równie ważna była dla Becketta pozytywna atrakcyjność francuskiego, mam na myśli wzory klasycznej zwięzłości i elegancji, które czerpał z literatury francuskiej, a zwłaszcza coś, co nazywa się w języku Kartezjusza *lucidité* – czyli trzeźwość, przejrzystość jasność myślenia, cechy, które tak bardzo ceniał Beckett u Racine'a. Interesujące, że pierwsza ważna tej tendencji artykulacja dokonała się w tekście napisanym po angielsku. Mam na myśli wiersz *Cascando* (patrz: str. 51), który znaczy, moim zdaniem, początek nowego etapu.

K.M.: On szuka dalej. Kwestia biografii poety jako tworzywa poezji, tak, to tu jest, w tych liniach, w tej jakby małej kaskadzie słów. Tyle wydarzyło się już w jego życiu! Opublikował pierwsze książki, coraz bardziej dosyć miał Irlandii, żył w konflikcie z matką, przeżył śmierć ukochanej i śmierć ojca, chorował, doświadczał stanów lękowych, szukał swojej pisarskiej drogi i coraz bardziej koncentrował się na sobie, na swoich przemianach, na swoim poszukiwaniu. Szuka, nie znajduje, dlatego tak bardzo wierny jest poszukiwaniu. Potknięcia, upadki, wstrząsy – to, zdaje się, są jego główne doświadczenia z tamtego czasu.

Widzę w tym wierszu świetne sformułowania: „szczątki dawnych miłości” – to jest wyraźne w mojej wyobraźni. Albo: „Z ołowiu są godziny po twoim odejściu”. Lub: „Czy nie lepiej poronić, niż być bezpłodnym”, zasadnicza kwestia. „Dziewięć dni, dziewięć miesięcy, dziewięć żywotów” – to też żywo do mnie przemawia. I ta jasność, krańcowość i kategoryczność, a jednocześnie jakby kompletna bezsilność,

czy otwartość takich sformułowań jak: „jeżeli mnie nie kochasz nikt nie będzie mnie kochał/jeżeli cię nie Kocham nigdy nie będę kochał”, czy: „znowu przerażony/że nie będę już kochał/że będę kochał ale nie Ciebie/że ktoś będzie mnie kochał ale nie ty/że będę wiedział nie wiedział udawał/udawał/ja i wszyscy ci którzy będą cię kochać/jeżeli będą cię kochać//chyba że będą cię kochać”. Ale jest w tym i jakiś chaos. Mówić, że się kocha, czy pisać, że się kocha, a kochać to jakby dwie różne strony, chociaż jednak mocno do siebie przylegające, ściśle ze sobą powiązane, jak rewers i awers, jak mikro- i makrokosmos. Mikrokosmos to wtedy w istocie jest jedyny dla niego rzeczywisty świat. Cascando to zwolnienie tempa z jednoczesnym ściszeniem. Ale widzimy, że on tu raczej podkreśla, jakby wychodził z wirażu na prostą. W 1937 roku opuścił Irlandię.

M.K.: Oczywiście, komentując Cascando, można powiedzieć, że trzydziestoletni Beckett doznał kolejnego zawodu miłosnego i fakt ten jest tematem refleksji lirycznej, ale to za mało. W tym punkcie biografii pisarza, zasadniczym jego dylematem było, jakie miejsce znaleźć dla siebie w życiu. Zawód miłosny wprawdzie wystarcza, aby pisać o rozterkach egzystencjalnych. Ale jest również świadomość, że zawód miłosny to dobry temat do „przelewania słów”.

K.M.: Właśnie to „do/przelewania słów” nie podoba mi się: nie słyszę tego i nie rozumiem. Czy nie lepsze byłoby, na przykład: „do/mnożenia słów” lub: „do/przerzucania się słowami”. To „przelewanie” razi mnie.

M.K.: W oryginale jest wordshed, słowo to każdy Irlandczyk czy Brytyjczyk zrozumie, ale chyba nie znajdzie się go w słownikach. Bloodshed, owszem, oznacza przelewać krew, za coś, na przykład za swoich rodaków, za króla...

K.M.: „Przelać” – to co innego niż przelewać. W Biblii słowo „przelać” czy „przelanie” (forma dokonana), tak w Starym jak i w Nowym Testamencie łączy się przede wszystkim z przelaniem czy przelewem krwi; jest to już w Księdze Rodzaju i w Księdze Liczb i w Psalmach, a także w Ewangeliach i w Dziejach. To jest co innego niż przelewanie: przelewać można na przykład mleko do garnka. Dlatego proponuję: „do/przelania słów” lub: „do/przelewu słów”.

M.K.: No właśnie, i z tego względu – między innymi – uważam, że można to oddać po polsku jako „przelewanie słów”. Tym bardziej, że mówi się

także o „przelewaniu pustego w próżne” – co jest, w moim mniemaniu, całkiem w duchu zawarte w Cascando poetyckiego komentarza na temat, do czego przydają się tak naprawdę słowa. I tu wchodzimy od razu w centrum problematyki Cascando. Miłości odchodzą, a poeta snuje refleksje, że rozpacz rozpaczają, ale sprawa ta nadaje się przecież do przelewania słów, w tym sensie również, że poeta przelewa myśli i uczucia na kartkę papieru. Neutralizowanie cierpienia twórczością, obracanie niepowodzenia egzystencjalnego w sukces estetyczny...

K.M.: Podajesz: „łożysko niedosytu”, a potem znowu: „twarze ochlapane czernią niedosytu”. To także, według mnie, nie brzmi przekonująco po polsku.

M.K.: Masz rację, ale Cascando dla tłumacza to niełatwy orzech do zgryzienia. W oryginale mamy: *the bed of want*. Jest to oczywiście aluzja do spraw seksualnych. *Bed* to „łóżko”, *want* to „pożądanie”, ale i „chcenie” w ogóle, „potrzeba”, „niedosyt”, „nienasycenie”. Natomiast *a bed of a river* to łożysko, koryto rzeki. Wolę „łożysko” od koryta, nie tylko dlatego, że koryto kojarzy nam się z chlewem, ale również z tej przyczyny, że łożysko ma konotacje płodową (temat: czy nie lepiej poronić niż być bezpłodnym), a płód jest, lub bywa, owocem miłości, nota bene płód też obraca się w środowisku wodnym. Wydaje mi się, że najlepiej pojsć tym tropem, ponieważ uzyskamy obraz mniej więcej taki: jakiś hak, albo czerpak, na ślepo grzebie, próbuje odnaleźć coś na dnie rzeki i odkrywa tam szczątki dawnych miłości (w oryginale „kości”, słowo o wielkim rezonansie dla młodego Becketta, jego zbiór poezji, wydany w 1934 roku, nazywał się *Echo's Bones* (Kości Echa). Niestety, po polsku trudno uniknąć rymu „kości/ miłości”, dlatego wybrałem „szczątki”. A więc hak obniża się, zanurza, grzebie w życiu poety i znajduje tam skostniałe relikty poprzednich związków. Hmm (gest bezsilności), proszę bardzo, tak to jest, kiedy usiłuje się coś z poezji przełożyć na prozę! (Pauza.) W każdym razie chciałbym powiedzieć, że Cascando to utwór bardzo trudny do przetłumaczenia. Dla mnie to wręcz – literackie – samobójstwo. No cóż, ale na naszych błędach inni będą mogli się czegoś nauczyć. W wydobyciu pewnych sensów pomaga analiza wariantów tekstu.

K.M.: Czy zachował się rękopis wiersza?

M.K.: Niestety nie. Wiemy, że tekst Cascando powstał w lipcu 1936 roku, kiedy młody, przystojny autor usiłował swoją twórczością trafić do serca poznanej wówczas na wakacjach w Irlandii dwudziestoletniej Betty, przyjaciółki jego irlandzkiej znajomej z Bostonu. Niestety, choć Betty darzyła Becketta sympatią, często nie rozumiała, co ma na myśli, kiedy z nią rozmawiał. Spotkania zakończyły się po kilku tygodniach, kiedy młoda kobieta wróciła do Ameryki. Po jej wyjeździe Beckett natychmiast znalazł pocieszenie w ramionach owej znajomej z Bostonu. Tekst Cascando ukazał się w „Dublin Magazine” w grudniu 1936 roku, ciekawe jednak, że pod nagłówkiem: „Dwa wiersze”. Pierwsza i druga część obecnie drukowanej wersji to były dwa wiersze, natomiast trzecia, zawierająca tylko jedną linijkę, dodana została dopiero do wydania książkowego poezji, grubo po wojnie. Równie interesujące jest, że w wersji drukowanej w „Dublin Magazine” Cascando zaczyna się od „is it better to abort than be barren”, to znaczy usunięto dwa pierwsze wersy maszynopisu, wysłanego przez autora w połowie lipca do redaktora Seumasa O'Sullivanana:

Why were you not simply what I despaired for
 An occasion of wordshed
 Czemu nie byłaś po prostu tym, czego rozpaczliwie pragnąłem/
 okazją do przelewania słów

W wersji powojennej z tych dwóch wersów – przypominam: usuniętych przez redaktora – zrobiły się trzy, ale bardziej skondensowane, lapidarne – i dziwne:

why not merely the depaired of
 occasion of
 wordshed

K.M.: Nie podoba mi się też „serwatka słów”, to brzmi po polsku fatalnie. „To, co pozostało” jest może opisowe, ale nie razi ucha.

M.K.: No tak, ale w tym przypadku, gdybym zastąpił „serwatkę” czymś innym, popełniłbym od razu kardynalny grzech tłumacza, whey of words może nie rani ucha, ale po angielsku brzmi również idiosynkratycznie. Whey of words jest do tego stopnia niezwykłym zderzeniem słów, że jakiegokolwiek próbie omówienia jej, czy – gdzieś indziej, w innym miejscu – znalezienia sensownego substytutu, moim zdaniem już z góry pisana jest klęska. Nawiasem mówiąc, w tym wypadku – choć nie jestem ekspertem w dziedzinie produkcji

masła, w maślnicy tłuczek czyli bijak nie uderza w serwatkę, tylko pionowym ruchem miesza zebraną uprzednio z mleka śmietanę, przez co z kulek tłuszczu powstają grudki masła. Czyli miesza się maślanek, nie serwatkę, serwatka jest tu produktem ubocznym, z czym właściwie nie wiadomo co zrobić, nie przydaje się na ogół, w przemysłowych warunkach stanowi wręcz substancję zanieczyszczającą środowisko. No, ale Beckett napisał „serwatka”. Więc „serwatka słów” to już jest jakaś zamierzona przez autora wypowiedź o funkcji i przydatności słowa i języka – funkcji, rzecz jasna, i roli – negatywnej. Niedawno ktoś jednak zachwiał tym moim przekonaniem, wyjaśniając mi, że również z serwatki można zrobić śmietanę, ta jednak ma bardziej kwaśny, ostrzejszy smak. Powstaje pytanie: czy Beckett zdawał sobie z tego sprawę? Być może tak. Pamiętajmy, że jego umysł rejestrował informacje, nawet z takich dziedzin wiedzy jak ornitologia czy botanika, intensywniej niż to zazwyczaj odbywa się u dyletantów, takich jak ja (jak my?). Ale nawet jeśli w tym wypadku tak mu się po prostu „napisało”, wahałbym się dokonać odstępstwa, nie być dosłownym.

K.M.: Nie podoba mi się także „wypłynęły martwe miłości”. Przecież w oryginale nie ma słowa „martwe”. A poza tym, czy zamiast „wypłynęły” nie lepiej „wynurzyły się”?

M.K.: Dobrze, skreślam martwe, pewnie można się tego domyślić. W oryginale jest czasownik float, czyli pływać, ale pływać bezwładnie, unosić się na powierzchni, właśnie tak, jak to się zdarza topielcom. „Wynurzyć się” ma dla mnie charakter bardziej aktywny. Ja widzę tu u Becketta konsekwencję w budowaniu obrazu. Obraz jest polisemiczny, wieloznaczność wpisana została w jego strukturę, prawie każdy element tego puzzle to hydroelement, ma naturę płynną, związaną z wodą.

Na strukturę utworu opłaca się spojrzeć uważnie, zwracając uwagę na dobór słów, związanych z wodą, na składnię nie zawsze jednoznaczną i na to, jak w wierszu wytwarza się znaczenie poetyckie: dyskretnie, w procesie akumulacji powtórzeń, prostych powtórzeń, zwodniczo prostych słów.

K.M.: Prostych?

M.K.: Jest to poezja introspekcji, jak wcześniej, ale obywająca się już bez hermetycznych odniesień i rzadkich słów. Cascando to poważny wiersz

o miłości, czarny, ciemny, przebija z niego pesymizm. Trudno było nie być pesymistą, obserwując to, co działo się w Europie. Kiedy „Dublin Magazine” opublikował Cascando, autor wiersza znajdował się w Niemczech – dwa lata przed wybuchem wojny, poznawał właśnie, „z pierwszej ręki”, nazistowską rzeczywistość, jako jeden z raczej nielicznych intelektualistów „Zachodu”. Miał zatem przedsmak katastrofy w sensie historiozoficznym. Ale Beckett-poeta widział pesymistycznie przede wszystkim własne życie.

Tego, że trudno o optymizm, dowodzi także wiersz Ooftish (patrz: str. 53). Tytuł jest zwrotem w języku yiddish, znaczącym „wyłóż na stół” (ekwiwalent niemieckiego: auf den Tisch). Kiedy wyłożymy na stół wszystkie nasze „skarby” (tzn. choroby i przypadłości) okaże się, że mamy prawo porównywać się z Chrystusem – przesłaniem wiersza jest coś w rodzaju: „Golgota to było małe piwo”. Ten, kto mówi, apeluje: „dołóż swoje trzy grosze, choroby i nieszczęścia, my coś z tego zrobimy, złóż się na naszą ucztę, my to wrzucimy do naszego garnka”.

K.M.: Jak wiesz, nie jest to mój ulubiony wiersz; za bardzo jest w nim, jak na mój gust, wyłożona kawa na ławę. Co to znaczy, że „Golgota była tylko na przynętę”? Jakieś kukułcze jajo? To są diabelskie sztuczki! I to, że „wygotuje się aż do krwi baranka”?! Co to jest? Ironia? Sarkazm? Licho wie, co? Ja tego nie przyjmuję, do mnie to nie przemawia.

M.K.: Ooftish ukazał się w wydawanym w Paryżu piśmie „transition” w 1938 roku, niedługo przed wybuchem wojny. To wszystko, co wydarzy się w Europie zrelatywizuje egzystencjalne rozterki autora w życiu osobistym, ale zasadniczy wzór poetycki, zestawienie introspekcji z widzianym z jej perspektywy światem makrokosmosu, nie ulegnie zmianie. Oba wiersze włączył Beckett do cyklu Six Poems, który spina kłamrą okres 1936–1976. Trzeci wiersz powstał już po wojnie, w 1946 roku. Nazywa się Saint-Lô (patrz: str. 53).

W 1945 roku po powrocie do Paryża z Roussillon na południu, gdzie spędził dwa i pół roku, Beckett musiał jako cudzoziemiec opuścić Francję (borykającą się z brakami w zaopatrzeniu), wyjechał do Irlandii, i tam, aby móc do Francji powrócić, zaciągnął się do Irlandzkiego Czerwonego Krzyża. Ten zdecydowany pacyfista z neutralnego kraju przywdział mundur wojskowy i woził ciężarówką transporty pomocy humanitarnej. Trafiał do normandzkiego miasta

Saint-Lô i na własne oczy przekonał się o spustoszeniach, jakich dokonały naloty aliantów na niemieckie pozycje. Miasto zostało obrócone w ruiny.

Wiersz charakteryzuje się zwięzłością przypominającą poezję haiku. Również tu z konfrontacji zewnętrznej rzeczywistości, związanej z konkretnym miejscem, i poetyckiego ego, rodzi się refleksja o egzystencji ludzkiej. Pierwsze dwa wersy mówią o świecie zewnętrznym, ewokują obraz zniszczenia wojny na emblematycznym przykładzie miasta ruin (Beckett jest autorem tekstu prozą o Saint-Lô nazwanego *Stolica ruin*), dwa ostatnie – o sytuacji duchowej „poety”, który zapada w spustoszenie niewiele różniące się od spustoszenia dokonanego przez wojnę. W stosunku do *Cascando* następuje tu przesunięcie akcentów, z egzystencji poety do kondycji ludzkości niemal.

Wiersz, owoc mocnej kondensacji, konstrukcją swoją opiera na wykorzystaniu odcieni znaczeniowych jednego słowa: *Vire* to nazwa rzeki, która przepływa zakolami przez Saint-Lô. Słowo *virer* – wirować, wic się, nosi również skojarzenia z drzeniem i pobłyskiwaniem. Bez patosu, w prostych słowach, stwierdza poeta, że rzeka musi przedzierać się przez ruiny jeszcze nienarodzonych (lub nienarodzone) – ale ludzkość już się o to postara, by doszło do następnej wojny.

Te cztery linijki poezji to doskonała egzemplifikacja beckettowskiego „zagęszczania” sensów. W języku niemieckim na określenie poezji używa się pochodzącego od *dicht*, tzn. gęsty, słowa *Dichtung*, jak u Goethego w *Dichtung und Wahrheit*. To nie zmyślenie i prawda. To beckettowska prawda poety. W Saint-Lô mamy i jedno, i drugie, poezję i prawdę.

K.M.: Wirowanie, wicie się rzeki, cienie i chaos – tragiczny obraz zniszczonego miasta. Zniszczone jest także wnętrze bohatera. Rozpad – to chyba najwłaściwsze słowo do opisanie tej żałobno-lirycznej sytuacji. Miłosz w *Świadectwie poezji*, sześciu wykładach, które wygłosił na Uniwersytecie Harvarda w roku akademickim 1981/1982, nazywa nim to, co dokonało się w Europie po 1939 roku. W wykładzie pt. *Ruiny i poezja* mówi: „Zburzeniu uległ cały system wartości, a więc wyraźny podział na dobro i zło, piękno i brzydotę, aż do pojęcia prawdy włącznie” i dodaje, że „doznanie rozpadu w latach wojny naznaczyło poezję polską w sposób trwały”. Podobne doświadczenia mieli poeci z zachodu Europy. Czy „opuszczony” wiąże się ze słowami Jezusa na krzyżu? Umysł, po tej strasznej katastrofie, jest jakby na

dnie, a czas przyszły oznacza, że tak będzie też w przyszłości, że już niemożliwy jest powrót do stanu sprzed.

M.K.: Beckett w roku 1946 to zupełnie inny człowiek niż w 1936. Ale klimat jego poezji jest podobny w całym cyklu *Poemes* 1937–1939.

K.M.: Przyjrzyjmy się tym wierszom; mamy ten przywilej, by na łamach „Kwartalnika Artystycznego” zaprezentować niektóre z nich w kunsztownym przekładzie Julii Hartwig, która się bardzo z nimi zmagła. Zaczniemy od drugiego, od (muzyki obojętności...) (patrz: str. 46).

M.K.: W tym wierszu ewokowana jest sytuacja. Niewykluczone, że „podmiot liryczny” znajduje się gdzieś w towarzystwie „ludzkim”, czyli wśród znajomych i przyjaciół. Słuchając muzyki i gwaru zgromadzonych gości, odwraca się od świata *qui pro quo* (by użyć określenia z powieści Murphya) po to, by wsłuchać się w to, jak milczy. Przeciwstawiając, podobnie jak w Murphym, wielki świat mikrokosmosowi psychiki ludzkiej. To jeszcze jedna konfrontacja, zderzenie świata zewnętrznego z podmiotem poetyckim.

W pierwszych trzech wersach głos ma świat zewnętrzny (przedstawiony serią rzeczowników), w ostatnich trzech (każdy z nich jest zdynamizowany użyciem czasownika) mowa jest o mikrokosmosie poety. Muzyka obojętności to hałaśliwy makrokosmos. Poeta najpierw sygnalizuje „cały świat” – czas i żywioły: powietrze, ogień i ziemię (ten ostatni żywioł pod postacią piasku), oraz serce (którego bicie, można sobie tłumaczyć, słyszy się od zewnątrz i od wewnątrz).

Rzeczowniki w pierwszych trzech linijkach ułożone są tak, że można je czytać/wiązać na różne sposoby, początek trzeciego wersu „*du silence*” to dopełniacz od „milczenia”, lub ciszy, najbliższy poprzedzającego go rzeczownika (=piasek milczenia), ale niewykluczone, że i „serce milczenia”, „czas”, „powietrze” i „ogień” „milczenia”, a nawet – choć nie wiem, czy tu mam rację – „muzyka milczenia”. Trzeci wers również da się czytać do przodu i do tyłu, *eboulement*, w tłumaczeniu Julii Hartwig upływ, dosłownie runięcie, zapadnięcie się, osunięcie, zawalenie – czy krach – odnosi się przede wszystkim do miłości (w liczbie mnogiej), ale w tym żywiole poetyckim być może również do poprzedzającego „milczenia”, tzn. milczenia dawnych miłości.

Działanie odbywa się tylko w drugiej połowie wiersza. Dopiero tam pojawiają się czasowniki, w każdym wersie po jednym. Z pierwszego dowiadujemy się, że muzyka obojętności, hałas świata zewnętrznego, społecznych zdarzeń, tłumi „ich głosy”, z drugiego – że z tego powodu poeta nie słyszy siebie samego, w finalnej linijce pojawia się tylko „jak milczę”. Na krańcach, na antypodach umieszcza Beckett zgiełk otaczającego świata i milczenie poety. Ciekawe, że cichym żywiołem jest piasek, który „zastępuje” ziemię, piasek, którego cechą jest właśnie stała niestałość, grożąca obsunięciem, piasek, który skutecznie tłumi odgłosy – pokrywa głosy (dosłownie: „couvre leurs voix”), wreszcie piasek, którego ruch – przesypywanie się w klepsydrze – używany jest do mierzenia czasu. W tym wierszu nie dziwi fakt nieobecności wody, nieobecność wody i obrazowości związanej z wodą wydaje się tu zamierzona.

Akt introspekcji, często u Becketta przedstawiany w metaforze zamknięcia oczu na świat i otwarciu „wewnętrznego” oka, tu, jak się wydaje, przeciwstawienie wielkiego świata światu naszej jaźni, ilustruje autor w powiązaniu ze zmysłem słuchu, paradoksalnie odwracając konwencjonalne wartościowanie figurą oksymoronu – zgiełk, który można od uszu odciąć, przeciwstawiony zostaje milczeniu, które można usłyszeć i które wiele mówi. To dopiero jest (albo będzie, pod tym względem utwór nie jest jednoznaczny, być może to tylko pragnienie poety) prawdziwa muzyka, muzyka jaźni, która rozbrzmiewa po wyciszeniu zgiełku zewnętrznego świata – w milczeniu, kiedy zaczyna mówić milczenie. Ta konfrontacja wielkiego i małego świata wyrażona w kategoriach akustycznych – jest usłyszana. Ten wiersz to swoisty prekursor sztuk radiowych, pisanych dwadzieścia lat później, kiedy Beckett próbował sferę akustyki powiązać z aktami percepcji mikrokosmosu – to, co słyszymy w słuchowiskach jest w znacznie oczywistszy sposób przedstawieniem naszej jaźni niż to, co spotykamy na Beckettowskiej scenie, jest przedstawieniem świata wewnętrznego.

Reasumując, owo milczenie, percypowane w akcie słuchania wewnętrznego (słuchania odgłosu własnego serca), zagłusza muzykę makrokosmosu. W jakim celu – lub z nadzieją na co? – „żeby nie/słyszał, jak milczę” (to znaczy: jak nie mówię). Ale to jest wyjaśnienie „techniczne”, wyjaśnienie mechanistyczne. Krzysztofie, na pewno mógłbyś ten wiersz odnieść do spraw eschatologicznych.

K.M.: Tak, i ten wiersz odnosi się, moim zdaniem, do spraw eschatologicznych. Jest to jakby wiersz metafizyczny, chociaż oczywiście, jak u Becketta, nie wprost, wypowiedziany głównie poprzez ziemskie znaki. „Muzyka obojętności” to jest to, co było przed narodzeniem, tak to nazywa, a wers: „serce czas powietrze ogień piasek” to, w kondensacji, opisane całe życie ludzkie: człowiek dostaje, jakby w darze, serce i wtedy już jest stworzony i wchodzi w czas, wydostaje się z kobiecego łona na zewnątrz, na powietrze, doświadcza ognia przemian i kształtuje się w nim, tak w przemianach swojej fizyczności jak i w przemianach wnętrza, a po śmierci, gdy serce przestaje pracować, dostaje się do ziemi, gdzie nie ma ani czasu, w jego ziemskim pojmowaniu, ani powietrza. Mamy więc tu trzy żywioły, a zamiast żywiołu czwartego – wody – jest miłość, która ma błogosławiony wpływ na człowieka: „ciszy upływ miłości” – w ciszy, a więc pewnie i w medytacji, tłumi odgłosy życia i pozwala człowiekowi wejść w inny od tego świata ziemskiego wymiar i wtedy on już nie słyszy tylko siebie takiego, jakim był czy jakim jest tu, na ziemi, ale słyszy samego siebie jak milczy, czyli jakby patrzy na siebie z drugiej, nieznannej jemu do tej pory strony. Mam nadzieję, że odpowiada Ci taki wariant interpretacyjny.

Przyjrzyjmy się teraz siedmiowersowemu (pij sam...) (patrz: str. 46).

M.K.: Bois seul... Na początku w kilku słowach ujęte jest życie w skrócie: składa się ono z picia, jedzenia, rozmaitych pragnień, które nas rozpalają, elementu seksualnego, no i oczywiście zdychania – w samotności. Nieobecni dołączają do zmarłych, zaś obecni są odpychający. Ale gdy skieruje się oczy na to, co nas otacza, zobaczy się nie ludzkie swary i ludzką aktywność, pasywnym trzcinom wystarcza czekanie na wiatr i wiry (bardzo rzadkie słowo aïs), a dokładniej mówiąc dobrze znane rybakom zjawisko cofania się prądu wody w rzece, któremu towarzyszy tworzenie się wirów, spowodowane napotkaniem przez nurt jakiejś przeszkody. Miejsca, gdzie występuje ten nagły prąd wsteczny, uważane są za niebezpieczne dla małych łodzi, dlatego unikają ich rybacy.

Jest to przesłanie, jak na Becketta, dosyć zaskakujące: trzeba umieć czekać na wiatr, wystarczy czuwać, to, co ma przyjść, i tak nas nie ominie. Język wiersza jest bardzo prosty, choć kryje wiele dwuznaczności. Otwierające go „bois seul” oprócz „pij sam” oznaczać może też „tylko drewno”. Pamiętajmy, już we wczesnym wierszu Enueg I barka, wypełniona drewnem i gwoźdźmi,

określona jako umierająca (w oryginale: „a dying barge/carrying a cargo of nails and timber”) to była aluzja do Ukrzyżowania. W wierszu *bois seul* jest jeszcze jeden niuans, zapewne celowo wprowadzona aluzja, wiodąca do cytatu z klasyki francuskiej. Właściwie nie sposób oddać tego po polsku. „Jak przedtem” to w oryginale *comme devant*, słowa *devant* używa się obecnie w sensie przestrzennym, ale za czasów Lafontaine'a oznaczało ono to, co dziś „*avant*”. To drobne, jednoliterowe odchylenie, naprowadza czytelnika na trop Lafontaine'a właśnie. „*Etre Gros-Jean comme devant*” to cytat z *La Laitière et le pot* (Mleczarka i jej dzban) i do dziś funkcjonuje we francuskim w znaczeniu „głupi jak przedtem”. Gros-Jean, Janko (u Rabelais'ego nazywał się gros Jan) to poczciwiec, który niczego nie rozumiał ze świata i mimo wielu wysiłków znajduje się w końcu w takiej samej sytuacji, jak na początku. Tak więc mała literka „d” dodaje komentarz do wyliczanki Becketta o tym, do czego sprowadza się życie: mimo wszystkich naszych starań, choćbyśmy nie wiem jak próbowali coś poznać, i tak umrzemy jako samotnicy i ignoranci. No i jeszcze w słowach „wytęż wzrok”, co w oryginale brzmi „*sors tes yeux*”, można by się doszukiwać aluzji do Mateusza 5,29. „A jeśli oko cię obrazi, wyrwij je...”, w przekładzie autorów Biblii Tysiąclecia: „Jeśli więc prawe oko jest ci powodem do grzechu, wyłup je i odrzuć od siebie”.

K.M.: Początkowy zwrot: „*pij sam*” jest według mnie znakiem dosyć radykalnego odwrócenia się od tego całego zamieszania, w którym co dzień tak skrzętnie uczestniczymy: nadmierne jedzenie („*zajadaj*”), jakieś sprawy, które nas doraźnie emocjonują, podniecają, a nawet rozpalają („*plon*”), stosunki seksualne, wszystkie te gry i fajerwerki i w efekcie – samotność, wyczerpująca samotność („*zdychaj sam jak przedtem*”). Odwrócenie od świata zewnętrznego jest tu podwójne: pije i pije sam. W prostych i dosadnych słowach zrywa ze światem zewnętrznym, z całym tym targowiskiem próżności, któremu poddajemy się na co dzień i obracamy się w nim, wdrożeni, jak wół w kieracie. Ale mamy tu też zerwanie z przeszłością, z bliskimi, z którymi kiedyś byliśmy, a którzy umarli i są nieobecni. Zagadkowy jest ten ostry zwrot: „*obecni cuchną*”, ale to chyba wynika z ostrości i radykalizmu zerwania z tymi, którzy nas otaczają w tym świecie i wiążą nas z nim. I nagle mamy pełen spokoju obraz: patrzymy na trzciny i na wiry wodne, „*wieje wiatr/jest stan czuwania*”. Są to znaczące znaki: trzcina w Biblii jest symbolem słabości, kruchości i niestałości – w 1 Księdze Królewskiej chwieje się poruszana wiatrem na wodzie, jako kryjówka obecna jest w Księdze Hioba („*w ukryciu trzciny i trzęsawisk*”), w znaczących ujęciach znajduje się u Izajasza i u Ezechiela, a także

u trzech Ewangelistów, oprócz Jana, u którego występuje w Apokalipsie jako miara. Ten symbol słabości, kruchości i niestałości występuje w Biblii jako jednostka miary, ale także jako różga do biczowania i jako pióro do pisania (wszystko są to w tym kontekście znaczące odniesienia). No i jest trzcina u Pascala, związana z tymi biblijnymi znaczeniami. I są wiry wodne, żywioł i ani trzciny, ani wiry wodne nie przekomarzają się. Cały ten świat zewnętrzny, to targowisko próżności, to jest właśnie takie przekomarzenie się – bez sensu, skoro i tak człowiek zostaje sam i, na koniec, zdycha w samotności. Masz rację, że zwrot „wyteż wzrok” może wskazywać na przywołany przez Ciebie werset z Mateusza. Zerwanie ze światem zewnętrznym, z całym swoim dotychczasowym życiem i doświadczeniem wymaga radykalnej decyzji, tak jak to powiedziane jest u Mateusza w tym fragmencie Kazania na Górze – rzecz dotyczy szóstego przykazania, ale można by to rozszerzyć i na pozostałe. Nie trzeba się przekomarzać, mówi podmiot, dla mnie i tu, niezmiennie, tożsamy z Beckettem, z głosem, który w nim mówi, ale trzeba być jak trzcina, poddawać się wiatrowi, który tchnie, kędy chce i zgina nas, w którą chce stronę. A wiatr to duch, tchnienie – w znaczeniu dosłownym greckie pneuma, hebrajskie ruach określa podmuch wiatru; Nowy Testament przeciwstawia ducha ciału (dwie różne moce ścierają się w człowieku). I jest jeszcze czuwanie – stan czuwania, tymi słowami kończy się ten utwór. Czuwanie to jest bycie gotowym tak na przyjście czegoś oczekiwanego, dobrego, a nawet, być może, najlepszego jak i na atak wroga, uderzenie znieca. Czuwanie pomaga tak w ustrzeżeniu się przed atakiem jak i strzeże przed pokusami. Wielka treść znajduje się w tym krótkim utworze. Powiedz, proszę, w jaki sposób odnosi się on do biografii Becketta.

M.K.: Beckett napisał te wiersze w 1938 roku po powrocie do Dublinu z wielomiesięcznej podróży po nazistowskich Niemczech. Irlandię od dawna chciał opuścić, ale wciąż do niej wracał, nie mogąc – z różnych zresztą powodów – znaleźć sobie miejsca ani w Anglii, ani we Francji, ani w Niemczech. Okres braku stabilizacji, trwający u niego właściwie już od 1934 roku, po zrezygnowaniu z pracy wykładowcy w Trinity College i niespodziewanej śmierci ojca, przeciągał się. Beckett wydał do tego czasu, poza Whoroscope, poetyckim debiutem, oraz zbiorem Echo's Bones, esej o Prouście (egzemplarze tych książek rozdawał niemieckim znajomym w czasie podróży) i ukończył powieść Murphy, choć nie mógł znaleźć dla niej wydawcy. Nie było mowy o tym, by utrzymał się z pisania, spadek po ojcu gwarantował wprawdzie materialne przetrwanie, ale – oszczędnie dozowany przez matkę, która chciała, by syn wziął swe życie we własne

ręce – dodatkowo jeszcze utrudniał ich stosunki. W tej sytuacji Beckett postanowił zmienić „zawód”, zwracając się w stronę krytyki i historii sztuki i trzeba przyznać, że osiągnął imponującą wiedzę o malarstwie nowożytnym – czego dowodem są jego zapiski i listy z tamtych lat.

K.M.: A w życiu uczuciowym?

M.K.: Co do życia uczuciowego, wiadomo o jego związkach z różnymi kobietami, ale nietrwałych, zapewne nie pozostaje to bez związku z pierwszą prawdziwą miłością do Peggy Sinclair, której choroba i przedwczesna śmierć kładą się głębokim cieniem na całej jego przyszłej biografii. Inna Peggy, córka słynnego kolekcjonera sztuki, Solomona Guggenheima, z którą miał równie burzliwy, jak krótkotrwały romans, nazywała go Obłomowem, twierdząc, że kiedy popadał w apatię, nie mógł się zdobyć na żadne działanie. Były jeszcze inne miłości, wśród nich Elizabeth Stockton, z którą zerwanie było bezpośrednim powodem napisania *Cascando*.

To był w dużej mierze przełomowy okres, pełny rozterek i bólu, także w sensie medycznym, do dolegliwości o podłożu najprawdopodobniej psychosomatycznym przyłączył się prawdziwy traumatyzm, za sprawą niejakiego pana Prudent, który na paryskiej ulicy niespodziewanie dźgnął nożem przechodzącego obok Becketta – z konsekwencjami tego acte gratuit pisarz borykał się do końca życia. To lata totalnego zawieszenia, geograficznie między Dublinem, Paryżem, Londynem i Niemcami, zawodowo między pomysłami o karierze historyka sztuki, praktyką krótkich tekstów krytycznych zleczanych przez pisma, których redaktorzy cenili bardzo jego intelekt, a pisaniem własnej poezji i prozy i pierwszych prób dramatycznych. Wreszcie, jak wspomnieliśmy, okres zawieszenia, czy raczej przełomu lingwistycznego: zniechęcony angielskim, wabiony przez niemiecki (próbował przekładać na ten język własne wiersze, a nawet przymierzył się do napisania nawiązującego do Orlando furioso Ariosta „Średniowiecznego trójkąta miłosnego”), w końcu zwrócił się Beckett ku francuskiemu, który na następne ćwierćwiecze stanie się jego głównym językiem. I ciekawe, że właśnie wiersze napisane w ciągu dwóch ostatnich lat przed wybuchem wojny, są pierwszymi opublikowanymi tekstami Becketta po francusku. Wydane one zostały w „*Les Temps modernes*” w końcu 1946 roku. Z kolei inne wiersze, niektóre z nich przetłumaczone tu przez Julię Hartwig,

powstały w 1947 roku. I tym razem, choć nie można powiedzieć, że na marginesie, to poezja pozostaje nieco w cieniu najważniejszych utworów tamtego okresu, po Pierwszej miłości powstawał Molloy i dramat Eleutheria. Wiersze z 1937 i 1947 mają podobny charakter, są intymne, proste językowo, ale zawikłane... jak to określić, chyba składniowo. Napięcie, w którym żył, wyraża się w nich, że tak powiem, podskórnie.

K.M.: Narzuca się napięcie, eliptyczność tych wierszy, czy właściwie notatek lirycznych, a może zapisów epifanii, w każdym razie ten sposób drążenia, bo chyba tym są te teksty, tak w sobie samym jak i w języku, tak jakby prowadził go jakiś mocny niepokój i dobre natchnienie. Jest to moim zdaniem ciągle obecny w nim niepokój metafizyczny i tego rodzaju natchnienie, przekraczające i opisujące to, czego Beckett doświadczał w sposób bezpośredni; ten dysonans jest wyraźnie zapisany w jego dziele. Bez metafizyki te wiersze byłyby zupełnie inne, popatrzmy choćby na „podobne” wiersze Joyce’a. U Becketta jest w nich zapisany metafizyczny niepokój i dążenie, drążenie w tym kierunku, nawet nie wiem, czy wbrew sobie czy przeciw sobie, ale to jest ich główny rdzeń i to wcale nie zakryty, schowany, czy utajony. Ważne jest to, j a k to jest powiedziane, j a k zbudowane są poszczególne wersy i całości, ale czy nie ważniejsze jest to, c o jest w nich wy-powiedziane, ich treść i to, do czego się odnosi, na co wskazuje.

W nim toczy się walka, i on ma pomoc i oparcie i nie ma i naprawdę jest w bardzo trudnej sytuacji. Czuję osobistą relację z tym, który mówi w tych tekstach, a bez wątpienia jest to od-autorskie „ja”, czyli Beckett trzydziesto- i trzydziestokilkuletni. Jak wiadomo, przeżywa w tym czasie przełomowe wydarzenia, mówiliśmy o tym, ciągle jest in statu nascendi, w stanie rodzenia się, powstawania. Tak jakby wpadł w niebezpieczny, ale i jednocześnie błogosławiony wir; pisze i to dużo pisze, a najlepszy okres pisarski jest tuż przed nim, nastąpi już niebawem. Teraz przetwarza słowa innych, odnosi je do siebie i do swojego świata: inni poeci obecni są w tych wierszach, i odniesienia do Biblii. W Trzech dialogach (1949) mówi, że „sztuka jest świadectwem poszukiwania metafizycznego”. To jego los. Życie i sztuka, mikro- i makrokosmos – żyje pomiędzy takimi biegunami, chociaż jego rzeczywisty świat to głównie jest mikrokosmos.

W 1937 opuszcza Irlandię: zrywa, o ile jest to możliwe, z krajem, z matką, a także, jak powiedziałaś, z językiem. W styczniu 1938 roku cudem uchodzi z życiem, ugodzony nożem przez jakiegoś włóczęgę. Czy trzeba większego trzęsienia

ziemi dla tak wrażliwej duszy? Świat drży w posadach, a właściwie rozpada się na skrawki, kawałki i fragmenty i on musi z tych resztek lepić całości tak, żeby ratować siebie, chociaż może tylko intuicyjnie czuje, o co naprawdę toczy się bój. Ale, czy to mało – intuicja? Chce wyjść z tego zwarcia obronną ręką i do tego jest mu potrzebna literatura. Jego biografia staje się tworzywem tych tekstów. Ale jaki jest ich duch? A to, że jest w nich duch, nie ulega wątpliwości, bo przecież te teksty, po tylu latach, trzymają się mocno i zobacz, jak żywo na nas działają.

Dobrze widać to na przykład w tekście (co począłbym bez tego świata...) (patrz: str. 50). W napiętym monologu mówi o sobie i o swojej sytuacji, która jest nie do pozazdroszczenia, o swoim życiu, które, tak jak i życie każdego, byłoby bez sensu: „bez tego nieba które wznosi się/nad pyłem swego balastu”. To jest prawie mistyczny tekst: podmiot mówiący wpatruje się w niebo, wypatrując, „czy jest tam ktoś” podobny do niego, jakby ktoś znajdujący się w jego sytuacji, błąkający się i błądzący po drugiej stronie, wirujący „z dala od wszelkiego życia/w konwulsyjnej przestrzeni”, słyszający „bezgłośnie głosy”, które w nim czy wraz z nim są zamknięte, ktoś, kto jest lub mógłby być nim.

Potrzebna jest mu pomoc, miłość w tej pustce, jaka zdarza się w życiu człowieka. Głosy są i on wie, że są głosy, ale dla niego one ciągle są bezgłośnie, on ich nie słyszy, nie dochodzą, nie docierają do niego, są od niego oddzielone. Dlatego chce odwrócić sytuację i uzyskać czy odzyskać od siebie, ze swojej duchowej, podniebnej strony to, co w życiu ziemskim jest ciągle dla niego niedostępne, chociaż przecież doświadczane i w ten cienisty czy mglisty sposób obecne.

Podobnie jest w tekście (tak tak jest kraj...) (patrz: str. 48). Mówi w nim o swoim „skrawku nieba”, o „wspinającym się promieniu centkowanym drżącym”, niszczonego przez złe wspomnienia, smutek, strach, melancholię, brak celu, czy brak jasności. „Spirala pył sekund”. Zna tylko miłość ziemską, która kończy się nienawiścią, rozszarpuje spokój, bez którego to, czego pragnie, niemożliwe jest doświadczenia.

M.K.: Teksty poetyckie napisane tuż przed i zaraz po wojnie, nawet jeśli mają niewspółmierną wartość z największymi dziełami Becketta – właśnie wtedy powstawała trylogia i *Godot* – spełniają wszakże ważną rolę: wyznaczają kierunek, w którym podąży twórczość – stanowią jakby katalizator tendencji, które się rozwijają. Poezja pomaga w skryształowaniu się wizji. Później

nie przestanie Beckett pisać wierszy, niewiele tego będzie, ale te pojedyncze, które powstają, są bardzo ważne. Pod koniec życia jego twórczość nabrała tak skondensowanego charakteru, że we wszystkich gatunkach jednakowo jakby chciała rozsadzić te gatunki od środka.

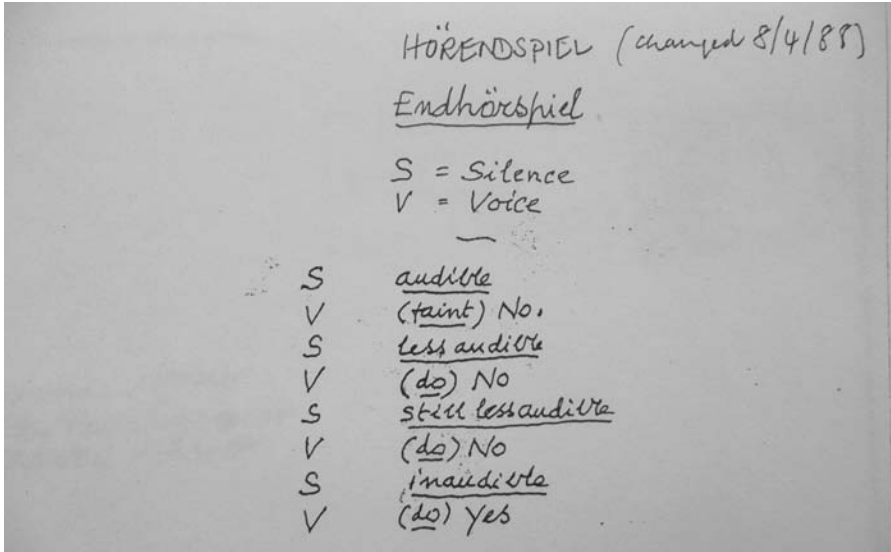
Lapidarność, słowa potrącające się wzajemnie, zbitki słów, które mogą zostać odczytane na wiele sposobów – i niosą rozmaite skojarzenia, w tych skojarzeniach odnajdujemy cały repertuar beckettowski... Z biegiem czasu do poezji zbliżał się Beckett we wszystkim, co pisał.

W ostatniej fazie trudniej było o wyznaczniki gatunkowe, wszystko naznaczone było swego rodzaju „idiomem beckettowskim”, Kołysanka to sztuka



Fot. Barbara Bray

Samuel Beckett w Ussy, lata siedemdziesiąte.



Przysłany Barbarze Bray Endhörspiel, mini-słuchowisko na Milczenie i Głos; tytuł jest kalamburem, Endspiel = Końcówka, Hörspiel = słuchowisko

sceniczna o strukturze poetyckiej, Podrygi to proza wierszem, wszystko właściwie można określić mianem poezji. Choć, świadomy tego, Beckett nieufny był takiej klasyfikacji. No i teksty zdecydowanie poetyckie wahał się nazywać poezją, np. o neither nigdy nie mówił, że to wiersz. A czym może być neither, jeśli nie wierszem? No i ostatni, najdobitniejszy w swej wymowie, przykład poetyckiego tekstu Becketta, któremu odmawiał miana bycia poezją, what is the word.

K.M.: Ostatnim utworem Becketta jest 53-wersowy, datowany na 29.10.1988, „comment dire/what is the word” (patrz: str. 55), który ostatecznie zamyka, a przez swoją strukturę kolistą jakby otwiera całą jego twórczość. O kim, czy o czym według Ciebie jest ten wiersz? I jaka jest jego rola w całej twórczości Becketta?

M.K.: Między neither a what is the word upłynęło całe dziesięciolecie, w którym autor napisał sporo tekstów, dość krótkich, to prawda, ale niesłychanie gęstych, skondensowanych, jak by to się dziś powiedziało, skompresowanych. I ten poziom kompresji możemy sobie uzmysłwić, przyglądając się tekstowi z bliska, z lupą w rękę. Tych ostatnich rzeczy autor nie chciał określać mianem poezji, wzbraniał się przed włączaniem ich do tomu poezji. Ale jeśli to nie jest poezja, jakim innym określeniem nazwać taki tekst jak Brief

Dream? Barbara Bray wyjaśnia, że w ostatnich latach Beckett czasami wkładał do koperty kartkę z taką miniaturą poetycką, bez żadnego komentarza, nie dołączając żadnej wiadomości o sobie. Zamiast listu. Jakby nawet listy od niego, wcześniej przypominające raczej dziennik, uległy jakiemuś poetyckiemu zgęszczeniu i już nie informują o tym, co robi, tylko sygnalizują jego nastrój, ale i stan ducha w danym dniu. Taki charakter tekstu trzeba uwzględnić, dyskutując o nim. Tak jak Grotowski w końcowej fazie nie uprawia już teatru, Beckett odchodzi właściwie od literatury, wychodzi poza nią. Pisanie i egzystencja są już nierozdzielne, w sytuacji kiedy i pisanie i egzystencja stają się bardzo kruche i w każdej chwili mogą ustać. *What is the word* jest bardzo pięknym tego przykładem, tekst powstał zaraz po ciężkiej chorobie, która groziła pisarzowi afazją, utratą mowy. To wypowiedź „autotematyczna”, o niemożliwości, a zarazem nieodzowności mówienia. O tym, jak afatyk ponownie uczy się mówić. A jednocześnie, w szerszym ujęciu, w „głębszej” perspektywie, to zdumiewający komentarz o mechanizmach rządzących poezją zaś – generalnie – o naturze ludzkiego zrozumienia, przede wszystkim o tegoż limitacjach, o nakładanych mu przez mowę kajdanach.

K.M.: Dla mnie jest to tekst prawie sokratejski, utwór w stylu „wiem, że nic nie wiem”: nie wiem, jak wypowiedzieć to, co jest tak ważne, kto wie, czy nie najważniejsze dla człowieka, jakich użyć na określenie tego słów, jak to nazwać, jak to wyrazić? On szuka, próbuje i pyta: Jak to powiedzieć? Jakiego użyć słowa?

Stan ducha pisarza wyrażają lub sygnalizują wszystkie jego teksty, bez względu na ich formę czy treść. Gdzie są granice literatury? Czy *comment dire/what is the word* już jest poza nimi?

Moim zdaniem nie – jest w samym centrum literatury. *comment dire/what is the word* – to nie jest tekst o tym, jak afatyk ponownie uczy się mówić. To nie jest żadne „dochodzenie do słowa”, ale próba dotarcia do ich rdzenia, powiedziałbym, do ich ducha czy sedna. A to jednak jest różnica.

Nie jestem też przekonany, czy rzeczywiście Beckett myślał, pisząc ten tekst, o „mechanizmach rządzących poezją” – jego, generalnie mówiąc, interesowała jej tajemnica, jej źródła i geneza.

On szuka. To jest zadanie dla pisarza: szukać i dawać prawdziwe świadectwo, sprawozdanie ze swoich poszukiwań.

W comment dire/what is the word wytrwale zamyka i otwiera i tak jest aż do końca: ostatnia linijka jest powrotem do początku, jakby otwarciem, ale otwarciem na początek – z perspektywy końca. I tam z nim jest jeszcze ktoś, nie wiem kto, może jakiś głos. To nie jest czysty monolog, to jest jakby dialog lub monodialog: jest to reakcja na coś, co zobaczył, co usłyszał, co w jakiś sposób zostało mu dane. To nie jest opis sytuacji, ale reakcja na coś, czego tylko możemy się domyślać.

Od początku w tym niezwykłym utworze przenika dreszcz trwogi, ale też od początku czujemy, że jesteśmy w sednie ludzkich spraw i że prowadzi nas ktoś, kto dobrze wie, jako pisarz, co i jak mówi i to, jego przekaz, dociera do nas, mimo wszystko – dociera.

Co krok zatrzymujemy się i myślimy: nie, dalej już nie pójdziemy. Ale idziemy. I zaraz to samo. I znowu kilka kroków naprzód. I tak do końca, ale tam też nie ma ściany i możemy, a może nawet musimy iść naprzód, choćby tylko kilka kroków, czy jeden krok, do przodu. Beckett nas do tego obliguje, on nas wysyła w tę drogę i to jest jak zadanie i jak nadzieja na pomyślny koniec, nie żadna opresja, nie wyraz bezradności.

On się tak z nami żegna. I widzimy, że to nie są przelewki. Nie osłabiamy tego tekstu, wyrzucając go za granice literatury – to jest literatura taka, jaką jest w swojej istocie.

Ważny jest koniec, ale kto wie, czy nie ważniejszy jest początek: jedno nie jest ważniejsze od drugiego. A on jakby mówił: nie opuszczę was, będę wam w tej drodze towarzyszył. To jest naprawdę wiele: to jest wszystko, co pisarz może dać.

M.K.: Ja nie mówiłem, że, pisząc ten tekst, Beckett myślał o mechanizmach rządzących poezją. Raczej to, że zawsze pisał poezje podobnie, że punkt wyjścia, impuls do napisania tekstu był zazwyczaj bardzo konkretny, często banalny, a to, do czego dochodził, to była sugestia, refleksja, aluzja dotycząca sytuacji egzystencjalnej człowieka. W punkcie wyjścia nawiązuje do własnego doświadczenia, niekiedy do najbardziej codziennych zdarzeń. Weźmy np. wiersz pt. Mucha – obraz muchy przy szybie okiennej prowadzi poetę do refleksji o życiu na ziemi.

W wypadku *what is the word* też tak jest, tu wróć do tego, co powiedziałem: ten tekst narodził się w konkretnej sytuacji biograficznej, w momencie tak dla Becketta kruchym, że miał powody myśleć – może nie, że życie jego wisi na włosku – ale, że straci zdolność mowy, że, jak mówiła o tym Barbara Bray, pójdzie w ślady niektórych krewnych. Więc ważne, że to jest związane ze stanem medycznym, z jego pobytem w szpitalu, ponownym dochodzeniem do mowy. Choć w tekście nie ma o tym ani słowa, a czytelnik nie musi wiersza do podłoża biograficznego odnosić, wiedza o nim jest pożyteczna, uzmysławia, że tekst nie jest abstrakcyjny i wydumany, tylko wyrasta z sytuacji życiowej, z niepokoju, że jego (na)piśnięcie przyczyniło się w jakiejś mierze do rozładowania napięć...

Dobrze, dobrze, mówisz, że prowadzi nas ktoś, kto dobrze wie, co i jak mówi, i że on nam wytycza drogę, ale ja wychodzę – empatycznie – z punktu zakładającego, że ów on codziennie, przez długie godziny, znajduje się w całkowitej ciemności, w całkowitym milczeniu, bezgłosie, bezsłowności, i szuka drogi wyjścia, próbuje, tak jak często jego bohaterowie, z minimalistycznego, zredukowanego drastycznie mikrokosmosu coś wywieść, mozolnie, nie wiedząc, jaki będzie tego wynik. Dla nas, dla mnie, z tego mikrokosmosu wydobywa w załączku – po angielsku mówi się w łupinie orzecha, *in a nutshell* – cały kosmos, i dla mnie jest to autentyczne, prawdziwe, może właśnie dlatego, że Beckett nie rości sobie ambicji do wypowiedzi o całym świecie, tylko skromnie ogranicza się do siebie, a nawet siebie pomniejsza, umniejsza, redukuje, wiemy o tym, dlatego go tak cenimy, za jego skromność, chorobliwą, między innymi za to. Ja myśląc o uniwersalnym wymiarze tego tekstu, zacząłbym empatycznie od tej perspektywy autora, właśnie wypuszczonego ze szpitala, który ma teraz na nowo uczyć się mówić, podobnie jak i chodzić (bo choroba, zapewne odmiana Parkinsona, w jego wypadku mocno ograniczyła również zdolność poruszania się, motoryczną sprawność jego ciała i z jej powodu przeżył kilka poważnych upadków). Jest to zatem dla mnie wyznanie kogoś, dla kogo sama myśl o tym, że musi się ponownie nauczyć mówienia, napawa go takim samym horrorem jak myśl o tym, że już niczego nie powie. To jest niedorzeczne. To obłąd. Jeśli ten tekst Becketta jest wypowiedzią na temat uniwersalny, tak jak *Czekając na Godota*, to podobnie jak w tej sztuce, szczególną wartość posiada fakt, że czytelnicy mogą uzupełniać własną interpretacją to, co utwór pozostawia jako coś ogólnego. Tak jak w postaciach czekających na *Godota* więźniowie z *San Quentin* rozpoznawali siebie, w tym

tekście może odnaleźć siebie człowiek dotknięty afazją pourazową, ale także każdy, kto pisze tekst, mozolnie składający się w całość.

Oczywiście, sytuacja „mówiącego” czy „piszącego” w comment dire daje się ukonkretnić we wspomnianej interpretacji, ale absolutnie nie jest do niej zredukowana. Tekst Becketta przenosi nas w rejony, że tak powiem, wysokich generalizacji. Demonstruje powstawanie jednego zdania. Mówiąca w nim (lub pisząca) osoba zaczyna swoją wypowiedź, ale długo nie może ruszyć z miejsca, w pierwszych dwudziestu liniijkach posuwa się zaledwie o mały krok, wciąż utykając, wypowiada coś, koryguje, cofa natychmiast lub nieco później, niepewna, wyraźnie dbając o precyzję. Przykładowo: depuis zastąpione zostaje donné, to z kolei krótkim vu, to są słowa raczej biurokratyczne, coś w rodzaju: „zważywszy że”, „w obliczu tego”, „z uwagi na to”... Trzeba dwudziestu dwóch wersów, aby wypowiedzieć połowę zdania, coś co sprowadza się do stwierdzenia: obłęd, żeby w obliczu tego wszystkiego co tu wokół... Jeśli pierwsza część wypowiedzi odnosi się do „tu” – miejsca, w którym znajduje się Beckettowska postać, i świata wokół niej, to druga dotyczy tego, co „tam”, daleko. W kolejnych trzydziestu liniijkach zostaje podjęta próba wypowiedzenia drugiej części zdania, zajmującej się już nie „tutaj”, w jaźni i wokół poety, tylko, że tak powiem, po drugiej stronie, na drugim biegunie. Nie dowiadujemy się, co jest „tam”, owo zdanie nie jest sądem ontologicznym, zanim zacznie się mówić o ontologii, trzeba się skupić na epistemologii: nie można wypowiadać się o bycie, jeśli nie ma warunków, by go poznać, jeśli nie mamy narzędzi poznania, jeśli nie słyszymy i nie widzimy – to są kwestie, które paraliżowały wszelkie działanie w Watcie.

Owo szukanie precyzji w tym, co się mówi, powoduje, że ten, kto mówi, gubi się i zatracą, coraz bardziej osłabiając (na pozór) efekt tego, co chce powiedzieć. To, co chce powiedzieć, można interpretować na przykład tak: „W obliczu tego, co jako jednostkowy byt widzę wokół siebie, z czym konfrontowany jestem w życiu, zważywszy na to wszystko, w obliczu tego wszystkiego, co «tu», widząc to wszystko, co jest tutaj, co nas otacza, obłędem jest wypowiadać się” na temat tego, co jest „tam”. Druga część tekstu odnosi się do drugiego bieguna, „tam”, tam daleko, dużo dalej, do tego, co my, tu, z naszej perspektywy, możemy powiedzieć o tym, co jest tam. W tej części progresja tekstu odbywa się poprzez stopniowanie, po pierwsze, oddalenia

(tam, daleko dalej, daleko dalej w oddali etc.), po drugie naszej zdolności percepcji czegoś – i tu odbywa się progresja *à rebours*, umniejszająca, w kierunku coraz skromniejszego (najpierw widzieć, ale to za dużo, więc ledwo widzieć, ale nawet to za mocne, więc potem wierzyć, że się ledwo widzi, a w końcu „chcieć wierzyć, że się ledwo widzi”). Na ogół wersje francuskie jego utworów są mniej zwięzłe niż angielskie – co wiąże się oczywiście ze strukturalnymi cechami tych języków – tu jednak we francuskim oryginale Beckettowi udaje się połączyć bez przyimków serię czasowników: voir, entrevoir, croire, vouloir.

K.M.: Czy nie największa różnica między wersją francuską a angielską jest właśnie w tytule?

M.K.: Po angielsku: what is the word – „jakie jest [to] słowo”, którego szukamy, być może ostatni wiersz jest odpowiedzią – takie rozumienie nasuwa brak znaków przestankowych, odpowiedzią byłoby może „co”, zaimiek pytający „co” jest może tym słowem, którego się szuka. Pytanie jest odpowiedzią, afirmacją, choć do końca nie jesteśmy pewni, „co poeta chciał tu powiedzieć”, chciał „przez to” powiedzieć. Comment dire to „jak powiedzieć”. W obu wypadkach mamy do czynienia z pytaniem, które zadalibyśmy sobie, utknąwszy w jakiejś wypowiedzi, aby, znalazłszy to słowo lub zwrot, móc kontynuować. Zatem są to odpowiedniki polskiego „jak to powiedzieć”, „jakiego by użyć tu słowa”, najwierniejszym tłumaczeniem na polski byłoby „jak się mówi” lub „jak to się mówi”. Szkoda, że na tytuł wiersza mało przydatne, jak mi się wydaje.

Fascynujące w tym tekście jest to, że stanowi on idealne urzeczywistnienie tego, co młody Beckett nazwał u Joyce’a „bezpośrednią ekspresją”. Tu forma, jest treścią, treść jest formą. Kiedy sensem jest taniec, słowa tańczą, kiedy sensem jest sen, słowa idą spać, pisał Beckett o *Finnegans Wake* (cytuję z pamięci). Tu, u Becketta, kiedy sensem jest poszukiwanie, słowa szukają, niczego nie widząc poza tym ruchem, który nie wiadomo dokąd je zaprowadzi. I ma się wrażenie, że to same słowa szukają tego słowa, które jest w angielskim tytule. Mamy tylko najprostsze słowa (choć bardzo wyrafinowane, ułożone według absolutnie muzycznego wzoru, ale nie schematu). I jak w *neither*, poszczególne wersy są atomami ruchu, który odbywa się pod wpływem niesłychanego napięcia wewnętrznego. Tekst rozpięty między słowami *follie*

i dire albo folly i the word to majstersztyk koncentracji. Wszystko w jednym, można w nim widzieć tragizm i komizm, to zamknięta w niewielu wierszach, wypowiedziana minimalną ilością słów, summa twórczości Becketta. To utwór emblematyczny, zwierciadło, w którym przeglądają się główne techniki, tematy, napięcia jego twórczości. Napięcie między przypadkowością i systemowością, kalkulacją i spontanicznością.

Napięcie słowne, tekstowe, poetyckie wyraża podstawowe napięcie egzystencjalne, albo inaczej: napięcie egzystencjalne budowane jest równolegle do tego, które mobilizuje słowa. Napięcie w temacie: z jednej strony jednostka zanurzona, a raczej uwięziona w „tym” świecie, z drugiej – „tamten” świat. Nie wiadomo nie tylko, skąd owa jednostka wie, jaki on jest, lecz nawet, że on jest, że istnieje. I to jest punkt wyjścia do wszelkiej spekulacji filozoficzno--teologicznej, jaki jest ten świat au-delà? Jestem pewien, że dodasz tu coś ważnego na ten temat. A ja chcę jeszcze tylko powiedzieć jedno zdanie o poetyce. Zwróćmy uwagę (zresztą nie widać tego we wszystkich przekładach), że to napięcie powstaje między dwoma biegunami, ten ruch odbywa się między, podobnie jak w neither, między tym, co „tu”, a tym co „tam”.

K.M.: Mówisz, że w swoim ostatnim tekście Beckett „skromnie ogranicza siebie, a nawet siebie pomniejsza, umniejsza, redukuje” etc. To prawda, ale to jest tylko, według mnie, jedna strona medalu. Ja w tym tekście widzę, że on walczy: z sobą samym, ze swoją słabością, niemożnością, ale także, jeżeli nie przede wszystkim, z demonem, który w nim tkwi i uniemożliwia nawet wy-powiedzenie ostatniego słowa, dokonania zwrotu, na tyle zasadniczego dla niego samego, co zasadniczego dla całej jego twórczości. Przecież wiemy, jak to jest. Jesteśmy otoczeni różnego rodzaju siłami, działaniami i każdy z nas zмага się z tym, chociaż może ciągle jeszcze nie zdajemy sobie sprawy z tego, że jest to walka ostateczna i definitywna, walka na śmierć i życie.

Beckett, gdy pisał ten utwór, był pisarzem już w pełni ukształtowanym, do tego wybitnym, chyba najwybitniejszym ze współczesnych, ze wszystkimi tego faktu skutkami in plus i in minus. Mówisz, że on tu bardzo świadomie stawia słowa, rozstawia i ustanawia znaki, a ja mówię, że tak, że tak na pewno jest, ale i że, oprócz świadomości, działa tu jego instynkt, intuicja, podświadomość, emocje, cała ta mroczna strefa, w której operuje demon. Ale widzi światło i za wszelką cenę chce skierować się w jego stronę, dopuścić je do siebie tak, żeby zdominowało tzn.

rozeświliło to, co ma do powiedzenia, to, co za wszelką cenę chce wyrazić. Przechodzi, że jest to jego „łabędzi śpiew”.

Jakie jest to słowo, które chce wy-powiedzieć? To coś, co przekracza widzenie ziemskie i do czego tu, na ziemi, nie mamy bezpośredniego dostępu, to znaczy nie mamy tak bezpośredniego dostępu jak do wszystkich innych ziemskich spraw i rzeczy. Czy jest to Słowo Boga? Nie dowiadujemy się tego. Beckett tego nie mówi, nie dopowiada i to nie dlatego, że nie chce, bo przecież bardzo chce coś powiedzieć, ale nie może, bo coś/ktoś mu przeszkadza i uniemożliwia wykonanie zadania. Ważny w tej sytuacji staje się sam akt dążenia, szukanie i wysiłek, dawanie świadectwa temu, co się z nim dzieje. I wysiłek ten bardziej, moim zdaniem, dotyczy tego c o niż j a k ma powiedzieć to, co chce, co z takim uporem i determinacją usiłuje powiedzieć.

Jak i co – to u niego mocno się ze sobą łączy: jak i co mówi, czy jak i co chce powiedzieć.

Zaczyna mówić i już po pierwszym słowie („obłąd –”), czy po drugim („żeby –”) zatrzymuje się, czy zaczyna, a może zostaje zablokowany („jak to powiedzieć –”). Co jest ważniejsze: czy to, c o chce powiedzieć, czy to, j a k to mówi, czy chce powiedzieć? Moim zdaniem ważniejsze jest jednak, tak w tym jak i chyba w każdym innym przypadku, c o, uwaga na c o.

„Jak to powiedzieć –”: i coś go tu blokuje. Kto tego nie doświadczył, nijak nie zrozumie tego wysiłku Becketta i siły, która go do tych prób nakręca, jak i tej, która mu przeszkadza.

W tym tekście nie ma znaków zapytania, ani jakichkolwiek innych znaków przestankowych, oprócz myślników. To jest stwierdzenie: „tego co tu –/wszystkiego tego co tu –” – mówi i przerywa, zawiesza głos. Czuję, że on wie, co chce powiedzieć: chce, ale nie może. Przecież cały ten wiersz jest tego świadectwem, jest zapisem walki i niemożności.

„Tego co tu –” – mówi: tego – tu, a więc to jest i – tam. Te słowa niepokoją. Dociekania są jakby mniej ważne, ważny jest niepokój, pragnienie rozbudzone w sobie i w kimś jeszcze, chociaż przecież jedno i drugie się ze sobą łączy. Dotyczy to strefy wewnętrznej, ale też i tego, co jest na zewnątrz, co jest mocno związane z tym, co jest wewnątrz.

Mamy tu, na pierwszym planie, temat daremnego dociekania, daremności, który jest jednym z jego głównych tematów. W Trzech dialogach mówi i powtórzmy to jeszcze raz, że sztuka nie jest wyrażaniem, lecz „jest świadectwem poszukiwania metafizycznego”. Tu pojawia się drugie, bardzo ważne napięcie: życie i sztuka. Spójrz na jego życie i spójrz na jego dzieło; przypomina się anegdota o krawcu z Końcówki. Podziwiam heroizm Becketta, który łączy się z jego przekonaniem, że twórczość to powołanie (misja), więc musi być zrośnięta z życiem. Więc i na zakończenie podejmuje próbę („na zakończenie raz jeszcze”), w żałosnej, i można powiedzieć, że beznadziejnej sytuacji przeciwstawia życie sztuce i to jakby w dwóch obrotach, czy na dwóch płaszczyznach, pisząc ten tekst najpierw po francusku, a następnie po angielsku.

Ten utwór to jakby epilog całości, coda dzieła, wielka końcówka. I to nie jest tak, że wszystko zostaje zredukowane do folly/folie, czyli szaleństwa, obłądu czy głupoty, utraty rozumu. Na pierwszym planie jest, powtórzmy to jeszcze raz, wysiłek, trud, służenie, misja. Tak, grają tu brzmienia, emocje, uczucia, ale dlaczego miałyby nie grać? W takiej chwili i w takiej sytuacji? I nawet gdy niektórzy będą zawiedzeni i powiedzą, że jest to jeszcze jeden „tekst po nic”, to przecież czuje się, że to właśnie tak powinno być, że tak właśnie powinien brzmieć ostatni utwór Becketta. Jakby całą swoją twórczością zmierzał do właśnie takiego końca. Widzimy tu ten poetycki, muzyczny tok. To nie tyle jest zapis głosu, co zapis dążenia, wysiłku i walki. Słowa, muzyka i milczenie we wspólnym toku. Nadzieja, rozpacz i próby przewyciężenia rozpacz. Czy można chcieć czegoś więcej? To jest coś więcej niż haiku. To być może jest zapis doświadczenia mistycznego.

Najwięcej razy jest powtórzone słowo „tu”. „Obłąd”, „tu” i „słowo” powtórzone są razem około czterdzieści razy. To duże zagęszczenie. Co nazywa obłądem? Nieвозмоść dłuższej koncentracji i to, co widzi na zewnątrz, chociaż jest to widziane niewyraźnie, „tam dalej w dali (...) bardzo słabo”.

Mamy tu jakby samą esencję, nic ponad to, co trzeba powiedzieć: dźwięki w ciszy i trwanie w ciszy; seria elips, niedopowiedzenia i seria pytań bez znaków zapytania.

Niedostateczność tego tekstu podwaja jego dwujęzyczność: istnieje w podwójnej autorskiej wersji jakby na przecięciach znaczeń, a ponadto jeszcze w różnych wersjach przekładowych.

Beckett nie ułatwia zadania, ale dlaczego miałby ułatwiać, skoro to zadanie samo w sobie jest najwyższym trudem. Rozbija wers/werset na fragmenty, na jakby zgłoski, strzępy i wydaje się, że w zapisie zawsze jest tylko fragment, niewyraźność, przybliżenie, zbliżanie się. Do tego brzmienia. Jak to brzmi? Czy nie jak muzyka? Partytura do wykonania. U Becketta wszystko lub prawie wszystko jest jeżeli nie muzyką, to poezją.

Niespełnienie, porażka, czy nawet klęska są jakby sednem w nas, ale tylko wtedy, gdy zostaną dopełnione, przełamane i odwrócone. Kto ma takie siły? Jaki jest do nich dostęp? Jeżeli zaczynają działać w człowieku, to wtedy porażka czy nawet klęska staje się zwycięstwem i wskazuje drogę dla innych.

Coś jest niemożliwe, ale jest jeszcze niedostatecznie niemożliwe, więc trzeba próbować i ciągnąć to dalej, jak się tylko da, żeby dojść jak najdalej i z jak najlepszym wynikiem przekazać pałeczkę następnemu. Pisanie to szukanie i czekanie, a szukanie i czekanie wiążą się z nadzieją, bez której nie mają sensu.

To tak jak jest w pierwszym zdaniu Towarzystwa: „Głos dochodzi do kogoś w ciemności”. W tym zdaniu jest wszystko: jest początek i jest zachęta, żeby pójść dalej.

To jak dla nawigatora wiązka światła w ciemności. Znak. I znaki. Nie ma nic, ale są słowa. I jest wynikające z nich światło. Światło słów.

Jak opisać nimi to, co się widzi, gdy właściwie jest to prawie niemożliwe? Czy to nie jest „obłąd”?

Paradoksalnie – „obłąd”, to co „obłądne” zawładnęło nim. Ale to nie może tak być, do końca. Stwierdza, że nie widzi wyraźnie tego, co jest obok niego i tego, co jest daleko. Chce to zobaczyć, poznać i myśli, czy łudzi się, że to zobaczy i powie o tym. Myśli, łudzi się, patrząc, że coś zobaczy, ale – co może zobaczyć? Co tam może być? On do tego bardzo dąży, więc już coś albo wie albo przeczuwa. To już jest metafizyka, a może mistyka, szczególnie ostatnia część utworu.

Kto lub co jest w centrum świata: człowiek czy słowo? On i świat istnieją jako jedno skłębienie. Ale rysują się dwie części w tej całości: jest próba nawiązania kontaktu ze światem i próba nawiązania kontaktu z za-swiatem; próby nawiązania czy podtrzy-

mania kontaktu. Beckett opowiada tu o największym swoim doświadczeniu życiowym, które jest największym doświadczeniem człowieka rozgrywającym się w triadzie: ja, świat i Bóg. I wypowiada to, czego, jak mówi, nie umie, czy nie może wypowiedzieć. I to jest właśnie jego pisarska coda – spełnienie, można powiedzieć nawet, że spełnienie ostateczne. Tak, to, wbrew pozorom, jest doskonale skończone. Rozpacz, proces tej próby, jaką dokonuje: próby pisarskiej i ludzkiej i, z drugiej strony, nadzieja, która obecna jest w dążeniu i w wysiłku i jednak, w jakiś ważny sposób, w ukoronowaniu tak życia jak i twórczości.

Jeżeli powiesz, że w takim razie jest to bardzo wyrafinowany wiersz, to odpowiem, że tak, że jest to bardzo wyrafinowany wiersz, wiersz z głębi, ale widzimy, jakimi prostymi środkami jest zrobiony.

Jak to jest? Co jest najważniejsze w sposobie myślenia, odczuwania i pisania? I co jest tym najważniejszym słowem, do którego chcemy dotrzeć? Ta pasja towarzyszy tylko największym pisarzom. Dociekanie do końca. Podobnie jest u Miłosza. Absurd u Becketta i katastrofizm u Miłosza i przewyższenie jednego i drugiego. Pójdźcie dalej.

M.K.: Pora zatrzymać się. Kończyć. Tę trzecią część Pułapki Becketta. Inaczej coraz trudniej będzie się z niej wydostać.

Toruń, w sierpniu 2010

folie -
folie que de -
que de -
comment dire -
folie que de ce -
depuis -
folie depuis ce -
donné -
folie donné ce que de -
vu -
folie vu ce -
ce -
comment dire -
ceci -
ce ceci -
ceci - ci -
tout ce ceci - ci -
folie donné tout ce -
vu -
folie vu tout ce ceci - ci que de -
que de -
Comment dire -
voir -
entrevoir -
croire entrevoir -
vouloir croire entrevoir -
folie que de vouloir croire entrevoir quoi -
quoi -
comment dire -
et où -
folie que de vouloir croire entrevoir quoi à -
où -
comment dire -
là -
là - bas -
loin -
loin là - bas -
à peine -
loin là - bas à peine quoi -
quoi -
comment dire -
vu tout ceci -
tout ce ceci - ci -
folie que de voir quoi -
entrevoir
~~vu~~
croire entrevoir -
vouloir croire entrevoir -
loin là - bas à peine quoi -
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi -
quoi -
comment dire -
comment dire

ANKIETY „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Po co piszę?

Czesław Miłosz – nr 4/1995 (8), Ryszard Krynicki, Julian Kornhauser – nr 1/1996 (9), Jan Józef Szczepański, Tadeusz Konwicki, Zbigniew Żakiewicz, Aleksander Jurewicz, Andrzej Stasiuk – nr 2/1996 (10), Henryk Grynberg, Stefan Chwin, Kazimierz Brakoniecki – nr 3/1996 (11), Tadeusz Różewicz, Urszula Koziół – nr 4/1996 (12), Michał Głowiński, Bogdan Czaykowski – nr 1/1997 (13), Kazimierz Hoffman, Janusz Styczeń – nr 2/1997 (14), Grzegorz Musiał, Krzysztof Karasek – nr 3/1997 (15), Florian Śmieja, Maciej Niemiec – nr 4/1997 (16), Bolesław Taborski, Ewa Sonnenberg – nr 1/1998 (17), Marek Kędzierski, Leszek Szaruga – nr 2/1998 (18), Ludmiła Marjańska, Janusz Szuber, ks. Jan Twardowski, Piotr Wojciechowski, Bohdan Zadura – nr 3/1998 (19), Adriana Szymańska, Ewa Kuryluk, Urszula M. Benka – nr 4/1998 (20), Józef Kurylak, ks. Jan Sochoń – nr 1/1999 (20), Ryszard Kapuściński, Aleksandra Ołędzka--Frybesowa – nr 2/1999 (22), Maciej Cisło, Mirosław Dzień, Piotr Szewc – nr 3/1999 (23), Krzysztof Ćwikliński, Krzysztof Lisowski – nr 4/1999 (24), Stanisław Lem – nr 1/2000 (25), Anna Nasiłowska, Tomasz Jastrun, Jarosław Klejnocki – nr 2/2000 (26), Maria Danilewicz-Zielińska, Jerzy Gizella – nr 3/2000 (27), Małgorzata Baranowska, Teresa Ferenc, Bogusław Kierc – nr 4/2000 (28), Jacek Bolewski SJ, Jacek Łukasiewicz, Artur Szlosarek – nr 1/2001 (29), Zbigniew Jankowski, Kazimierz Nowosielski – nr 2/2001 (30), Joanna Pollakówna, Janusz Anderman, Jerzy Pilch, Wojciech Wencel – nr 3/2001 (31), Anna Janko, Piotr Michałowski, Piotr Mitzner – nr 4/2001 (32), Katarzyna Boruń, Bogusława Latawiec, ks. Janusz A. Kobierski, Henryk Waniek – nr 1/2002 (33), Krzysztof Myszkowski – nr 2/2002 (34).

Trzy wiersze

Czesław Miłosz – nr 3/1997 (15), Stanisław Lem – nr 4/1997 (16), Jan Józef Szczepański – nr 1/1998 (17), Ryszard Krynicki – nr 2/1998 (18), ks. Jan Twardowski – nr 3/1998 (19), Jarosław Marek Rymkiewicz – nr 4/1998 (20), Kazimierz Hoffman – nr 1/1999 (21), Julian Kornhauser – nr 2/1999 (22), Leszek Szaruga – nr 3/1999 (23), Piotr Sommer – nr 4/1999 (24), Gustaw Herling-Grudziński – nr 1/2000 (25), Maria Danilewicz-Zielińska – nr 2/2000 (26), Ryszard Kapuściński – nr 3/2000 (27), Michał Głowiński – nr 4/2000 (28), Zbigniew Żakiewicz – nr 1/2001 (29), Bogusław Kierc – nr 3/2001 (31), Julia Hartwig – nr 2/2004 (42).

Jaki jest terażniejszy stan literatury polskiej?

Czesław Miłosz – nr 3/2001 (31), Henryk Grynberg, Stanisław Lem, Leszek Szaruga, Janusz Szuber – nr 4/2001 (32), Julia Hartwig, Jerzy Gizella, Mieczysław Orski, ks. Jan Twardowski, Piotr Wojciechowski – nr 1/2002 (33), Ludmiła Marjańska, Adriana Szymańska, Edward Balcerzan, Kazimierz Brakoniecki – nr 2/2002 (34), Anna Nasiłowska, Mirosław Dzień, Michał Głowiński, Jarosław Klejnocki, Kazimierz Nowosielski – nr 3/2002 (35), Aleksander Fiut, Jacek Gutorow, Piotr Michałowski, Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski – nr 4/2002 (36).

Po przełomie – najważniejsze książki dwudziestolecia 1989–2009

Michał Głowiński, Henryk Grynberg, Antoni Libera, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Janusz Szuber – nr 1/2009 (61), Mirosław Dzień, Andrzej Zawada – nr 2/2009 (62), Anna Nasiłowska, Ewa Sonnenberg – nr 3/2009 (63), Wojciech Ligęza, Arkadiusz Morawiec, Andrzej Skrendo – nr 4/2009 (64).

ROZMOWY „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

- z Agnieszką Holland: 0/1993
z Józefem Tischnerem: 1/1994
z Tadeuszem Różewiczem: 2/1994
z Czesławem Miłoszem: 3/1994, 3/2000 (27), 3/2005 (47), 3–4/2006 (51–51)
z Michałem Głowińskim: 3/1994, 2/2010 (66)
z Tadeuszem Kantorem: 4/2010 (66)
z Johnem Banvillem: 1/1995 (5)
z Januszem Stycznem: 2/1995 (6)
z Marianem Czuchnowskim: 3/1995 (7)
z Janem Błońskim: 4/1995 (8), 2/2010 (66)
z Eugéne Ionesco: 1/1995 (9)
z Jackiem Baczakiem: 1/1996 (9)
z Krystyną i Czesławem Bednarczykami: 3/1996 (11)
z Ryszardem Kapuścińskim: 2/1997 (14), 1/2006 (49)
z Allenem Ginsbergiem: 3/1997 (14)
z Zygmuntem Kubiakiem: 4/1997 (16)
z Robertem Pingetem: 2/1998 (18)
z Ryszardem Krynickim: 2/1998 (18)
z ks. Janem Twardowskim: 3/1998 (19)
z Horstem Ahrendem (Shurkamp Verlag): 4/1998 (20)
z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem: 4/1998 (20)
z Pawłem Hertzem: 4/1998 (20)
ze Stanisławem Lemem: 4/1998 (20)
z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim: 1/1999 (21), 1/2000 (25)
z Kazimierzem Hoffmanem: 1/1999 (21), 4/2008 (60)
z Julianem Kornhauserem: 3/1999 (23)
z Jérôme Lindonem (Editions de Minuit): 2/2000 (26)
z Irène Lindon (Editions de Minuit): 3/2001 (31)
z Jamesem Lordem o Alberto Giacomettim: 2–3/2003 (38–39)
z Ernstem Scheideggerem o Alberto Giacomettim: 2–3/2003 (38–39)
z Alberto Giacomettim: 2–3/2003 (38–39)
z Julią Hartwig: 2/2004 (42)
z Francisem Baconem: 4/2005 (48)
z Barbarą Bray o Samuelu Beckettcie: 3–4/2006 (51–52), 4/2008 (60)
Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski o Samuelu Beckettcie: 3–4/2006 (51–52), 1/2007 (53),
4/2010 (68))
z Roswithą Quadflieg o Samuelu Beckettcie: 1/2007 (53)
z Walterem D. Asmusem: 1/2007 (53)
z Aleksandrem Fiutem: 2/2008 (58)
z Markiem Skwarnickim: 1/2009 (61)
z Ewą Lipską: 1/2009 (61)
z Thomasem Bernhardem: 2/2009 (62)
z Peterem Fabjanem o Thomasie Bernhardzie: 2/2009 (62)
ze Stefanem Chwinem: 3/2010 (67)

Piotr Matywiecki

* * *

anioły szronu wiodą mnie
białymi gałęziami

zamieram w powietrzu
jak przezroczyste żyłki mrozu
w czarnej źrenicy

ciężko pracuję błyskawicznie myślę
a widzę jeszcze powolniej i szybciej

przeżyłem się

Burza nad wielkim miastem

Pod fotografią pioruna
w gazecie „Raz na zawsze”
przeczytał kiedyś artykuł
o błyskawicach nad miastem:

miasto zanieczyszcza i podgrzewa powietrze,
burze to lubią i przychodzą.

Niewidzialne ścięgna
przeciągają duszny ciężar z dzielnicy do dzielnicy.
Za chwilę burza uwolni miasto od zmęczenia.

Kto tak długo, spokojnie tutaj mieszkał?
Kto się zestarzał?

Wychodził na jeden spacer dziennie.

Zakochał się tylko raz.
Fotografię błyskawicy ma w szufladzie z pamiątkami.

Młody grom tańczył z młodym błyskiem
na placu zabaw pod nagim niebem.

W dzisiejszej aptece
materia zaciemnia się i rozcieńcza
jak chmury na niebie.

Gołąb przegoniony ulewą
wlatuje w podziemia metra.

Burza zgubiona między wieżowcami
błyskawicą szuka adresu.

Nie znajduje,
przechodzi.

Do Ducha Świętego w Warszawie

Twarze w tłumie wyrównały swój wiek
ale każdą porywa jej czas.
Pomodlą się za mnie starzy krzywoduszni,
rówieśni ale nie zrównani.

Niektórzy chodzą po Warszawie jakby mieli prawo –
a przecież i oni umrą.

Dla dzieci i starców czysta przestrzeń
i szepczący stuk kasztanów
na błogiej ścieżce.
A ja na niej widziałem liść jesienny
szczery jak szczęka –
zęby rekina obok mlecznych ząbków.

Jest taka pogoda, że jedni chodzą w koszulkach a inni w kożuchach.

Chodzę pieszo od godziny do godziny,
cztery skręty, dwa zakręty,
prosty dół.

O mój Duchu Święty,
strojny jestem i nagi
z ciałem pokumany
na ciało obrażony...

Duchu – gitaro na śmietniku
kopnięta nogą kłoszarda,
bo mu przypomniawsz
ogród i ławkę.

Bandażowa barwa ranek ogarnia,
skaleczyła mnie ostra godzina.

Pijaczkowie unieśmiertelnieni
i wieszczowie, co życia nie mieli,
i słabeusze, co się do godzin kleili,
żeby im chwila nie podcięła nóg –
do Ciebie się modlimy.

Duchu zaświtaj w ziemi,
bo ziemia zmierzcha w niebie.

Duchu Świąty w Warszawie
sam sobie miasto otwórz,
omiń radość i rozpacz,
szoruj asfalt jak ja.

* * *

sen się obudził a śniący już nie
sen zjadł śniadanie a śniący już nie
sen się zatrudnił a śniący już nie

sen kupił trzy gazety a śniący już nie
sen przeczytał nekrolog a śniący już nie

sen pomyślał o sobie a śniący już nie
sen zakochał się w tobie a śniący już nie

Piotr Matywiecki

Leszek A. Moczulski

Miniatury

My

Żywa pustka,
nic, nikt, milczenie
braknie głosu,
my, kamienie.

Dni

Krótkie związłe życia dzieje –
wierzę, ufam, mam nadzieję.

Drzewo Pana Boga

Wrośnięty jak korzeń
Bóg w człowieku
na krzyżu.

Chodzimy po krawędzi

Chodzimy po krawędzi
proszę spóźnionego sędzi.

Z Oświecenia

Wódz Robespierre.
Profesor Danton.
Z ich wysokości
my to plankton.

?!!

Dopisać się do ciszy
co lepiej sens wyraża,
narodzić się raz wtóry
i być tabula rasa.

Przygoda dnia

Spracowałem się jak osiołek,
aby fałsz dziś we mnie poległ.

To coś

Coś już dawno się skończyło,
to co będzie już ogarnia –
wirtualne narodziny,
i śmierć niekonwencjonalna.

To

Wolę jak sprawiedliwość się sący
niż jak szaleje.

Uciszenie

Mów ale tak abyś milczał.
Milcz ale tak jakbyś mówił.

Lepiej

Lepiej wcześniej dobrze rozpatrz
czego chce od ciebie rozpacz.

Ćwierćmilczenie (z Jana Śpiewaka)

Niedostłowie.

Do pamięci

Ani traktat, ani hymn.
Nie poemat pełen łkań –
z życia po nas pozostaje
ku pamięci pięć, sześć zdań.

Epitafium

Był czy nie był,
żył czy nie żył –
życie przespał,
a sen przeżył.

Leszek A. Moczulski

+P3

TEATR POLSKI BYDGOSZCZ

Kultura w budowie!
Europejska Stolica Kultury
Bydgoszcz 2016 kandydat



TEATR POLSKI
FESTIWAL PRAPREMIER
BYDGOSZCZ 2010
ORAZ ANEKS
01-17.10

WWW.TEATRPOLSKI.PL



Festiwal Prapremier Bydgoszcz 2010 dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urzędu Miasta Bydgoszcz, Urzędu Marszałkowskiego Województwa Kujawsko-Pomorskiego

Zakup systemów realizacji światła i dźwięku teatralnego zrealizowano z udziałem środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Teatr Polski Bydgoszcz ul. Mickiewicza 2, 85-074 Bydgoszcz
tel. +48 52 33 97 812 email: info@teatrpolski.pl
rezerwacja i sprzedaż biletów
tel. +48 52 33 97 818 fax +48 52 33 97 841

gazeta

PLS

TV Bydgoszcz

EXKLUSIV

TEATR

klasa

kwadrat

Magazyn

B4mag.

LeW

MZG

SWG

TEATR

WERBIDA

Marek Wendorff

Prapremiery 2010

Na początek – Getsemani Davida Hare’a w reżyserii Anny Augustynowicz z Teatru Współczesnego ze Szczecina w koprodukcji z Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego w Koszalinie. Ascetyczna scenografia: wysokie czarne ściany, osiemnaście krzeseł i w środku obrotowy stołek. Dziewięcioro aktorów, wyrównany zespół bez indywidualności, ale w tym przypadku tak powinno być. Temat: polityka i moralność. Rzecz dotyczy realiów angielskich, ale, i to bez większych retuszy, przypomina współczesną polską scenę polityczną. Tony Blair i Partia Pracy to równie dobrze mógłby być (w przybliżeniu) niejeden polski premier i niejedna polska partia. Słyszymy znane demagogiczne slogany, obserwujemy gry korupcyjne, tuszowanie afery, naprawianie wizerunku, kłamstwa, krętactwa i odwracanie kota ogonem. Ma się wrażenie, że ogląda się TVN24, tylko że przedstawione w prostszej wersji i lepiej, czyli wyraziściej za pomocą aktorów i reżysera wyświetlone. Aktorzy dobrze wczuwają się w role, grają bez zbędnych osłon, a ich twarze, głosy i gesty, można powiedzieć, że we wzruszający sposób, pokazują miałość i zdegenerowanie tego światka. To matnia, ale oni są jej częścią i czują się w niej jak ryby w wodzie.

Partia i forsa, forsa i partia. Partia to firma, bo gdy skończy się forsa, to i skończy się partia. Interes własny i interes partii są łączne i nierozdzielalne, chociaż wszystko dzieje się niby na luzie, lekko, cynicznie i na pokaz. Jest forsa, to jest partia i jest władza i tak to się kręci i nakręca. Forsa jest podstawą tego kołowrotu i wynikającego z niego stanu rzeczy. Nie ma w tym żadnej idei, bo jaka może być idea w przedsięwzięciu, w którym wszystko kręci się wokół wpływów, wpłat, funduszy i dotacji, a pierwsze skrzypce gra były damski fryzjer, guru i prawa ręka premiera.

To nawet nie są źli ludzie: są w przerażający sposób przeciętni i nijacy, elastyczni i wypatroszeni w środku, ale właśnie w tym jest ich siła i szyk, z domieszką sprytu i oportunistów. Wielu żyje w podobny sposób, a nawet, w sensie moralnym, gorzej od nich. Tylko, że ci są na scenie, czyli na widoku, w światłach reflektorów. A my siedzimy za linią rampy, w jakiś sposób ich dopełniając i, chcąc nie chcąc, interesujemy się nimi. Nie jest to jednoznacznie czarny krąg, ma swój wymiar ludzki, złożony z historii i postaci, które jakby dobrze znamy: zbuntowana, bananowa córka pani minister, zeszmacoony dziennikarz, naiwna nauczycielka, czujni i gotowi na wszystko asystenci polityczni, prostak-spryciarz w roli głównego doradcy, a nawet jest afera hazardowa. Gogol się przypomina: historia niejednego z tych, którzy siedzą na widowni, byłaby nie mniej okropna i żałosna, gdyby ją tak wyświetlić w świetle reflektorów, na scenie, czy nagłośnić w mediach.

Są na świeczniku, na nich zwrócona jest uwaga i od nich zależy los innych. Są ostrożni, w miarę konserwatywni, zakłamanymi i nie tyle w sprawach ducha i moralności beztroscy, co prawie całkowicie z tej dziedziny wyzuci, oddani swoim celcom, bożkom i idolom. Tytułowe Getsemani brzmi nad nimi jak memento. Bo co to słowo, tak ważne dla każdego chrześcijanina, znaczy w tym kontekście? Niewiele, ale co może znaczyć Getsemani, w świecie wyprutym z ewangelicznego sensu? To już nawet nie jest świat na opak wywrócony, lecz karykatura narysowana grubą kreską.

Ktoś z nich mówi: „Coraz mniej ludzi wierzy w Boga, a rządzący nami są coraz bardziej konserwatywni”. Czy tak nie jest? Ale, do kogo bardziej się to odnosi, kogo bardziej charakteryzuje: ich, czy nas?

Jak mają się: życie, postępowanie i wybory tych ludzi, ale także i nasze, do wydarzeń, które miały miejsce w Wielki Czwartek w Ogrodzie Oliwnym? (Getsemani to z aramejskiego dosłownie: tłoczni oliwek). To, że tak zły i czczy jest duch naszych czasów, nikogo nie usprawiedliwia. Getsemani jest jak

znak na górze: wskazuje na świat biblijnych wartości i na to, o co naprawdę chodzi w życiu człowieka. Polityka, media, takie czy inne techniki propagandowe, kłamstwa, manipulacje i marność charakteru to tylko zaplecze rzeczy istotnych. Getsemani i to, co się tam naprawdę zdarzyło, prowadzą nas do prawdziwego świata, w którym w realny sposób istnieje dobro i zło i gdzie od słów i uczynków zależy zbawienie ludzkiej duszy, a więc rzeczywiste być albo nie być w wieczności.

Z Teatru Współczesnego ze Szczecina Utwór o matce i ojczyźnie Bożeny Keff w reżyserii Marcina Libera. Ni to groteska, ni pastisz, nie wiadomo co – „utwór-potwór”, jak nazwała go autorka. Matka i córka i córka i ojczyzna, czyli matka. I jedna i druga matka – niedobre (nieszczęsna córka określa to ostrzej i ordynarniej i zupełnie nie rozumiem, dlaczego mówi tak o swojej starej, chorej matce, która tyle wycierpiała). Historia rodzinna miesza się z historią narodową, a nawet międzynarodową. Kto jest w centrum tego świata tak szcążkowo i enigmatycznie na scenie przedstawionego? Obciążona tragicznymi przeżyciami II wojny światowej matka, czy obciążona matką (matką rodzoną i matką ojczyzną) córka? W tle jest Holokaust i polski współczesny antysemityzm (bluzgi, bełkot i gadanina chóru – sześciu postaci przebranych w ludowe stroje – wyświetlanego na ekranach po obu stronach sceny), a także jelenie na rykowisku, cytaty z Myszy Arta Spiegelmana i ze Strachu Grossa.

Jest to tekst słaby dramaturgicznie, niewiele unoszący z tego potężnego ładunku, do którego się odnosi. Małe tu jest pole do popisu dla aktorów: córka jest jednowymiarowa i w nierozumieniu swojej starej matki bardziej prymitywna, aniżeli buntownicza, a i matka – Irena Jun – niewiele ma tu do zagrania, chociaż i tak wybija się z tego spektaklu. Język jest mało komunikatywny, formy jakby w ogóle nie było, nawet rekwizyty nie grają dobrze swoich ról.

Matkę wywyższa cierpienie. Ojciec, wysoki funkcjonariusz PRL, popełnił samobójstwo, ale nie o niego tu chodzi. Córka uczestniczy w cierpieniu matki albo stara się w nim nie uczestniczyć, ale tak jak sama jest szara i nijaka, tak i jej życie jest schematyczne i mało ciekawe. Ma komputer, mówi do mikrofonu, pali papierosy, pisze manifest, buntuje się, lecz niewiele z tego wynika. Może kiedyś sama będzie miała córkę i zobaczy wszystko w szerszej i głębszej perspektywie i lepiej zrozumie swoją starą matkę, jej los i jej postawę, chociaż wcale nie jest to takie pewne.

Twarzą do ściany Martina Crimpa z Teatru im. Stefana Jaracza z Olsztyna w reżyserii Iwo Vedrala, to teatralna ciekawostka, improwizacja, czy, jak mówi reżyser: „«teatr przezroczysty» budowany ze słów i sekretnych napięć”. Gra, zabawa, sztuczka i partytura ad libitum na cztery głosy. Siedzimy pod płachtą budowlanej folii i trochę się bawimy, trochę nudzimy, a trochę niecierpliwimy, chociaż spektakl trwa niewiele ponad godzinę.

Kim są postaci na scenie? Gdzie się znajdują i w jakiej są sytuacji? Nie wiadomo. Czego chcą, do czego zmiierzają, jaki jest między nimi konflikt dramatyczny? Trudno powiedzieć. Czy chcą pięknego życia, czy może tylko, a może aż, pięknej opowieści? Próbują, zagajają, markują, bawią się słowami. Zaczyna kobieta: „Wychodzi za mąż bardzo młodo”, ale szybko tak ona jak i trzech pomagający jej mężczyźni grzęzną w tej opowieści. Na próżno doczepiają wątki, ponawiają próby, zmagają się i obracają w jakimś kolejnym wymyślonym lub przypomnianym sobie niepowodzeniu, czy nieszczęściu. Słuchamy frazesów i banialuk, niekiedy nawet dobrze rokujących zwrotów i obiecujących początków, które mogłyby wyrwać z tej rozkręcającej się coraz bardziej niemożności i jałowości, ale nic z tego nie wychodzi.

Aktorzy są sympatyczni, ale jakby znużeni tą sceniczną, dramaturgiczną niemożnością, tym jałowym kręceniem się w kółko jakby w chocholim tańcu, transponowanym raz po raz, może dla wybicia się z niego, w jakieś skoki, podskoki i dyskotekowe podrygi. I tak jak weszli, tak wychodzą, słyszymy stukające obcasy na korytarzu i wszystko się kończy. Miło było, może i zabawnie, ale raczej smutno, a przedstawienie szybko zaciera się w pamięci.

Kochanowo i okolice Przemysława Jurka to spektakl z Teatru Powszechnego w Łodzi w reżyserii Aldony Figury. W Dolinie Kłodzkiej, w Kochanowie, amatorski zespół deathmetalowy „Exterminator” przeżywa na gminną miarę skrojone tarapaty. Za liche stypendium decydują się na chałturę, a więc w gruncie rzeczy na kompromitację, chociaż nie wiem, czy nie jest to za mocne w ich kontekście określenie. Widzimy działania wójta, zabiegi żony lidera, działania lokalnej dziennikarki, a potem granie na wiejskich zabawach i słuchamy opowieści tych deathmetalowych nieszczęśników. Można by powiedzieć, że lecą na łeb, na szyję, gdyby oni w ogóle byli, od początku, na jakiegokolwiek wysokości, wszystko jedno jakiej: artystycznej, moralnej, czy intelektualnej. Dla nich wzorem jest zespół „Kombi”, z respektem wyrażają się o Dodzie i Nergalu.

O czym tu mówić? Ni to komedia, ni koncert – trochę jednego, trochę drugiego, jakiś sceniczny misz-masz, bo nawet nie jest to porządna satyra. Brzdąkają standardy rockowe i biesiadne, m.in. Kolorowe jarmarki i Cheri cheri Lady, więc i publiczność klaszcze. Wreszcie, na koniec, buntują się, wracają do swojego deathmetalowego łomotu i, jak mówią, odnoszą sukces, bo proponują im trasę koncertową z „Kombi”. Jest smutno i jest śmiesznie, w zamierzeniu śmiesznie, bo tak naprawdę nie wiadomo, z czego tu się śmiać: z zeszcacenia tych ludzi, czy ze świata, w którym tkwią? Z ich marnego koniunkturalizmu, czy z żalostnego buntu, na który w ostatniej chwili się zdobyli? Sprzedali się za marne pieniądze, nie w swojej, w ich mniemaniu, „klasie”, ale i tak dobrze, że w ogóle ktoś się nimi zainteresował, że chciał ich kupić, czy wykorzystać, wszystko jedno i tak na jedno wyszło.

Joanna d’Arc. Proces w Rouen z Teatru Polskiego w Bydgoszczy, w opracowaniu dramaturgicznym Tomasza Śpiewaka i w reżyserii Remigiusza Brzyka. Dziewica Orleańska i jej proces. Postawiona przed sądem inkwizycyjnym, oskarżona o czary, herezję, rozpustę (chodziła w męskim ubraniu i miała męską fryzurę) i bluźnierczą pychę (w rzeczywistości był to proces polityczny, przygotowany za angielskie pieniądze), broniła się mądrze, roztropnie i nieustraszenie (protokoły procesu są tego świadectwem) i chociaż dręczona i zagrożona torturami, wyrzekła się swoich racji i przekonań, to po kilku dniach, gdy cofnęła swoje odwołanie, wyrokiem angielskiego sądu świeckiego została żywcem spalona na stosie. Pośmiertnie oczyszczona z zarzutów, uznana została za męczennicę, świętą Kościoła katolickiego i patronkę Francji. Jej postać i historia stały się inspiracją dla m.in. Shakespeare’a, Schillera, Woltera, Bernarda Shawa, Paula Claudela, Marka Twaina i Bertolta Brechta.

Osiemnastoletnia bohaterska dziewczyna, właściwie analfabetka, która słyszy głosy (mówiła, że są to głosy jej ulubionych świętych: Michała, Katarzyny i Małgorzaty) i to, co do niej mówi Bóg, podejmuje królewską misję ratowania Francji, odnosi wiele świetnych zwycięstw, a przegrywa dlatego, że zostaje zdradzona i opuszczona.

Co z tego pokazali autorzy bydgoskiego przedstawienia? Dziwna jest ich Joanna (czy Joanny) i dziwny jest jej „proces”. Ten proces odbywa się jakby na zapleczu teatru (raz po raz wchodzi na scenę pracownicy techniczni i przenoszą płachty z fotografiami), z jakąś szczątkową czy przypadkową scenografią (krzesło, kurtyny z pasków folii, fotografie ze średniowiecznymi obrazami, chociaż niekoniecznie z epoki Joanny),

migają fragmenty filmu *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera z 1928 roku, a na scenie widzimy cztery aktorki, które są Joanną i przesłuchującymi ją sędziami. Są zmysłowe, żywiołowe i cielesne, w przebłyskach nawet erotyczne, ekspresyjne, może nawet nadekspresyjne. „A ty za co byś umarła?“, szepczą do siebie, jakby proces Joanny rzeczywiście coś w nich poruszył, chociaż wydaje się, że jest dla nich wydarzeniem z innego świata, czymś egzotycznym i niebywałym.

Jak można by tajemnicę tej niezwyklej świętej, dziewczyny-bohatera i wojownika pokazać w dzisiejszych czasach? Czy coś w tym przedstawieniu odsłoniło się z niej, a może nawet uchylił się rąbek mistycyzmu tej historii? One są tak bardzo nieświadome losu Joanny, tak mało duchowe, że jeżeli coś jest ich siłą w tym spektaklu, to chyba właśnie ta nieświadomość, czy naturalność i może otwartość, czy potencjalna otwartość na to, co jest w tej historii tajemnicą i mistyką, a co może dociera do nich właśnie przez ich zmysłowość i ekspresję. Przecież Joanna była zwykłą, wesołą dziewczyną, zanim zaczęły dziać się w jej życiu te wielkie i niezwykle rzeczy, więc może one bliższe są właśnie tej Joannie sprzed przełomu? W życiu każdego mogą zacząć dziać się, w każdej chwili, jakieś wielkie i niezwykle rzeczy. Ale czy jesteśmy na nie przygotowani? Czy damy sobie z nimi radę i czy podołamy im, gdy zaczną się dziać?

Ten spektakl niczego nie wyjaśnia, niczego nie rozstrzyga. Tyle tylko, że przypomina Joannę d'Arc i jej niezwykle historię. Ale może także w niejednej głowie wskrzesi to niepokojące i wybijające ze zwykłości pytanie: „A ty za kogo byś umarł? A ty za kogo byś umarła?”

Tadeusz Słobodzianek, tegoroczny laureat Nagrody Nike powiedział w jednym z wywiadów: „Może to zabrzmieć pretensjonalnie, ale mnie chodzi o próbę doprowadzenia do katharsis. To podstawowa kwestia w teatrze: sprawić, by ludzie mogli coś przeżyć. Wejść w na tyle intensywny kontakt z wewnętrznymi brudami, żeby zrobić w sobie miejsce na coś innego. Reżyser Paweł Wodziński ma teorię, że katharsis to czynność niemal fizjologiczna: gwałtowne usunięcie wszystkich złogów, wygenerowanie wolnej przestrzeni duchowej. Ta interpretacja jest mi bliska”. Mniej więcej o to, tak czy inaczej wyrażone, chodzi w teatrze od początku. Przytaczam tę wypowiedź, bo może laureat Nike lepiej do niektórych przemówi i uświadomi im to, co dla innych jest oczywiste.

Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki i w wykonaniu aktorów Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu to prowincjonalizm do kwadratu, zgrzebna tandeta i dziadostwo na scenie, bałagan, wulgarność i nuda, strzępy i strzępki nie wiadomo czego, pewnie czegoś, co nigdy nie było w całości, chociaż wiadomo, do kogo się odnosi i czym jest powodowane.

Byłe jaki tekst, szmirowata scenografia, a żeby było zabawniej, cytuje się i wyświetla niezwykle krytyczne cytaty z recenzji dotyczące tych pożałuj Boże dokonań, wypisz, wymaluj, świetnie opisujące to, co dzieje się na scenie. Kim są reżyser Strzępka i dramaturg Demirski? Jacyś zakompleksieni frustraci? A może hucpiarze i zgrywusy? Nie wiem, jaki jest, z jednej strony, sens, żeby robić takie przedstawienia, a, z drugiej, żeby zapraszać je na Festiwal, który przecież chce mieć poważniejszą rangę.

Turandot na podstawie libretta opery pod tym samym tytułem oraz fragmentów listów Giacomo Pucciniego w reżyserii i ze scenariuszem Pawła Passiniego, w wykonaniu neTTheatre Centrum Kultury z Lublina i Grupy Coincidentia z Białegostoku to jednak po Andrzeju Andrzeju... coś do oglądania i przeżywania. „Sztuka popękana” jak mówi o niej Passini i niby mająca w ten sposób oddać niedokończoną operę Pucciniego. Trup-marioneta, najpierw wiszący nad sceną, a potem przrzucany na niej w przewrotach z aktorami, dziewięćdziesiąt sześć chińskich gumowych laleczek nadzianych na żerdź i inne, tym podobne gadżety. Egzotyka, tortury (w tym tortura warzyw), umieranie i śmierć, drgawki, filmowe migawki, tańce, bijatyka i krew.

Dobrze, że siedziałem z boku (w pierwszym rzędzie), bo pewnie zostałbym poplamiony farbą-krwią, która tryska, a to w czasie bójki aktorów, a to podczas rozkrajania przez jednego z nich kapusty, pomidorów i grejpfruta, po uprzednim wstrzyknięciu w nie czerwonego płynu. I chociaż innych atrakcji jest tu co niemiara (na przykład ośmioosobowy chór posługujący się znakami dla głuchoniemych, migające kolorowe światła, mrok i różne muzyczne kawałki – kompozycje Passiniego i przetworzone nagrania opery Turandot), to jednak dla mnie, w gruncie rzeczy, było to głuche i nieme przedstawienie, jakby samo z siebie zdewastowane: bez początku, bez środka i bez końca, poszarpane, szarpane i chyba jednak rozszarpane, chociaż nie wiadomo po co i nie wiadomo dlaczego.

Co to jest? Sen? Fantasmagoria? Można by dopisywać sensy i znaczenia do tych scen, tak, Passini daje pole do skojarzeń i popisów, ale trzeba by naciągać,

żeby jednak coś głębszego z tego świata się wyłoniło. Można, na przykład, powiedzieć, że Passini tłumaczy muzykę Pucciniego na język migowy, że jest to zadanie niemożliwe do wykonania i Passini pokazuje, jak bardzo jest niemożliwe do wykonania. Można, ale co z tego wynika? Widzimy porozrywane wątki, obserwujemy przeskoki od jednego motywu do drugiego, ale jaka jest forma całości, nie wiadomo. Czy nie lepiej byłoby samemu zmontować taki przekaz? Poznać biografię Pucciniego, zobaczyć, jaka była Elvira, żona kompozytora, prototyp okrutnej księżniczki Turandot i kim była służąca Doria Manfredi, prototyp Liu i obejrzeć w jak najlepszym wykonaniu tytułową operę. A przedstawienie Passiniego potraktować jako teatralną ciekawostkę na jeden wieczór, a w najlepszym razie jako inspirację.

Z Teatru Polskiego z Bielska-Białej Tak wiele przeszliśmy, tak wiele przed nami według Artura Pałygi i Piotra Ratajczaka, „kilka klipów z młodości i PRL-u”. I tak jest: „kilka klipów” i ni mniej, ni więcej. Młodzi aktorzy i świat niby z peerelowskiej, jednowymiarowej telewizji. Co mogą pokazać co wygrać w takiej konwencji? Jakieś skecze, gagi i scenki, tańce, etiudy i recytacje, ćwiczenia, skoki przez kozła i bieganie. Jest szkoła podstawowa i liceum, fartuszki, tarcze, dzwonki i apele, poniżeni i poniżający innych nauczyciele, lekcje i wycieczki, w tym nawet do NRD, guma do żucia, coca-cola, rock, bieda, kartki i kolejki, zabawy i miłości, udział w konspiracji (śmieszno-straszna organizacja MOST), zadymy, zamieszki i łamanie na przesłuchaniach, deprawacja i zło, które nawet w takich klipach wyraźnie się wyświetlają, rojenia, sentymenty, wspominki. Jakby ich młodość była sobie, a PRL sobie.

Ale co to za PRL? Jakaś jego anegdotyczna końcówka, namiastka i nie tyle wymazywanie, co rozmazywanie tego, co w rzeczywistości działo się w tamtych latach. Znowu utwór bez formy, z dodanymi nie wiadomo po co „swobodnymi” wypowiedziami aktorów i zupełnie kuriozalnym monologiem na końcu jakiejś ograniczonej umysłowo polonistki. W całość nijak to się nie układa. Jaki jest, jeżeli w ogóle jakiś jest, ton tego spektaklu? Co w nim dominuje? Luz? Bunt? Kabaret? Bezradność? Nie wiadomo. A może jego głównym znakiem jest tytuł – cytat z przemówienia Jaruzelskiego („Jaruzelski, smok wawelski”, skandują aktorzy) z 13 grudnia 1981 roku. Naprawdę trudno wyczuć, o co chodzi.

Półmetek Festiwalu minął, a jak widać niewiele za nami artystycznych przeżyć i zachwyków. Oprócz, i tak minimalistycznie rzecz ujmując, Getse-

mani i Turandot, to była druga, a nawet trzecia liga. Jeżeli są to rzeczywiście solidnie wybrane najlepsze polskie prapremiery, to jak na dłoni widać słabość polskiego teatru. Z takim potencjałem artystycznym i intelektualnym, reży-serskim i dramaturgicznym teatr polski stoczy się niebawem do poziomu telewizyjnych seriali, różnego rodzaju talk-show lub szokowania w stylu tabloidów. Mieliśmy (i mamy) Gombrowicza, Mrożka i Różewicza, Kantora i Grotowskiego, a także plejadę świetnych reżyserów, scenografów i aktorów, a zostały z tego tylko jakieś majaki i zygaki.

Teatr roił się kiedyś od inteligentnych i utalentowanych ludzi, którym o coś chodziło, byli mistrzowie i ich uczniowie, adepci, a teraz mamy, w przeważającej części, teatralną packę. Chodzą byle jak ubrani, byle jak się zachowują, byle co i byle jak mówią i tyle tylko, że są sprytni i mniej więcej wiedzą, jak się w tej nędzy ustawić. Żal mi jest tej młodzieży, teatralnych wolontariuszy, których się w to wkręca, wmawiając, że to prawdziwy teatr, awangarda, nowoczesność, post- albo super-nowoczesność. Recenzenci piszą, bo co mają robić (i tak nie ma wśród nich większych indywidualności) i jakoś to się kręci, od festiwalu do festiwalu, od przeglądu do przeglądu.

Monika Strzępka ma się do Andrzeja Wajdy tak jak, powiedzmy, Sylwia Chutnik do Zofii Nałkowskiej, a Paweł Passini do Jerzego Grzegorzewskiego, jak Janusz Rudnicki do Jarosława Iwaszkiewicza. Kiedyś był świetny „Dialog” Tarna, a teraz jest nie-wiadomo-co Sieradzkiego. Takie czasy? Nie czasy, ale ludzie tacy! Bez szerszych horyzontów, bez ambicji i bez ducha. Z tego towarzystwa najbardziej mi żal aktorów, którzy muszą nie raz nadzy, mokrzy i pobryzgani krwią (?), dzielnie w tym wszystkim uczestniczyć. Nie żal mi natomiast widzów, którzy i tak traktowani są z lekceważeniem, żeby nie powiedzieć, z pogardą, sadzani byle gdzie i byle jak, tłoczący się w korytarzach i wyczekujący, aż ich wpuszczą do środka, najczęściej z mniejszym lub większym spóźnieniem, za które i tak nikt ich nie przeprosi. A wdzięczny wolontariat wypełni miejsca i ochoczo i głośno będzie oklaskiwał każdy spektakl.

Idźmy dalej: Babel według Elfriede Jelinek w opracowaniu dramaturgicznym Łukasza Chotkowskiego, w reżyserii Mai Kleczewskiej i w wykonaniu aktorów Teatru Polskiego z Bydgoszczy. Babel, czyli: zamęt, bezład, pomieszanie języków i rozproszenie; biblijna wieża będąca wyrazem pychy, piedestał dla świątyni Marduka – boga-opiekuna miasta Babilon. Tak, diabelski wir obecny jest w tym przedstawieniu, jakaś jego wściekłość i jednak, raz jeszcze unaoczniona, bezsilność.

Krzyki, wrzaski, wulgaryzmy, językowy rynsztok, fizjologia, agresja, bluźnierstwa, wyzwiska i plugastwa. Tkwią w tym słownym mule czy szambie praktycznie od początku spektaklu, z ohydny zagęszczeniem na końcu. Falami nasila się i słabnie i znowu nasila i narasta tak, że w pewnej chwili aktor szepce: „Zmówmy chociaż Ojczy nasz”, taka kumulacja zła i beznadziei następuje.

Kpią z Chrystusa, szkalują Go i wyśmiewają się z Niego, chcą Go zohydźić, splugawić i zbezczęścić. Wielki krzyż ze Zbawicielem pojawia się na chwilę i znika.

Nie ma tu żadnej opowieści, jest chaos, bezwład i nieład, coś, co nieodwołalnie skazane jest na zatracenie, ale jeszcze, w konwulsjach, zwracające się w stronę Boga i sacrum w bluźnierczych aluzjach, amokach i napaściach. Wszystko tu jest chore, kalekie, beznadziejne. Święty Krzysztof jest pedofilem (obrzydliva historyjka!), a człowiek jest tylko ciałem, mięsem, „człękowiną” bez wnętrza. Nie ma miłości, a o stosunku seksualnym i o kobiecie w ciąży mówi się w ordynarny sposób. Widzimy kolaż etiud i scen, serię wariacji, happeningi, performance i film z corridy. Co jest tematem tego bezforemnego dziania się, tego dramaturgicznego szlamu i poplątania z pomieszaniem? Może ciało? Może zło? A może ciało i zło?

Jesteśmy w prosektorium, ale i w jakiejś przestrzeni mitologicznej (Styks? Hades?), a także w przestrzeni miejskiej i podmiejskiej. Jest woda, jest proch i są ciała – żywe ciała ludzkie, na chwilę żywe, jeszcze ciągle żywe i już nieżywe, fantasmagoryczne, martwe, prawie martwe lub jak martwe.

Zastanawiam się, co w tym spektaklu jest najlepiej określone i odsłonięte. Ciało, czy zło, nienawiść do człowieka i pragnienie jego zniszczenia, ostatecznego unicestwienia, śmierć ciała, czy śmierć duszy?

Wszystko jest jakby na jedną stronę przechylone, jednostronne, zredukowane do jednego, jakby na świecie nie było drugiej strony, czyli dobra, miłości i wiary, tak, jakby tego w ogóle nie było! Ja rozumiem, że to jest trudne i że może być za trudne dla tych młodych artystów, bo pracy umysłu i ducha trzeba, żeby do tego dojść i umieć to wyrazić i pokazać w scenicznym działaniu, ale tu nie ma nawet choćby próby pokazania tych wartości, bez których przecież niemożliwa jest jakakolwiek sztuka.

Jest krew wytryskująca z baloników przyczepionych do włochatego serca umieszczonego na piersi aktora, jest brudny, pomazany brązową mazią pampers, w którym paraduje, a potem którym wyciera się ten biedny aktor. Słyszymy tandetną muzykę, a przede wszystkim jesteśmy, nie wiem, jak to po-

wiedzieć, zalewani, ostrzeliwani, czy bombardowani stekami wulgaryzmów, przy których język najgorszych meneli wypada blado i drętwo. Jak nazwać takie działanie? Mówiąc wprost, jest to kicz – agresywny kicz antyreligijny (tak jak jest kicz religijny tak jest i kicz antyreligijny). Nie znam tej prozy Jelinek i nie wiem, na czym ma polegać jej bydgoska adaptacja, ale wyszedł z tego bełkot, śmietnik, mułowisko. Język w tym spektaklu faktycznie nie istnieje, jest tak zmasakrowany i poniżony do swojego najprymitywniejszego wyrazu.

Przemoc, zabijanie, agresja, terror; niszczenie indywidualności, znęcanie się i pastwienie nad ludźmi, poniżanie ich; wykreślenie jakiegokolwiek moralności. Czy tylko z takiego zła składa się współczesny świat? Relacja matka – syn zostaje sprowadzona, nie wiem do czego, ale chyba do jakiejś relacji zwierzęcej. Matki są zeszmaczone, zeszmaceni są synowie; zeszmaczone są kobiety, zeszmaceni są mężczyźni. Odniosłem wrażenie, że Kleczewska nienawidzi ludzi i kto wie, czy także siebie samej w tej paranoi nienawiści nienawidzi, chociaż może jej się wydaje, że siebie stawia ponad tą swoją wszytkożerną nienawiścią. Jeszcze dwa, trzy tego rodzaju spektakle, a już doszczętnie stoczy się w banał i w kicz, które, jak wiadomo, w jednej chodzą parze.

To tak, jakby wmawiać człowiekowi, że na świecie panuje tylko noc, a do tego, że jest to noc zła, posępna i czarna. Tak, na pewno są takie noce, ale są i inne noce i każdy to wie, tak jak wie, że równie mocno i prawomocnie istnieją na świecie dni, piękne i pełne blasku, a także szare i jakby bez wyrazu, bez światła, że jednak są dni i że dłużej trwają one w życiu człowieka i bardziej są intensywne i znaczące, aniżeli noce. Nie wie tego Kleczewska?

Konia z rzędem temu, kto sensownie uzasadni kolejność scen w tym spektaklu. I konia z rzędem temu, kto bez szwanku przeczyta od początku do końca, na głos, tekst tej pozał się Boże adaptacji; mówię tu o ludziach choćby tylko o przeciętnej wrażliwości! I jakie tu jest poczucie formy, jeżeli mamy do czynienia z takim kompozycyjnym rozklekotaniem, z „doklejaniem” scen, co z tego, że równie odstręczających, a nawet bardziej obrzydliwych niż pozostałe.

Są w tym przedstawieniu piękne obrazy plastyczne: światło odbite w wodzie, jego gra na powierzchni i podziwiamy tu pracę Katarzyny Borkowskiej. A przede wszystkim respekt budzi wysiłek i mozół całego zespołu aktorskiego, który musiał to wszystko zagrać, niekiedy nawet z pewnego rodzaju finezją i poświęceniem, jak na przykład w kilku scenach Marta Nieradkiewicz.

Następnego dnia – Orgia według Pier Paolo Pasoliniego (teraz prawie wszystko w teatrze jest według) w reżyserii Wiktora Rubina i w wykonaniu aktorów Teatru Wybrzeże z Gdańska. Dziewięćdziesiąt minut dosyć ciężkiej atmosfery, bo kręcący się między widzami usadzonymi na wyższych i niższych pudłach aktorzy, co raz ich dotykali, zwracali się do nich, zabierali im różne rzeczy, atakowali ich prywatność, a nawet intymność. Tekst był zupełnie nieważny, zresztą słabo słyszalny. Chodzili między kubikami, filmowali siebie i innych, coś mówili i przyglądali się widzom. Aktor był spokojniejszy, bardziej zrównoważony, cedził słowa, przytulał się do kobiet i do mężczyzn, obłapiał i głaskał, żeby nie powiedzieć pieścił, w końcu wyrwał na środek jakąś dziewczynę, dał jej kartkę z rolą i rozmawiał z nią, a potem tańczył. Aktorka natomiast była żywiołowa i nieprzewidywalna: wkładała i zdejmowała sukienki, miotała się to tu, to tam, kokietowała lub atakowała mężczyzn, atakowała kobiety, w każdym razie nie dłużyło się, chociaż bardzo niewygodnie było siedzieć na kubiku bez oparcia, z dyndającymi nogami, a do tego bez pewności, kiedy i kto podejdzie i w jaki sposób będzie się starał wplątać w akcję.

Do mnie najpierw podszedł aktor, z tyłu, obłapiał i przytulał się, no dobrze, jakoś to zniosłem. Z aktorką było gorzej: zbliżyła się z przodu, wzięła mnie za rękę (miała zimne delikatne palce) i chociaż wzrokiem dałem odczuć, że nie interesują mnie z nią sceniczne perypetie, to nie wycofała się i patrzyła błagalnie, a potem osunęła się na kolana, objęła moje nogi i jakby znowu o coś błagała. Scena prawie jak z Końcówki, ale nie koniec na tym beckettowskich tropów, bo w pewnej chwili, rozszoszona brakiem mojej jakiejś bardziej empatycznej reakcji, zdjęła mi but i odrzuciła w bok; do końca przedstawienia siedziałem więc w jednym bucie, dyndając nogami na wysokim pudle.

Inni mieli gorzej: jakiegoś chłopaka zamknęła w środku pudła (na szczęście się z niego). Jakiemuś mężczyźnie odrzuciła na drugi koniec sali czarną torbę, kilka osób zgromadziła na jednym pudle i musieli się tam tłoczyć, a kilku kobietom zaglądała do torebek i sprawdzała ich zawartość; z jednej wyjęła podpaski, po czym przykleiła je do spodni chyba temu samemu mężczyźnie, któremu odrzuciła torbę. Atrakcji było więc co niemiara i ludzie wychodzili, niektórzy rozbawieni, a niektórzy, nie wiedząc dlaczego, zasmuceni, niepewnie rozglądający się na boki.

Gdzie tu Pasolini? Gdzie jego poetycki dramat? I gdzie reżyseria? Nikt się o to nie pyta, bo i po co. Atrakcyjna była, bez wątpienia, pupa aktorki. Kręciła

się i nią kręciła i z przyjemnością się na nią patrzyło. Żeby tylko z tego coś sensownego wynikło. Ale nie wynikło. Była Orgia.

A wieczorem tego samego dnia – żużel: Zapach żużla Iwony Kusiak w reżyserii Jacka Głomba z Teatru im. Juliusza Osterwy z Gorzowa Wielkopolskiego. Nudy na pudy. Nie wiadomo, co to było. Żużel, nie żużel, teatr, nie teatr; aktorzy chodzili i skakali po scenie, wspinali się po prętach, coś mówili, coś wykrzykiwali: pani prezes, kierownik, mechanik, ksiądz, Włoch i jeszcze jacyś, pili, tańczyli, kłócili się, a raz nawet odpalili maszynę żużlową. Podobno była to historia Edwarda Jancarza, sławnego gorzowianina, który pojawia się na końcu jako mówiący pomnik, ale nie wiadomo, na czym ta historia została oparta, bo na pewno nie na faktach. Po co komu to było? Nie wiadomo.

Z Teatru im. Stefana Jaracza z Łodzi Nad Mariusza Bielińskiego w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego. Ciąg luźnych scen dziejących się za kratami (stała część scenografii), to w więzieniu, to w różnych innych miejscach. Morderstwo, morderca, niewinnie skazany, wina i nie wina, strażnicy więzienni, wyjście na wolność, powrót do domu i znowu morderstwo. Co lub kto jest tu nad? I nad kim, czy nad czym jest? Nad człowiekiem, nad światem, a może i nad samym Bogiem? Jak na kanwie tych scen odpowiedzieć na te pytania? Nie wiem. Ale, w porównaniu z niejednym prezentowanym tu przedstawieniem, był to jednak jakiś teatr: był tekst, była scenografia, było słycać aktorów, historię opowiedzieli i odegrali i jakoś to było wyreżyserowane, chociaż, niestety, jakoś tego i siła, tym bardziej jak na teatr łódzki, słabiutkie.

Przed-ostatni akord festiwalu to przedstawienie dla dzieci (od lat dziecięciu) – Janosik. Naprawdę prawdziwa historia Michała Walczaka w reżyserii Łukasza Kosa z Teatru Lalki Warszawa, kolejna wariacja na temat. Prawie wszystko jest tu umowne: umowna jest legenda Janosika (dotychczasowa zostaje wykpiona), umowny jest Janosik i inne postacie, umowna jest scenografia (karczma zamienia się w klub rockowy i w saloon, a strzelnica staje się to halą, to machiną tortur). Z prawdziwej historii harnasia zostały tylko kontury i zarysy. Dzielny i sympatyczny bohater jest tutaj ikoną popkultury (odnajdujemy tropy kierujące do Batmana i do Shreka, do folkloru tatrzańskiego i do westernu, do Twin Peaks i do Blue Velvet, do Tarantino

i do punkowców, etc.). Wszystko, co stare jest naiwne i pożałowania godne, przekreślmy więc, nie zważając na nic, na naszą, jedynie słuszną i właściwą, a więc w zamiarze wszystkich obowiązującą modłę, taka chyba jest wymowa tego widowiska. Mam nadzieję, że nawet dzieci i właśnie tym bardziej dzieci pod czymś takim się nie podpiszą, bo chyba trudno jest wymyślić coś głupszego.

I na koniec, w Aneksie – Kill the Kac Gesine Danckwarta, koprodukcja Teatru Polskiego w Bydgoszczy i Nationaltheater Mannheim. Pięć osób (trzy kobiety i dwóch mężczyzn) na podeście, w jakiejś graciarni, z tyłu piętrzy się stos białych plastikowych krzeseł (dobrze, że nie ma krasnali) i wyświetlane są na dwóch ekranach zmieniające się fotografie. Mówią pojedynczo i podwójnie, a nawet jest tak, że mówią wszyscy naraz, to znaczy czwórka, bo trzecia kobieta to jakby tłumacz, przekłada kwestie z języka niemieckiego na język polski i odwrotnie. Mówią po polsku i mówią po niemiecku, a nawet po angielsku o sobie, o pracy, o podróżach tam i z powrotem, o kłopotach, o byciu pomiędzy dwoma narodami – ekspresyjnie, niekiedy trochę w rezygnacji, ale po chwili już z wigorem, przebierając się, rozbijając krzesło, handlując, wahając się i wyczyniając różne harce. Kto mówi? Robotnicy i biznesmeni, aktorzy i stolarze, złodzieje samochodów i wysokiej klasy fachowcy i jeszcze jacyś inni. Różne biografie, doświadczenia, marzenia, rozczarowania, oczekiwania i nadzieje. Kakofoniczne to, prze- i za-gadane, bez kompozycji, bez rytmu, bez chwili na namysł i bez znaków, które kierowałyby na jakiś sens. Taka, raczej przypadkowa, sceniczna miniatura przygotowana na chybił trafił w ramach projektu Europejskiej Stolicy Kultury.

Co zostało w pamięci z tych Prapremier 2010? Z lepszej strony, dobrze się wysilając, Getsemani i Turandot, a ze złej: Babel i Orgia. Reszta prześwieciła się bez straty, a nawet ku pożytkowi, bo to źle, gdy takie i im podobne bohomaży w człowieku zalegają, w jego pamięci i w wyobraźni – wtórne, niejasne, chaotyczne. Nie mają nic do (o)powiedzenia, oprócz tego, że są jałowi, że roją sobie, że robią teatr i z uporem o ileż godniejszym lepszej sprawy, trzymają się tego. Dobrze ich charakteryzują słowa Thomasa Bernharda z Moich nagród: „To, co myślimy, jest wtórne, co odczuwamy – chaotyczne, to czym jesteśmy – niejasne”.

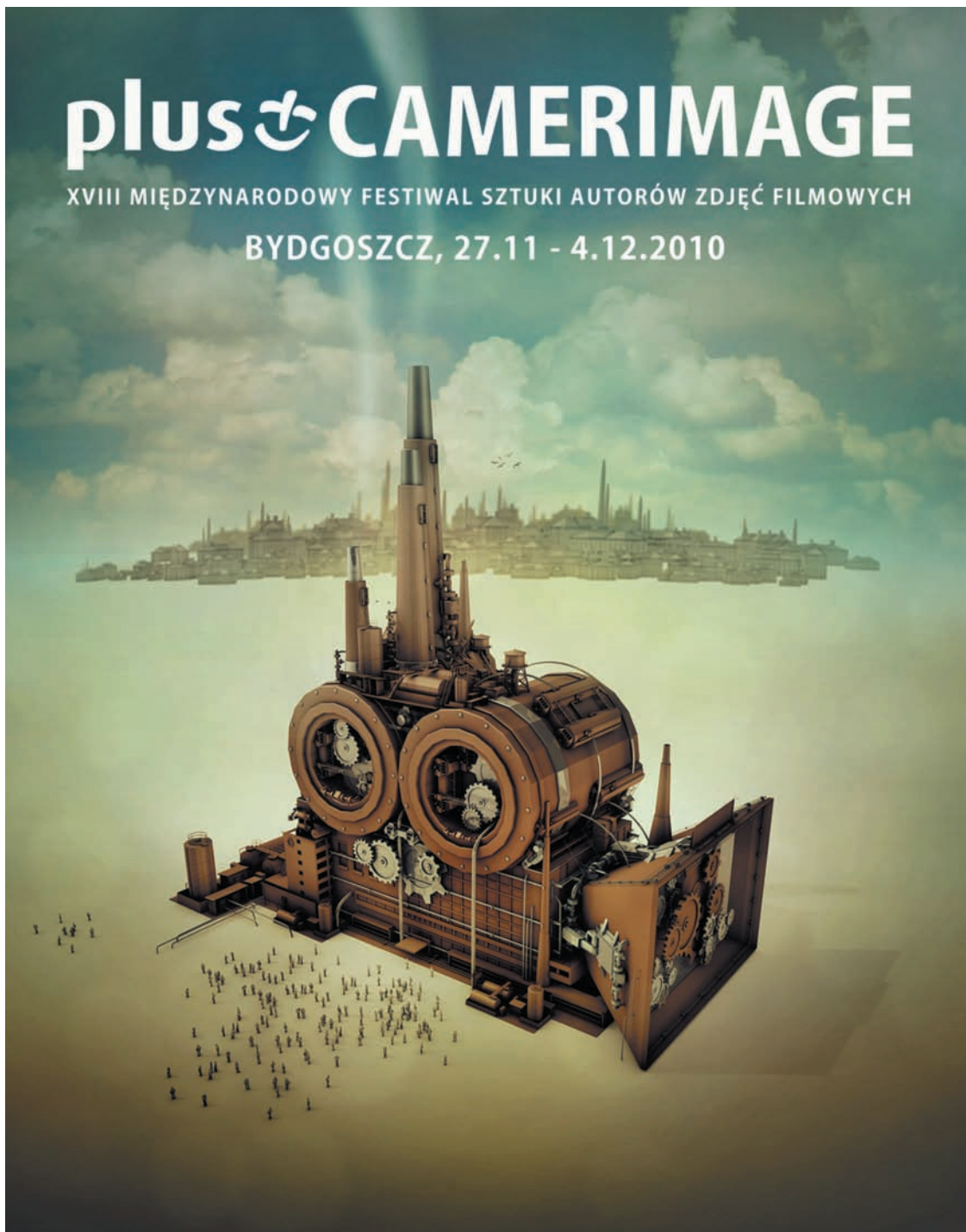
Wieczorem Jury – reżyserzy Maciej Prus i Piotr Kruszczyński oraz redaktor Joanna Krakowska z „Dialogu”, ogłosiło werdykt: główną nagrodę otrzymał Turandot w reżyserii Pawła Passiniego, a wyróżnia dostali aktorzy występujący w Babel, Monika Strzępka za reżyserię, Marcin Liber, Irena Jun i Beata Zygarska za „oryginalną realizację tekstu poetyckiego” oraz Dorota Androsz i Marek Tynda za Orgię.

Marek Wendorff

plus CAMERIMAGE

XVIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI AUTORÓW ZDJĘĆ FILMOWYCH

BYDGOSZCZ, 27.11 - 4.12.2010



NUMERY MONOGRAFICZNE I TEMATYCZNE „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

JERZY ANDRZEJEWSKI: 4/1997 (16), 4/2009 (64)

FRANCIS BACON: 4/2005 (48)

SAMUEL BECKETT: 4/1996 (12), 4/1999 (24), 3–4/2006 (51–52), 1/2007 (53), 4/2008 (60), 4/2010 (68)

THOMAS BERNHARD: 2/2009 (62), 3/2009 (63)

JAN BŁOŃSKI: 1/2010 (65)

LOUIS-FÉRDINAND CÉLINE: 1/1998 (17)

STEFAN CHWIN: 3/2010 (67)

EDITIONS DE MINUIT: 2/2000 (26), 3/2001 (31)

ALBERTO GIACOMETTI: 2–3/2003 (38–39)

ALLEN GINSBERG: 3/1997 (15)

MICHAŁ GŁOWIŃSKI: 2/2010 (66)

ZBIGNIEW HERBERT: 2/1999 (22), 2/2008 (58)

KAZIMIERZ HOFFMAN: 1/1999 (21), 4/2008 (60)

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI: 1/2006 (49)

MICHAŁ ANIOŁ: 1/2008 (57)

ARTUR MIĘDZYRZECKI: 3/2007 (55)

CZESŁAW MIŁOŚZ: 2/2001 (30), 3/2004 (43), 3/2005 (47), 3–4/2006 (51–52), 4/2007 (56), 3/2008 (59)

ROBERT PINGET: 2/1998 (18)

HAROLD PINTER: 1/2005 (45)

EZRA POUND: 3/1998 (19)

TADEUSZ RÓŻEWICZ: 3/2002 (35), 2/2006 (50)

SUHRKAMP VERLAG: 4/1998 (20)

KS. JAN TWARDOWSKI: 3/1998 (19)

LITERATURA CZESKA: 2/1997 (14)

LITERATURA IZRAELSKA: 1/2000 (25), 4/2004 (44)

LITERATURA ROSYJSKA: 2/1996 (10)

POECI AMERYKAŃSCY: 1/1999 (21)

POECI CHORWACCY: 1/2008 (57)

POECI MACEDONSCY: 1/2009 (61)

POECI Z SARAJEWA I ZE SŁOWENII: 3/1995 (7)

GŁOSY I GŁOSY W „KWARTALNIKU ARTYSTYCZNYM”

1996 nr 4 (12) – Samuel Beckett

Samuel Beckett, Vaclav Havel, Edward Beckett, Andre Bernold, Roger Blin, Harold Bloom, Gottfried Büttner, John Calder, Steven Connor, Ria Endres, Charles Juliet, Martin Esslin, Georges Pelorson (Belmont), Rosemary Poutney, David Warrilow, Billie Whitelaw, Andrzej Stasiuk, Krzysztof Myszkowski.

1997 nr 4 (16) – Jerzy Andrzejewski

Aleksander Fiut, Henryk Grynberg, Jarosław Klejnocki, Julian Kornhauser, Ryszard Matuszowski, Czesław Miłosz, Krzysztof Myszkowski, Andrzej Wajda, Andrzej Fiett

1998 nr 3 (19) – 5 lat „Kwartalnika Artystycznego”

Jacek Bocheński, Jerzy Giedroyc, Henryk Grynberg, Julia Hartwig, Zbigniew Herbert, Ryszard Kapuściński, Zygmunt Kuźniak, Stanisław Lem, Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz, Jan Józef Szczepański, ks. Jan Twardowski, Andrzej Wajda

1999 nr 2 (22) – Zbigniewowi Herbertowi *in memoriam*

Alain Besançon, Mirosław Dzień, Aleksander Fiut, Jerzy Gizella, Krzysztof Karasek, Julian Kornhauser, Stanisław Lem, Bronisław Maj, Czesław Miłosz, Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Jan Józef Szczepański, Janusz Szuber, Adriana Szymańska, ks. Jan Twardowski, Zbigniew Zakiewicz

2001 nr 2 (30) – Czesławowi Miłoszowi w 90. rocznicę urodzin

Krzysztof Myszkowski, Julia Hartwig, Joanna Pollakówna, Stanisław Lem, Jan Józef Szczepański, Jan Błoński, Irena Sławińska, Aleksander Fiut, Janusz Szuber, Zofia Zarebianka

2002 nr 1 (33) – o *Drugiej przestrzeni* Czesława Miłosza

Jacek Bolewski SJ, Mirosław Dzień, Krzysztof Myszkowski

2002 nr 4 (36) – o *Orfeuszu i Eurydyce* Czesława Miłosza

Irena Sławińska, Krzysztof Myszkowski, Zbigniew Zakiewicz

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

Ernst Scheidegger, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, David Sylvester, Jacques Dupin, Tahar Ben Jelloun, Charles Juliet, Magnus Hedlund

2003 nr 4 (40) – 10 lat „Kwartalnika Artystycznego”

Krzysztof Myszkowski, Julia Hartwig, Czesław Miłosz

2004 nr 3 (43) – Czesławowi Miłoszowi *in memoriam*

Jan Paweł II, Marzena Broda, Mirosław Dzień, Aleksander Fiut, Jacek Gutorow, Julia Hartwig, Aleksander Jurewicz, Grzegorz Kalinowski, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki, Antoni Libera, Rafał Moczko, Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Ewa Sonnenberg, Piotr Szewc, Janusz Szuber, Wisława Szymborska, Zbigniew Zakiewicz

2005 nr 3 (47) – w 1. rocznicę śmierci Czesława Miłosza

Kazimierz Brakoniecki, Mirosław Dzień, Aleksander Fiut, Michał Głowiński, Henryk Grynberg, Julia Hartwig, Aleksander Jurewicz, Bogusław Kierc, Janusz Krzysak, Krzysztof Lisowski, Krzysztof Myszkowski, Grażyna Strumiłło-Miłosz, Janusz Szuber, Adriana Szymańska, Bolesław Taborski, Zbigniew Zakiewicz

2006 nr 2 (50) – na 85. urodziny Tadeusza Różewicza

Wisława Szymborska, Robert Cieślak, Mirosław Dzień, Anna Frejlich, Aleksander Jurewicz, Bolesław Kierc, Olga Lalić, Jacek Łukasiewicz, Piotr Michałowski, Stanisław Różewicz, Andrzej Skrendo, Piotr Sommer, Agata Stankowska, Leszek Szaruga, Zbigniew Zakiewicz

2006 nr 3–4 (51–52) – o *Wierszach ostatnich* Czesława Miłosza

Julia Hartwig, Agnieszka Kosińska, Mirosław Dzień, Aleksander Jurewicz, Julian Kornhauser, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Piotr Szewc, Janusz Szuber

2007 nr 3 (55) – o Arturze Międzyrzeckim

Aleksander Jurewicz, Wojciech Ligęza, Piotr Matywiecki, Arkadiusz Morawiec, Krzysztof Myszkowski, Anna Nasilowska, Leszek Szaruga, Piotr Szewc

2008 nr 2 (58) – w 10. rocznicę śmierci Zbigniewa Herberta

Stefan Chwin, Mirosław Dzień, Henryk Grynberg, Julia Hartwig, Maria Kalota-Szymańska, Bogusław Kierc, Wojciech Ligęza, Krzysztof Lisowski, Jacek Łukasiewicz, Paweł Mackiewicz, Piotr Matywiecki, Piotr Michałowski, Krzysztof Myszkowski, Anna Nasilowska, Kazimierz Nowosielski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Janusz Szuber

2008 nr 4 (60) – o *Znakach* Kazimierza Hoffmana

Julia Hartwig, Bogusław Kierc, Piotr Matywiecki, Leszek Szaruga

2009 nr 1 (61) – o *Tutaj* Wisławy Szymborskiej

Edward Balcerzan, Aleksander Jurewicz, Julia Hartwig, Bogusław Kierc, Zofia Król, Krzysztof Myszkowski, Piotr Szewc, Janusz Szuber

2009 nr 2 (62) – o *Jasne niejasne* Julii Hartwig

Krzysztof Myszkowski, Anna Nasilowska, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Janusz Szuber

2009 nr 4 (64) – w 100. rocznicę urodzin Jerzego Andrzejewskiego

Julia Hartwig, Antoni Libera, Krzysztof Myszkowski, Dariusz Nowacki, Leszek Szaruga

2010 nr 1 (65) – w 1. rocznicę śmierci Jana Błońskiego

Aleksander Fiut, Marek Kędziński, Paweł Mackiewicz, Anna Nasilowska, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga

2010 nr 2 (66) – o *Kręgach obcości* Michała Głowińskiego

Julia Hartwig, Wojciech Gutowski, Wojciech Ligęza, Jacek Łukasiewicz, Arkadiusz Morawiec, Krzysztof Myszkowski, Andrzej Skrendo, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Wojciech Tomasiak

Renata Senktas

Pierwszy

P.

Tutaj nie grabi się liści, tak wydłużają jesień.
Pomyślałbyś, że to nie lenistwo
ale sposób? Wiewiórki za plecami
robią taki cudowny zamęt.

Do dziś gdzieś tu jest, za plecami,
nawet kiedy w nowy rok
wślizgujemy się jak do mysiej dziury
dziwnie obszernej – to przez te

oceany po każdej z naszych stron.
Śnieg się tu odgarnia albo go układa
wiatr, a kiedy nikt nie rusza śniegu,
puchnie każda forma – i masz

już obraz bez śladu geometrii
dat i masz figury w gałęziach
rozświetlonego drzewa, trójkąty żabich nóg,
które są jakoś nowe, szczęśliwie.

O Halince

Ma córkę, która chodzi po kominach
a sama palcem po mapie, śladami
polarników, pingwinów, wędruje co wieczór
na najdalszą północ albo i południe

i zimno jej jeszcze długo potem
więc na głowę jeża kładzie małe jabłko
a na swoje kolana – bibułowe kwiaty
które spod palców wychodzą jak spod śniegu.

A kiedy „szron na ziemi zważył ostatnie
liście”, to doszło do mnie przez ocean
że to ona powinna pisać, nie ja.

Mniej więcej

A. i D.

Tamten list można by zawrócić
i wysłać jeszcze raz na podobny adres:
2 Greenough Avenue, apt. 5
tyle że do innego stanu.

Można by nie pisać ci tego wiersza
a powtórzyć ten pierwszy, nie mój,
co w jeden dzień stał się
epitalamium.

Można by nie robić ci niespodzianki
tylko czekać, aż odpowiesz mi na pytanie.
Ale jest o godzinę za późno
i wór pojechał już do Warszawy

i nie znam telefonu do pana z workiem
ani do pani na poczcie
i list nie znajdzie cię teraz.
A niespodzianka i tak będzie

duża, ale w tym mniejszym stanie.
A między nami? Nagle jest więcej
o ten list, ten wiersz
i o tego przy tobie pana.

Plan

Halo? Może ktoś w Jerozolimie wie
dlaczego zjawiska wchodzą nam do domu?
Buty w równym rzędku, dalej rzeczy, rzeczy
a każda in situ lub in statu nascendi –

i nagle dni mijają (dwa dni, góra
trzy), kiedy wiatr pustynny jest jakoś nieustanny.
Nie czuć go nawet, ale on tu był. Na stole
pozostawił taki żółty pył. Z pustyni jest –

nie z plaży (tam trwają tańce).

Rtg

Zagęszczenia przy każdym oddechu
patrz, mówię tylko, a one wyglądają
na zdjęciu na tak nieruchome
jak gdyby były tu od zawsze:

mięszkowe, mają swój charakter.
Można by się pomylić, wziąć je
za grudki ziemi, kretowiska –
a to wszystko za siatką, która ogradza

podwórko i dom, od kiedy pamiętam.
Ta wielka klisza ma zaledwie kilka dni
i nie opowie już nic więcej, tylko
„poza tym zmian nie stwierdza się”.

Renata Senktas

Ewa Sonnenberg

Pod błękitnym woalem nieba słyszę głos:

jest lato ale to zima
najokrutniejsza z wszystkich
stacje księżycowe są na terenie twoich blizn
słoneczna strzała jest już w drodze
każdy podaje się za kogoś
„ON NIE JEST TYM O KIM MYŚLAŁAŚ”
Nikt nie wierzy w realność tego czasu
ziarna wojny są już w obrębie każdego milimetra ziemi

przekaż moje słowa wichurom
niech zabrzmie wreszcie mój głos prawdą o którą walczymy
może rozerwą mur ludzi między nami
fałszywą fasadę nakładaną na nietykalność
powiedzieć to mało
jest w tym pozaludzki sens
w którym tylko ty umiesz się przeglądać

halucynogeny zakątek cukierków i dorosłych dzieci
„celebryty of imagination”
ucieczka do krainy marzeń
na zakończenie maskarady „festiwal gry”
okaże się że kraina marzeń jest realnością
a świat realny makietą podświetlaną przez elektroniczny mózg

sny jakby ktoś uruchamiał stare klisze filmowe
albo odtwarzał to co wciąż się powtarza w historii ludzkości
widzę Ziemię w odległości kilku tysięcy kilometrów
mam ją przy prawym ramieniu

błękitna planeta?

„ty w roli głównej”
pięknisia na płaskiej powierzchni billboardu
centrum miasta
kilka metrów dalej ukrzyżowany Chrystus

pchnięcie wiatru
na zewnątrz jest różnica

jakbym to nie ja śniła
ale jakby to ktoś mnie śnił

Żrenica oka

żrenica oka mego
nie patrzy na nic
poza Tobą

żrenica oka mego
odległość do każdego przedmiotu
tylko w twoim dotyku

żrenica oka mego
nie jest punktem
okręgiem wokół ciebie

żrenica oka mego
otwiera i zamyka
wszechświat

Ewa Sonnenberg



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE

[O NAS](#) | [BIEŻĄCY NUMER](#) | [ARCHIWUM](#) | [BIBLIOTEKA "KA"](#) | [SPRZEDAŻ](#) | [KONTAKT](#)

NUMERY ARCHIWALNE KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO

Serdecznie zapraszamy do lektury archiwalnych numerów Kwartalnika Artystycznego. Pozycje oznaczone symbolem książki można pobrać wersji elektronicznej (PDF). Pozycje oznaczone ikoną koperty są dostępne wyłącznie w postaci drukowanej (sprzedaż wysyłkowa).

2009



 2009 nr 4 (64)



 2009 nr 3 (63)



 2009 nr 2 (62)



 2009 nr 1 (61)

poezja
proza
esej
dzienniki
listy
rozmowy
recenzje
noty o książkach
numery
monograficzne
najwybitniejsi
pisarze
współcześni

**KWARTALNIK
ARTYSTYCZNY**

„... jest pismem,
na które zawsze czekam”
Wisława Szymborska

„...to pismo niezastąpione...”
Krystyna Zachwatowicz
Andrzej Wajda

„...jest jednym z najważniejszych
pism literackich w Polsce”
Michał Głowiński

„...druk w tym piśmie
uważam za wyróżnienie”
Julia Hartwig

kwartalnik.art.pl

V A R I A

Michał Głowiński

Małe prozy

Pochwała reformacji, pochwała kontrreformacji

Te dwa przeciwstawne obozy religijne mają wspólną zasługę dla całej kultury europejskiej, a w szczególności dla muzyki: aprobowały udział orkiestry w nabożeństwach i wszelkiego rodzaju uroczystościach religijnych. Gdyby tego nie uczyniono, nie byłoby muzycznego baroku w tej postaci, w jakiej go znamy i podziwiamy. To prawda, wielkie dzieła religijne renesansu na chór a capella też są piękne, ale utworów Palestriny czy Orlanda di Lasso słuchamy jedynie z rzadka, by nie powiedzieć: od święta, interesują one bardziej historyków muzyki niż melomanów. To prawda, piękna bywa choralna muzyka współtworząca liturgię prawosławia, jej formy są jednak ograniczone w porównaniu z tym, co w XVII i XVIII wieku stworzyło chrześcijaństwo zachodnie. Bo przecież gdyby zespoły instrumentalne nie miały wstępu do świątyń, nie powstałyby wspaniałe dzieła do takich tekstów jak Stabat Mater, Magnificat, Te Deum, czy częste zwłaszcza w baroku francuskim wielkopostne Leçons des Ténèbres, by nawet nie wspominać o niezliczonych psalmach, komponowanych jak Europa długa i szeroka. Gdyby nie orkiestra w kościele i w katedrze, w bazylice i w niewielkim parafialnym kościółku, nie uformowałyby się kantaty w tej postaci, w jakiej obecnie ją znamy, a więc z licznymi partiami solowymi; nie mogłyby one istnieć bez instrumentalnego towarzyszenia. Największy z największych, Johann Sebastian, nie byłby zapewne aż tak wielki, nie miałby tej szansy, jaką mu dano. A my bylibyśmy pozbawieni takich pasyjnych lamentów jak Erbarme dich, śpiewane z solowymi skrzypcami lub Es ist vollbracht wykonywane z wiolonczelą obligato. Gdybym potrafił, napisałbym hymn dziękczynny ku chwale tych, którzy nawet nie zdając sobie z tego sprawy, uczynili możliwym rozwój muzycznego baroku, nie ograniczonego do opery i form ściśle instrumentalnych.

Kto napisał Adagio Albiniego?

Z pozoru pytanie jest bezsensowne, a odpowiedź oczywista. Któż inny mógłby je skomponować, jak nie znany wenecki kompozytor z epoki baroku, Tomasso Albinoni. Jednakże Adagia Albiniego nie stworzył wybitny muzyk o tym nazwisku, wykoncytował je ktoś inny wiele lat po jego śmierci, zapewne już w XX wieku. Pamiętam, że w latach mojej młodości emitowano je często w radio i nagrywano na płyty, ta niezwykle poważna, patetyczna szeroka melodia brzmi w moich uszach do dzisiaj. Jak to się stało, że ten z ducha romantyczny utwór, nie mający nic wspólnego z formami barokowymi, jakby zrodzony po to, by rozbrzmiewać w czasie uroczystości żałobnych, mógł uchodzić za kompozycję z przełomu XVII i XVIII stulecia. Z pewnością, gdy powstał, dużo gorzej znano muzykę baroku niż obecnie, dzisiaj takiej atrybucji nie potraktowałiby serio nie tylko zawodowcy, ale także choć trochę obznajomieni z twórczością tych czasów zwykli słuchacze. Nie jest to pastisz, w istocie trudno też mówić o podróbce. Tajemniczy autor zapewne uznał, że jego efektowna kompozycja szybciej i łatwiej wejdzie w koncertowy obieg jako dostojny zabytek z dawnych czasów. Kiedy przed półwieczem zacząłem zbierać płyty, kupiłem nagranie utworu określonego jako Koncert altówkowy Haendla. Formalnie jest bliższy muzyce barokowej niż owo posępne Adagio, mimo to dzisiaj ta podróbka nie miałaby żadnych szans, by ją uznać za autentyk. Wiadomo zresztą, kto to dziełko napisał, uczynił to na początku XX wieku francuski muzyk, Henri Gustave Casadesus (stryj słynnego pianisty). Temu, który poszerzył spuściznę Albiniego o ładnie brzmiącą kompozycję, udało się ukryć bardziej skutecznie. Był niewątpliwie kimś uzdolnionym, umiejącym prowadzić majestatyczną melodię. Rad byłbym, gdyby dane mi było poznać odpowiedź na pytanie postawione w tytule.

Pani Hyde

Przypomniała mi się formuła z jednego z utworów szpitalnych Mirona Białoszewskiego: „zbiorowe ustalanie charakteru pani doktor”, choć w przypadku kobiety, o której napisać pragnę słów kilka, wszelkie kolektywne wysiłki są zbyteczne, obserwacje nasuwają się same. Osobiście zetknąłem się z nią raz tylko, wówczas, gdy odwiedzałem złożoną chorobą zaprzyjaźnioną osobę. W czasie mojej wizyty weszła do pokoju lekarka. Natychmiast,

co zrozumiałe, wyszedłem, ale w czasie tej chwili rozmowy, jaka była mi dana, zrobiła na mnie dobre wrażenie: opiekuńcza, troskliwa, uśmiechnięta. Zdumienie mnie ogarnęło, gdy usłyszałem jej nazwisko. Nie było mi obce, jest bowiem nie tylko lekarką, ale także działaczką i publicystką. Sporo pisze, a płody swego pióra ogłasza w piśmie, które nie budzi sympatii środowisk światłych i zdystansowanych wobec fundamentalizmu religijnego (są w nich ludzie głęboko wierzący). Jej publikacje stały się głośne jako jeden z przykładów mowy nienawiści, pełnej pogardy dla wszystkich, którzy nie podzielają jej poglądów, agresywnych, fanatycznych, w wielu punktach jakby ze średniowiecza rodem. Pani doktor nie tylko zwykła pisywać, także uczestniczy w różnego rodzaju manifestacjach, będących przejawem nie tylko religijnego zapamiętania, ale także skrajnego nacjonalizmu. Zastanawiałem się, skąd w tej lekarce taka dwoistość, w pewnym momencie zaświtała mi idea, że to współczesne żeńskie wcielenie postaci Dr. Jekylla i Mr. Hyde'a. Pomyślałem: choć zapewne jako medyk jest bez zarzutu, nie chciałbym stać się jej pacjentem, nie życzyłbym sobie też, by pod jej kuratelę trafił ktoś z osób mi bliskich.

Integralni przyjaciele zwierząt

Zapomniana, choć znakomita jednoaktówka Mrożka Kynolog w rozterce pokazuje, jak trudno być integralnym przyjacielem zwierząt. Antropomorfizując, powiedzieć można, iż każde z nich ma swoje odrębne interesy, walka o byt wciąż trwa. Żeby wyżywić jedne, trzeba skazywać inne. Opowiadano mi kiedyś, że pewien zapalony wegetarianin postanowił zaordynować dietę bezmięsną swemu ukochanemu psu; podobno pies oszalał. Przed laty wielkie wrażenie zrobiła na mnie historia, przeczytana w którymś z czasopism. Na jednej z wysp na Oceanie Indyjskim żyły wyłącznie ptaki nie latające. Nic im nie groziło, bo nie było drapieżników, nie musiały kryć się przed napastnikami, czuły się bezpieczne. Sytuacja zmieniła się, gdy wraz z kolonizatorami zawitały na wyspę koty. Im też nic nie groziło, rozmnożyły się szybko. Są one – jak wiadomo – zwierzętami o silnym instynkcie myśliwskim, polowanie na te nietlote stworzenia, nie mogące oderwać się od ziemi, nie sprawiało im żadnych kłopotów, zapewne dawało satysfakcję. W pewnym momencie zdano sobie sprawę, że kilka gatunków ptaków skazanych jest na zgubę. Podjęto decyzję: wyspa ma być wolna od kotów, zabrano się szybko

do dzieła, postanowiono je wymordować. Kilku gatunkom ptaków grozi katastrofa, po prostu znikną z powierzchni ziemi, kotom jako gatunkowi nie grozi nic, mają się świetnie, żyją wszędzie. Morał tej przypowieści jest tak smutny, że aż nie chce się go formułować.

Michał Głowiński

Krzysztof Myszkowski

Addenda (19)

W wieży, jak na wysokim słupie, z widokiem na trzy strony świata.

Dobrze jest czekać w milczeniu.

Schodzi na dół, wchodzi do góry i liczy stopnie.

Słyszy strugę Bacha (Bostolz), która płynie z Mokrego, przepływa pod danskerem i wpada do rzeki.

To, co mówi i to, czego nie mówi, co przemilcza.

Zarzuty i próby odpowiedzi na nie, a także zarzuty, które zostają bez odpowiedzi.

Wpada w sieć, którą zarzuca.

Kulminacje w serii wydarzeń i kulminacja główna.

Cztery kwatery Starego Miasta: w każdej z nich spotka go coś ważnego.

Idzie do matki i mówi jej to, co ma powiedzieć.

To nie tylko ogłoszenie czegoś, ale okrzyk i rozkaz, a nawet swojego rodzaju oskarżenie.

Gdy wraca, czuje się pusty i czysty.

Elipsy, moduły i zestawienia numeryczne. Dziewiątki, dziewiętnastki i trójki.

Początek września Białogóra, pensjonat „Patrycja”, Morska 19.

Drogą przez las do Wejścia 33. Zejście na plażę i brzegiem morza w stronę Wejścia 32 i 31.

Trzy spotkania z żukiem. Uratowany w ostatniej chwili.

Przy Wejściu 31 urządzenie miejsca do siedzenia: deska oparta na konarze i na pniu, skrzynia, kije i drąg jako maszt. Siedemdziesiąt kroków od brzegu.

Wiatr, kępy traw i białe grzbiety fal.

Czerwony frachtowiec na linii horyzontu.

Dwie postaci idące na tle morza, nieba i wydm.

Niebieska dal, biel spoin, falowanie i lśnienie światła.

W dali ptak.

Rozerwane ułamki poematu.

Żal na wiatr, że tak szasta.

Ale wiatr to także dobry duch i błogosławieństwo.

Ruch piasku, ruch wody i ruch obłoków. Wszystko przesuwa się i przepływa, przyplęwa, płynie i odpływa, przesuwa się, przepływa, przyplęwa i odpływa, płynie i przesuwa się, odpływa i przyplęwa, przepływa, przesuwa się, robi miejsce następnym.

Nisza nieba i obłoki jak fryz na linii horyzontu.

Ale, żeby jeszcze bardziej to ogołocić: znikają obłoki i białe grzbiety fal, kępy traw, deska, konar, pień, skrzynia, kije i drąg-maszt.

Co zostaje?

Niebieskie niebo, ciemnoniebieskie morze i biały piasek, chociaż niekiedy wydaje się, że morze jest ciemnozielone, a piasek żółty.

Co jeszcze?

Światło i wiatr.

I ja, nie ja.

Czy można by to jeszcze bardziej zredukować?

Każdego dnia, gdy brzegiem morza idzie w stronę Wejścia 33, widzi blask i iskry zachodzącego słońca, całą tę feerię światła, jej splendor i świetność.

Czarna rozpacz. Monolog w stanie rezygnacji. Ratując się, składa hołd Niepojętemu. Udaje, gra na zwłokę, nie daje za wygraną. Usiłuje wskrzesić w sobie radość i wdzięczność. Wie, że skargi i złorzeczenia są na nic, nic nie dają, są łatwe, jałowe i nudne. Pierwsza rzecz, to wydostać się z myśli o sobie. To musi być pierwsze. Wydostać się z myśli o sobie, zacząć myśleć i mówić o innych, o radosnych dniach z nimi, o dniach szczęścia i łaski. Zacząć od pochwał i od wdzięczności. Na przykład mówić o matce i o ojcu, o babci i o radosnych dniach z nimi, o tych wszystkich dniach szczęścia i łaski. Wspominać dzieciństwo, dziękować za nie i z wdzięcznością składać hołd Niepojętemu.

Zielone i żółte pola i łąki. Ścieżka w stronę lasu. Żarnowiecki byczek Fernando.

Kościół Zwiastowania Pana, gotyk z przełomu XIII i XIV wieku. Nawa z ośmioprzęsłowym sklepieniem gwiazdzistym. Wieża o charakterze

obronnym. Od strony północno-wschodniej krużganki. W bocznym ołtarzu drewniana Pieta z początku XV wieku. Chór, rokokowe stalle, chrzcielnica z figurą anioła i płyta nagrobna dowódcy wojsk krzyżackich Fritza von Ravenecka.

Widzenie z siostrą Małgorzatą. Mówi, że w klasztorze działają siły wyższe.

Dębki. Spacerową do domu Groena i dalej, do Wejścia 24.

Piaśnica i Piaśnickie Łąki. Po drugiej stronie Wejście 25.

Fale z szumem szturmują brzeg. Mewy i rybitwy w gromadach odpoczywają na piasku. Marsz w stronę Wejścia 23, i dalej.

Wyjście Wyjściem 17 i skrajem lasu do Wyjścia 18. Na rozstajach dróg tablica: Lasy Oliwsko-Darżlubskie, rezerwat Widowo, gmina Krokowa i strzałka na wschód: Karwia 10 km.

Prawdą jest wrócić z nadmorskiego spaceru mokrym i prawdą jest wrócić z nadmorskiego spaceru suchym. Raz jedno jest prawdziwe, raz drugie.

Po nocnym sztormie przekrzywiony maszt i cała konstrukcja do wzmocnienia.

Z końcówki relacji kapitana ż. w. Tadeusza Meissnera z rejsu „Daru Pomorza” dookoła świata (1934–1935): „2 września po południu podchodzimy pod brzeg, aby określić pozycję. Okazuje się, że jesteśmy na północ od ujścia Piaśnicy”.

Rozprawa Jana Błońskiego o Norwidzie. Zagadki, szyfry i nie-oczywistości. Błyski zrozumień i wtajemniczeń.

„Środki poetyckie Norwida można po prostu rozpatrywać jako formy dochodzenia do prawdy” – mówi Błoński. I właśnie to dochodzenie do prawdy jest u Norwida najważniejsze.

Jego trzy główne techniki: ironia, przemilczenie i coś, co Błoński nazywa „przewartościowaniem”.

Zamiast: „przewartościowanie” – przemiana.

Język, który ciągle coś określa, tworzy sens i razem z nim człowieka – „świadomego, zmartwychwstającego”, jak mówi Norwid.

On skarży się na ciemność mojej mowy –
Czyż choć świecę raz zapalił sam?!
Sługa mu ją wnosił pokojowy.
(Wielość przyczyn tak ukryto nam)

(Ciemność)

Marzenie o spoistości, która byłaby zarazem otwarta.

Napięcie pomiędzy „myślą rozszyfrowującą” a „chaosem życia”.

Naśladowanie i czekanie na s i e b i e. Trzeba tak postępować, żeby siebie znaleźć. Ta droga jest u też Norwida.

Wiatr tak silny, że chowam się za wydmy i tam, na skraju lasu, leżę w niecce z mchu i z wrzosów.

Istota znaku Jonasza mieści się przede wszystkim w przepowiadaniu proroka w Niniwie i równocześnie w odpowiednim odniesieniu się do jego słów mieszkańców tego miasta.

Julia o wierszach Becketta, nad których przekładami pracuje: „To jest ogród plewiony”. I dodaje: „Beckett to pole walki”.

Do Gdyni. W południe w SDM-2 na Sędzickiego 19.

„Dar”. W międzypokładzie. Zastawione moje dwa haki i szafka. Szare światło, niski strop, nieczynne drugie wyjście.

Przez maszynownię i żagielkoję na pokład główny, do pomieszczeń kapitana i oficerów i na górę, na pokład rufowy. Reling, koło sterowe, kabina nawigacyjna i top na krocymaszcie. Zejście na śródpokład i pod grotmasz-

tem i fokmasztem w stronę dziobu i do góry, na pokład dziobowy. Na oku, przed wejściem na bukszpryt i przy kabestanie. Bramstengi, wanty, saling grota i linie rej.

Świętojańską do Wzgórza i z powrotem. Wieczorem w Dzielnicy Chińskiej u Renaty G. Róże, czerwone wino, sery i cytrynowa babka. Na półkach książki Miłosa.

Trzy czarne i dwa szare koty kręcą się pod moim oknem.

Sopot. U świętego Jerzego, a potem szybkim marszem w mżawce do końca mola i z powrotem. Zniszczony widok, niegdyś pełen światła i przestrzeni, teraz zabetonowany, smutny.

Gdańsk. W pustkach Bazyliki. Od Wszystkich Świętych do Bractwa świętego Jerzego. W nawie głównej. I dalej, na skos, do Zbawiciela i prosto, do świętego Rajnolda i tam przed Pietą i przed Sądem Ostatecznym, w środku.

Z Olkiem J. na jarmarku wileńskim i na spacerze nad Motławą.

Zwały gruzu i chwasty, teatr szekspirowski w budowie.

W Exlibris Café piszemy kartkę do Julii.

Sny, w których wyświetlają się sytuacje, które potem zdarzają się na jawie. Czy dzieje się tak z miłości, czy z łaski? A może tylko siłą marzeń i pragnień lub siłą woli?

„Lecz wy starajcie się o większe dary, a ja wam wskażę drogę jeszcze doskonalszą”. 1 Kor 12, 31

Die Kleistermasse – miazga. Ktoś, kto pracuje nożycami i kłajstrem. Nie rozbija, ale kroi, lepi, klei i uzupełnia. Tuszuje i zakrywa braki. A może tylko wywraca na nice?

Krzysztof Myszkowski

Marek Skwarnicki

Hejnał mariacki (6)

Rok 2010 z perspektywy historii będzie rokiem bardzo interesującym w dziejach niepodległej Polski. Zaczęło się od 10 kwietnia, kiedy to nastąpiła katastrofa prezydenckiego samolotu lecącego na uroczystości katyńskie. Samolot rozbił się i zginęli wszyscy jego pasażerowie. Poza parą prezydencką zginęło kilku generałów – dowódców poszczególnych rodzajów broni w armii. Wiele osób Kancelarii Prezydenckiej. Szlachetnych działaczy związanych ze zbrodnią katyńską. Oczywiście cała obsługa i funkcjonariusze Biura Ochrony Rządu – po prostu wszyscy. Razem dziewięćdziesiąt sześć osób. Niebawem po tej katastrofie przyszła fala powodzi zarówno wzdłuż biegu i dorzeczy Wisły jak i Odry i Nysy, zalewając wielkie obszary rolnicze, nie niszcząc wielu miejscowości i domów w miastach. Po pierwszej fali przyszła druga; potem trzecia – już pod koniec lata. Tego roku były albo wielkie upały, albo wielkie i obfite deszcze powodujące te powodzie. Zupełnie jakby niebo uwzięło się na nieszczęsną naszą krainę. Zważywszy, że to wszystko naród ogląda w telewizji, sprawa jest jakościowo inna aniżeli wtedy, gdy najwyżej słyszało się o wydarzeniach tego rodzaju przez radio – nie mówiąc o czasach wcześniejszych. Nerwowe napięcie zaznaczyło się zwłaszcza w polityce, bo do tego wszystkiego, z powodu śmierci prezydenta Lecha Kaczyńskiego, ogłoszono nowe wybory, które przebiegły w dwóch fazach. W pierwszej i drugiej wygrał Bronisław Komorowski, a przepadł Jarosław Kaczyński, który nagle ogłosił, że ma zamiar kontynuować misję swojego brata, która dla piszącego te słowa, nigdy nie była jasna, ponieważ prezydentura Lecha Kaczyńskiego – prawdę mówiąc – była bez wyrazu; pełna prowincjonalnych potknięć w polityce zagranicznej; a wpływ na kraj miał właściwie jego brat, który ocalał chociaż miał lecieć tamtym samolotem. Zamiast niego poleciał krakowski profesor i prokurator – Zbigniew Wasserman.

Splątane dwie dramatyczne akcje dochodzeń w sprawie przyczyn katastrofy pod Smoleńskiem i prezydenckich wyborów, wzięwszy pod uwagę zaciętą walkę dwóch największych partii politycznych PiS i PO, zdominowały klimat życia w kraju. Tę sytuację psychologiczną w skali milionów obywateli określił Andrzej Wajda jako zimną wojnę domową. Bo do owych akcji dołączyły się jeszcze dodatkowe problemy walki o krzyż poświęcony ofiarom

katastrofy smoleńskiej, wetknięty w trawniki przed Prezydenckim Pałacem na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie oraz sierpniowe obchody trzydziestolecia powstania „Solidarności” w Gdyni. Dla ludzi z poczuciem humoru, można by to wszystko nazwać polskim tragiczno-groteskowym kabaretem. Jednak mówiąc poważnie – mijający rok ukazał nowe układy ideologiczne, światopoglądowe i polityczne w Polsce. Ukazał właściwie kryzys zarówno państwa, jak i Kościoła.

Patrząc na wszystko, co się stało i dzieje, zimnym okiem pisarza, który chce z tej bulgocącej nienawiścią magmy politycznej wyciągnąć jakieś korzyści dla siebie – dużo elementów ma do dyspozycji. Zacznijmy od krzyża i jego obrońców na Krakowskim Przedmieściu, którzy najprawdopodobniej byli (może i są) bojówką partii Prawo i Sprawiedliwość, biorącą odwet na nowym prezydencie wywodzącym się z PO; odwet za to, że Jarosław Kaczyński wybory prezydenckie przegrał. Drugi wątek – sensacyjny, to katastrofa smoleńska. Wyobrażam sobie, że na ten temat powstaną być może powieści akcji i filmy. Dokumenty, kryminały i opowieści szpiegowskie. No a jeśli chodzi o te dziwne dzieje „Solidarności”, która z wielkiego, szlachetnego ruchu wyzwolenczego, tak cenionego przez Jana Pawła II, zmieniła się częściowo w hordę chuliganów – gwizdem, tupaniem i wrzaskiem ubliżających premierowi i prezydentowi państwa na akademii trzydziestolecia „S” w Gdyni, to nie wiadomo co napisać.

Obraz życia Polski i Polaków w mijającym roku nie byłby jednak pełny, gdyby nie to, że liczne, być może w milionach, ilości rodaków, dzięki uzyskaniu wolności podróŜowania po Europie i prawie całym świecie – w miarę własnej zamoŜności – spędziły wspaniałe wakacje, zarówno w Egipcie jak i na Wyspach Kanaryjskich. UboŜsi, ale chyba niewiele, siedzieli na plaŜach Bałtyku, w tropikalnych upałach tego lata. Myślę, że jest to pewien ratunek w sensie nastroju społeczeństwa, po burzliwej atmosferze jesienno-zimowej, wypoczęci Polacy mniej będą rwali się do bitki.

Sporządzam taką kronikę wydarzeń, którym dzień w dzień, i godzina po godzinie, przez cały rok towarzyszy dźwięk hejnału mariackiego, ponieważ patrząc okiem pisarza, raczej prozaika niż poety, mamy dziś do czynienia z bardzo bogatym materiałem. Nie jest to tylko materiał historyczny, ale i literacki. Niestety powieść współczesna ucieka od wydarzeń historycznych i zastępują ją pamiętniki oraz zbiory dokumentów. Kiedy człowiek się wysili, żeby objąć jakimś jednym rzutem oka rok 2010, to dostaje zezę. Mało, że brak dystansu, który gdy się pojawi, być może luka literacka zostanie wypełnio-

na, ale gdzież w tej chwili perspektywa takich powieści jak *Popiół i diament*, *Inny świat*, *Miazga*, *Zdobycie władzy Miłosza*, a nawet książki *Putramenta* czy socrealistyczne knoty typu: *Traktory zdobędą wiosnę*. Życie polityczne stało się schematyczne, wulgarne i bezideowe. Uważany przez swoje entuzjastki raczej niż entuzjastów za męża stanu, Jarosław Kaczyński, wydaje się być okaleczony obecnie śmiercią brata, bo zdradza dziwne dewiacje poglądów patriotycznych, które były chyba aktualne w powstaniu styczniowym i w czasie okupacji niemieckiej. Antyniemiecka propaganda komunistów starająca się odwrócić wzrok Polaków od zabranych im ziem Wschodnich Kresów też wywarła duży wpływ na obydwu Kaczyńskich. Podobnie antyimperialistyczne komentarze podręczników szkolnych w szkole średniej i wyższej, mogły doprowadzić obecnie do takich wniosków prezesa PiS-u, jak ten niedawno ujawniony, że Polska dziś stała się kondominium Niemiec i Rosji. Niechęć nieżyjącego prezydenta i całego ugrupowania PiS-u, skupiającego tzw. „prawdziwych Polaków”, do Unii Europejskiej to też owoc, być może podświadomego wpływu, propagandy antyzachodniej i antyimperialistycznej. Brak znajomości języków obcych obydwu polityków bliźniaków separował ich od myśli zachodniej. I nie tylko zachodniej, bo angielski stał się już narzędziem porozumiewania nawet z Chińczykami.

W nieocenionym mieście Krakowie odbył się niedawno coroczny Marsz Jamników. Te dziwne, ale bardzo miłe zwierzątka o różnej długości, ale zawsze tej samej ilości nóg, pogardliwie przez niektórych warszawiaków nazywane chartami chowanymi pod szafą, wzbudzały entuzjazm tłumów zgromadzonych na trasie prowadzącej od Bramy Floriańskiej pod gotycką wieżę nieistniejącego Ratusza. Tam była estrada, na której prezentowano jamniki w strojach historycznych związanych z bitwą pod Grunwaldem. Wygrała konkurs jamniczka „udająca” obraz *Matejki Bitwa pod Grunwaldem*, która na wydrukowanym obrazku miała do wyboru, by włożyć w nie głowę, dwa otwory. Jeden w miejscu portretu księcia Witolda, drugi: Ulricha von Jungingena. Najwięcej piesków przebrano za rycerzy krzyżackich, ale wyróżnienie otrzymał dziesięcioletni bohater pochodu przebrany za króla Władysława, w gronostaje i koronę, ciągnięty na wózku, tak, by się biedak nie zmęczył i godnie reprezentował dynastię Jagiellonów.

Tak to historyczna świadomość zesłała na psy.

Marek Skwarnicki

Leszek Szaruga

Jazda (16)

45.

Dziwne doświadczenie: po niemal miesiącu podróży, w trakcie której udało mi się niemal zapomnieć o polskich sprawach – niemal: gdyż zwiedzając Krym trudno by było nie przywoływać z pamięci strof mickiewiczowskich sonetów – odnalazłem się nagle w przestrzeni zawirowań, których sensu i celu pojąć nie potrafię. Oto bowiem przeczytałem w „Polsce” wywiad z Anną Fotygą (zapewne już za kilka lat przy tym nazwisku konieczny będzie przypis: minister spraw zagranicznych w rządzie Jarosława Kaczyńskiego, obecnie pełni rolę PiSowskiego analityka kwestii międzynarodowych) dotyczący politycznych poczynań rządu Donalda Tuska. Rzecz jasna, nie mogą to być oceny pozytywne. Ale nie to jest tu kwestią najistotniejszą, gdyż w wywiadzie owym pojawiają się opinie dotyczące stanu świadomości społecznej w Polsce i stanowiska jego elit, a to zdaje się wskazywać zamierzenia reprezentowanej przez Fotygę formacji.

Oto powiada ona: „Tymczasem największym zmartwieniem jest kondycja polskiego społeczeństwa”. A wcześniej: „Wciąż nie potrafię zrozumieć jak ktoś taki jak Palikot może podobać się inteligentom. To smutne, ale mówi wiele o kondycji polskich elit”. O wnioski nietrudno: trzeba społeczeństwo przekształcić, a elity wymienić. I przyznam, że to nie tak znów nowe. O wymianie elit słyszeliśmy i czytaliśmy – a także doświadczyliśmy praktyk zmierzających do tego celu – po dojściu komunistów do władzy w latach 40. i 50., wtedy też wprowadzono postulat „pierekowki dusz”, czyli tworzenia „nowego człowieka” i „Nowego społeczeństwa”, później zaś w słynnej wypowiedzi Rakowskiego w pierwszych dniach stanu wojennego znów pojawiło się hasło „wymiany elit”. O tym, że społeczeństwo polskie „nie dorosło” do demokracji i nie potrafi sprostać jej wyzwaniom mówiono w okresie peerelu nieustannie. Polacy są jak dzieci i trzeba ustanowić taką władzę, która by potrafiła owe dzieci wychować – kolejny w naszej historii projekt sanacji. A że projekt ten elitom raczej się nigdy nie podobał, warto te elity jeśli nie wymienić (to byłoby najlepsze), to przynajmniej zmusić do siedzenia cicho. Jak choćby Eustachego Rylskiego, jednego z tych, którym Palikot się podoba,

a który za to właśnie został przez środowiska prawicowe – które obdarowały go swego czasu Nagrodą im. Józefa Mackiewicza – żrugany.

Rylski odpowiada: „...jestem fanatykiem dotrzymywania umów. Kontrakt to kontrakt. W moim kontrakcie nie było słowa o poglądach. Znam świat, w jakim żyję, i miałem prawo sądzić, że w mojej powieści [Człowiek w cieniu] znalazło się wystarczająco dużo konserwatywnych, by nie rzec reakcyjnych motywów w przyzwoitej pisarskiej robocie, by tę nagrodę otrzymać. Gdyby mi powiedziano, że jest to nagroda również za poglądy, których wobec darczyńców lub kapituły mam do końca dni swoich dochować, tobym jej nie odebrał”. Ma rację, ale też ta „awantura” pokazuje doskonale, na jakich zasadach funkcjonują dziś inteligentkie salony, w których podstawową zasadą funkcjonowania stała się polityczna lojalność wobec danej grupy. Przypadek Rylskiego jest dość drastyczny, ale symptomatyczny, gdy tymczasem schemat zamknięty w formule „kto nie z nami, ten przeciw nam”, jest schematem wyniszczającym kulturę i sprzecznym z powinnościami intelektualisty, który ma przede wszystkim pozostawać w zgodzie z własnym sumieniem i odrzucać wszelkie, zwłaszcza polityczne, tabu. Jedną z najważniejszych zaś powinności jest tu to, co w zdjętym swego czasu przez cenzurę peerelowską szkicu Miłość do kultury pisał Stefan Kisielewski: „W okresach przełomowych, gdy obalane jest stare i budowane nowe, miłość dla kultury narodowej wszystkich czasów i wszystkich odcieni staje się specjalnie ważna (...). W takich okresach przede wszystkim potrzebna jest odpowiedzialność za całokształt, w takich okresach cząstkowa, eliminacyjna postawa twórców opętanych sobą i swoją ideą, kiedy indziej pożyteczna jako gwarantujący żywotność ferment, nie wystarcza do sprostania zadaniom kulturalnym, nałożonym na nas przez epokę. Brak miłości dla całokształtu staje się wtedy w istocie – obojętnością dla kultury”.

Jestem przekonany o tym, że obecny czas jest wciąż jeszcze czasem przejściowym i na swój sposób przełomowym. Jeśli w praktyce naszego życia pozwolimy sobie na podziały w sferze kultury, na jej klasyfikowanie wedle wzorca „nasze – nie nasze” i odrzucania tego drugiego członu, wówczas grozi nam zapaść poważniejsza, niż się na ogół przypuszcza. Politycy pozostają obojętni dla kultury, to ewidentne. I przyznam, że – niezależnie od tego, jak oceniam jego działania i wypowiedzi – Janusz Palikot jest jedynym politykiem, który o kulturę i poprawę jej kondycji upomina się publicznie.

On tylko postuluje – niewiele to, ale zawsze coś – przeznaczenie 1% budżetu na kulturę właśnie.

Jeśli nie, to możemy sobie powtarzać za Tadeuszem Borowskim: „Kultura ty, polska kultura, pojedziesz ty kiedyś za Ural”...

46.

Nota krótka, ale sprawa ważna: nakładem ukraińskiego wydawnictwa Misioner ukazała się w układzie i tłumaczeniu Rostysława Kramara antologia polskiej poezji religijnej okresu pontyfikatu Jana Pawła II zatytułowana *Nebo nasuszczone*, na którą składają się wiersze 28 poetek i poetów. W krótkim posłowniu autor wyboru wskazuje na zakorzenienie tej liryki już w początkach literatury polskiej i niemożliwość śledzenia jej losów bez wątków, jak pisze, „natchnionych Dobrą Nowiną”. Oczywiście – można mieć do tego wyboru zastrzeżenia: zarówno dotyczące koncepcji, jak samego wyboru, lecz przecież nie ma antologii, która by podobnych zastrzeżeń w nikim budzić nie mogła. Tu wskazać by można choćby te braki, które związane są z wąskim – właściwie zredukowanym do katolicyzmu – pojmowaniem religijności: nie ustrzegł się przecież podobnego uproszczenia ks. Jan Sochoń w swej *Antologii młodej poezji religijnej* (1986), w której nie uwzględnił ani nurtu liryki nawiązującej do buddyzmu (np. Jarosław Markiewicz), ani do islamu (np. Selim Chazbijewicz), ani wreszcie do tradycji żydowskiej (np. Piotr Matywiecki). Nie to jednak wydaje się tu istotne. Istotna jest próba ukazania czytelnikowi ukraińskiemu tego specyficznego i niezwykle silnego nurtu poezji – nie do końca stłumionego nawet w okresie stalinizmu – który stanowi zjawisko do tego stopnia specyficzne, iż w jednej ze swych antologii publikowanych w Niemczech Karl Dedecius osobny dział poświęcił liryce uprawianej w Polsce przez księży. O randze tej poezji nietrudno się przekonać choćby w trakcie lektury tomu zbiorowego – zredagowanego przez Stefana Sawickiego i Piotra Nowaczyńskiego – *Polska liryka religijna* (1983), by przywołać tylko to jedno opracowanie.

Ale publikacja ukraińska kieruje moją uwagę na zjawisko szersze: wciąż niedostateczną u nas znajomość poezji naszych wschodnich sąsiadów. Nie tylko nie przetłumaczono fundamentalnej – opublikowanej przez Giedroycia – antologii *Rozstrzelane odrodzenie*, ale nie pomyślano o rozszerzeniu jej o prezentację poezji awangardowej Ukraińców z lat dwudziestych i trzydziestych. Obecnie publikuje się co prawda zbiory

poezji współczesnej, lecz wskazane by było udostępnienie polskiemu czytelnikowi kompetentnej panoramy ukraińskiej liryki XX wieku. To samo zresztą dotyczy poezji białoruskiej czy rosyjskiej. Nasze filologie kształcą tysiące ukrainistów, białorutenistów i rusycystów. Nie mamy jednak kompetentnych opracowań historii literatury tych narodów, podobnie zresztą, jak wciąż nie sposób się doczekać – mimo sporej ilości absolwentów germanistyki – kompetentnej historii literatury niemieckiej (Dzieje literatury niemieckiej Szyrockiego to książka nie tylko przestarzała, ale w odniesieniu do literatury XX-wiecznej naznaczona piętnem czasu i nieznośnymi ocenami ideologicznymi).

Warto dostrzec, że w Rosji w ostatnich latach ukazały się trzy fundamentalne antologie polskiej poezji XX wieku: Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego *Polskije poety XX wieku* (2002), Astafiewej *Polskije poetessy XX wieku* (2003), wreszcie Andreja Bazilewskiego *Zdiełano w Polsce* (2010). W Niemczech w redakcji Karla Dedeciusa ukazała się perfekcyjnie ułożona „panorama literatury polskiej XX wieku”, na którą składają się dwa tomy poezji, dwa tomy prozy oraz tom tekstów o charakterze aforystycznym. Podobnych antologii prezentujących literaturę rosyjską czy niemiecką w Polsce wciąż nie mamy i ta nierównowaga – tłumaczy, i to niezłych, wszak nie brakuje, zaś *Moi Moskale* Woroszyłskiego (książka, która czekała na wydawcę dziesięć lat!) mają nieco inny charakter niż antologia prezentująca całe stulecie czy choćby tylko okres powojenny – jest zjawiskiem niepokojącym. Gdy zastanowić się nad jego przyczynami, jedną z nich można odnaleźć w brakach organizacyjnych, w braku orientacji filologii uniwersyteckich na dialog międzykulturowy, wreszcie na nieumiejętności wygospodarowania na podobne cele odpowiednich funduszy. I coś z tym chyba trzeba w najbliższym czasie zrobić, choćby po to, by sprostać wezwaniu Stanisława Staszica, który stwierdził, że należy dobrze znać języki i kulturę sąsiadów. Literatura – poezja zaś w szczególności – jest wyjątkowo użytecznym w tej materii narzędziem poznania.

47.

Od dłuższego już czasu z rosnącym podziwem obserwuję rozwój redagowanej przez Fundację Pogranicze w Sejnach serii wydawniczej Meridian. Jest to jedno z tych przedsięwzięć, które budzą respekt swym rozmachem i wizyjnością. W gruncie rzeczy seria ta stanowi swoistą re-konstrukcję obszaru określanego przez Jerzego Stempowskiego mianem Międzymorza, a więc

obszaru położonego w trójkącie, którego wierzchołki wyznaczają baseny mórz Adriatyckiego, Bałtyckiego i Czarnego (ABC).

Co jest wspólnym doświadczeniem tego obszaru? Gdy się nad tym zastanowić, okaże się, iż jest nim swego rodzaju „wykluczenie” z historii pojmowanej jako proces kształtowania się współczesnych państw narodowych. Proces ów rozpoczął się pod koniec XVII wieku, umocnił natomiast i nabrał impetu na przełomie stuleci XVIII i XIX, wtedy zatem, gdy kraje – a zatem nie: państwa – tego obszaru pozbawione były niepodległości, pozostając pod okupacją czy to rosyjską, czy austriacką, czy wreszcie turecką. Z tej racji wykluczone zostały z uczestnictwa w „realnej polityce”, zaś narody tych krajów przede wszystkim w kulturze – w szczególności zaś w literaturze – ocalały swą tożsamość. Proces dochodzenia do bytu politycznego – w różnych krajach regionu w różnym okresie – zaburzony został przez inwazję obu XX-wiecznych totalitaryzmów, których skutki odczuły wszystkie narody tego obszaru, łącznie z Grecją (tu rzecz zakończyła się wojną domową w latach 40.). Dopiero wydarzenia lat 80. i 90. pozwoliły im odzyskać – w różnych formach i w różnym zakresie – państwową suwerenność, niemniej wciąż traktowane są one przez Zachód jako „kraje szczególnej troski”, przez Rosję zaś jako utracona strefa wpływów, którą na różne sposoby próbuje restaurować (Ukraina, Serbia). Owo usytuowanie „pomiędzy” typem państwowości rosyjskiej (ze zredukowaną do minimum sferą społeczeństwa obywatelskiego i tradycją samodzierżawia) a ugruntowanymi historycznie demokracjami zachodnimi wyznacza współczesną kondycję państw tego obszaru, której wyraz odnaleźć można w literaturze. Seria Meridian – prezentująca piśmiennictwo wszystkich krajów Międzymorza, od antologii poezji albańskiej poczynając – pozwala na próbę refleksji nad swoistością doświadczenia kulturowego i politycznego całego regionu, jego specyfiką, kształtem społecznej samoświadomości, sposobem pojmowania fundamentalnych kategorii kultury, takich jak prawda, godność czy wolność, a tym samym określić ich sytuację w procesie transformacji całego kontynentu w ostatnim ćwierćwieczu. Mottem serii są słowa Paula Celana: „Znajduję to, co łączy i jest jak wiersz prowadzący do spotkania. Znajduję coś – jak język – niematerialnego, coś kołowego, poprzez oba bieguny powracającego w sobie, a przy tym – w sposób pogodny – nawet krzyżującego tropy; znajduję... Meridian”.

Piotr Szewc

Z powodu i bez powodu (21)

Bez tytułu i daty (XV)

Książka była dużego formatu i obszerna, wydana w 2004 roku, drukowana na żółtawym papierze techniką sprzed fotoskładu. Nosiłem ją przez pewien czas w torbie i wreszcie zabrałem się do czytania. Pozornie jej przedmiotem były zagadnienia przyrodnicze (niestety, nie umiałbym ich sprecyzować); mimo że śniłem, przypominałem sobie, że Złota papuga nie jest powieścią o ptakach i że nie o pingwiny chodzi w wierszu Pingwiny. Na niektórych stronach – może to były wklejone specjalnie karty – znajdowały się odręczne notatki autora, zapisane czarnym, niebieskim i czerwonym tuszem. A więc jedyny taki egzemplarz? Jaki książka miała tytuł? Na stronie tytułowej widniało tylko imię i nazwisko autora: Artur Międzyrzecki.

Na Listopadowej, Spadku, Polnej, Młyńskiej i Lwowskiej spotykam duchy. Żyją na swój dawny sposób, jakby nic się nie stało. Pani Kulaszyńska prowadzi na postronku krowę (za nimi biegnie wyżeł Trop) lub w spódnicy do kostek pieli ziemniaki i buraki pastewne. – Koty jeść, koty, koty jeść – z okna na piętrze woła w południe stary pan Woliński. – To Penelopa – mówi na swoją lilipucią, brązową kurkę pani Władzia Stoczkowska. Pani Władzia zna Dziadka, czasem mnie o niego pyta. Kiedy się poznali i gdzie? Tego już się nigdy nie dowiem. Kolegą Dziadka z młodości jest brat pani Władzi, Mieczysław, fryzjer. – Miecio – mówi o nim Dziadek, i gdy jest na Nowym Mieście strzyże się u pana Stoczkowskiego. No i ja się strzygę w tym samym zakładzie.

Lalki – o swoich urodziwych siostrzenicach z łapiguza mówiła dumna pani Bilowa. Było to w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, a nawet, jak mnie poprawia Marysia, nieco wcześniej.

„w sobie grób noszę i wiele cmentarzy/gdzie zmarłym lepiej niż mieli za życia” – Henryk Bereza w tomie Względy.

Równoległa trasa Wyścigu Pokoju prowadziła wzdłuż drewnianego płotu na Polnej. Za płotem, w starym, krytym papą, parterowym domu w kształcie litery L mieszkali Oberdowie, Smolińscy i jeszcze jedna rodzina. Kapsle posuwały się do mety po gliniastym i żwirowym podłożu. W wyścigu brali udział Krzysiek Smoliński i jego o rok starszy brat Marek, Władek Janus, Radek Beź, Bogdan Panas, Mirek Bełkot i ja.

Pani Józia Suchowierzch, u której we wczesnych latach siedemdziesiątych mieszkała na Spadku Marysia, miała przez krótki czas kilka gołębi. Gołębie pewnego dnia odleciały. Pani Józia zapytała o nie mieszkającego po sąsiedzku Jurka Piłata. – A jakie te gołębie były? – Jurek, sam hodowca, chciał się czegoś więcej o nich dowiedzieć. – Śliczne, po prostu śliczne – odpowiedziała pani Józia.

Nasze dwie krowy to Czarna i Raba. Czarna była domowego chowu; dorodna, pięknie zbudowana, dawała dużo mleka. Wbrew imieniu, nie była całkiem czarna: miała białe podbrzusze, białe znaczenie na głowie, biały koniec ogona i dolne części kończyn – fachowo trzeba by je nazwać śródreżcem i śródstopiem. Kilka razy urodziła bliźnięta. Groźne dla życia wzdęcie, które przytrafiło się jej któregoś lata, zostało usunięte w sposób skuteczny i radykalny: przebicciem skóry, błon brzusznych i żołądka. Raba była umaszczona typowo łaciato. Dziadkowie kupili ją na początku lat siedemdziesiątych, miała udokumentowane pochodzenie rasowe. Gdy Dziadek Rabą przyprowadził, padał silny deszcz, oglądałem ją, jak stała na podwórku, zza okna. Obydwie, Czarna i Raba, przez długi czas były poddane kontroli mleczości. Nie potrafię dziś inaczej myśleć o Czarnej i Rabej, jak o istotach bliskich, niemal członkach rodziny. Słowo niemal jest tu jednak nie na miejscu. Bardzo mi ich obu brakuje.

Odwiedziłem w Sitnie Adama Twardziszewskiego, młodszego brata Dziadka. Siedział na pniaku w komórce, odwrócony do mnie plecami, rąbał drewno. Miał długie, przyklejone do szyi i pleców włosy. Gdy na mnie spojrział, okazało się, że jest to ktoś, kogo nie znam. Stałem w drzwiach komórki z podrózną torbą, gdy pojawił się stryj Adam, wąsaty, z roześmianymi oczami. Skąd do Sitna tego dnia przyjechałem? Z Czołek, Zamościa, Lublina? Sen nie dawał mi żadnej wskazówki.

Dom w Czołkach stanął kilka lat później niż studnia. Wedle Marysi, z którą rozmawiam o tym w październiku 2010, został wybudowany w roku 1959. – Mama miała wtedy szesnaście lat, a ja jedenaście – mówi Marysia. Gdy się urodziłem, był więc prawie nowy, a mnie od najwcześniejszego dzieciństwa wydawał się stary.

Czy dusza ulega przemianom, „dołączają” do niej i towarzyszą jej wszystkie dobre i złe czyny, wszystkie nasze spełnienia i zaniechania, światła i ciemności życia? Czy jest może niezmieniona do chwili śmierci, czyli taka, jaką otrzymaliśmy przychodząc na świat? Kto przygarnia wówczas duszę? Jest samotna, cierpi, czy może jest szczęśliwa? Można duszę ponownie „zagospodarować”?

W dniu drugiej rocznicy śmierci Mamy obudziłem się prawie dokładnie o godzinie, w której Ona odeszła. Modliłem się za nią, jak zwykle w takich chwilach. Bez Niej i innych bliskich moje życie odczuwam jako wypłukane i bez znaczenia, jego przejawy przybierają niekiedy dokuczliwie karykaturalny wyraz. Napęd, jeśli bywa, jest nie wiadomo dla kogo i po co.

Babcia pośród rodzeństwa: najstarsza Janka, potem Wanda, Władysława, Alfreda (Babcia), Stanisław, Edward, Czesława. Żyją jeszcze Janka (matka chrzestna Marysi) i Stanisław (ojciec chrzestny nieżyjącego młodszego brata Mamy Lutka). Janka, Wanda i Władysława urodziły się w Ameryce, Babcia już w Polsce, niedługo potem, jak pradziadkowie, Maria i Tomasz Jaworscy, wrócili do kraju i kupili duże gospodarstwo w Kornelówce.

Piotr Szewc

RECENZJE

Anna Nasiłowska

Wiara w zadanie

Każdy większy wybór wierszy prowokuje do postawienia dwóch pytań: czy pasują dotychczasowe klucze odczytania, stosowane wobec dorobku poety? Czy nie trzeba ich skorygować? Poza tym skoro są wiersze wybrane – to co z odrzuconymi... dlaczego zostały skazane na pominięcie? Nietrudno dowieść, że obie sprawy są ze sobą powiązane. Poeta zawsze świadomie kształtuje swój styl, robi to pisząc każdy wiersz, potem dobierając poszczególne utwory do tomu, a potem jeszcze raz układając wybór wierszy. Tak jest w wypadku Wierszy wybranych Julii Hartwig. Nie ma tu niespodzianki, to jest właśnie ta poetka, a wybór, obejmujący utwory od debiutanckiego tomu *Pożegnania* z 1956 roku po *Jasne niejasne* z 2009 pokazuje takie właśnie artystyczne oblicze poetki, które już znamy. Cechy jej poezji rysują się tu jeszcze wyraźniej, bo pod tym kątem dobierano ten zielnik.

Julia Hartwig jest przede wszystkim poetką niebywale konsekwentną. Utwory z pierwszego tomu, debiutanckiego nie są zapowiedziami, próbami, ale tym właściwym głosem. Znalazło się ich zresztą w tym wyborze wyjątkowo dużo. Sięgam po „Czytelnikowski” Wybór wierszy Julii Hartwig z 1981, który na mojej półce przemienił się w książkę z odległej epoki, którą można by nazwać epoką książek drukowanych na kwaśnym papierze i dziś jest to książka pożółkła, zagrożona rozpadnięciem się. Zasada była inna, odwrócenie chronologii: na początek tom najświeższy, potem – cofając się, aż do szczupłego działu Z wierszy dawnych 1946–1956. Julia Hartwig w 1956 roku nie była przedstawicielką nowego pokolenia. Równieżniczka Baczyńskiego, rocznik starsza niż Gajcy, o podobnej do nich biografii, w której znalazło się miejsce na okupacyjną konspirację i tajne komplety na uniwersytecie, szczęśliwie wysłana poza Warszawę przed wybuchem powstania. Kobięcie biografie artystyczne bardzo rzadko układają się według pokoleniowych wzorów, są osobne, mają własną logikę, która u tej poetki rysuje się wyjątkowo wyraźnie. Debiut poprzedzony został długim okresem dojrzewania,

co uchroniło ją przed pochopnymi deklaracjami, jakich nie brak w twórczości debiutujących wcześniej, miała czas na dojrzewanie, poznanie z bliska kultury francuskiej i zdobycie dystansu wobec wojennych, romantycznych postaw i socrealizmu. Głos młodej jeszcze poetki od początku bliski jest linii (wymieńmy najbardziej znanych) Apollinaire – Eluard, a u nas, stylistycznie przypomina na przykład Adama Ważyka, który już w dwudziestolecie międzywojennym sięgał po francuską nowoczesność.

Jest to poezja oparta o wzorzec retoryczny. To oczywiście po polsku nie brzmi zbyt pięknie, retoryka kojarzy się z dyscypliną, sztywnością. Czy jednak można w ogóle mówić poza retoryką? Literatura jest układaniem zdań. My jednak jesteśmy w swoim myśleniu mocno anarchistyczni, cała polska krytyka literacka przesiąkła różnymi „rewolucjami”, panuje przekonanie o ciągłej konieczności wynajdowania „nowego języka”, co jest nie tyle dziedzictwem marksizmu, co spadkiem po Awangardzie Krakowskiej. Też – dodajmy – problematyka „nowego języka”, uznanie konieczności rezygnacji z „tonu wysokiego” i prozaizacji poetyckiej, nie wynika z upodobań estetycznych, ale wiąże się wprost z jednym z najpoważniejszych zagadnień etycznych literatury po II wojnie światowej. Żaden ton nie będzie dość wysoki, aby sprostać tragedii, każde piękno – musi być podejrzane, dotychczasowe środki wyrazu – wyczerpały się i okazać się muszą niewystarczające wobec bagażu doświadczenia, jakie naznaczyło ludzi, którzy świadomie przeżyli wojnę. Najwyrazistszą koncepcją jest oczywiście w polskiej literaturze antyestetyzm Różewicza, ale oczywiście sprawa „poezji po Oświęcimiu” dotyka wprost całej świadomości europejskiej a samo określenie zawdzięczamy Theodorowi W. Adorno i szczególnie ważna jest dla poezji niemieckiego kręgu językowego.

Ta problematyka estetyczno-historyczno-etyczna dotyczy również poezji Hartwig: nawet gdyby jej poezja nie potrafiła tu zająć własnego stanowiska, byłaby po prostu kontekstem dla odczytania jej dzieła. Wyborem Hartwig nie jest po prostu estetyzm. Jest to estetyzm wyraźnie naznaczony bólem świadomości, że odnajdowane są pewne „wyspy ładu”, czy miejsca uprzywilejowane. Ból – jest sugerowany, ale obecny nawet w utworach, w których nie zostanie wypowiedziany wprost. Niezwykle charakterystyczne jest, że tak wiele utworów powstawało w podróży. Podróżująca nie zapomina jednak skąd pochodzi i kim jest, choć nie zawsze wypowiada to wprost. W pierwszym tomie Julii Hartwig jest na przykład, zapewne pochodzący z późnych

lat czterdziestych, wiersz Sare, przedrukowany w obu większych wyborach, a więc po latach potwierdzony artystycznie.

Jest nad granicą hiszpańską
Wioska Sare, może pół-miasteczko,
Na rynku pod żółtą markizą
Podają cierpkie wino pirenejskie...

Pierwsze wersy wprowadzają nas w pejzaż. Są tu stare domy a w nich skrzypiące podłogi, dobre, choć proste jedzenie. „Po kolacji nikt się nie spieszy” – z takich obserwacji składa się cały utwór. Niebanalna zwykłość i harmonia – odbierane są przez kontrast wobec oczekiwania dysharmonii i dramatycznych zdarzeń.

Ulewa słodka i rześista jak krótki potop.
Przenosimy wtedy z werandy trzciniowe krzesła
I już wiadomo: przebiegnie noc,
Rozprostują się liście...

Co jeszcze zdarzy się w miasteczku Sare? Nic i zarazem bardzo wiele, bo przybysze obserwują nie zakłócony wielki spektakl natury i ludzkie krzątanie się – i to jest efekt zaskoczenia. Starzy ludzie, jak co dzień, siedząc na rynku palą fajki, a zapach miejscowego tytoniu roznosi się po okolicy – taka jest puenta. W dużo późniejszym utworze Hartwig pada formuła „zachwyt i ból jednocześnie” – oba przeciwstawne uczucia są obecne i we wczesnym wierszu Sare. Ból niewypowiedziany, oparty na zdziwieniu, stojącym u podstaw całego obrazu miasteczka: więc to możliwe? Wszystko odbywa się tak, jak przed wiekami, miasteczko nie zostało zburzone, jego mieszkańcy nie zostali brutalnie wywleczeni z domów, nie odbyło się wielkie polowanie na ludzi. Czy to zbyt dalekie skojarzenie, gdy przypomnimy w tym miejscu Elegię na śmierć miasteczek żydowskich Antoniego Słonimskiego? Nie. I nasze skojarzenia mogą też powędrować ku Różewiczowi, ku wszystkim utworom, jakie usiłowały dać wyraz temu, co się stało u nas.

To nie jest dziwne, że epifania dokonuje się w podróży i ten sposób odczuwania otoczenia, zarysowany w wierszu z debiutanckiego tomu, okaże się trwałym składnikiem poetyckiego świata. W podróżnych wierszach Hartwig sugerowany jest jednak zawsze zakres doświadczeń odmiennych, wizja Polski jako kraju przeoranego przez historię, naznaczonego nieciągłością, bólem, zachwianiem. Z polskich pejzaży Julia Hartwig wykorzystuje Kościelisko i obrazy plaż nadmorskich, a jeśli pojawiają się migawki z jej rodzinnego

miasta, Lublina, to zawsze wśród niełatwych wspomnień. Grób Czechowicza, samotny grób matki na prawosławnym cmentarzu, czy obraz dwóch szkolnych koleżanek, które różniły się od całej klasy tylko tym, że nie zostawały na lekcjach religii. Spotkane po raz ostatni na granicy getta wydawały się zakłopotane sytuacją. Zakłopotanie – ostatni zapamiętany gest ofiary, która jeszcze nie wierzy, co może stać się dalej.

Wyobraźmy sobie, jak musiałby zmienić się utwór o Sare, gdyby pojawił się w tym wierszu Kazimierz Dolny... Nie mniej piękny przecież, i też są tu jabłka w chłodnych piwnicach, a podczas nocy sierpniowych czuje się przepych dojrzałego lata. Jedna uwaga nasuwa się poza tekstem, Sare to miasteczko baskijskie i zapewne w latach czterdziestych można je jeszcze było podziwiać jako oazę spokoju. Bomby w Kraju Basków zaczęły wybuchać później... Być może więc dostrzeganie ładu jest przywilejem podróżnego, który nie wnika głęboko w uszione emocje, rejestruje gładką powierzchnię, która budzi jego zachwyt przez kontrast z tym, co zna lepiej, od środka.

W traktowaniu Zachodu jako azylu, ziemi szczęśliwszej, na której można odczytać ślady zwykłych ludzkich zatrudnień i ślady artystów, zaznacza się tradycyjna, polska tęsknota, nie inna – niż u Herberta. U Julii Hartwig krąg inspiracji jest jednak odmienny. To przede wszystkim Francja i Stany Zjednoczone, a nie kierunek związany z poszukiwaniem kultury antycznej, a więc Grecja i Włochy. Herbert jest przywiązany do śladów antyku jako oparcia dla wyznawanych wartości, Julia Hartwig – nie, interesują ją raczej małe dowody powszechnej, ludzkiej krzątaniny, drobne szaleństwa, ulotne nastroje. Odbija się w nich lokalność, ale zarazem dowodzą one jak bardzo świat zrozumiały i bliski w ludzkich odruchach, rozmowach, w swojej codzienności i potoczności. Filtr kultury nie wystarczyłby zresztą, by opisywać Amerykę, „nową ziemię”, tygiel narodowości. Jest w Americanach niezwykły duch przygody, powiew nowości i swobody.

W wierszu datowanym na 1984 rok, zatytułowanym Na wyżynach poetka z sarkazmem odnosi się do czyjejs wypowiedzi:

Powiedział kiedyś ktoś czytając moje wiersze:
Ach, jak bardzo zazdrościć pani przebywania w takim świecie!

I tu zaczyna się wyliczenie bied i nieszczęść polskich, typowych dla roku 1985: kolejki na mięso, kłamliwa propaganda, przyjaciele w więzieniu i głodówka w kościele, i wreszcie życie osobiste. Ironiczne powtórzenie: nad (tym wszystkim) polatam, ach, polatam, dowodzi zdenerwowania. Wiersze

zostały przeczytane jednostronnie, jako idealistyczna, lepsza wersja świata: zapis przyjemności dalekich podróży, kolekcja pięknych widoków, zielnik miłych wspomnień. Inny rodzaj reakcji jednostronnej notuje wiersz Na wieczorze autorskim ktoś powiedział że moje wiersze są pełne rozpaczy z tomu Nim opatrzy się zieleń. Poetka odruchowo zaprzecza, choć nie jest to zaprzeczenie bezwzględne. Odpycha ją od sztuki ciemnej jej zbyt łatwy nihilizm, zdolność odnajdywania we wszystkim tego samego Nic. Radość jest w istocie dumną deklaracją niezgody. Końcowa deklaracja wiersza ustanawia jednakże równowagę między nimi: „Sprzeczność jest moim żywiołem, prawem, o które wojuję”. Dwa różne wiersze są polemikami z krańcowo odmiennymi reakcjami na wiersze Hartwig. Ta druga interpretacja, dostrzegająca tragizm, potraktowana jest jednak poważniej. Ktoś czytający strona po stronie grubo tom wyboru wierszy Hartwig może być raz pierwszym z jej rozmówców, raz – drugim, ale moment prawdziwego rozumienia wymaga znalezienia równowagi między ciemną a jasną stroną.

W wierszach Julii Hartwig rysują się dwa różne porządki artystyczne. Pierwszy, starszy związany jest z retorycznością i francuską starannością intonacyjną, uporządkowaną melodyką frazowania i używany jest zawsze, gdy mowa o Europie, drugi – swingujący, jazzujący, rozkołysany, pojawia się wyłącznie w wierszach amerykańskich, choć nie wszystkich. Deklaracja artystyczna z wiersza Potrzeba dotyczy pierwszego kręgu:

Wierzę w zdanie W przystanek który szuka formy
składnej i skromnej jak codzienna mowa
Wszystko we mnie pragnie tej chwili kiedy kształt
obejmuje bezkształtne w którym zawieszona
cierpię łagodnie i trwale na ból niedookreślenia....

– w tym miejscu pojawia się *passus*, który świadczy, że ten stan pozwala na percepcję świata przyrody i zdaje się, że nie powoduje wyłącznie cierpień, pozwala się otworzyć –

Ale zdanie zdanie wiarygodne
sprawia że znowu czuję pod stopami ziemię

Ziemia europejska jest surowa, stabilna, ale ziemia amerykańska potrafi lekko się kołysać czy tańczyć. Ziemia Europy wzywa do tego, by wywiązywać się z obowiązków, rozważnie postępować i starannie ważyć słowa. Powściągliwość jest miarą odpowiedzialności, zobowiązania są trudne i wymagają liczenia się z konsekwencjami każdej deklaracji. Główna dykcja

poetycka Julii Hartwig, nacechowana poszukiwaniem porządku i równowagi, wynika z próby sprostania rozlicznym zobowiązaniom. To linia bardzo konsekwentna w jej twórczości, rozwijająca się od późnych lat czterdziestych po utwory najświeższe. Dzięki dystansowi, wielowymiarowości jej utworów, ta twórczość, obejmująca różne okresy, nigdy nie zatraciła rozpoznawalnej jednolitości. Była zaangażowana w sposób tak wyważony i dyskretny, że nic tu nie jest „z minionej epoki”, a wiersze, pochodzące z różnych czasów, przemawiają nie tknięte przemijaniem. Tak przynajmniej wykrojony został autoportret artystyczny przy komponowaniu Wierszy wybranych.

Jest jednak i inna Julia Hartwig. „Czasami czuję się zamknięta w swojej poezji, a Błyski pokazują mnie od innej strony” – mówiła poetka w wywiadzie udzielonym Jarosławowi Mikołajewskiemu („Gazeta Wyborcza” 19.12.2002). Być może przywiązuję do tego zadania nadmierną wagę, ale poszukałam tego, co odrzucone.

W 2002 roku na łamach „Wysokich obcasów” pojawiły się dwa wiersze nigdy nie zamieszczone w żadnym z tomów (a ukazało się ich od tego czasu sporo). To Oda feministyczna i Rady dla tej którą nazwano kobietą. Nie dlatego, że chciałabym się upomnieć o świadomość feministyczną, zresztą zamieszczony obok wierszy wywiad wyraźnie dystansuje się od udziału we wszelkich ruchach zbiorowych. Dlaczego jednak te dwa spore i ważne wiersze nie zostały umieszczone? Nie pasowały, nie współbrzmiały z innymi. Dlaczego materia „błysków”, rozdygotana, rezonująca różnymi myślami, potraktowana została jako osobna? Podejrzewam, że wznoszenie ogromnej budowli ma swoją cenę. Wymaga samoograniczenia, choć tak naprawdę „gospodarstwo ducha” jest znacznie bardziej rozległe.

Julia Hartwig w wywiadach przypomina czasem chwilę, gdy ona i Anna Kamieńska, obie młode z Lublina, tuż po wojnie postanowiły zaczerpnąć rady Czesława Miłosza na temat twórczości poetyckiej. Powiedział im wtedy, że miłość nie jest dobrym tematem dla poezji. Ach, ileż z samego Miłosza jest w tym zaleceniu, cała jego późniejsza koncepcja wewnętrznego chłodu jako ceny artyzmu! Wyrażona *expressis verbis* wiele lat później, w poemacie Orfeusz i Eurydyka, gdzie pada stwierdzenie: „liryczni poeci mają (...) zimne serca”. To byłaby cena za doskonałość sztuki. Dla dwóch młodych poetek było to jednak zalecenie, by dokonały stłumienia. Julia Hartwig do dziś przypomina tę radę z aprobatą. Zapewne pomogła ona wyjść ze stanu naiwnej wiary w ekspresję w momencie, gdy – przed debiutem – było to korzystne. A jednak – stłumienie zostało dokonane.

Wybór wierszy Julii Hartwig to imponujący zapis bardzo konsekwentnej drogi poetyckiej. Wznowiono też właśnie jej wczesną pracę o Apollinairze, byłby pewnie czas na wznowienie także drugiej biograficznej książki o Gérardzie de Nerval z 1972 roku. To czas porządków i podsumowań. Dopiero w dużym wyborze widać, jak rozwiązania artystyczne, znalezione przez poetkę na początku drogi, przed sześćdziesięcioma a może nawet siedemdziesięcioma laty, sprawdzały się w trakcie jej dalszej twórczości, która w latach dziewięćdziesiątych wyraźnie rozkwitła. Sześć tomów przed 1990 rokiem i siedem – późniejszych. Można by nawet powiedzieć, że poezja Julii Hartwig jest wielkim łukiem, przerzuconym między marzeniami kulturalnymi 1956 roku a czasem dzisiejszym. Coś jednak w polskiej literaturze może być niezależne od zakrętów historycznych, trwałe.

Anna Nasiłowska

Julia Hartwig, Wiersze wybrane, Wydawnictwo a5, Kraków 2010

Krzysztof Myszkowski

Dolina mojej rzeki

To ostatnia eseistyczna książka Czesława Miłosza (1911–2004) – jego, można powiedzieć, łabędzi śpiew i pisarski testament, a więc rzecz godna najwyższej uwagi.

To szczęście, że mamy to Miłoszowskie przesłanie, które jest dla nas i powinno być dla następnych pokoleń jak żyrostat.

Otwiera esej tytułowy, w którym w całej siatce literackich tropów i odwołań wyróżnia się fragment poświęcony Adamowi Mickiewiczowi, ukochanemu poecie Miłosza.

Mottem tego eseju mogłyby być cytowane w nim słowa Simone Weil: „Skąd przyjdzie odrodzenie do nas, którzyśmy skazili i spustoszyli cały glob ziemski? Tylko z przeszłości, jeżeli ją kochamy”.

Na przykładzie stosunku Miłosza do Mickiewicza, poety sekretnego i zagadkowego, możemy pojąć, co Simone Weil miała na myśli, mówiąc o „ożywczym znaczeniu przeszłości, jeżeli ją kochamy”.

Europa oderwana od Boga i od chrześcijaństwa, czyli oderwana od swoich korzeni i przeszłości, będzie wrakiem dryfującym ku katastrofie.

Skutkiem dechrystianizacji Europy, mówi Miłosz, były masakry dwóch wojen światowych i dwa bezbożne totalizmy, które wygubiły dziesiątki milionów ludzi. Czy trzeba jeszcze czegoś więcej?

Następuje ateizacja literatury i innych sztuk. Antyreligia wydrąża świat, niszcząc samo pojęcie prawdy.

Dla ratowania siebie, swojego życia duchowego i intelektualnego i dla ratowania polszczyzny trzeba w sobie i dla innych wskrzeszać z pasją i z miłością dzieła największych polskich pisarzy, także tu przywołanych: Jana Kochanowskiego, Ignacego Krasickiego i Adama Mickiewicza i, dodajmy, Czesława Miłosza, który jest jak arka przymierza pomiędzy dawnymi a nowymi laty.

Nasz związek z przeszłością, z jej siłą i mocą jest związkiem z ludźmi, którzy żyli przed nami i działali dla nas najwięcej: są to nasi najbliżsi i ci artyści, pisarze i myśliciele, którzy mieli i mają na nas wpływ.

Największą katastrofą byłoby odejście od chrześcijaństwa, mówi Miłosz i kontynuuje ten wątek w kolejnych esejach tego tomu.

Są to sprawy, jak stwierdza, o zasadniczym znaczeniu.

Omawia je jako obserwator XX wieku z perspektywy sztuki i oczywiście w głównej mierze literatury.

I z tej perspektywy nazywa Miłosz wiek XX wiekiem erozji chrześcijaństwa. Żyjemy w ciągłych przemianach, tylko że te przemiany są odwrotnością tej, która jest dla każdego człowieka najważniejsza: religijnej przemiany serca i duszy.

„Literatura i sztuka XX wieku zaprzecza samym podstawom chrześcijaństwa” – mówi Miłosz. I to jest rzeczywista i największa z możliwych katastrofa, o ileż większa od wszystkich innych plag tego piekielnego wieku.

Zamazuje się wartości, które przecież zakodowane są w genach naszego gatunku, w naszej naturze, a więc wydziedzicza się człowieka i rzuca się go na komercyjno-medialny śmietnik, w chaos i na zaturę.

Na media nie ma co liczyć: są zaprogramowane, nakręcane przez pieniądze. Jedynym ratunkiem są i będą: religia i sztuka, które muszą trzymać się razem, tak jak było przez wieki.

Gdy patrzy się na dzisiejszy świat, to trudno być optymistą tak co do jego terażniejszości jak i przyszłości. Ale nie jest aż tak bardzo źle, skoro największy pisarz XX wieku, a przy tym chyba największy pośród nich pesymista, Samuel Beckett, zostawił w swoim dziele świetliste znaki i w sposób nierozwalny odniósł swój świat do Biblii.

Jak to wszystko jest przez zło powiązane i jak śmiertelnie groźne, wiemy z najbliższej nam historii: tak komunizm jak i faszyzm były tworzone bez Boga i przeciw Niemu, pod egidą Antychrysta; dają temu świadectwo Biesy Fiodora Dostojewskiego i Doktor Faustus Tomasza Manna.

Wyobraźnia, która przestaje być otwarta na transcendencję, staje się martwa. „Wyobraźnia martwa, wyobraźcie sobie” – mówi Beckett. Jak żyć z martwą, czy martwiejącą wyobraźnią?

„Wiara religijna naszego dzieciństwa powinna nas nakłaniać do uprawiania sztuki sakralnej, ale to jest niemal niemożliwe, bo same wymogi artystycznej techniki przeciągają nas, by tak rzec, na stronę świata” – mówi Miłosz. „Niemożliwe”, czyli jeszcze niedostatecznie niemożliwe, a więc jednak w jakiś sposób możliwe i trzeba robić wyrwę w tej szczelinie, poszerzać ją.

Oczywiście nie jest to tylko kwestia zewnętrzna. Sacrum i profanum toczą ze sobą walkę nie tylko na zewnątrz, ale i wewnątrz nas, w środku. W tej walce jednak wiele dobrego nas wspomaga.

Miłosz mówi: „Uważając się za chrześcijanina, robię wybór i muszę wybrać, skoro jestem przyparty do muru. Może nie byłbym, gdybym nie służył poezji i sztuce, w dziedzinie, w której wiara albo brak wiary ukazują się wyraźnie jako sama techna (...) Jako poeta wszystko zawdzięczam latom medytacji, której mogę nadać miano religijnej, a nawet mistycznej, i która niewiele różni się od modlitwy. (...) Owoc tej medytacji jest zawarty w moich wierszach”. I dodaje, że jest to „obszar, który, jak myślę, wiele obiecuje poetom jutra”. Dobrym patronem, którego nam podsuwa, jest Blaise Pascal.

A jaka jest alternatywa? Dosyć egzotyczna i bez większego sensu. Odrzucając Boga, gloryfikuje się absurd i przypadkowość wszystkiego, czyli samego siebie i całego świata. Wszystko jest w rozsypce, w zamazaniu i w rozpadzie – ja i świat! Stan dobry do wegetacji na śmietniku.

Odpowiedzi i prawdy szuka się przez całe życie. Jak mówi Pascal: „Zaprzeczając, wierzyć i najzupełniej wątpić to dla człowieka to samo, co bieg dla konia”.

I tego trzeba się trzymać. Nie ma trzeciej drogi. Albo Bóg – albo nihilizm poznawczy, taka jest alternatywa – mówi o tym m.in. Leszek Kołakowski. I nikt nie może się od tego wyboru uchylić, chociaż może go od siebie oddalać, do pory, do czasu.

Powtórzmy: wszystko jest w ruchu, w zmianie i w przemianie i musimy wiedzieć, gdzie i dokąd idziemy, w którą stronę zmierzamy i po co. Miłosz

mówi, że w dzisiejszym zateizowanym świecie literatura i sztuka są dla niego najważniejszymi świadkami przemian. Pozostaną także i dla nas.

Miłosz daje nam lektury, przypomina: Stanisław Brzozowski, Witkacy i jego *Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia*, Leszek Kołakowski i Marian Zdziechowski; wskazuje na Biblię, na encykliki i listy Jana Pawła II.

Jeżeli, jak mówi, wielkością judaizmu jest medytacja nad Torą, to wielkością chrześcijaństwa powinna być medytacja nad Ewangeliami. To nie są żadne rewelacje. To są proste i twarde prawdy. I od trzymania się ich zależy nasz ludzki los.

„Czego dowodzi diabelski grymas sztuki XX wieku?” – pyta. I odpowiada: „Można zaryzykować przypuszczenie, że, paradoksalnie, oznacza zwycięstwo moralności nad estetyką. Różne odmiany rozpaczycy zdają się układać akt oskarżenia, żeby wreszcie sprowokować odpowiedź Oskarżonego, który milczy, natomiast Jego prześmiewca i rywal nie ustaje w potokach inteligentnej i błyskotliwej wymowy”.

Jest rynek i jest dwór. I jest poeta, który może być koniunkturalistą, ale może nim nie być. Poeta, pisarz powinien widzieć i rozumieć, co dzieje się wokół niego i być na tyle mocny i wytrwały, żeby „jego książki zawierały antytoksyny”.

Ale ważna jest i krytyka. Miłosz daje w punktach na jej temat kapitalne wskazówki. Czy uwzględnią je dzisiejsi krytycy, czy są „mądrzejsi” i już płyną z prądem?

W eseju pt. *Kłopot z niewyraźną mową* znajdujemy zdania, które – moim zdaniem – są węzłowe dla całości omawianych tu rozważań: „Głos ludzki natrafia w języku na bardzo skromne środki wyrazu. Wbrew tym, którzy twierdzą, że poza tym, co trwa w języku, żaden głos nie istnieje, myślę, że ten głos ciągle z językiem się zмага, ciągle próbuje przewyciężyć ograniczenia”.

Jakie tu jest bogactwo i jaka obfitość materiału. Miłosz przywołuje przekłady Izaaka Cyłkowa, pisze o dziele Gibbona, o nowym tłumaczeniu pierwszej Księgi Tory autorstwa rabina Pecarica, o *aggiornamento* i II Soborze Watykańskim, polemizuje z Pawłem Lisickim, zastanawia się, jaka jest objętość katolicyzmu, wskazuje wpływy Swedenborga u Słowackiego, Balzaka i Baudelaire’a, odnosi się do arcyważnego listu Jana Pawła II do artystów, mówi, że rozpacz egzystencjalną, która pochodzi od diabła, mogą pokonać tylko artyści-chrześcijanie. Opisuje wiersze

Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Marka Skwarnickiego i Denise Levertov, wspomina Tomasza Mertona, Jeanne Hersch, Pawła Hertz, Jerzego Giedroycia, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Jerzego Turowicza, Józefa Wittlina, Kazimierza Wykę, Nikę Kłosowską, Nelę Micińską, Jana Ulatowskiego, Andrzeja Miłosza. A w *Przyrodniku* zestawia się konfrontacyjnie z Gombrowiczem.

Mówi, że pisarz polski ma dwa klucze do labiryntu ze skarbami: dostęp do tajemnic prawd wiary i drugi – do labiryntu literatury polskiej, która związana jest z dziejami kraju. I jest to tak wielkie bogactwo, że naśladowanie literatury zachodniej, a nie korzystanie z własnych skarbów, to jest jak dobrowolne wychodzenie na biedaka.

Europa Zachodnia przez wieki aprobowała barbarzyński Wschód tłumiący bohaterskie polskie zrywy w walce o niepodległość. Czy to nie jest w sam raz aprobata godna miana barbarzyńskiej?

Polska poezja romantyczna jest częścią światowego dziedzictwa: Jan Pottocki, Joseph Conrad i Jan Paweł II, który tak wiele z niej czerpał. Jest to najlepsze polskie dziedzictwo, co nie oznacza, że nie trzeba zmagać się z nim i podchodzić do niego krytycznie.

Trzeba zdawać sobie z tego sprawę, że nie jesteśmy sami i cała nasza twórczość i działalność są częścią wielkiego zbiorowego dzieła. Trzeba być dobrze w tym dziele zakorzenionym.

Tom zamyka szkic o powrocie do miejsca urodzenia i dzieciństwa, powrocie do doliny „mojej rzeki”, który w długim życiu i w żywiole upływającego czasu staje się doznaniem szczęścia, opisanego w tak prosty, że niemal bezpośrednio dostępny sposób.

Tyle się stało i dokonało i tyle zmieniło się w życiu wygnańca-poety, żeby nagle mogło wrócić tamto pierwsze, trwające niezmiennie w dolinie domowej rzeki: znana z dzieciństwa kompozycja liści i kwiatów na łące i wierne marzenie o powrocie tu, gdzie trwa tak jak kiedyś, w promieniach słońca, na tym skrawku ziemi i w nim, w wygnańcu-poecie – szczęście.

Krzysztof Myszkowski

Leszek Szaruga

Próba miłości

Każdy, kto interesował się twórczością Paula Celana, musi mieć w pamięci Fugę śmierci (Todesfuge), utwór otwierający przestrzeń poezji po Zagładzie, stanowiący swego rodzaju dramatyczną odpowiedź na tezę Theodora Adorno powiadającą, iż pisanie wierszy po Auschwitz byłoby barbarzyństwem. Celan przeciwstawił temu twierdzeniu wiersz-arcydzieło, w którym pojawia się zwięzły opis losu ofiar Holocaustu: „dann steigt ihr als Rauch in die Luft/ dann habt ihr ein Grab in den Wolken da Liege Man nich eng”, co wyłożone zostało w tłumaczeniu Stanisława Jerzego Leca jako „a z dymem wzleciecie w powietrze/Grób macie w chmurach tam się nie leży ciasno”. W kolejnych tłumaczeniach – Stanisława Wygodzkiego i Piotra Lachmanna – w miejsce chmur pojawiają się obłoki. Ów „grób w chmurach” to jeden z tych obrazów, które w sposób najbardziej zwięzły i dobitny mówią o tym, co się wydarzyło.

Równie dobitna jest puenta utworu, w której przeciwstawiony jest los Małgorzaty (możemy tu przywołać choćby Małgorzatę z Fausta Goethego), ukochanej z Niemiec, do której pisze morderca, losowi Sulamit, którą skazał na śmierć:

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

W przekładzie Leca:

Złoto twoich włosów Małgorzato
Popiół twoich włosów Sulamit

Doświadczenie Zagłady jest bez wątpienia nieredukowalnym centrum poetyckiego świata Celana. Nie tylko zresztą poetyckiego: to centralne doświadczenie egzystencjalne. To doświadczenie jest równie istotne dla młodej poetki austriackiej Ingeborg Bachmann, którą Celan poznaje w roku 1948 i której w pierwszym liście ofiarowuje wiersz In Ägypten (W Egipcie). Czytamy w nim:

Du sollst zum Auge der Fremden sagen: Sai das Wasser.
Du sollst, die du im Wasser weisst, im Aug der Fremden suchen.
Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noëmi! Mirjam!
Du sollst sie schmücken, wenn du bei der Fremden liegst.
Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden.

Można sobie bez trudu wyobrazić, jak wielkie, wstrząsające wrażenie wiersz ten musiał wyrzeć na późniejszej autorce Maliny, która bez wątpienia musiała już wówczas znać Fugę śmierci. W szczególności musiała nią wstrząsnąć metafora „Wolkenhaar”.

Rzecz trudno wyjaśnić, jeśli nie weźmie się pod uwagę trudności w tłumaczeniu Celana (pisał o tym obszernie Jakub Ekier na łamach „Literatury na Świecie”). Problem nie tylko w tym, że potrafi on nadać poszczególnym słowom niemczyzny własne znaczenie, lecz w tym również, że język Celana stanowi swego rodzaju suwerenny kosmos, w którym relacje między poszczególnymi utworami odgrywają rolę pierwszoplanową. Bez wątpienia też owa metafora „Wolkenhaar” ma ścisły związek z obrazem „Grab in den Wolken” („grób w chmurach”), zaś składające się na nią „włosy” nawiązują do puenty Fugi śmierci, gdzie „aschenes Haar” („popielne włosy” w przekładzie Lachmanna) jest symbolem przeznaczenia żydowskiego, zaś „goldenes Haar” („włosy złote”) symbolizuje los „obcych”.

Gdyby pokusić się o „dosłowny” (a zatem amatorski) przekład pierwszych wersów W Egipcie (dwie wersje tłumaczenia Ryszarda Krynickiego – pierwsza zamieszczona w zredagowanym przezeń dwujęzycznym tomie Paul Celan Utwory wybrane, Kraków 1998; druga w tomie Ingeborg Bachmann, Paul Celan Czas serca. Listy, Kraków 2010 – to przekłady poetyckie), należałoby chyba sformułować to następująco:

Powinieneś oku tej obcej powiedzieć: Stań się wodą.
Powinieneś tych, które w wodzie poznałeś, szukać w oku tej obcej.
Powinieneś je z tej wody wywołać: Ruth! Noemi! Miriam!
Powinieneś je zdobić, gdy przy tej obcej leżysz.
Powinieneś je zdobić włosami chmur tej obcej.

„Ta obca”, nie Żydówka, a zatem „złotowłosa” (tu nie ma znaczenia rzeczywisty kolor włosów Bachmann) – więcej: „obca” znająca ciężar winy i odpowiedzialności za Zagładę, czytelniczka Fugi śmierci zafascynowana poezją Celana – to właśnie Ingeborg Bachmann. To, że jej korespondencja z Celanem otworzona została tym właśnie wierszem ma wymiar symboliczny i z pewnością 22-letnia wówczas, wrażliwa i wnikliwa dziewczyna, musiała, gdy wgłębiała się w znaczenie metafory „Wolkenhaar” – a że wgłębiać się musiała, to nie ulega wątpliwości – przeżyć szok. O tym, jak uważna była w lekturze wierszy kochanka świadczą słowa listu napisanego pół roku później: „Trzy miesiące temu ktoś nagle podarował mi Twój tomik. (...) Było tak..., ziemia zelżała i zakotyssała się pode mną i trochę, troszeczkę

zadrżała mi ręka”. Kilka lat później Celan pisze do Ingeborg: „Pamiętaj o In Ägypten (W Egipcie). Ilekroć to czytam, widzę, jak wstępujesz w ten wiersz: jesteś zasadą życia, także dlatego, że jesteś i pozostajesz usprawiedliwieniem mojego mówienia. (...) Ale nie chodzi o samo mówienie, chciałem przecież także być z Tobą niemy”.

Być może echem tej sytuacji są słowa wiersza Wyrzucić ciemność (tłumaczenie Sławy Lisieckiej i Zdzisława Jaskuły):

Nastroiłam strunę milczenia
na falę krwi
i uchwyciłam tony twojego serca.

Tym bardziej, że w innym miejscu mowa jest o tym, że „jak Orfeusz poznałam/życie po stronie śmierci”. W komentarzu Hansa Höllera i Andrei Stoll (Tajemnica korespondencji w wierszach) czytamy: „Największym wymiarem i osią twórczości Bachmann jest dialog z Celanem”. Zapewne. Ale też w jej poezji – i w listach także – widać, jak bardzo z biegiem czasu jej ta zależność ciąży, jak dalece pragnie się od niej uwolnić coraz wyraźniej domagając się od Celana – nie wprost, ale w sposób zrozumiały – uznania rangi swojej własnej twórczości. A przecież – co wiadomo nie tylko z tej korespondencji – oboje jako suwerenni i osobni autorzy zaproszeni zostają do elitarniej Grupy 47, tym samym nie jest jej przecież potrzebne potwierdzenie własnej pozycji. Ale potrzebuje czegoś więcej: potwierdzenia poetyckiego pokrewieństwa. Domaga się go także w swoich wierszach inkrustowanych nawiązaniami i cytatami z poezji Celana.

Tom korespondencji obojga poetów właśnie dzięki tym wątkom jest lekturą fascynującą: ten dialog kochanków zapośredniczony jest w poezji. Jest też dokumentem, dzięki któremu niektóre z ich własnych utworów można „lepiej” zrozumieć niż wówczas, gdy traktuje się je wyłącznie jako teksty autonomiczne. Materia życia, ale też i materia historii wdzierają się w przestrzeń rozmowy, której centralnym punktem odniesienia staje się Zagłada i próba sprostania wyzwaniu, jakie w poemacie Oświęcim sformułował Julian Przyboś: „O tym nie można ani mówić, ani milczeć”. Ta paradoksalna formuła towarzyszy też związkowi obojga partnerów, których relacja – której nie brak dramatycznych przesileń – ufundowana jest przede wszystkim na swego rodzaju „milczącym porozumieniu” i która jest tak mocna, iż aż krucha. To właśnie dzięki temu magiczna, tajemnicza metafora „włosów chmur” staje się dla Bachmann jasna i czytelna, aż do bólu. Mają rację cytowani wyżej

komentatorzy, gdy piszą: „W obrazach «włosów» u Celana trzeba odczytać historię poezji po Shoah”. To prawda, lecz obraz ten w wierszu dedykowanym Ingeborg Bachmann nierozzerwalnie związany jest z obrazem „grobu w chmurach”. I – gdy czyta się ten zbiór listów – nie sposób nie przyjąć, iż jest on w najgłębszej swej istocie rozwinięciem, dopełnieniem, kontekstem otwierającego korespondencję wiersza Celana.

Gdy zaś doczytać ów wiersz do końca, nie sposób nie dostrzec dookreślenia tajemniczej metafory. Czytamy bowiem dalej: „Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und um Noëmi” („Powinieneś ją zdobić bólem o Ruth, o Miriam i o Noemi”). Tym razem nie przywoływane żydowskie kobiety mają być zdobione, lecz „obca”, kochanka, „złotowłosa”. W miejsce „włosów chmur” pojawia się „ból” jako ich swoisty odpowiednik czy ekwiwalent. Rzecz zaś dzieje się przecież „w Egipcie”, a zatem w domu niewoli, którym – nie wiemy o tym na pewno, ale mamy prawo się tego domyślać – jest miłość, pozwalająca na wyznanie, tym razem w liście: „chciałem (...) być z Tobą niemy”. I sporo jest prawdy w cytowanej na okładce książki opinii Petera Hamma: „«Miłość, piękny kaftan bezpieczeństwa»: by poznać straszliwą prawdę tego wersu Celana z tomu *Włókna słońc*, nie potrzeba wiedzy o przymusowych pobytach poety w klinikach psychiatrycznych. Tej właśnie prawdy dowodzą listy, jakie pisali do siebie Ingeborg Bachmann i Paul Celan”. Przystając wszakże na tą opinię nie sposób postawić kolejnego, w istocie swej dramatycznego pytania: czym ma być takie bezpieczeństwo? Próba opanowania szaleństwa? Czy to możliwe? Jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości: Bachmann cały czas próbowała temu wyzwaniu sprostać. Więcej: miała świadomość owego wyzwania.

Leszek Szaruga

Ingeborg Bachmann, Paul Celan: *Czas serca. Listy*, z dołączoną korespondencją Paula Celana i Maksa Frischa oraz Ingeborg Bachmann i Gisèle Celan-Lestrange, redakcja i opracowanie wydania niemieckiego: Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll, Barbara Wiedemann, tłumaczenie: Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo a5, Kraków 2010

Noty o autorach

Samuel Beckett, (1906–1989), dramaturg, prozaik, poeta, eseista; pisał po angielsku i francusku; laureat Literackiej Nagrody Nobla w 1969 roku; autor m.in. Czekając na Godota, Końcówki, Ostatniej taśmy Krappa, Szczęśliwych dni, Komedii, Katastrofy, powieści: Murphy, Molloy, Watt, Malone umiera, Nienazywalne, tomików wierszy: Whoroscope, Kości Echa, mirlitonades (gry na fujarcie), esejów m.in. Proust. (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 1996 nr 4 (12), 1999 nr 4 (24), 2006 nr 3–4 (51–52), 2007 nr 1 (53), 2008 nr 4 (60)).

Paul Celan, właściwie Paul Antschel, (1920–1970), poeta; autor dziesięciu tomów poetyckich; w 1948 roku ukazał się jego pierwszy zbiór wierszy Piasek z urn; laureat m.in. Bremeńskiej Nagrody Literackiej (1958), Nagrody im. Georga Büchnera (1960). (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 2 (18), 1998 nr 4 (20)).

Michał Głowiński, ur. 1934 w Pruszkowie; historyk i teoretyk literatury polskiej, prozaik, profesor IBL PAN; ostatnio ukazały się Kręgi obcości (2010). (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 2 (66)). Mieszka w Warszawie.

Zbigniew Herbert (1924–1998), poeta, eseista, dramaturg; autor dziewięciu tomów poetyckich, debiutował w 1956 roku Struną światła; w Roku Zbigniewa Herberta, 2008, w Wydawnictwie a5 ukazały się jego Wiersze zebrane; „Kwartalnik Artystyczny” opublikował Dodatek do nr. 2/2008 poświęcony poecie. (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 1 (17), 1999 nr 2 (22)).

Marek Kędziński, ur. 1952 w Łodzi; prozaik, eseista, tłumacz Becketta, Pintera, Bernharda, reżyser; w 1994 roku opublikował powieść Bezлюдzie; autor monografii Samuel Beckett (1990); przełożył m.in. powieści Becketta Watt, Malone umiera oraz fragmenty ostatniej części Trylogii Becketta, Nienazywalne (patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 1999 nr 4 (24), 2006 nr 3–4 (51–52), 2007 nr 1 (53), 2008 nr 4 (60)), powieści Thomasa Bernharda Bratanek Wittgensteina, Przegrany, Dawni mistrzowie: komedia, ostatnio w Wydawnictwie „Czytelnik” ukazały się w jego przekładzie Moje nagrody (2010) – dziewięć szkiców autobiograficznych Thomasa Bernharda. Mieszka we Freiburgu.

Ryszard Krynicki, ur. 1943 w Sankt Valentin (Austria); poeta, tłumacz, wydawca; z żoną Krystyną Krynicką prowadzi Wydawnictwo a5; autor dwunastu tomów wierszy; ostatnio opublikował Kamień, szron (2005), a w roku 2009 ukazały się jego Wiersze wybrane; tłumacz poezji niemieckiej, m.in. Paula Celana, Nelly Sachs, Hansa Magnusa Enzensbergera; laureat Nagrody Fundacji im. Kościelskich (1976), Nagrody Polskiego PEN-Clubu; w latach siedemdziesiątych oraz osiemdziesiątych związany z opozycją demokratyczną, 1978–1981 współpracownik „Zapisu”. (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 2 (18)). Mieszka w Krakowie.

Piotr Matywiecki, ur. 1943 w Warszawie; poeta, eseista; autor siedmiu tomów wierszy, antologii poezji polskiej Od początku (1997), esejów Kamień graniczny (1994), ostatnio ogłosił tom wierszy zebranych Powietrze i czerń (2009), monografię Twarz Tuwima (2007); laureat Nagrody Polskiego PEN-Clubu. Mieszka w Warszawie.

Leszek Aleksander Moczulski, ur. 1938 w Suwałkach; poeta; ostatnio opublikował tom wierszy Dziękczynienia po Komunii Świętej (2006); autor tekstów piosenek do utworów Skaldów, zespołu Anawa, Marka Grechuty, Czesława Niemena, autor słów oratoriów Nieszpory Ludźmierskie, Droga, Życie, Miłość – oratorium o Męce i Zmartwychwstaniu Pana; laureat Nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego. Mieszka w Krakowie.

Krzysztof Myszkowski, ur. 1952 w Toruniu; prozaik, eseista, krytyk literacki; laureat Nagrody Fundacji im. Kościelskich za Pasję według świętego Jana (1992); ostatnio opublikował powieść Funebre (1998). Mieszka w Bydgoszczy.

Anna Nasiłowska, ur. 1958 w Warszawie; pracownik naukowy IBL PAN; autorka m.in.: wierszy, miniatur prozatorskich, powieści, esejów, studiów krytyczno-literackich; opublikowała m.in. Poezję opisową Stanisława Trembeckiego (1990), Personę liryczną (2000), Literaturę stanu przejściowego (2006), powieść Historie miłosne (2009); ostatnio ogłosiła biografię: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Liłka Kossak (...) (2010). Mieszka w Warszawie.

Tadeusz Różewicz, ur. 1921 w Radomsku; poeta, dramaturg, prozaik; autor trzydziestu pięciu tomów poetyckich m.in. Niepokój (1947), Płaskorzeźba (1991), Zawsze fragment (1996), ostatnio Kup kota w worku (2008); pięciu tomów opowiadań, m.in. Śmierć w starych dekoracjach (1970), Próba rekonstrukcji (1979); dwunastu dramatów m.in. Kartoteka (1960), Grupa Laokoon (1962), Pułapka (1982), Pałac (1997); laureat licznych nagród, tytuł doctor honoris causa: Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Wrocławskiego, Uniwersytetu Opolskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Gdańskiego. (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2004 nr 2 (42), 2006 nr 2 (50)). Mieszka we Wrocławiu.

Renata Senktas, ur. 1979 w Mińsku Mazowieckim; pisze pracę doktorską o poezji Louisa MacNeice’a; Wydawnictwo Austeria w 2010 opublikowało tomik wierszy Bardzo, który jest jej poetyckim debiutem. Mieszka w Warszawie.

Marek Skwarnicki, ur. 1930 w Grodnie; pisarz, poeta, publicysta, tłumacz, felietonista; od 1951 wieloletni współpracownik i redaktor „Tygodnika Powszechnego”; ostatnio opublikował tom wierszy Wygnani z raju. Poezje zebrane 1956–2006; autor wspomnień o Janie Pawle II Namiot Karola Wojtyły (2009), wspomnień Mój Miłosz (2004). Mieszka w Krakowie.

Ewa Sonnenberg, ur. 1967 w Ząbkowicach Śląskich; poetka, wykładowca UJ w Krakowie; za tomik Hazard otrzymała w 1995 roku Nagrodę im. Georga Trakla; autorka dziewięciu tomików wierszy; ostatnio wydała Rok ognistego smoka (2009). Mieszka w Krakowie.

Leszek Szaruga, ur. 1946 w Krakowie; eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej, historyk literatury, autor tomików wierszy, powieści; profesor UKSW w Warszawie, redaktor pism m.in. „Nowaja Polska”; laureat Nagrody Fundacji im. Kościelskich (1986); ostatnio ogłosił tomik poetycki Błag (2008) i tom prozy wspomnieniowej Podróż mojego życia (2010). Mieszka w Warszawie.

Wisława Szymborska, ur. 1923 w Brnie (obecnie część Kórnik); poetka, eseistka, tłumaczka; laureatka Literackiej Nagrody Nobla (1996), także Nagrody Herdera, Nagrody Goethego (1991); opublikowała dwanaście tomów poetyckich, ostatnio Tutaj (2009) w Wydawnictwie Znak. (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2009 nr 1 (61) – Głosy o „Tutaj” Wisławy Szymborskiej, także „Kwartalnik Artystyczny” 2004 nr 1 (41)); w Wydawnictwie a5 ogłosiła Wiersze wybrane (2010); w latach 1953–1981 była członkiem redakcji „Życia Literackiego”, gdzie od 1968 roku prowadziła stałą rubrykę Lektury nadobowiązkowe, które zostały później opublikowane w formie książkowej; w latach 1981–1983 wchodziła w skład zespołu redakcyjnego krakowskiego miesięcznika „Pismo”. Mieszka w Krakowie.

Piotr Szewc, ur. 1961 w Zamościu; prozaik, poeta, krytyk literacki, redaktor „Nowych Książek”; ostatnio ogłosił powieść Bociany nad powiatem (2005); autor rozmów z Julianem Strykowskiem Ocalony na Wschodzie (1991). Mieszka w Warszawie.

Marek Wendorff, ur. 1952 w Toruniu; recenzent teatralny „Kwartalnika Artystycznego”; od 2004 roku omawia na naszych łamach Festiwal „Kontakt”. Mieszka w Bydgoszczy.

Noty o księżkach

*

Przełom wieku XVI i XVII, który był czasem Pascala, Spinozy i Kartezjusza, to dobry okres rozwoju poezji metafizycznej, nazwanej tak przez dr. Samuela Johnsona w związku z opisem grupy angielskich poetów, których mistrzem był John Donne (patrz: Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia, w przekładach i w opracowaniu Stanisława Barańczaka, rec. „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 1 (65)). Istotą talentu tych poetów było, oprócz konceptu, tak jak to opisuje Johnson i dowcipu, według opisu T.S. Eliota, łączenie sprzeczności, swego rodzaju „zgodność niezgodności”, ukazywanie ukrytego podobieństwa w rzeczach na pozór niepodobnych. Wybitnych poetów metafizycznych mieli w tym czasie Niemcy – Angelus Silesius i Andreas Gryphius, Hiszpanie – Lope de Vega i Francisco de Quevedo, Włosi – Tommaso Campanella i Giambattista Marino, a także Polacy – Mikołaj Sęp Szarzyński, Daniel Naborowski, Zbigniew Morsztyn.

Podstawą poezji metafizycznej była medytacja, rodzaj pogłębionej rozmowy z samym sobą i z Bogiem, przy czym najważniejsze stawało się w niej harmonijne połączenie wyobraźni, zmysłów, pamięci, intelektu i emocji. Dalszym etapem, do którego droga wiodła przez „ciemną noc”, była kontemplacja, czyli absolutne ogołocenie z wszystkich wpływów zewnętrznych. Niezwykły efekt, który osiągnęli poeci metafizyczni, polega na zastosowaniu logiki jako narzędzia emocji: „Rozum ma wyrazić strach, fascynację, pragnienie, niepewność, wszystko to, co jest nieracjonalne. (...) To również umiejętność stania z boku, zdolność do chłodnych intelektualnych analiz, a zarazem duchowa nadwrażliwość, hipertrofia uczuć, głęboko osobiste, indywidualne weryfikowanie każdego doświadczenia”; „Dla Donne’a myśl była doświadczeniem, czymś, co modyfikowało jego wrażliwość” – mówi T.S. Eliot w głośnym eseju pt. Poeci metafizyczni. Medytacja wiązała się ściśle z „pokornym poznaniem samego siebie”, a celem życia jak i twórczości była ostateczna, transcendentna prawda (nie należy jednak mylić poezji metafizycznej z poezją religijną).

W Polsce pierwsze i do tej pory najwybitniejsze utwory metafizyczne to wiersze Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (ok. 1550–1581). Bóg, człowiek,

świat – ten temat dominował, tak jak i u poetów zachodnich, także w jego twórczości. Jest to jeden z najbardziej niezwykłych i największych polskich poetów i jeden z najbardziej współczesnych spośród nich. Zachwyca ascezą słowa, precyzją artystycznego wyrazu, a jednocześnie, czy może właśnie dlatego „gęstością”, esencjonalnością każdego utworu, prostymi rozwiązaniami, które wynikają ze skomplikowanych struktur wierszy, pięknych i oksymoronicznych, zgodnych niezgodnie i niezgodnie zgodnych. „Prawda domaga się ścisłości języka”, a język wierszy Sępa jest wspaniale dokładny, co niekiedy uzyskuje za cenę natrętnych, robiących wrażenie powtórzeń czy skomplikowanej składni, stosowania szyku przestawnego. I jak mało kto pokazuje paradoks ludzkiej sytuacji, która bez Boga jest bezsensowna, a z Bogiem trudna i wspaniała i niekiedy niemożliwa do pojęcia. Dramat człowieka żyjącego „wobec Boga”, chwała, miłość, grzech, łaska, śmierć – czy są ważniejsze pojęcia? U Sępa rozważane są one i zapisane jakby w świetle – to poezja świetlnych porównań, epifanii i iluminacji. Wszystko jest w niej oparte na medytacji, ale też i na wizji, która ma naturę mistyczną. „Dominuje tu intelektualny ład, który jednak – tak jak w wierszach Donne’a – jest paradoksalnie narzędziem emocji” – stwierdza we wstępie Krzysztof Mrowcewicz, a Jan Błoński w niezapomnianej książce o autorze Rytmów mówi, że jego sonety, których korzeni należy szukać w sztuce medytacji, są „logicznymi rozważaniami”, „układają się nieomal w sylogizmy”, a „uczucie i myśl, introspekcja i dysertacja teologiczna stanowią całość nienaruszalną, choć ujętą dramatycznie”.

W tej szeroko zakrojonej antologii mamy wiersze: Sebastiana Grabowieckiego, Kaspra Miaskowskiego, Daniela Naborowskiego, Olbrychta Karnanowskiego, Hieronima, Jana Andrzeja i Zbigniewa Morsztynów, Krzysztofa Arciszewskiego, Samuela Przytkowskiego, Kaspra Twardowskiego, Aleksandra Teodora Lackiego, Wacława Potockiego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego oraz utwory anonimowe. Większość tekstów została przygotowana od nowa na podstawie rękopisów i pierwodruków, a niektóre z nich ukazują się po raz pierwszy.

K.M.

Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, opracował i wstępem poprzedził Krzysztof Mrowcewicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2010

*

Wybór wierszy i monografia Guillaume'a Apollinaire'a (1880–1918) autorstwa Julii Hartwig to dobra okazja, żeby znowu zbliżyć się do tego poety. Wybór jest obszerny, obejmuje wszystkie okresy twórczości, od Zwierzyńca albo świty Orfeusza, przez Alkohole i Kaligramy, aż do wierszy ostatnich i liczy ponad dwieście utworów. Jest to pierwsza po wielu latach publikacja wierszy tego poety.

Monografia ukazuje się po raz trzeci, ale za to prawie po trzydziestu latach od ostatniego wydania. Jest to monografia rzeczowa, dobrze udokumentowana, a jednocześnie kunsztowna i serdeczna.

Apollinaire – poeta młodości Miłosza, pochodził tak jak i on z Wielkiego Księstwa Litewskiego – rodzina jego matki rudowłosej Angeliki Kostrowickiej wywodziła się z okolic Nowogródka (majątek został skonfiskowany po powstaniu styczniowym). Ciekawy jest fakt, że Apollinaire był zwolennikiem Oskara Miłosza i przypisywał jego poezji wielkie znaczenie. Była w nim romantyczna dusza polska – przypomina w ciekawy sposób Josepha Conrada i Stanisława Przybyszewskiego, a w jeszcze inny Witkacego, Witolda Gombrowicza, czy nawet Czesława Miłosza.

Julia Hartwig swoją opowieść o nim zaczyna od pielgrzymki do ostatniego mieszkania poety i rozmowy z jego wiernym przyjacielem. I od razu, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, pojawiają się, m.in.: Cendrars, Picasso, Rousseau-Celnik, Jacob, Gris, Soutine, Jarry, Dufy, Braque, Derain Matisse, w kolejnych rozdziałach m.in.: Chagal, Gertruda Stein, Picabia, Modigliani, Utrillo, Chirico, Duchamp, Cocteau, Reverdy i inni: różnej maści kubiści, fowiści, orfści, dadaści, surrealiści i inni awangardziści, a także ulice i dzielnice paryskie, m.in. Montmartre, Montparnasse i Saint-Germain i opiumowo-alkoholowa atmosfera tego tygla, w którym tak wszystko zmieszało się, na początku tego piekielnego wieku.

Mamy tu świetne zwięzłe charakterystyki wielu z nich, a także matki Apollinaire'a, żywiołowej i oryginalnej postaci, do której był podobny i która miała na niego duży wpływ, chociaż nie uznawała jego pisarstwa oraz wszystkich po kolei kobiet, które kochał. I jest on sam – apodyktyczny i żądny władzy, rozjemca, pojednawca i rewolucjonista – Wilhelm Albert Włodzimierz Aleksander Apolinary Kostrowicki vel Kostrowitzky (pierwsze i ostatnie z jego chrzcielnych imion staną się sławnym mianem literackim), dla bliskich Kostro, ciągle w kimś zakochany, ciągle o coś się starający i ciągle coś piszący. Jeste-

śmy z nim w Paryżu, w Londynie, gdzie przeżywa kolejny zawód miłosny, w Amsterdamie, w Belgii, podróżujemy do Włoch, i znowu do Francji.

„Niego otyły mężczyzna o twarzy nie do zapomnienia – wielka głowa, profil Cezara, drobne pełne usta i olbrzymie oczy, ciemne jak śliwki, słodkie i przenikliwe liryczne” – to autor Poety zamordowanego. Dziwny wewnętrzny konglomerat: Włoch, Francuz i Polak – uważał się za Polaka, jednego z trójki największych pisarzy polskich piszących w obcym języku („Conrad w Anglii (ma talent), Przybyszewski w Niemczech i ja we Francji”). Świetnie znał starą sztukę i wiedział, że jest, kim jest właśnie dzięki niej. Był swego rodzaju erudytą: nie znał zasadniczych arcydzieł, ale cytował mało znanych poetów z czasów Villona, dobrze znał Ronsarda i literaturę XVI wieku, włoskie i francuskie pamiętniki XVII wieku, a także różnego rodzaju słowniki i osobliwości językowe. Poezja była dla niego główną sprawą życia, a nie czymś tylko dodanym do niego.

Było w nim coś z arlekina. Był towarzyski i jego przyjaźnie łatwo się rozszerzały: „Poeci, malarze, rzeźbiarze, wszyscy garną się do niego, reklamują się nim i szukają w nim oparcia”. Dawał oparcie, bo był kimś. I to bardziej on kształtował będące z nim kobiety, aniżeli one jego, chociaż, wydawało się, bywał nimi bardzo przejęty. Nieszczęście z Annie, szczęśliwa miłość z Marią Laurencin (to chyba najszczęśliwszy okres w jego życiu), epizod z Lou, sprawa z Madeleine i małżeństwo z Jacqueline, Ruby, Piękną Rudowłosą – w bardzo czuły i wrażliwy sposób pokazane są w jego świetle przez Julię Hartwig.

Podejrzewany o kradzież Giocondy, łąduje w więzieniu. Walczy w I wojnie światowej, zostaje ciężko ranny na froncie, staje się poetą-bohaterem, pełnoprawnym obywatelem francuskim. Pisze Strefę, jeden z najświetniejszych swoich poematów, o nieszczęśliwej miłości do Marii, który stał się wzorem dla poetów jemu współczesnych, ale także produkuje dla celów zarobkowych prawie pornograficzne teksty. Można powiedzieć, że miał dwoisty gust i sam był dwoisty: był wojownikiem jako artysta, natomiast całe jego istnienie „łaknęło aprobaty, pochwały, pieśszczoty, uznania”. Z natury nie lubił ekstrawagancji, był „układny, wrodzony rozsądek i poczucie miary doradzały mu, by nie gardził uznaniem, choćby to było uznanie przeciwników”.

Julia Hartwig tak charakteryzuje jego poezję: „Wiersze Apollinaire’a to jakby para goryczy unosząca się z mocnego nektaru życia. W jego poetyce radość jest nieprzyswajalna. I dlatego pogoda, a nawet radość spotykanego na ulicach Apollinaire’a zamyka jego przyjaciołom oczy na rozpacz godzin,

jakie spędza z dala od nich, i na melancholijną włóczęgę bez świadków". Także Beckett tłumaczył jego wiersze.

Mówił o sobie: „Gardzę mimo wszystko tym, co potocznie nazywa się stylem, i to już od dawna, we wszystkich rodzajach sztuk. Ograniczam się jedynie do wyrażenia tego, co jest konieczne i osobiste. Dyscyplina i osobowość – oto granice stylu, jak ja go rozumiem, poza tym jest już tylko naśladownictwo, i to nie natury, ale dawnych dzieł sztuki”. Starał się uprościć składnię poetycką, a charakteryzując swój późny styl, pisze: „Idzie o szybkość, o skrót, styl telegraficzny dostarcza nam środków, którym elipsa nada siłę i smak cudownie lirycznie”. A więc jednak nie gawędziarstwo, a styl – bardzo świadomie wypracowany, chociaż jego listy miłosne do Lou i do Madeleine to „najbardziej barokowa mowa miłosna, jaką sobie można wyobrazić, włącznie z obrazowaniem, i to obok surowej prostoty opisów wojennego życia”.

Niechętnie przeniósł się do mieszkania przy bulwarze Saint-Germain. To było jego ostatnie miejsce: malowniczy „gołębnik”, cela mnicha i spokojny małżeński kąpiel. Umarł na gripę zwaną hiszpanką i mamy dwie różne relacje dotyczące jego śmierci: jedną fantastyczną Cendrarsa i drugą Fereta, skromnego i wiernego przyjaciela poety. Końcowy rozdział tej książki Jarosław Iwaszkiewicz nazwał jednym z najpiękniejszych stronic napisanych prozą po polsku.

„Cóż z tego, że Apollinaire uchodził za skąpego, że śmiesznie wyglądał w ciepłych kalesonach i jadł pomarańcze razem ze skórą? Co to komu szkodziło, że żarł za pięciu, kłamał za dziesięciu i był próżny za dwudziestu? Gdyby był świętym, gwizdali by sobie na niego. Im był potrzebny właśnie Apollinaire, nie kto inny, właśnie taki. Liryk praktykujący, mistyfikikator, trochę snob, spragniony dobrego miejsca w świecie, a wodzący się ze złym towarzystwem – jak zwykła mawiać jego matka – oddany przyjaciółom ze skórą i z kośćmi, we wszystkim pełny, wesół aż do stanu euforii i nieszczęśliwy aż do odrętwienia, wspaniały poeta, pyszny kompan, namiętny łazik, włóczęga, mający się przy tym za półarystokratę, godny aż do drażliwości, wspaniałomyślny i drobiazgowy zarazem, dusza bogata i ułomna, najbardziej godna miłości”. Który poeta dzisiaj napisze tak o drugim poecie?

K.M.

Guillaume Apollinaire, Wiersze wybrane, przekład Julia Hartwig, Świat Książki, Warszawa 2010

Julia Hartwig, Apollinaire, Świat Książki, Warszawa 2010



Z całej korespondencji Fryderyka Chopina (1810–1849) z George Sand (1804–1876) liczącej około czterysta listów, zostały tylko jego dwadzieścia trzy i jej dziewięć. Przedstawione są w głównym bloku tomu obok listów do Solange i Maurycego, dzieci pisarki. Otwiera miłosna, chociaż problematyczna kartka od Sand z końca kwietnia 1838 roku, a kończy wymiana listów pomiędzy Chopinem a Solange (ostatni jest z lipca 1849). Francuskie listy Chopina nie są tak finezyjne jak jego listy polskie, w ogóle nie są finezyjne i Maurycy nie raz wyśmiewa jego francuszczyznę („Muszę dobierać słowa, których ortografia jest mi znana”, pisze Chopin, a i tak robi błędy, także stylistyczne, chociaż w twardy i we wzruszający sposób jest w nich sobą). I znajdujemy piękne fragmenty jak choćby ten o śniegowym ogródku, czy zdanie otwierające list 24.

Choruje, cierpi, pracuje, zakochuje się i kocha, chociaż od pierwszego spojrzenia wcale mu się Sand nie spodobała. Narzeka na zmęczenie, na lekarstwa i ukrywa przed nią faktyczny stan swojego zdrowia. To piękna i delikatna dusza. A ona, gdy jeszcze wszystko było dobrze między nimi, pisze: „Kochaj mnie, Drogie Aniele, Moje Drogie Szczęście, kocham Cię” i dołącza kosmyk włosów, nazywa go bardzo czule Chup, Chip Chip, Chop i Chipette i martwi się o niego: „Czy nie ma się Pan raczej gorzej niż lepiej? Czy chociaż jest Pan dostatecznie zajęty, by to Pana oderwało od cierpienia? Czy ma Pan wokół siebie miłych ludzi? Czy sypia Pan nocami?”. W czasie nawet kilkudniowego rozstania pisują do siebie codziennie. Potem jest coraz chłodniej i chłodniej, przede wszystkim z jej strony, a na końcu lodowato. Ostatni list Chopin, który uwikłany w ostry spór pisarki z córką, stanął po stronie Solange, pisze do niej w lipcu 1847. Stwierdza w nim: „Nieszczęście to jest dziś zapewne bardzo potężne, skoro serce Pani wzbrania się słyszeć o córce, u progu jej samodzielnego życia, w okresie, kiedy jej stan fizyczny bardziej niż kiedykolwiek wymaga matczynego starania”. Ona odpisuje: „Żegnaj, Mój Przyjacielu”, dziękuje „za to osobliwe zakończenie dziewięciu lat oddanej przyjaźni” i dodaje: „Proszę pisać do mnie czasem. Byłoby bezcelowe powracać do innych spraw”. Nigdy już potem listu do siebie nie napisali. Ich ostatnie spotkanie miało miejsce w mieszkaniu pani Marliani na ulicy Godot w marcu 1848 roku, gdy wychodząc, powiadomił ją, wchodzącą, że została babką.

W lutym 1848 daje ostatni koncert w Paryżu. Jest coraz bardziej chory, czego świadectwem są wzmianki w listach do Solange. Wstrząsające są krótkie

opisy o tym, jak widzi „przeklęte widziadła”, co na przykład zdarzyło się podczas koncertu w Londynie, chociaż zdarzało się już wcześniej. Leczy go m.in. doktor Roth. Żali się i jęczy, ale i dowcipkuje, chociaż jest to delikatny czarny humor. Jest tak słaby, że nie może pisać, wszystko go męczy i odstręcza. W ostatnim liście nie chce mówić o sobie i stwierdza, że nie ma jej już nic do napisania i tylko życzy jej, tak jak od dawna, „wszelkiego możliwego szczęścia”. „Bądźcie wszyscy szczęśliwi”, kończy.

W obszernych Aneksach znajdujemy m.in.: w I – listy do Wojciecha Grzymały, Stefana Witwickiego i Eugene’a Delacroix, w II – korespondencję Sand z matką Fryderyka Justyną, a także z jego siostrą Ludwiką i w III – listy Sand o Chopinie i Chopina o Sand (ona o nim pisze wiele, on o niej o wiele mniej), a także listy jego rodziny o niej. Tom ozdabiają piękne ilustracje, a uzupełniają m.in. Dziennik dotyczący lat 1836–1849, Słownik biograficzny, Bibliografia i Indeksy.

M.W.

Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi, przełożyła Julia Hartwig i Zofia Jędrzejowska-Waszczyk, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010

*

Opis przyjęcia dziewięciu nagród, trzy krótkie mowy plus W kwestii mojego wystąpienia z Akademii Thomasa Bernharda (1931–1989) to kawałek ciekawej, bardzo konsekwentnej w swoim wymiarze artystycznym i bardzo niekonsekwentnej w swojej wymowie prozy. Bernhard lubił (kto ich nie lubi) i nie lubił literackich nagród, a już szczególnie nie lubił tych, które zostawały jemu przyznane. Gdy nie dostawał nagród, to je lekceważył, a gdy je dostawał, a dostawał często, to wtedy jakby jakiś zły duch w niego wstępował. Świadectwo tego stanu rzeczy mamy w tej niewielkiej książce, ukończonej najpewniej na przełomie 1980 i 1981 roku, a wydanej w Suhrkampie dopiero dwadzieścia lat po jego śmierci.

Nagroda literacka to dla Bernharda nie tylko, że nieporozumienie w stanie ciągłym („farsa”, „kuriozum”, „egzekucja”), ale i spory kłopot: trzeba mieć eleganckie ubranie, dojechać na miejsce, przygotować wystąpienie, a przede wszystkim wziąć udział w całym tym przedsięwzięciu, narażając się na wszelkie związane z tym szkykany, tudzież przyjemności. Na pewno

wiele by na ten temat mogła opowiedzieć Wisława Szymborska albo Samuel Beckett, ale Oni akurat w tej sprawie nie wypowiedzieli się, a przynajmniej nie wypowiedzieli się tak obszernie, jak uczynił to autor Bratanka Wittgensteina, może jednak jakoś pokrewny im duchem, chociaż przecież nie noblista. I w związku z tym mamy ciekawą lekturę na jesienny wieczór.

Jak wiadomo, nie ma sprawiedliwości na tym świecie: często nagrody dostają ci, którzy na nie nie zasługują, a nie dostają ich ci, którzy, we własnym mniemaniu lub/i w mniemaniu innych powinni je już dawno dostać. Co zrobić? W każdym razie nagród jest tyle, że nie sposób nie być laureatem którejś z nich, chociaż wiadomo, że liczą się tylko te najważniejsze.

Bernhard bardzo praktycznie podchodził do kolejnych informacji o przyznawaniu mu kolejnych nagród, kalkulując, na co która może mu się przydać. Wylicza, za jaką nagrodę, co kupił (na przykład malowniczą posiadłość w Nathal, czy luksusowego, białego z czerwoną tapicerką ze skóry triumpha heralda) lub jaki dług komu spłacił, czy jaką przyjemność komu zrobił, oprócz, rzecz jasna, nagrody pierwszej – Grillparzera, która nie była związana z żadną kwotą. Łączą się z tym różne przygody, większe i mniejsze, ale zawsze ciekawe, nawet krwawe i mrozące krew w żyłach, przeżywane przez kogoś, kto mimo wszystko występuje w blasku i w aurze tych mniej lub bardziej prestiżowych nagród – laureata, którego nazywa się, w związku i bez związku z przyznanymi wyróżnieniami, skandalistą, pluskwą, czy złym pisarzem.

Bernhard nie daje o sobie w tej narracji konsekwentnego świadectwa i niestety można nawet powiedzieć, że co innego mówi (pisze), a co innego robi, co przecież o nikim, kto w taki sposób postępuje, nie może dobrze świadczyć. „...ilekroć miałem przyjąć jakąś nagrodę, mdliło mnie w żołądku i za każdym razem wzbraniała mi tego głowa. Przez te wszystkie lata, kiedy obsypywano mnie nagrodami, byłem jednak zbyt słaby, by odmówić. To poważna skaza mojego charakteru, myślałem. Gardziłem tymi, co dawali nagrody, ale nigdy zdecydowanie nie odmawiałem przyjęcia. Wszystko to wydawało mi się wstrętne, ale najwstrętniejszym wydawałem się sobie ja sam. Nienawidziłem tych ceremonii, ale brałem w nich udział, nienawidziłem fundatorów nagród, ale brałem od nich pieniądze. Dziś już bym tego nie zrobił” – stwierdza po odbiorze Nagrody Franza Theodora Csokora, ale, jak się domyślamy, nie jest to ostatni laur literacki, jaki przyjął. Czy można więc poważnie traktować nagrodowe enuncjacje autora Mrozu? Nie można, chociaż pisarz z niego jest pierwszej klasy, o czym świadczy także ta narracja, łącznie z tekstami mów,

które uzupełniają relację, zawierająca tak dobre fragmenty, jak na przykład opis rewolty studenckiej z sześćdziesiątego ósmego roku, czy poszczególne zdania lub akapity z *Mów*, jak na przykład ten, tak celny i autocharakterystyczny: „To, co myślimy, jest wtórne, co odczuwamy – chaotyczne, to, czym jesteśmy – niejasne./Nie musimy się wstydzić, ale jesteśmy niczym i nie zasługujemy na nic innego jak tylko na chaos”, czy prawie cała Mowa wygłoszona z okazji wręczenia Nagrody Georga Buchnera, która napisana jest jakby w natchnieniu.

K.M.

Thomas Bernhard, *Moje nagrody*, przełożył Marek Kędziński, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2010

✱

Spotkanie to trzy rozmowy z Thomasem Bernhardem, a właściwie jego trzy monologi, na które rozmówczyni Krista Fleischmann miała niewielki wpływ (ich fragmenty opublikowaliśmy w nr. 2/2009). Za pierwszym razem zgodził się na rozmowę w ekskluzywnych warunkach, w słonecznej Palmie, w listopadzie, na Majorce. Bernhard to rasowy pisarz, bardzo sprawny technicznie, ale przecież nie z takim potencjałem duchowym, intelektualnym i artystycznym jak na przykład Hermann Broch, czy Elias Canetti. Soli proste i często banalne zdania, które niekiedy, gdy dobrze się im przyjrzeć, są bez większego sensu, żartuje, kpi albo o drogę pyta, ale przecież raz po raz mówi coś ważnego i ciekawego, a w dzisiejszych czasach to już jest wiele, a nawet bardzo wiele.

Na przykład, zapytany o duszę, mówi, że nigdy jej nie widział. Ale po chwili dodaje, że zawsze pisze o krajobrazach wewnętrznych, których większość ludzi nie widzi, „bo nie widzi prawie niczego z tego, co jest wewnątrz”. Stwierdza, że wszystko istnieje dzięki oszustwom: „Bez oszustw wszystko by się zapadło i niczego by nie było”. Nie lubię takich generalizacji, bo ani są prawdziwe, ani dowcipne. Jeżeli by trzymać się tego, co mówi, to i on sam jest oszustem i to, co pisze, czy mówi etc.

Ale zaraz ciekawie opowiada o swojej pracy pisarskiej, chociaż gdy wyznaje, że nigdy nie miał żadnego wzorca (jako pisarz), to już robi się mniej ciekawie, bo w gruncie rzeczy jałowo i bombastycznie („Zawsze chciałem być tylko sobą i zawsze pisałem tylko tak, jak sam myślałem...”). Mówi o śmiechu i ogłasza, że Schopenhauer, Kant i Pascal to filozofowie śmiechu. Owszem,

można i tak, tylko po co? Jaki jest sens takiej beztroskiej gadki? W Palmie, czy nie w Palmie, wszystko jedno gdzie.

Na zdjęciach widać, że jest wyluzowany i dosyć rozbawiony – sobą? rozmówczynią? sytuacją? Nie wiadomo.

Mówi między innymi o: Niderlandach („Wszystkie domy stoją krzywo, ale wszystkie zasłony wiszą prosto”), o seksualności, o uczuciu wstydu, o luksusie, o komunikacji i o komunii („... już chyba ze trzydzieści lat nie byłem, a może i czterdzieści”), o Kościele i o papieżu (horrendum!), o zahamowaniu i o odhamowaniu, o gazetach i o literaturze, tudzież o pisarzach, o swoim braku wiary („Jestem bardzo religijny, ale nie wyznaję żadnej wiary”), o tym, że chciałby być papieżem i różne takie i im podobne androny, chociaż są, jak powiedziałem, ciekawe fragmenty i dla nich chyba warto przebijać się przez tę gadaninę („Moją bronią jest słowo pisane, a nie mówione”, stwierdza).

Mówi na przykład, że kobiety nie są w stanie sprostać nawet najmniejszym wymaganiom umysłowym. Zapytany o przesady, odpowiada: „Istnieją tylko przesady”, a zagadnięty o przerysowanie, stwierdza: „Wszystko jest przerysowane”. Dowiadujemy się, że lubi hałas, że wszystko jest negatywne i nie istnieje nic pozytywnego, chociaż niewiele wcześniej mówił, że jest pozytywnym człowiekiem, że w Austrii prawie wszyscy ludzie mówią o zagazowaniu (tak!), że im częściej człowiek się myje, tym szybciej ląduje na cmentarzu i tym podobne.

Prawda, że jest to dobra lub dosyć dobra zabawa? Sam zresztą przyznaje, że obsesyjnie dowcipkuje, chociaż zaraz dodaje, że jest bardzo poważny i że jest szczęśliwy tylko wtedy, gdy jest poważny. Można wierzyć lub nie. Przy jego wywodach o śmierci zapisałem na marginesie: ple, ple, ple, paplanina! A obok mówi, że wszystko jest wymienne, że nie istnieje ani prawda, ani kłamstwo, że kłamstwo może być prawdą, a prawda kłamstwem, w zależności od własnego widzimisię, po czym puentuje, jeżeli w ogóle coś z tego, co mówi, można nazwać puentowaniem: „Wszystko jest subiektywne i naturalnie fałszywe. To całkiem jasne. Nigdy nie twierdziłem, że wygłaszam prawdy albo mówię same słuszne rzeczy. Tak to jest”. Jeżeli więc „tak to jest”, to nie ma o co kruszyć kopii i aż tak się oburzać.

Piją sherry, kamery pracują, słońce świeci, a Bernhard mówi.

Dowiadujemy, że Goethe przed śmiercią nie powiedział mehr Licht, tylko mehr nicht i że jest to jeszcze jedno fałszerstwo, że wszystkich należy zgilotynować i to dopiero byłaby prawdziwa rewolucja, a na koniec (tej rozmowy)

stwierdza, że jest nieśmiertelny „i to jak!”. Żegnamy się więc w bądź co bądź dobrych nastrojach.

W kolejnych rozmowach jednak jakby spuszcza z tonu. Spotkania odbywają się w Wiedniu w 1984 roku i w Madrycie w roku 1986. W Wiedniu rozmawiają po ukazaniu się i po konfiskacie na mocy postanowienia sądowego Wycinki. Jest w złej kondycji zdrowotnej. Mówi, że Wycinka to kawałek jego życia, „decydujący kawałek”, opowiada o wzburzeniu, że Wycinka napisana jest wzburzonym stylem, wyjaśnia, co to znaczy, mówi o zasadzie przeciwieństw. Zapytany, czy ma świadomość, że jego książki stają się coraz bardziej radykalne, odpowiada: „To naturalny proces, jeśli więc człowiek zajmuje się jedną sprawą, oczywiście staje się to coraz silniejsze i powinno być coraz lepsze, a jak zaczyna pisać prozę, wtedy do czterdziestki jest coraz lepszy, prawdopodobnie do siedemdziesiątki, jeżeli tylko dożyje, staje się coraz lepszy”. Wyznaje, że zastawia na wszystkich pułapki i że jest jak dziecko. W końcu stwierdza, że nigdy nie czuł się pisarzem, a był tylko rzeczywistym człowiekiem i dodaje ważne zdania o niezależności: „Tylko ktoś, kto jest niezależny, może w gruncie rzeczy naprawdę dobrze pisać. Bo jeśli pani jest od czegoś zależna, wyczuje się to w każdym zdaniu. Zależność sparaliżuje każde zdanie, które pani napisze”.

W Hiszpanii mieszkają w hotelu Ritz, bo taki był jego warunek. Czuje się już bardzo źle i przez kilka dni zupełnie nie ma z nim kontaktu. Wreszcie ruszają z nagraniem, ale rozmowa jest krótka. Na początek mówi, że są dwa najważniejsze miejsca dla człowieka: to, gdzie się urodził i to, gdzie umiera. To wiemy. Wygłasza straszną tyradę o tłumaczach (straszną dla tłumaczy). Aż dziw, że w ogóle chcą go jeszcze tłumaczyć. Idą na walkę byków i wysłuchujemy, co myśli na ten temat. Ale ważniejsze są te fragmenty, w których mówi o pisarzach i o literaturze: „Nadzwyczajny jest każdy człowiek sam przez się. Jeśli jednak zacznie się zastanawiać dlaczego, to przestaje być nadzwyczajny i wszystko traci. Tak to jest albo i nie”. I mówi o tym, że każde zdanie może być zarazem prawdziwe i nieprawdziwe, że wszystko ma odwrotną stronę. Prawda, że są to ciekawe poglądy, jak na pisarza.

„Musi się pani pozwolić zaskoczyć. Mówi się wtedy: «Otwórz buzię», «Zamknij oczy». I wtedy od razu coś się pojawia. Bawiliśmy się w to zawsze jako dzieci. «Otwórz buzię, zamknij oczy», oto cała tajemnica świata. Trzeba to w sobie zachować do późnej starości. Musi pani mieć siłę, ale większość ludzi myśli, że to dziecinada, i tego nie robi” – radzi, a potem z sarkazmem i z ironią mówi o różnych innych rzeczach na ogół w sposób obraźliwy,

zgrzybliwy i zaczepny, uderza w wielu i daje popalić różnym grupom, jego prawo i jego sprawa, ale my nie musimy się do tego odnosić, bo pamiętamy inne jego wypowiedzi, a w końcu mówi o sobie i o swoim pisaniu i sobie wystawia świadectwo.

Na pytanie, czy wierzy w Boga, odpowiada: „Nie ma potrzeby wierzyć w coś, co się codziennie widzi. Pan Bóg jest przecież wszędzie, w ogóle nie muszę w Niego wierzyć”. Cytuje Anioła Ślązaka: „Wszystko, co nienaturalne, zawsze chybia celu” i mówi: „Sztuka i osoba muszą stanowić jedność, w przeciwnym razie bowiem nic z tego nie wychodzi. I zawsze tego się trzymałem”. „W ogóle czymś jedynie interesującym w literaturze są procesy wewnętrzne, których nikt nie widzi. Wszystko, co jest na zewnątrz, przecież się zna. Sens ma opisywanie tego, czego nikt nie widzi”.

I kończy: „Bo książka powinna być jak krzyżówka”, chociaż nie jestem pewien, że jest to dobre zakończenie.

K.M.

Thomas Bernhard, Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleischmann, przełożyła Sława Lisiecka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010

✱

Agnieszka Kosińska po raz pierwszy zobaczyła Czesława Miłosza (1911–2004) w 1989 roku, a od 1996 roku rozpoczęła u niego pracę w charakterze sekretarki. Czytała go od 1981 roku i jak wyznaje, była wielką admiratorką jego wierszy, co jest jasne, chociaż, jak dodaje, złościł ją jako eseista, co już nie tyle jasne nie jest, ile, mówiąc ogólnie, niezrozumiałe, a nawet dziwne i ryzykowne. W każdym razie Miłosz zrobił na Kosińskiej od razu duże wrażenie: odczuła jego niesłychaną niedostępność. Lecz przecież trudno, żeby wielcy pisarze byli, w potocznym rozumieniu tego słowa, dostępni, o czym wie każdy czytelnik ich biografii.

Co u Kosińskiej budzi podziw w Miłoszu? Przede wszystkim jego wielkość jako poety, którym był „w niesamowity i organiczny sposób”. Ponadto: „Miłosz był zawsze przygotowany, absolutnie wszystko czytał, we wszystkim się orientował”. Mówił kilkoma językami, był człowiekiem światowym, o wielkiej kulturze, inteligencji i erudycji. Był perfekcjonistą i tytanem pracy, kimś skierowanym całym sobą na twórczość, na pisanie, chociaż prze-

cież, jak wspomina Kosińska, pochylał się nad każdą skierowaną do niego sprawą i odpowiadał, choćby tylko dwoma zdaniem, nikogo nie zbywał. Był pełnym człowiekiem, kimś autentycznym, tożsamym z sobą i ze swoim długim i zawiłym życiem.

Jest tu świetny opis przyjmowania do pracy nowej sekretarki. Najpierw polecenie przez profesora Teresę Walas, potem sondowanie przez Carol w kawiarni „U Literatów” na Kanoniczej 7 i na koniec wizyta na Bogusławskiego 5 i pokazanie się Miłoszowi, który na powitanie powiedział: „Nie potrzebuję sekretarki”, po czym zapytał ją, co umie robić i od razu zabrali się do pracy: czytania i opracowywania listów, które właśnie przygotowywał do druku. I po powrocie do domu z telefonu od Teresy Walas dowiedziała się, że zadzwonił do niej Miłosz i powiedział, że z nikim tak się nie uśmieł jak z Agnieszką. A po jakimś czasie powiadomił ją telefonicznie, że ma zacząć przychodzić do niego do pracy.

Kosińska opisuje, jak wyglądała jej praca u noblisty. Od dziesiątej do osiemnastej: dyktowanie, czytanie, zapisywanie, dzwonienie, wysyłanie e-maili i faxów i towarzyszenie Poecie w jego zajęciach, życie w młynie, który tam był, bo Miłosz to pisarz-instytucja, a dom, jak mówi jego sekretarka, przypominał kancelarię prezydenta państwa. Wieczorem telefonicznie przypominał, co trzeba będzie zrobić jutro. Kosińska opisuje, jak Miłosz pracował, mówi o jego poczuciu humoru, pobłażliwości, dobroci, ale i zasadniczości, o jego rytmie pracy i o snach. Po śmierci Carol stała się oficjalnym majordomusem, chociaż, jak mówi, robiła to i przed.

Opowiada, co Miłosz lubił, a czego nie tolerował, mówi o jego słabościach (marcepany!), o m.in. jazdach po okolicach Krakowa, o jego miejscu obserwacyjnym na Rynku, o życiu domowym i zwyczajach, o jego religijności i o umieraniu, które nazywa *ars bene moriendi*. Wyznaje, że był dla niej bliską osobą. Opowiada, że jej praca z nim związana, nie skończyła się po jego śmierci i trwa nieprzerwanie. Stwierdza, że gdy pracuje w dawnym pokoju Carol, łapie się na tym, że czeka, kiedy Miłosz ją zawoła i że słyszy stuk jego laski, tak jak to było przez osiem lat.

Ważne jest to, co mówi o stosunku Miłosza do słów: „Bardziej może kontemplował, co wokół niego i poza nim [się dzieje]. Z jego udziałem i bez. Był człowiekiem, który wierzył w realność słowa. Ważył, cały czas, różne punkty widzenia. Dla niego słowo, które się uwalnia od autora i krąży w przestrzeni międzyludzkiej, pokonuje czas linearny, miało moc sprawczą. Wiedział, że słowa dotykają. Jego dotykały. On się tym kłopotał

i myślał o tym ciągle”. Śliczna jest historyjka, jak Miłosz prosił ją, żeby kupiła „ładunki”. Ona mówi: „naboje”, a on: „ładunki”. I to jest dla niego charakterystyczne. Nawet w takich, wydawałoby się, mało znaczących sprawach, trzymał się swoich słów i zawsze były to słowa lepsze od tych, które są ogólnie używane; na przykład słowo „ton” nagrane przez niego w komunikacie w telefonie, zamiast kardynalnego „sygnał”. „Po usłyszeniu tonu” i: „po usłyszeniu sygnału” – prawda, że jest różnica! Tak jak pomiędzy: „ładunek” a „nabój”.

Najważniejszą i najciekawszą częścią tej książki jest zamykająca Glosa do „Wierszy ostatnich” Czesława Miłosza, opublikowana wcześniej w „Kwartalniku Artystycznym” 2006 nr 3–4 (51–52) wraz ze skanami rękopisów i komputeropisów wierszy. Jest to, można powiedzieć, tekst już historyczny, wiernie opisujący, w jaki sposób Miłosz pisał wiersze i jak pracował nad utworami ze swojego ostatniego tomu.

Książkę ozdabiają piękne kolorowe zdjęcia Miłosza autorstwa Danuty Węgiel z domowymi podpisami Agnieszki Kosińskiej.

M.W.

Agnieszka Kosińska, Rozmowy o Miłoszu, Świat Książki, Warszawa 2010

✱

Precyzyjnie i jednoznacznie sformułowana zasada wiary (regula fidei) albo reguła prawdy (regula veritas) potrzebna była właściwie od początku. Pierwsze formuły znajdujemy u najwcześniejszych pisarzy chrześcijańskich – św. Ignacego Antiocheńskiego i św. Justyna. Pod koniec IV wieku pojawił się termin *Symbolum Apostolorum*, którym posłużył się św. Ambroży w liście do papieża. Ukształtowanie wyznania wiary kształtowało się w kolejnych obrotach, tak w języku łacińskim jak i greckim. Ciekawa jest historia powstawania tego „kamiennego pomnika”, pieczęci potwierdzającej apostołskość nauczanych prawd. Kształt Symbolu ulegał różnym zmianom tak redakcyjnym jak i natury gramatyczno-składniowej czy teologicznej.

W swoim wczesnym tekście – *De fide et Symbolo* św. Augustyn mówi o wartości wiary i roli Symbolu w jej przekazywaniu. Syntetyczna i prosta forma Symbolu służy przede wszystkim do tego, aby początkującym w wierze dać podstawowy pokarm, który potem stopniowo uzupełni dalsze

nauczanie. „Usiłujemy, na ile to możliwe, wnieść (inferre) naszego ducha do ducha słuchacza, aby go poznał i przeniknął” – mówi. We fragmentach polemicznych, na potwierdzenie swoich stwierdzeń, odwołuje się do odpowiednich cytatów z Pisma Świętego. Mówi między innymi o różnicy między Ojcem i Synem, o wszechmocy Boga, o trójpodziale ludzkiej natury (duch – spiritus, dusza – anima i ciało – caro i corpus) i o zmartwychwstaniu ciała. Bardzo ciekawe i kunsztowne, niekiedy świadomie ozdobne są te różniczenia i rozważania („Ciała muszą stać się proste i świetliste, aby mogły żyć z Bogiem”). Mowy te, jasne i mocne, mają wspólny schemat wynikający z układu Składu Apostolskiego.

Siedem kazań św. Piotra Chryzologa, wybitnego kaznodziei znanego pod przydomkiem „Złotomówny” (Chrysologos), objaśnia Skład Apostolski i umacnia w wierze. Skierowane one są głównie do katechumenów, których nazywa „pobożnymi załączkami wiary”. Przytacza przykłady z Biblii, podaje własne świadectwo, dzieli się doświadczeniami, chociaż niekiedy robi to w sposób skrótowy i szkicowy.

Wenancjusz Fortunatus, późniejszy biskup Poitiers, znany jest jako najznakomitszy poeta epoki Merowingów. W swoim Objaśnieniu Symbolu zmienia łacińską formułę credo in na samo credo, bo jego zdaniem (podobnie jak Rufina) poprzednia forma z przymkiem in wyraża wiarę w Bóstwo, podczas gdy prawdy o Kościele, odpuszczeniu grzechów i zmartwychwstaniu tej cechy już nie mają. „Pełnia doskonałości” (suma perfectionis) zamyka się w tym, że nastąpi zmartwychwstanie ciała. Dzięki temu człowiek upodobni się do anioła. Tak rzucone na zagonie ziarno zamienia się w kłos.

Wiele tu szczegółów, ale czy bez nich można się obchodzić, gdy rozważa się sprawy tak ważne i podstawowe dla życia człowieka?

M.W.

Augustyn, Piotr Chryzolog, Wenancjusz Fortunatus, Symbol Apostolski w nauczaniu Ojców, tłumaczenie, wstępy i objaśnienia ks. Ludwik Gładyszewski, „Źródła Myśli Teologicznej”, tom 53, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010

✱

To już trzy ostatnie tomy Dziejów Wielkiego Pontyfikatu, pięknego dokumentu papieskiej działalności (tomy do końca Pontyfikatu ukazały się wcześniej). Rok 22, czyli Rok Jubileuszu, a w nim m.in. Synod poświęcony Europie,

pielgrzymki apostołskie do Indii, Gruzji, Egiptu i na Górę Synaj, do Ziemi Świętej (Jordania, Izrael, Autonomia Palestyńska) i do Portugalii, Otwarcie Drzwi Świętych i inauguracja Wielkiego Jubileuszu Roku 2000, Kongres Eucharystyczny i 80. rocznica urodzin Papieża.

Rok 23 to zamknięcie Wielkiego Jubileuszu Roku 2000, pielgrzymki apostołskie do Grecji, Syrii, Malty, na Ukrainę, do Kazachstanu i Armenii: niezwykle świadectwo wiary, nadziei i miłości. I Rok 24: pielgrzymki apostołskie do m. in. Azerbejdżanu, Bułgarii, Kanady, Gwatemali, Meksyku i ostatnia do Polski, kanonizacje, w tym ojca Pio, beatyfikacje, spotkania z Polakami. Wielkie dzieło miłości i dziękczynienia.

M.W.

Rok 22. Wielki Jubileusz 2000; Rok 23. Zamknięcie Wielkiego Jubileuszu Roku 2000; Rok 24. W świetle Bożego Miłosierdzia, Fotokronika, słowo Jan Paweł II, fotografie Adam Bujak i Arturo Mari, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2010

*

Hieronim Bosch (ok. 1450–1516) to najwybitniejszy malarz niderlandzki przełomu XV i XVI wieku, symbolista i wizjoner, autor fantastycznych pejzaży, moralista (np. Siedem grzechów głównych), mistyk i satyryk (np. Statek głupców, Wóz z sianem), twórca takich arcydzieł jak Pokutujący święty Hieronim, Kuszenie świętego Antoniego, Sąd Ostateczny czy Ogród w Edenie. Wszystkie te dzieła i inne, jak m.in. Pokłon Trzech Króli, Jan Chrzciciel, Stół Mądrości, czy Syn Marnotrawny, obecne są w tym pięknym i monumentalnym albumie i w ciekawy, a fragmentami fascynujący sposób rozświetlone przez Wilhelma Fraengera we wnikliwej narracji objaśniającej. A zadanie jest trudne, gdyż Bosch czyli Hieronymus van Aken jest chyba najbardziej sporną postacią w historii sztuki. Główny paradoks stanowi to, że ten holenderski heretyk był zarazem ulubionym malarzem Filipa II, najbardziej ortodoksyjnego z wielkich królów chrześcijańskiego świata. Jakie były intencje Boscha? Nie wiadomo. W każdym razie mamy wiele sprzecznych interpretacji jego dzieł, w których interpretacja Fraengera jest jedną z najświetniejszych.

M.W.

Wilhelm Fraenger, Hieronim Bosch, posłowie napisał Patrik Reuterswärd, z języka niemieckiego tłumaczyła Barbara Ostrowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010

Nowe książki

Biuro Literackie

Maria Konopnicka, *Złotniejący świat*, wybór i opracowanie Piotr Matywiecki, Seria 44, „Poezja polska od nowa”, Wrocław 2010

Oficyna Wydawnicza ŁośGraf,

Adriana Szymańska, *wtedy – dziś*, Warszawa 2010

Towarzystwo „Więź”

Piotr Matywiecki, *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej*, Biblioteka „Więzi”, tom 249, Warszawa 2010

Wydawnictwo Austeria

Edmond Jabès, *Księga Granic (Mała księga dywersji poza podejrzeniem, Księga dialogu, Przebieg, Księga podziału)*, Kraków–Budapeszt 2010

Ozjasz Thon, *Kazania (1895–1906)*, wstęp Kirsz Pfeffer, Michał Galas, Kraków–Budapeszt, 2010

Wydawnictwo „Bernardinum”

Kazimierz Nowosielski, *Człowiek rośnie cicho. Wybór wierszy z lat 1989–2009*, Pelplin 2010

Wydawnictwo Forma

Kazimierz Brakoniecki, *Obroty nieba*, Szczecin 2010

Tomasz Hrynac, *Prędka przędza*, Szczecin 2010

Anna Frajlich, *Laboratorium*, Szczecin 2010

Leszek Szaruga, *Podróż mego życia*, Szczecin 2010

Wydawnictwo Literackie

Janusz Anderman, *Fotografie ostatnie*, Kraków 2010

Elementarz księdza Twardowskiego dla najmłodszego, średniaka i starszego, teksty wybrała i ułożyła Aleksandra Iwanowska, Kraków 2010 (wydanie trzecie)

Jarosław Mikołajewski, *Zbite szklanki*, Kraków 2010

Kazimierz Wierzyński, *Życie Chopina*, Kraków 2010

Wydawnictwo Mamiko

Grzegorz Kwiatkowski, *Ośłabić*, Nowa Ruda 2010

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Mirosław Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010

Wydawnictwo Prószyński i S-ka

Melchior Wańkowicz, *Karafka La Fontaine'a*, tom I, II, wstęp Andrzej Gronczewski, Warszawa 2010

Wydawnictwo Sic!

Ryszard Przybylski, Dostojewski i „przeklęte problemy”, Warszawa 2010

Wydawnictwo słowo/obraz terytoria

Agnieszka Taborska, *(Nie)napisane arcydzieło. Znaczenie „Dziennika” w twórczości Andrzeja Kijowskiego*, Gdańsk 2009

Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego

Angelus Silesius, *Święta uciecha duszy albo Duchowe Pieśni Pasterskie*, przełożył i objaśnieniami opatrzył Andrzej Lam, przedmowę napisała Danuta Künstler-Langner, Warszawa 2010

Wydawnictwo WAM

Ireneusz Ziemiński, *Metafizyka śmierci*, Kraków 2010

Wydawnictwo WBPiCAK

Ewa Wiegandt, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010

Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej
i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu

Karol Maliszewski, *Potrawy pośmiertne*, Poznań 2010

Krzysztof Siwczyk, *Koncentrat*, Poznań 2010

Agnieszka Wolny-Hamkało, *Nikon i Leica*, Poznań 2010

Wydawnictwo Znak

Tomasz Różycki, *Księga obrotów*, Kraków 2010

Eric-Emanuel Schmitt, *Historie miłosne*, przekład Jan Brzezowski, Barbara Czregorzewska, Anna Lisowska, Kraków 2010

Wydawnictwo Żysk i s-ka

Józef Baran, *Podróże z tej i nie z tej ziemi*, Poznań 2010

*

Leszek Kołakowski (1927–2009) jako badacz i znawca herezji. Ta książka to zapis szesnastu wyda-
wałoby się, że trudnych i zawiłych,
a jednak przejmująco prostych
wykładów wygłoszonych między
listopadem 1982 a lutym 1983 roku
w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna
Europa, które rzucają wiele światła

*

Mamy w tym tomie cykle poetyckie,
będące rodzajem lirycznego dziennika i
utwory o tonacji prywatnej, chociaż jest i
kilka wierszy politycznych. Tom obejmuje
utwory z lat 1913–1979, ułożone w porząd-