

# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE

2011

nr 4 (72)

Rok XIX

## SPIS RZECZY

JULIA HARTWIG	3	Ten obraz
	4	Życie, o, życie
TADEUSZ RÓŻEWICZ	7	List
TADEUSZ RÓŻEWICZ	9	jubileusz
	11	*** ( <i>Witkacy uważał dotyk za...</i> )
	13	w młodości
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	15	Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem (fragmenty)
LESZEK SZARUGA	29	Wieża Bubel
PIOTR SZEWC	33	Jak źdźbło // Pager
	34	Jakby nigdy nic
BOGUSŁAW KIERC	35	Chcące
	36	Niebio // Ariel:
	37	Złodziej
	38	Wejście
GUSTAW FLAUBERT	39	Herodiada
JANUSZ STYCZEŃ	67	Kobieta spacerująca na moło
	68	Leżąca obok samej siebie
LESZEK A. MOCZULSKI	70	Kołysanka nas ludzi śmiertelnych // Przyczynek do codzienności
	71	Ku pamięci
JACEK GUTOROW	73	Beckett. Fragmenty
GERRY DUKES	95	„Nie mam poglądów do wymiany...”. Drugi tom korespondencji Samuela Becketta
ANDRZEJ SZUBA	99	Postscriptum DXXXII–DXLIII
JERZY PLUTOWICZ	102	Ogród dzieciństwa
	103	Widok z okna
	104	Koniec lata

MAREK KĘDZIERSKI	107	Louise Bourgeois
LOUISE BOURGEOIS	111	A l'infini
MARIE-LAURE BERNADAC	125	„Każde dzieło Louise to wstrząs emocjonalny...” rozmawia EWA WOHN
ULF KÜSTER	141	Louise Bourgeois: konfrontacje i kontrapunkty rozmawia MAREK KĘDZIERSKI
BEATA SZYMAŃSKA	163	Opuszczenie // Wiosenny pochód
	164	Wiosenne wody
	165	Drzemka // Szósta wieczór
KRYSTYNA DĄBROWSKA	166	*** ( <i>Tylu rzeczy z tobą nie przeżyłam...</i> )
	167	Chłopiec świętujący Bar Micwę // *** ( <i>I znowu przechodzę przez bramkę...</i> )
	168	*** ( <i>W dzieciństwie stawiałam...</i> ) // Relief
MAREK WENDORFF	171	W teatr gry i zabawy, czyli prapremiery polskie A.D. 2011
ALEKSIEJ ALOCHIN	185	Morze // Dwadzieścia tysięcy temu
	186	<i>Gloria mundi</i> // Atlantyda // Saga o Drodze Kołymskiej // Ryba głębinowa
	187	Guliwer // Wakacje // „Orient” // Rozmowy o paleontologii
MICHAŁ GASPAROW	188	*** ( <i>Droga szukała drogi...</i> )
<b>VARIA</b>		
MICHAŁ GŁOWIŃSKI	189	Pokutnik
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	195	Addenda (23)
MAREK SKWARNICKI	202	Hejnał mariacki (10)
LESZEK SZARUGA	208	Jazda (20)
PIOTR SZEWC	212	Z powodu i bez powodu (25)
<b>RECENZJE</b>		
ARKADIUSZ MORAWIEC	216	Herbert (zwiastowanie)
ANTONI LIBERA	220	Czym jest <i>Podróż zimowa</i> Stanisława Barańczaka?
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	225	„Poznanie mojej ziemi”
<b>NOTY O AUTORACH</b>	230	
<b>NOTY O KSIĄŻKACH</b>	232	
<b>NOWE KSIĄŻKI</b>	255	



*Julia Hartwig*

---

## Ten obraz

Nikomu nie ufać  
Nikogo już nie mieć  
bo już nie było komu wynagrodzić  
ani komu karać za zaniechanie

Na tym co było  
narastało życie  
choć z żywą zawsze raną

Idzie przez świat ciosy zadając  
które w niego samego godzą  
Odkrywa po latach wszystko co zagubione  
nagle tak żyje jak już żyć nie może  
bo siebie już nie odgaduje  
a światło co się przed nim odsłania  
jest tak gęste że wszystko zataja  
I tylko jest ten obraz gdy idzie ku wodzie  
i chce zatopić swoją miłość i pamięć

## Życie, o, życie

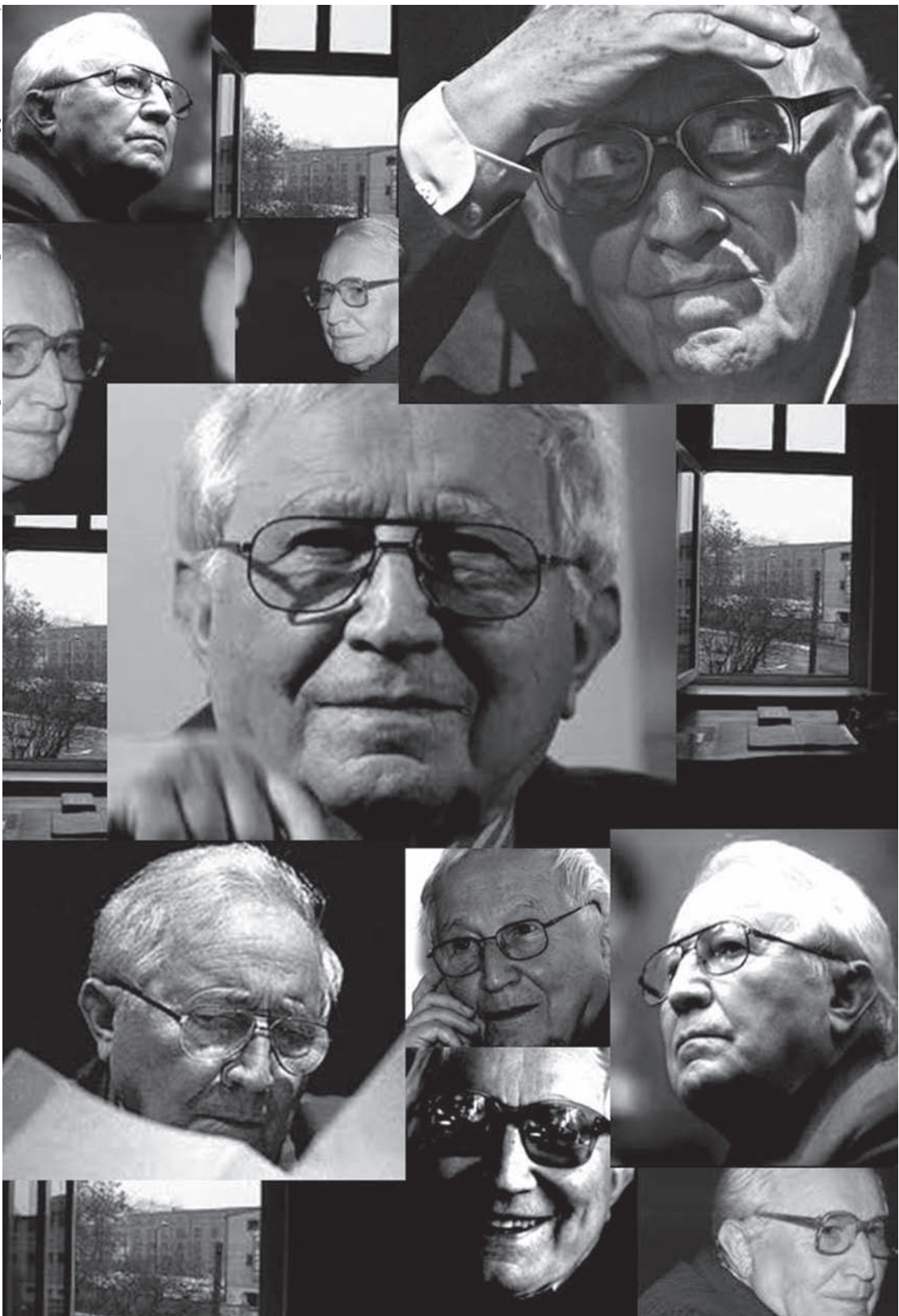
Dlaczego je chwale  
i skwapliwie zbieram argumenty  
na jego korzyść  
choć wiem że mnie oszuka  
że porzuci jak wyssaną do szpiku kość  
jak wypalony papieros jak zgraną płytę  
z której coraz trudniej odsłuchać słowa  
Czy robię to z przymusu czy dla wygody  
i uspokojenia  
Czy chwale jak się chwali dziecko  
oczekując że pochwalone  
odłoży trzymany w ręce nóż  
Chwale je wbrew wszystkiemu  
wbrew jego zdradzieckiej naturze

Nie bojaźń to ale męstwo  
które dalibóg nie jest moją zasługą  
ale tej niewiadomej siły  
która przeobraża nas w bojowników  
w straconej sprawie

Miłości moja gdzie jesteś  
za kim tęskniłaś i za czym tęsknisz jeszcze  
jakiego pragniesz ukojenia

*Julia Hartwig*

Collage Ewa Batheliter, fotografie Elżbieta Lempp, Adam Hawalej





Janie Krzysztofie,  
pomyślami obiecane teledy - po  
wykorzystaniu proszę o zwrot pomyślami  
poleceną. I proszę też skonięci  
z moim "jubileuszem". Nie mogę  
mimo uciłowań wytłumaczei mojego  
stowunku do jubileusów - (por. ostatnia  
nana rozmowa pner telefon).

"Wiedz, że obmierza ni ta rzecz,  
Ze tyła spiera, wiersze kleci,  
Któż to poerje przegnał przez?  
Owi poeci" ...

podrowiam Pana  
i żyję kryptliwego dolrego  
w roku 2012!

TK.

jubilusz

prosi mnie pan o

~~nowy~~ "nowy wiek"

nie da w tym

że ten wiek

gdzieś mi się zapodziały

szukami gorzkiego

gdzieś mi się zapodziały

okulary

gdzieś mi się zapodziały

kraina ~~serca~~ młodości

nie widzę zegarka

gdzieś mi się zapodziały

czas

mój czas

a pan mnie prosi

o coś

o nowy

niemamy mi jeszcze

wierszyk

(1921-2011. Wrocław)



*Tadeusz Różewicz*

---

## jubileusz

prosi mnie pan o  
nowy wiersz

bieda w tym  
że ten wiersz  
gdzieś mi się zapodział

szukam gorączkowo

gdzieś mi się zapodziały  
okulary

gdzieś mi się zapodziała  
krajna młodości

nie widzę zegarka  
gdzie się zapodział  
czas

mój czas

a pan mnie prosi  
o coś  
o nowy  
nieznany mi jeszcze  
wierszyk

(1921–2011, Wrocław)

T. Różeńicz

Witkacy <sup>\* \* \*</sup> uwarcił dotyk za  
najwrażliwszy ze zmysłów  
według ~~Witkacy~~ ...

dotyk potwierdził świat realny  
i był wysuniętym w rzeczywistości  
narzędziem (ramieniem)

jego „duszy”  
(naszego ja)

ale to wystęko było  
bardzo bardzo dawno  
za siedmioma górami  
za siedmioma rzekami  
kiedy toczyły się spory  
o istnienie świata

kiedy środkiem i chwałobnie  
było umierać za ojczyznę

■ nie za baryłką ~~...~~  
ropy za czarne złoto

za złotą cegłę

■ za złotego cielca który się wsłodził  
i zdychnął z przeżarcia

\* \* \*

Witkacy uważał dotyk za  
najważniejszy ze zmysłów  
według W. ...  
dotyk potwierdzał świat realny  
i był wysuniętym w rzeczywistość  
narzędziem (ramieniem)  
jego „duszy”  
(naszego ja)  
ale to wszystko było  
bardzo bardzo dawno  
za siedmioma górami  
za siedmioma rzekami  
kiedy toczyły się spory  
o istnienie świata  
kiedy słodko i chwalebnie  
było umierać za ojczyznę  
nie za baryłkę  
ropy za czarne złoto  
za złotą cegłę  
za złotego cielca który się wściekł  
i zdycha z przeżarcia

T. Różewicz

w młodości

dotykaniem widziadeł  
lepiej niż wzrokiem  
formy  
i powierzchnią materii

wzrokiem dotykiem  
kolorów w ciemności



## w młodości

dotykiem widziałem  
lepiej niż wzrokiem  
formy  
i powierzchnię materii

wzrokiem dotykałem  
kolorów w ciemności

*Tadeusz Różewicz*

Ewa Bathejer





*Krzysztof Myszkowski*

---

## Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem (fragmenty)

U mnie, jak w każdym warsztacie starego rzemieślnika, są różne skrawki, gwoźdźki, skórki, linki. Coś więc dla pana znajdę. Ale zdradzę panu coś, tylko proszę tego nikomu nie powtarzać: Nie chce mi się.

Mnie źle interpretują! Prawie wszyscy!

Zapytałem o Boga, o *sacrum* w życiu i w jego twórczości. To jest! – powiedział. Ale ja pana nie wezmę za rękę i nie zaprowadzę na górę, skąd to widać. Sam pan musi udać się na tę wędrówkę.

Kiedyś prowadziłem obszerną, bogatą korespondencję. Teraz już nie, bo to zajmowało mi mnóstwo czasu. Napiszę do pana krótką kartkę.

O dziennikarzach: To jest jakaś inna rasa.

Jest chory, w złym nastroju. Spotkamy się w Toruniu, w listopadzie. Powiedział, że Toruń bardzo mu się podoba i że gdyby nie był tak stary, to by w Toruniu zamieszkał.

Redaguje pan dobre pismo. Tyle powinno panu wystarczyć, bo życzeń nie bardzo potrafię napisać. Tak jak nie potrafię wybrać „Trzech wierszy”.

Tak, jestem pesymistą, ale na pewno nie jestem nihilistą.

O nagrodzie Nike: Tak się bawią, a przy tym różni jurorzy, sekretarze itp. zarabiają.

Po piętnastu minutach, na zakończenie: Gdybym pana nie lubił, to nie rozmawiałbym z panem tak długo.

Jest zmęczony, zniechęcony, ale uważny i czujny. Powiedział, że to dla mnie odegrał te sceny w Toruniu, w Dworze Artusa i że powinienem to opisać.

Ponowiłem zaproszenie do Bydgoszczy na spotkanie z cyklu Mistrzowie literatury w Filharmonii, ale powiedział, że pewnie będzie dużo ludzi, a on woli spotkać się kameralnie, to większy z tego będzie pożytek.

Tłumaczył, dlaczego nie przysłał wierszy. Powiedział, że czeka na moje opisanie tego wieczoru autorskiego w Dworze Artusa w Toruniu, którego byłem świadkiem.\* Umówiliśmy się na telefon na koniec maja. Może przyjedzie do Bydgoszczy. Kiedy narzekał, usłyszałem w tle głos jego żony Wiesławy: Tylko mówisz, tylko zapowiadasz, wreszcie byś coś zrobił.

Od razu podniósł słuchawkę i powiedział, że chciał do mnie zadzwonić. Wybiera się w te strony, a więc i do Bydgoszczy, w kwietniu. Dzwonił dziś do niego Miłosz i rozmawiali o jakimś starym wierszu, nie pamiętał tytułu. Mówił, że dzwoni do Miłosza, że lubi słyszeć jego głos: To tak, jakby był kontakt fizyczny z człowiekiem, słyszeć głos.

Czyta Czechowa. Powiedział, że Beckett, Kafka odeszli, zapadli się – jego stare miłości.

Pisze wiersze, obiecał, że przyśle do „Kwartalnika”. Narzekał na oczy, że coraz słabiej widzi.

Dostał zaproszenie do Kanady, ale nie pojedzie, bo to jest bardzo męczące: siedzieć na sesji i słuchać długich wypowiedzi na swój temat.

Spał, ale przebudził się i podszedł do telefonu. Narzekał, wycofywał się, ale był zainteresowany.

Przygotowuje materiały do bloku, który będzie w „Kwartalniku” jemu poświęcony. Powiedział, że jest dziś skapcianały przez pogodę, ale jednak był

---

\* Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2002 nr 3 (35).



ożywiony i rozmowny. Norwida odłożył, jak zaczęła się ta heca z prochami poety.

O Tadeuszu Micińskim mówi, że to samobójstwo literackie na własne życzenie (język!). Słowacki był inteligentniejszy od Mickiewicza – głębsza ironia, autoironia, ale Mickiewicz jest największym polskim poetą. *Drugą przestrzeń* Miłosza przeczytał i odłożył – tak czyta, że wraca po kilku tygodniach do przeczytanej książki.

Pyta się, czy materiały doszły. Tak. T.R.: Jak będzie? Mówię, że najpierw idą rękopisy i wiersze, a potem *Kartki*. T.R.: Tak, dobrze. Pytam się, co to za książka, której zniszczony grzbiet zobaczyłem na fotografii na jego biurku. T.R.: To z tysiąc osiemset dziewięćdziesiąt któregoś, pierwsze wydanie Mickiewicza.

Rozmawiamy o zdjęciach w „Kwartalniku”. Dają portrety, większe, mniejsze lub i większe i mniejsze. Nie za dużo daje pan zdjęć? Każdy chce mieć swój portret. Dla mnie to jest galeria. Foto-Dorys w 1947 i 48 robił zdjęcia wszystkich młodych pisarzy, *en face* i z profilu. Konwicki, Bratny...

Mówi o miałości dzisiejszej poezji – „Tadeuszu, to od ciebie wyszło.” – powiedział Przyboś, o wszechobecnej postmodernistycznej bylejakości, o imitowaniu zręcznym, a nawet sprawnym warsztatowo, o pustce całej dzisiejszej sztuki rozsławianej przez tabuny idiotów w telewizji („telewizja to siedlisko idiotów”) i w innych mediach. To jest jakieś błędne, czy obłędne koło, a on nie ma sił z tym walczyć, coraz mniej go to obchodzi, ma dosyć, nie chce mu się. Czy pan to rozumie, panie Krzysztofie? Nie chce mi się.

Przypomniał, żebył napisał studium o *Et in Arcadia ego* i o *Tryptyku rzymskim*.\*

Powiedział, że poezję czuje, rozpoznaje przez skórę, na odległość. Gdzie jest dziś poezja? W Krakowie?

Mówił o młodych spryciarzach i cwaniakach, którzy kombinują, jak sprytem albo fuksem dostać Nobla.

Literatura ode mnie odpływa. Stoję na brzegu i widzę, jak odpływa. I widzę na krach różnych literatów, jak skaczą i machają rękami.

O wierszach Różyckiego: Na czym to polega?

---

\* Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2006 nr 2 (50).

Niech pan ogłosi w „Kwartalniku” strajk poetów.

Mówił o rygorze w poezji: sonety, tetrastychy, tercyny, forma.

Pytał o poezję, prozę i eseje, jakie przysyłają do druku. Powiedział, że największe możliwości są w eseju, bo i filozofia się w nim mieści i teologia.

Zapytał, czy jest taka książka, która mną wstrząsnęła i stała mi się bliska, zaprzyjaźniłem się z nią i kładłem się z nią spać pod poduszką.

Podziękował za przyslaną książkę pt. *Ten biedny Mickiewicz. Zapiski z początków towiańszczyzny* Antoniego Ostrowskiego. Widzę, że pan też podkreśla przy czytaniu. Przeprosiłem, że nie wymazałem, ale już nie zdążyłem przed wyjazdem do Krakowa, a chciałem jak najszybciej wysłać. Moje książki są z samych podkreśleń robionych od pięćdziesięciu lat różnymi ołówkami – powiedział. To można łatwo rozróżnić i zobaczyć, jakimi fazami moja lektura przebiegała.

Zapytał, czy coś nowego, ciekawego się ukazało. Powiedziałem, że nic takiego, oprócz nowej prozy Olka Jurewicza. T.R.: Zła, kiepska literatura wychwalana jest przez krytykę na zamówienie wydawców. Pokazowy numer to *Harry Potter*, którego ilość egzemplarzy idzie w miliony. Promocja jest wyjątkowa. To jest celowe obniżanie poziomu, wychowywanie publiczności. W tym pomagają także głupie piosenki, zła plastyka, fotografia. I ci mierni wychowują miliony odbiorców, którzy potem mówią: To nam jest potrzebne i wtedy tamci mówią: My spełniamy życzenia publiczności. To przebiega podobnie jak zbyt ubrań.

Popsuto nawet budownictwo sakralne, na przykład Licheń – monumentalna grafomania architektoniczna. Ja to obserwuję, byłem tam kilka razy. Nie uznaję *Golgoty* Gibsona. *Pasji* – mówię. T.R.: Tak, tak to się nazywa. To jest niepotrzebne, haniebne dzieło. Na przykład: gazowanie ludzi nie może być przemienione w dzieło sztuki. *Piektło* Dantego to piękne, genialne obrazy, ale robić z tego film! Wolę filmy dokumentalne – sztuka zniekształca, szczególnie filmy artystyczne. Dlatego nie obejrzę *Katynia* Wajdy.

Pytam, czy coś napisał, czy coś pisze. Ja poszczę! – odpowiada. Teraz jest Wielki Tydzień.

Rozmowa z panią Wiesławą: mówi, że zmarł ich syn Jan, jest żałoba, spotkała ich najgorsza rzecz, jaka może spotkać rodziców. Złożyłem kondolencje.

Mówi: Minutkę, tam przygaszę, żeby mi nie przeszkadzało. Czekanie. Pyta się, czy wybieram się na targi. Nie. T.R.: Niech pan się nie spieszy, żeby nie było za wcześnie, niech pan jeszcze parę lat poczeka. Część tej kultury jest mi zupełnie obca, nie biorę w tym udziału. Coś zwyrodniałego jest w tym. Niektóre rzeczy są śmieszne, ale jest też w tym pierwiastek tragizmu.

Ludzie wychowują się na telenowelach. Nie czytają albo czytają jakieś prymitywne teksty. Oświadczone, że nie ma żadnych kryteriów. Wszyscy mogą wszystko, byle kto. To był początek. Jak oni mogą rozumieć parodie, pastisze, teksty satyryczne, ironię i humor z *Kup kota w worku*? To się teraz sprawdza, ale niestety na serio.

Następują niepowetowane szkody. Powstają niezliczone blogi. Wszyscy piszą, jeden przez drugiego. To się kiedyś źle skończy. Między kulturą a techniką nastąpił olbrzymi rozdźwięk.

Treny, cmentarze. Kogo się dziś wspomina?

W telewizji, w internecie kuchnia stała się liturgią, mistyką. Mówią, żeby się gimnastykować i pić mleko.

To, co się ogląda w telewizji – czy to się dzieje na świecie, czy co innego? W latach 1929–33 był wielki światowy kryzys. Teraz powtarza się w dużo gorszej, bo w anonimowej formie.

Pan Bóg mówi: Nie jestem Bogiem umarłych, lecz żywych. Dostał pan *Wycieczkę do muzeum*? To jest opis mojej pierwszej wizyty w Oświęcimiu, w 1946 roku. Potem napisałem wiersz pt. *Warkoczyk*. Proszę przeczytać *Nową szkołę filozoficzną*, tam jest to wszystko w załączku powiedziane.

Nie udzielię już prawdziwego wywiadu. Pan się kiedyś dowie, jaką monetą się płaci.

Przypomniał to, co napisał w wierszu po śmierci młodszego syna, że nasze dzieci znają inni, a my ich dobrze nie znamy.

Życzę panu, żeby miał pan dobre sny, bo sny czasem są bardzo trudne do zniesienia.

Panu to dobrze. Ale proszę pamiętać, że nie może być za dużo wierszy. Wiersze w jakiś sposób rozkładają pisma. To działa: ten zalew wierszy na portalach. To jest jak z fałszywymi pieniędzmi. Te fałszywki są lepiej z r o b i o n e od oryginałów.

Czuję się źle. Kiedyś pana tu zaproszę. Nie zawsze mogę odpisywać. Proszę nie powtarzać, że źle się czuję.

*Kot w worku* nie został zrozumiany, bo parodie i pastisze są takie same jak rzeczy tragiczne. Wymieszało się to wszystko. Literatura bez satyry i ironii, bez humoru, komedii – co to za literatura? A mieliśmy Fredrę!

Pan siedzi w pustym pokoju? Tak. T.R.: A dlaczego sam? Wyjaśniłem. To ja miałem gorzej – mówi.

Pyta, jaka jest sytuacja „Kwartalnika”. Mówię, jak jest. T.R.: Trzeba ratować pismo! Skoro „Gazeta Wyborcza” i ten „Dziennik” Springera narzekają, dołączają torby, okulary, szampony...

Powiedział, że nie docenił wierszy Jasia (syna), ma jego jedyny tomik i napisze coś o tym.

Życzę panu dobrej nocy i żeby się panu nic nie śniło.

Niech pan poszuka w sobie diabła, a nie w literaturze. Niech pan diabła i anioła poszuka w sobie: od stóp do głowy. To jest najważniejsze i najciekawsze.

Spadłem do rządu satyryków, teraz jestem humorystą – mówi. Zaprzeczyłem. Nie czytał pan *Kota w worku*? To ironia. Dedykuję to moim naśladowcom. Ale tam jest też poważnie – daję im wzór, wzory. *Przyj dziewczę przyj* – to wzór.

W jakiej sytuacji znalazła się literatura piękna? Czy jest jeszcze piękna, czy już nie?

Byłem w Krakowie, krótko. Spotkałem się z Jerzym (Nowosielskim). I jak się trzyma? – pytam. T.R. (po chwili): Czego można się trzymać w tym wieku?

Opisałem krzyż Nowosielskiego w Tyńcu.

Często o panu mówimy, wspominamy tu pana.

Na czym pan pisze? – pyta. W notesach i na komputerze. – odpowiadam. Na komputerze nie da się pisać wierszy – mówi. Ja nie piszę wierszy. T.R.: No tak, ale pan pisze aforyzmy. Luksusowo pan żyje.

W związku z aforyzmami mówił o Pascalu, Novalisie, Kierkegaardzie i Jerzym Stanisławie Lecu. Powiedział, żebym ich uważnie czytał. Ale to pan jest materiałem i polem, proszę o tym pamiętać. Powiedział, że Hamlet był kretem.

Pytał o pobyty w Tyńcu, o moje tam rekolekcje, jak to nazwał. Dopytywał się o szczegóły. Był tym zainteresowany.

Jakie są wieści? – pytam. Wieści się kończą. – mówi. Nie ma wieści. Się jest. Po trochu wszystko się kończy. Jest się. Nie jest się. Jednego dnia się jest.

Drugiego nie ma. Czytam pisma, wydaje mi się, że coś jest, kiedy indziej, że nic tam nie ma.

Ile można interesować się literaturą? Nie interesuje mnie ten cały zgiełk, ten jarmark, te czy inne sensacje. Odszedłem, odsunąłem się od tego. Ale coś musi być w życiu. – mówię. T.R.: Pan jest. Dzwoni pan, mówi, jest pan.

Spotkamy się jesienią, jak będzie chłodniej, będą padać deszcze, dam panu znać i przyjedzie pan. Mówię, że będę czekać na znak.

Byłem w Krakowie, ale wróciłem chory, chorowałem. Może to od powietrza – mówię. T.R.: To nie od powietrza. To od wieku. Stary już jestem, dla mnie wszystko już się kończy.

Teraz każdy gówniarz obchodzi po dwóch latach od wydania tomiku jubileusz. To wszystko stało się jednowymiarowe. Jestem stary, chory, coraz mniej mnie to interesuje.

Jest pan dla mnie coraz bardziej tajemniczy. Mówiłem już to panu, że jest pan tajemniczy. Być tajemniczym to jest atut. Pan o tym wie.

O planowanym spotkaniu i rozmowie: Pan by się natrudził, jechał taki kawał i siedzielibyśmy trzy godziny, a ja bym milczał. Tak jak Joyce z Beckett – mówię. T.R.: Ale to by było moje milczenie, milczenie Różewicza i pana milczenie – milczenie Myszkowskiego.

Pan jako mistyk by mówił, a ja bym nic nie mówił i by musiał pan napisać książkę, może by to była pana najlepsza książka. „Rozległ się głośny uśmiech Różewicza” – tak by się skończyła, bo ja się nie śmieję, ja się uśmiecham i to też rzadko.

Musimy kończyć, muszę zaraz płukać gardło. Niech pan rozejrzy się po kosmosie, zajrzy na księżyc, czy tam nie ma wody albo ropy, czy może są tam agencje towarzyskie. Dobranoc, panie Krzysztofie, życzę panu zdrowia, sił, dobranoc panu.

Raz jest lepiej, raz gorzej. Jest tam pan, czy się zerwało? Jestem, słucham pana. T.R.: Nie ma czego słuchać. Czuję się nie najlepiej. Muszę zrobić pauzę. Jubileusz nie ma nic wspólnego z utworami. To są śmieszne historie. Dziewięćdziesiąty rok życia. Z czego się mam cieszyć? Siedemdziesiąt, osiemdziesiąt, tak to mija. Bliscy ludzie umierają, robi się coraz bardziej pusto.

Wszyscy kładą te wierszyki. Czyta pan okienko z wierszem w „Gazecie Wyborczej”? Przecież tam nic nie ma. Coś wymyślają, to nie są wiersze, to jakieś koszałki opałki. Trzeba spoważnieć. Ten śmietnik się powiększa.

Albo spoważnieją albo nic z tego nie będzie. Może niech satyry piszą. Ale czy potrafią? Ta atmosfera jest okropna, to wszystko dokoła. Przecież pan widzi, co się dzieje, pan widzi, że niczego nie ma.

Proszę napisać do mnie, niekiedy odpisuję. Tylko wyraźnie, najlepiej na maszynie czy na komputerze. Napiszę ręcznie, dużymi literami – mówię. T.R.: Ręcznie nie, pan pisze tak nieczytelnie. Postaram się czytelnie, dużymi literami, tak jak pan, u pana to jest jak kaligrafia. T.R.: Proszę spróbować.

Może jeszcze napiszę o Miłoszu, o Andrzejewskim. Najlepiej byłoby się spotkać, ale teraz nie mogę, źle się czuję, pogoda, ciśnienie, a do tego jubileusz. Jubileusz to zawracanie głowy, kombatantstwo – ja się na tym nie znam. Teraz są podobno kombatanci z 1990 roku. Życzę panu powodzenia w redagowaniu pisma. Dobranoc.

Oddzwaniam (Różewicz dzwonił do Bydgoszczy). Mówi, że przyśle maszynopis, około dwanaście stron, *Kartki z dziennika gliwickiego*, były gdzieś drukowane, ale teraz poprawił, wprowadził niewielkie zmiany. Pytają ludzie, skąd wiersz *Unde malum*. Z Miłoszem po przyjacielsku się spierałem.

Teraz jest ten jubileusz i ciągle czegoś chcą. Przychodzą ludzie, siedzą, słuchają, a jak zapytać, kogoś, co czytał, jakie ma książki w bibliotece, to milczy.

Pan walczy. W panu jest walka – mówi. Modelują mnie. Ja nie modeluję, to jest walka. Ale pan jest Krzysztofem Myszkowskim i pan zawsze będzie patrzył jak Krzysztof Myszkowski.

Jestem realistą, od kiedy zacząłem wierszyki pisać. To są różne stany. Nie jest się od rana do nocy poetą, i w łóżku i na sedesie. Nikt się nie rodzi poetą. Nie ma takiego gatunku ludzkiego. To się staje z czasem, z historią.

Mówi, że często myśli o Mickiewiczu. Tak, to skomplikowane historie. Ta iskra, później poezja. Żeby było ognisko musi być iskra.

A jak jest w Toruniu? Dawno tam nie byłem. Chyba ostatni raz, jak się widzieliśmy. Czy w Toruniu jest teraz huragan? Nie, jest spokojnie. T.R.: U nas pada deszcz.

Dziękuję za przysłane do „Kwartalnika” teksty. T.R.: Czy Kopernikowi nikogo nie dostawili? Zrobiła się moda na pomniki! Nie, to był kanonik, poważna osoba, musi stać osobno – odpowiadam. Przyśle *Oktostychy*, które napisał w latach 1940–1941 i właśnie znalazł zeszyt z nimi. Naśladowałem Iwaszkiewicza. Gdy mu je pokazałem, powiedział: Nieźle, nieźle, proszę pana,

niektóre prawie tak dobre jak moje. On miał najlepszą prozę, opowiadania. Szkoła Bunina i Czechowa, trochę Turgieniewa.

Zapraszam do Torunia. T.R.: To może na wiosnę się wybiorę. Chcę zobaczyć Toruń.

Mówił o tomie pt. *Wycieczka do muzeum*, wydany przez Biuro Literackie. Jest tam *Napiwek* – opowiadanie o Dostojewskim, a na końcu jest *bez odwołania* – opowiadanie o Kafce. To jest zakończenie moich z nimi bardzo trudnych stosunków. Ja się z nimi rozstałem. Do Czechowa wracam, Czechow to przyjaciel, Kafka – nie. A Beckett? – pytam. T.R.: Proszę mnie nie wypytywać. Świetny był ten numer „Kwartalnika” o Beckettcie. Jak on pilnował swojej sztuki, jak pilnował aktorów! Shakespeare w *Hamlecie* też pilnował aktorów.

Te *Oktostychy* to moje pierwsze wierszyki. Uczyliśmy się wszyscy. Przyboś od Tuwima, ja od Iwaskiewicza. Staff na końcu od pana – mówię. T.R.: A teraz byle gówniarz myśli, że on sam wszystko umie.

Notesik osiem na sześć centymetrów, małe wiersze, forma przystosowała się do natury, nie tyle forma, ile ilość wersów, nie mogłem pisać na ziarnku ryżu jak Chińczycy. Dwanaście małych wierszyków, sama obróbka nigdy nie jest przypadkiem. Piętnaście, szesnaście redakcji jednego wersu. Natchnienie to jedna rzecz, a rzemiosło – druga. Natchnienia się nie obrabia. Kawałek metalu jak spada – to jest natchnienie. A potem już warsztat: praca, obrabianie, talent. Pan to wie.

Gdzie pan teraz jest? W Toruniu. T.R.: Proszę pozdrowić Kopernika.

Mówi, że uzupełnia galerię obecnych twarzy. Nałkowska, najpiękniejsza – zdjęcie z lisem przerzuconym przez ramię, to są wizerunki idealizowane. Świadectwo żony Mozarta, do Saliergo: Mozart przypominał z profilu prosiątko z malutką bródką. To jest chyba w *Podróży Mozarta do Pragi* Eduarda Morike, w tłumaczeniu Marii Kureckiej. Miłosza pamięta z 1948 roku, a potem widział go z kozią bródką, która była śmieszna i mu nie pasowała. Ja też to Miłoszowi powiedziałem – mówię. T.R.: To tak jakby pan zapuścił wąsy zakręcone do góry.

Ja teraz nie mogę czytać, listy daję żonie do czytania. Muszę pauzować. Dają mi zastrzyki na oczy, muszę się ograniczać. Pod koniec roku coś panu przyślę, mam dużo notatek brata Stanisława, na przykład bardzo ciekawe

zapiski o *Westerplatte*, jak ten film robili i inne. On lepiej pisał prozy niż ja. Syn Stanisława zrobił selekcję, są tam też setki zdjęć.

Co pan teraz robi? Nic o pana życiu nie wiem. Czy pan siedzi w tej pustelni swojej? Czytam pana coś w rodzaju aforyzmów. W tym gatunku jest wielki mistrz – Lichtenberg. Ciekawe są aforyzmy Krausa. U nas – Lec. Kiedyś panu opowiem moje rozmowy z nim. Czy pan wie, że Jan Józef Szczepański zostawił dziewięć tysięcy stron?

Plukałem gardło. Wysyp książek jak grzybów. Wszyscy o wszystkim piszą. Nie wiedzą, że nie wszystko jest na sprzedaż.

Czytał pan listy z Nowosielskim? Mówiłem do niego: Ty wierzysz, ja nie wierzę. Jak to jest? Czym my się różnimy?

Krótki oddech – aforyzm. To o panu, ale nie chcę być pana nauczycielem. Jest nim pan w jakiś sposób. T.R.: Ho ho ho. Pan wie, jak to jest, jak to przenika, pisał pan o tym – Staff, nawet Przyboś. T.R.: Pan zarzuca wędkę i... Zdrowia. Odezwę się na przełomie marca i kwietnia. Odbitki *Oktostychów* wyślę.

Mam różne kłopoty. Nie mam teraz w głowie, żeby wierszyki pisać, wysyłać. Miłoś jest poetą religijnym. Nowosielski też to mówił.

W 2004 lub w 2005 napisałem wiersz o tsunami, jest w czwartym tomie, niech pan przeczyta. Teraz to się dzieje tam. W tym wierszu jest jak we śnie – mówię. T.R.: Cóż z tego, że we śnie? Może pan ten wiersz drukować.

Czytam pana *Addenda*. Co to znaczy addenda? Dodatki? Dopiski? Tak. T.R.: Niech pan za wcześnie aforystą nie zostanie! Kiedyś panu napiszę o niektórych pana aforyzmach.

Dziś krótko rozmawiamy, bo bardzo źle się czuję. Tak, jest pan teraz obłączony tam, we Wrocławiu. T.R.: To nie to, że obłączony. Źle się czuję, to wiek. Jestem obłączony jak miasto!

Przyślę panu oktostychy i jeszcze inne teksty, moje wspomnienia i dwa teksty brata Stanisława. Myśmy blisko współpracowali. Wybierze pan, co pan będzie chciał. W sobotę wyślę. Potwierdzę, jak dojdzie. T.R.: Dobrze, nie w sobotę, w poniedziałek, bo i tak w sobotę już poczta nie działa.

Dzwoniłem do pana do Bydgoszczy, ale pana nie było, gdzieś pan jeździ po świecie.



Mówię, że dostałem *Historię pięciu wierszy* i że napiszę o tym. T.R.: Czytał to już pan? Jak to się rozrastało, to jest tam pokazane.

Ściskam serdecznie. Dobranoc.

Jeszcze panu doślę coś w międzyczasie do numeru. Dołączę okładkę *Bursztynowego ptaszka*, to od Woroszyłskiego, proszę to pokazać. Mam jeszcze inne okładki, także czeskie. Ja popatrzę i wyślę panu. Coraz mniej mi się chce tym wszystkim zajmować. Literatura to jest literatura. Eco wydał nową powieść, wspaniałą, dwieście tysięcy pierwszego nakładu. A u nas – dwa tysiące i po roku połowę będzie można kupić w taniej książce.

Teraz wyszło piękne wydanie angielskie, duże, ponad czterysta wierszy, *Matka odchodzi* po niemiecku, tom w Lublaniu i nikt o tym nie wspomni. Promocja polskiej literatury na świecie to zabawa.

Żeby się pan trzymał, to ważne. Zdrowie ważne. Będę w różnych okresach przysyłał. Teraz kłopoty i nie wiadomo, co będzie. Bóg raczy wiedzieć – mówię. T.R.: Pewnie i Bóg nie raczy. Po chwili: Tak się mówi, to jest ładnie powiedziane.

Narzekał, że źle się czuje, że miał dziś promocję książki i że to go jednak bardzo męczy. Trzeba iść, dojść, potem tam siedzieć, coś mówić, oni patrzą, słuchają, ale czytać nie chcą. Żeby można było tylko siedzieć i nic nie mówić, ale nie, trzeba mówić, bo oni chcą słuchać. Bardzo to wszystko jest męczące panie Krzysztofie.

Byłem w Krakowie na „Transatlantyku”, nagrodę dostała Dvorackowa. Wymęczyłem się. Jazda samochodem: nogi bolą, mięśnie, kości, złe krążenie, to jest bardzo męczące. Pan to rozumie. Moja żona mówi, że to starość. A do tego pogoda – mówię. Tak, pogoda jest fatalna. Te skoki ciśnień. Podobno ma być upalne lato, około czterdzieści stopni. Proszę zadzwonić w niedzielę o dwudziestą pierwszą. Dobranoc panie Krzysztofie.

Słyszę szum i po chwili: Kto mówi? Przeprasza, ale właśnie zaczął płukanie gardła. Zapytał, czy dostałem list: wysłał trzy dni temu priorytetem na adres redakcji. Nie dostałem – mówię. T.R.: A gdzie pan teraz jest? W Krakowie? Nie, w Toruniu. T.R.: Ja tam panu wszystko wyjaśniam, piszę.

Numer dostałem, przeglądałem. Jest nierówny, jeżeli chodzi o poziom, szczególnie poezja, no ale z wierszami to zawsze jest tak.

Wyślę panu coś dopiero pod koniec roku, bo jutro jadę na operację oczu, nie będzie mnie w domu. W tym liście o wszystkim piszę, przeczyta pan. Jak się pan czuje? Życzę wszystkiego dobrego. Dobranoc.

A list o Andrzeju i o Miłoszu dostał pan? Tak. T.R.: Ja ich znałem inaczej niż pan, z innej strony i w innych czasach, napisałem panu. Dobranoc.

Mówi, że ma chore gardło i robią mu zastrzyki. Mówi: W „Gościu Niedzielnym” przeczytałem artykuł o Tyńcu, tam, gdzie pan jeździł, proszę przeczytać. Tam jest wypowiedź jednego z zakonników, chyba Jana Pawła. Tak, wiem, który to jest. T.R.: Pan mi kartki z Tyńca przysyłał.

Postaram się coś panu dać. Czytam pana myśli, aforyzmy. Z życzliwości powiem, żeby pan za dużo tego nie pisał, żeby pan w to nie zabrnął. Ma pan jeszcze tyle czasu. To nawet nie są aforyzmy, ale myśli, impresje, wyznania. Niekiedy pan się prześlizguje, stwarza pozory głębi. Czasami lepiej nic nie myśleć i nic nie wyznaczyć. Niech pan przemyśli, co pan myśli.

Czy pan czytał ten artykuł w „Gościu Niedzielnym” o Tyńcu? Jeszcze nie. Ale ja to znam i wiem, który to zakonnik ten Jan Paweł. T.R.: Niech pan przeczyta. Pan tylko jeździ i myśli. Żeby pan za dużo nie myślał cytatami, aforyzmami, czasami wizjami. Mówię to panu jako stary człowiek, który też wie coś o myśleniu.

Proszę o wiersze, żebym miał coś do tego jubileuszowego numeru. T.R.: Ja wierszy teraz bardzo mało piszę. Gorzej widzę. Operację przełożono na przed Bożym Narodzeniem.

Mówię, że spisuję z notatek nasze rozmowy i że to będzie właśnie w tym jubileuszowym numerze. T.R.: A więc będę. Ale chciałbym mieć wiersz, taką bezpośrednią pana obecność.

Nie nadaję się do jubileuszu, do tego ceremoniału. To już dziesiąty krzyżyk! Ile jeszcze? Nie biorę w tym udziału. W operze był w związku z tym jakiś koncert, ale nie byłem, nie chodzę.

Życzę, żeby pan miał spokojne sny. Dobranoc.

Dziękuję za wiersze, za list i pytam, czy mogę go zamieścić obok wierszy. T.R.: Niech pan robi, co uważa. Mówię, co będzie w bloku przygotowywanym na jego 90-lecie i że kończę spisywanie naszych telefonicznych rozmów. T.R.: Panie Krzysztofie, ja nie jestem skory do żadnych zewnętrznych wyznań. Je-

żeli pan zapamiętał, co my od tylu lat mówimy, to proszę to spisać, nie mam nic przeciw temu.

Czy pan przeczytał ten artykuł o Tyńcu? Jest tam zdjęcie tego zakonnika, proszę zobaczyć, w jaki sposób się pokazuje: wygląda zza jakiejś ściany, czy ścianki, w kapturze. Tak, przeczytałem to i widziałem w internecie. T.R.: Internet to wygoda, ale to nie jest dobry środek komunikacji. Oni tam w Tyńcu organizują różne rekolekcje, zapraszają do medytacji i różni ludzie przyjeżdżają i rozmyślają, na przykład milionerzy przyjeżdżają i martwią się, że za dużo zarabiają. O tak, to jest kłopot.

Jeszcze chciałem panu powiedzieć, że nie wszystko zasługuje na głębokie aforyzmy. Taki skrót udawał się Marcjalisowi i jeszcze paru, w starożytności. To są epigramy wspaniałe. Jest ich cała antologia – mówię. T.R.: Tak, to warto robić. W ogóle warto pisać mniej, wstrzymywać się. Wskazany jest post myślowy. Doznać pustki w głowie – to jest coś!

Mam tu kalendarz ścienny z 2007 roku, pod redakcją Goździkowej. Na jednej stronie jest jakaś myśl, na przykład Platona albo Plotyna, a na drugiej są przepisy kulinarne na cały dzień. Jest i to i to. Aforyzm nikomu nie zaszkodzi – prawda? Ale jak pan coś źle ugotuje, to od razu zaszkodzi. Dlatego trzeba uważać.

Ściskam, wracam do medytacji.

Czytałem, że wysycha jezioro Gopło – mówi. Nic o tym nie wiem. T.R.: Wysycha. Tam jest Mysia Wieża, jak pan wie. To wiem, ale nie wiedziałem, że Gopło wysycha.

Zaprosili mnie do Kanady, do Vancouver, ale nie polecę. Trzeba by było dać się zbadać na lotnisku: sprawdzają but, obcas... To już nie dla mnie.

Co u pana słychać? Ściskam, dobranoc.

*Krzysztof Myszkowski*



Amfiteatr w Ostii, 2003.

*Leszek Szaruga*

## Wieża Babel

Ten poemat jest jedną z najbardziej wnikliwych analiz kondycji człowieka współczesnego: *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*. Napisany w roku 1963, w epoce „naszej małej stabilizacji”, określał sytuację tych wszystkich, którzy stracili punkty orientacyjne: „zbuntowani ludzie / potępione anioły / spadały głową w dół / człowiek współczesny / spada we wszystkich kierunkach / równocześnie / w dół w górę na boki / na kształt róży wiatrów”

Czyż nie przypomina to podobnej diagnozy, jaką trzy ćwierci wieku wcześniej ogłosił Fryderyk Nietzsche? Pisał wówczas w *Wiedzy radosnej* tłumaczonej i ogłoszonej po polsku w roku 1907 przez mistrza Różewicza, którym był Leopold Staff: „Dokąd my zdążamy? Precz od wszystkich słońc? Nie spadamyż ustawicznie? I w tył, i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jesteż jeszcze jakieś na dole i w górze?”.

Różewicz cytuje Nietzschego niemal dosłownie, a rzecz odnosi do niemożliwości upadku: nie tylko odwołuje się do utworu Camusa, ale w dodatku przywołuje „panienkę z Paryża”, która „napisała wypracowanie / o spółkowaniu witaj smutku / o śmierci witaj smutku”, by – wskazując na to, iż

nie ma już Dna („Dawniej / bardzo bardzo dawno / bywało solidne dno”) – dopowiedzieć, że cały dramat istnienia zredukowany został do tego, co się dzieje między „*Regio genus anterio / regio pubice / i region oralis*” zaś „to co było niegdyś / (...) zostało zamienione / (...) w *vestibulum / vaginae*”.

Od tego czasu rzecz zaszła o wiele dalej: panienka z Ameryki podbija świat *Monologami waginy*, a facet z Paryża w *Cząstkach elementarnych* redukuje ten świat i odpowiada na wezwanie poety: „być może istnieje w „naszych czasach” / potrzeba budowy / nowego przystosowanego / do naszych potrzeb / Dna”.

Być może istnieje taka potrzeba: w „naszych czasach” żaden licealista, a nawet doktorant nie specjalizujący się w filologii klasycznej nie będzie umiał odczytać „łacińskiego” fragmentu poematu Różewicza – pomyli „*regio pubice*” (co znaczy słowo „*pubice*”, na miłość Boską?!) z czymś „publicznym” albo jakoś podobnie... może z pubem?

Tak czy inaczej – to, co w tekście Nietzschego sformułowane zostało w trybie pytającym, u Różewicza przekształcone zostaje w tryb oznajmujący: on już nie pyta, on wie. Wcześniej, przed *Spadaniem*, po przebyciu wytyczonego przez Goethego szlaku włoskiego, dokonał w poemacie *Et in Arcadia ego* dekompozycji krainy wiecznej szczęśliwości, która przemienia „uświęconą” przez sztukę tradycję w, jak to trafnie pochwycił Ryszard Przybylski, „kopalnię niepotrzebnych ozdobników, w źródło wulgarnej uciechy płaskich prześmiewców, w melancholijny cmentarz, w zapomniany grób”. Wcześniej jeszcze pojawia się w tej poezji obraz planety pokrytej przez „gadającą pleśń”. I już nie wiadomo „ile piękna przypada / na głowę jednego człowieka (...) / ile mięsa ile prawdy / przypada na jedną głowę / co spada”.

Status piękna i prawdy jest taki sam jak status mięsa (rozwinieciem tego wątku stał się poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* – dość przypomnieć sobie obrazy Bacona, by wiedzieć, o co tu chodzi). I nie dziwi to u kogoś, kogo fundamentalnym doświadczeniem jest obraz masakry zanotowany w wierszu *Ocalony*: „widziałem / furgony porąbanych ludzi / którzy nie zostaną zbawieni”.

Ale też nie jest tak, by te diagnozy Różewicza, w istocie niesłuchanie precyzyjne, o czym przekonujemy się czasami dopiero po latach, a za sprawą których uporczywie, zarówno zaraz po swym debiucie, jak w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia oskarżany był o „nihilizm”, bez reszty wypełniały jego twórczość. Gdy podejmował dyskusję ze swym mistrzem, którym był Leopold Staff – kontynuowaną po latach w cyklu *Appendix* tomu *Szara strefa* – podkreślał, że dramatem poezji przezeń uprawianej było przywiązanie do martwego

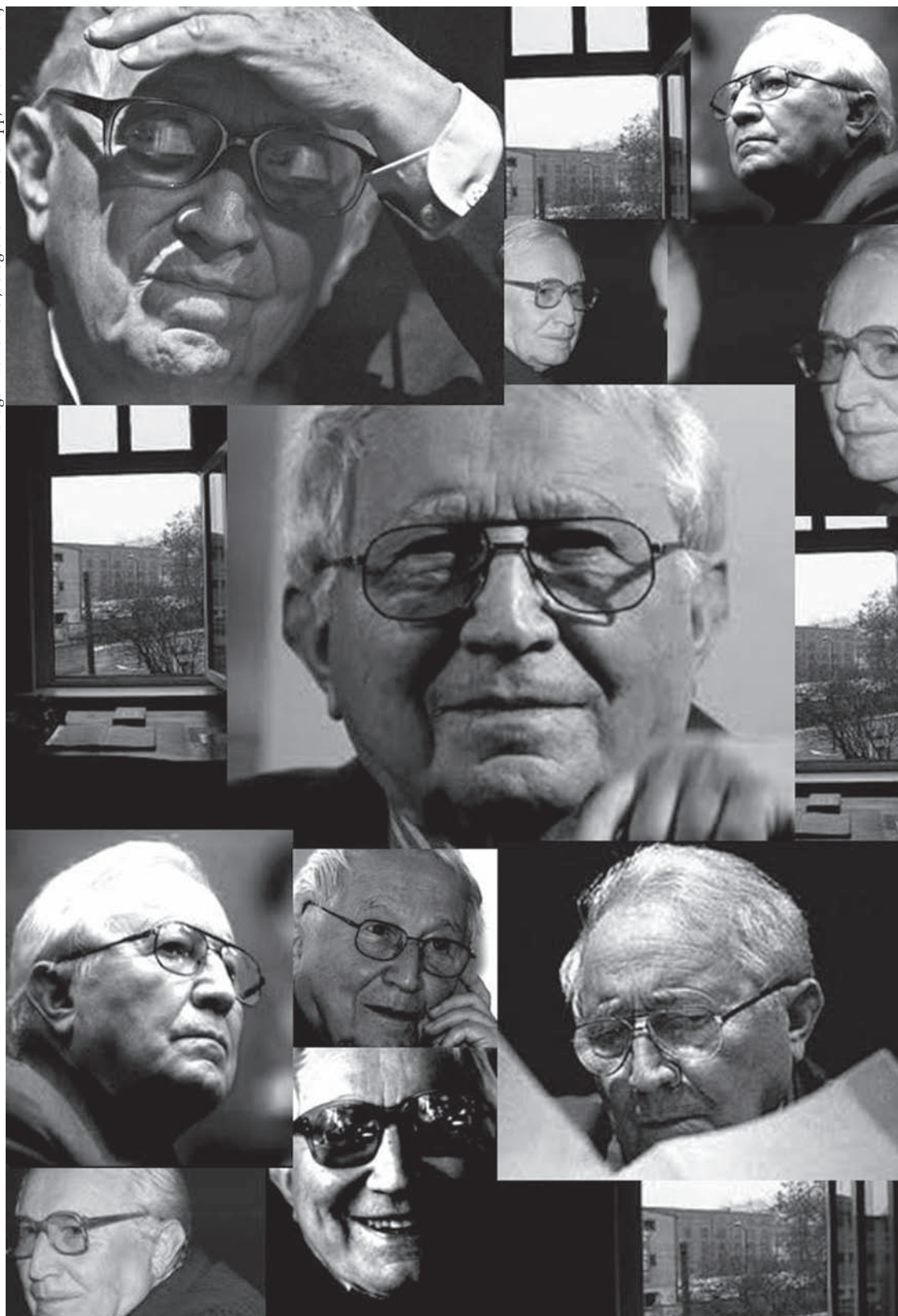
już „języka Muz”, gdy nowa poezja winna zacząć mówić „językiem ludzkim”. W tym ludzkim języku, oczyszczonym z patosu, sprozaizowanym, dokonuje się dekompozycja hierarchii, w której sztuka, w tym także poezja, sytuowana była w strefie wyróżnionej: nie – poezja jest w jego ujęciu fragmentem stałego, choć pełnego nieporozumień, dialogu między ludźmi, żywymi i umarłymi. W tej przestrzeni jest też – mimo wszystko – miejsce na żart, na dystans, na demonstrację poczucia humoru, co przecież znajduje wyraz w kontynuowanym przez całą twórczą drogę cyklu zapoczątkowanym tomem *Uśmiechy* z roku 1955. Nie brak go też w późnych wierszach, takich jak *pokusy*: „jakie pokusy czekają / na starego poetę? / żeby znaleźć się w piaskownicy / z dadaistami!”.

Odnalezienie się w zabawie, w swobodnej i bezinteresownej grze „naszej pramowy nieartykułowanej”, jak to określił, zachwycając się dadaizmem w swym pisanym w czasie wojny dzienniku starszy brat poety, Janusz Rózewicz jest jedną z tych pokus, które pozwalają znaleźć wyjście poza przestrzeń „powagi”, jak choćby w *Budowaniu wieży bubel*: „a może się jeszcze uda / wsadzić w dziurę kamasutrę / Hitlera i bramaputrę / Stalina i palec klintona / trzeba strzelić / z wielkiej rury!”.

Gdy czytam te słowa, nie mogę nie pamiętać o dedykacji, jaką w tomie *Wierszy wybranych* Staffa napisał młodszemu bratu Janusz: „Dając Ci dziś Staffa chcę powiedzieć, że wcale nie życzę być takim jak on poetą – dlaczego? Nie lubię »dojrzałości«! Staffowi brakło młodzieńczej »nierozwagi«...”.

Leszek Szaruga

Collage Ewa Bathelier, fotografie Elżbieta Lempp, Adam Hawalej





*Piotr Szewc*

---

## Jak źdźbło

Kładę się i podnoszę w falującym zbożu jak źdźbło czerwcową tęcza  
kołysze mnie nad okolicą drogi zbiegają się rozchodzą tędy popatrz  
jechaliśmy koleinami przez Sitno żółte motyle trzepotały las pachniał  
zbierałem jeżyny leć do nieba bo stąd bliżej dziadek woła z furmanki  
przynieś wody na liściu roziskrzyła się kropla nim spłynie zgarnę ją  
językiem przeniosę zachowam mama śmieje się młoda jeszcze lubi lody  
śmietankowe ale skąd je teraz wezmę stanęliśmy koń opuszcza głowę  
pasie się już ponad czterdzieści lat czeka aż ruszymy zaraz usłyszysz znajome  
wio

2011

## Pager

Zawsze nosiła przy sobie pager tak jak jej kazał Tamaru  
przeczytałem na 68 stronie grubej książki w miękkich okładkach

dziewczyna siedziała obok czarne włosy torebka na kolanach  
każdy ma swoje tajemnice pomyślałem nie wiem nawet  
kim są bohaterowie powieści ani kto ją napisał  
pociąg wjechał do tunelu podróż zaczynała się albo kończyła  
babciu mamę a wy przed kim stoicie do czyich drzwi pukacie  
jakie urządzenia podają tam tlen i pokarm Panie Boże  
gdzie mam przycisnąć żeby usłyszeć zobaczyć utrzymać kontakt

2011

## Jakby nigdy nic

Za kuchennym oknem chmurne listopadowe niebo gałęzie  
się kołyszają po szybie wolniutko osuwa się kropla jeszcze  
niedawno na parapecie kwitły pelargonie czyli okrągłaki  
jak je nazywałaś babciu mrówki wędrowały do cukiernicy  
radio grało ogień trzaskał wieczorem pukała sąsiadka wczoraj  
skończyłaś dziewięćdziesiąt lat słyszysz Marysia powiedziała mi  
że w oborze zdechł lis czy wejdą tam krowy skoro leży  
i śmierdzi kto go wyniesie zakopie wróbel wesołek jedyny  
teraz gospodarz ćwierka jakby nigdy nic jestem coraz bliżej  
poczekaj zapytaj o coś poproś bo inaczej tego nie przeżyję

21 XI 2011

*Piotr SzeWC*

*Bogusław Kierc*

---

## Chcę

*Frani*

Tobie (a weź tę swoją prześlizgłość i dziel się z kim chcesz) nie zdradzę, choć chciałbym (no może nie dziel z nikim), ale się wstydzę po prostu powiedzieć  
*oblicze jego jako oblicze anielskie*

(jak za świętym Łukaszem. Też by go wzruszyły cienie rzęs na policzkach niemalże dziecięcych pod oczami takimi, że... Co mogę więcej po tym „że”? *Ja miłemu memu, a mnie miły*

*mój?* Tym zaimkiem mógłbym jakoś ciebie przykuć do siebie). Tobie o tym na pewno nie powiem. Ani tobie. (A skąd ty z tym niebem spod powiek migocącym zza złotych – no złotych – kosmyków?)

Młokos, na zew piszczącej krwi, pedałowalem,  
ile wlezie, by zdążyć; rower się pode mną  
uskrzydlał. I czekało; jak się stało ciemno,  
byliśmy w betach nocy jednakowym ciałem.

Staremu, znowu mi się tamto przywidziało –  
czekające – a tylko wpatruję się w ciebie  
i w tę ciebie, jednakich – a kysz! Rzucam grzebień.  
Niech las dzieli od waszych moje chciwe ciało.

## Niebo

Chmury, kamienie, woda, piasek, sól  
na twojej skórze: pojedyncze słowa  
nie opisują tego tu; *to wtul*  
*się we mnie cały, na zawsze się schowaj*

*w pierwiastkach wody, piasku, soli na*  
*skórze, o której właśnie mi bełkoczesz*  
*kładąc się na mnie, a ja jestem nad*  
*tobą w tych chmurach, mój kamieniu; oczy*

*chwytają jedynie poblask tego, co*  
*usprawiedliwia tę twoją potrzebę*  
*zniknięcia we mnie, twoje oczy chcą*  
*uwierzyć moim, że już jesteś niebem.*

## Ariel:

Wygodniej byłoby powiedzieć był  
stary, ale wydawał się chłopcem, wystarczy  
zniecka zerknąć i zobaczyć tył  
postaci w łaźni albo na plaży: nie starczy

uwiad, lecz żeby tak powiedzieć kwiat  
wieku, nie mówiąc o tym, co jego męskości  
jest kwiatem (albo raczej pędem); nad  
tym emblematem płaski brzuch (bo się już gościem  
zajęliśmy od przodu), broda jak  
u pustelnika siwa zakrywa mu klatkę  
piersiową, w której trzepocze się jak ptak  
serca (drapieżny), kiedy na niego się natknę,

mówi dzień dobry, choć wiem, że dniem  
jest on sam i wygodniej byłoby był stary  
powiedzieć o nim, ale wiem, że nie  
był, lecz jest i jest ciągle; to nie kwestia wiary

albo niewiary w przywidzenia, sny  
na jawie, której jajem jestem niczym zero  
narysowane w powietrzu: ja – wnyk  
na takich jak ten niby dzień li cień Prospero.

## Złodziej

Upewnia mnie o swoim byciu przy mnie (we mnie?)  
osaczając łagodnie czymś takim jak dzwon  
z drżenia czystego powietrza; im ciemniej  
czuję w nim serce, tym jaśniej mi On

przemienia się w najtkliwsze Ty, po prostu w Ciebie  
prawdziwszego ode mnie, wtopionego w krew  
rozgałęzioną w czerwonym niebie  
mnie podskórnego; mógłbym to za grę

wyższych pozorów uznać, gdybym nie czuł siły,  
z jaką się mościsz we mnie; w tym celniku, co  
uroił sobie, że jest Tobie miły,  
choć kradnie Twoich sakramentów cło.

## Wejście

Spłynęło ze mnie stare bycie  
podobnym do jakiegoś mnie,  
co już onegdaj sobie wyciekł  
z nasieniem tego, który się

wsiewał w zupełnie inne ciało,  
naiwnie wierząc, że się tak  
przemieni w przenajświętszą Całość  
nieba i ziemi, ale ta

wybiegająca rano z morza,  
smagła i słona, cała w skrach  
kropel, sprawiła, że rozgorzał  
i był jak gorejący krzak

sam siebie spalający, zanim  
w niej zniknął i nie zdołał ni  
w nią się przemienić, ni się na niej  
stać bardziej sobą samym i

tak ledwie dymem, czy czczym słowem  
został i nie ma go i mnie  
nie ma; jest morze ołowiowe  
i nic tu po mnie wchodzi w nie.

*Bogusław Kierc*

*Gustaw Flaubert*

---

## Herodiada

w nowym przekładzie Antoniego Libery

### I

Forteca Macheront wznosiła się po wschodniej stronie Morza Martwego na bazaltowej skale w kształcie ściętego stożka. Rozciągały się pod nią cztery głębokie doliny: jedna na wprost jej frontu, dwie po obu jej bokach i jedna za tyłami. U podnóża fortecy tłoczyły się domy mieszkalne, które otaczał mur, biegnący to w dół, to w górę, zgodnie z rzeźbą terenu. Miasto łączyła z zamkiem droga wykuta w skale, idąca zakosami. Mury samej fortecy, wysokie na ponad sto łokci, załamane wielokroć i ząbkowane u góry, poprzetykane były, to tu, to tam, basztami, niby kwiatami w wieńcu utworzonym z kamieni, wiszącym nad przepaścią.

W samym środku stał pałac zdobiony kolumnadami i uwieńczony tarasem z drewnianą balustradą, rzezaną z sykomory i przetykaną masztami do rozciągania velarium.

Pewnego dnia, przed świtem, tetrarcha Herod Antypas stanąwszy przed balustradą, wsparł na niej łokcie i patrzył.

Grzbiety pagórków tuż pod nim zaczęły się już wylaniać, ale masywy skalne, jak i głębie przepaści, tonęły jeszcze w mroku. Unosząca się mgła rozstąpiła się nagle i ukazały się zaraz kontury Morza Martwego. Jutrzenka wstająca za twierdzą zaróżowiła niebo. I rozświetliła wkrótce wzgórza, piaski wybrzeża, pustynię i, nieco dalej, łańcuchy gór Judei, chylących swoje szare i chropowate płaszczyzny. Pośrodku potężnym cieniem kładł się masyw Engedi. W dali, niczym kopała, piętrzyły się mury Hebronu. Na zboczach Eskuolu rosły drzewa granatu, na zboczach Sorku winnice, a Karmel pokrywały rozległe pola sezamu. Jerozolimę znaczyła górująca nad miastem wieża zwana Antonią z jej kolosalnym sześcianem.

Tetrarcha odwrócił wzrok w prawo, by spojrzeć na palmy Jerycha. A myślą objął inne miasta swej Galilei – Kafarnaum i Endor, Nazaret i Tyberiade, do której pewnie już nigdy nie będzie mógł powrócić.

Tymczasem przez równinę, pustynną i całkiem białą, oślepiającą jak śnieg, toczył swe wody Jordan. Jezioro wyglądało jak tafla lazurytu. Daleko na południu, na wybrzeżach Jemenu, gdzie wody wcinały się w łąd, Antypas dostrzegł coś, czego bał się zobaczyć: rozpięte brunatne namioty; sylwetki ludzi z dzidami, którzy tam i z powrotem chodzili wokół koni, i gasnące ogniska pobłyskujące jak iskry w promieniach rannego słońca.

Były to zgrupowane wojska króla Arabów, którego tetrarcha uraził, rzucając jego córkę, by związać się z Herodiadą, żoną swojego brata, mieszkającego w Italii, bez pretensji do tronu.

Antypas oczekiwał jakiegoś wsparcia z Rzymu. Ponieważ jednak Witeliusz, legat Syrii, nie bardzo kwapił się przyjść z pomocą, trawił go żrący niepokój.

Czyżby Agrypa rył pod nim w otoczeniu Cezara? Filip, najmłodszy z trzech braci, rządzący Bataneją, potajemnie się zbroił. Żydzi burzyli się na pogaństwo Heroda, inni na jego rządy. Dlatego też wahał się, jaką obrać strategię: ułożyć się z Arabami czy zawrzeć przymierze z Partami? – Korzystając z okazji, jaką było uczczenie rocznicy jego urodzin, postanowił w ten dzień wydać wystawną ucztę i sprosić na nią całą starszyznę Galilei: dowódców wojsk, notabli i zarządców majątku.

Przebiegł wzrokiem po drogach. Były opustoszałe. W górze krążyły orły. Żołnierze ze straży na wałach spali wsparci o mur. Z zamku nie dobiegały żadne odgłosy życia.



Nagle, jakby spod ziemi, doszedł go jakiś daleki, niesamowity głos. Tetrarcha zamarł, poblądł, po czym pochylił się i zaczął nasłuchiwać. Głos ucichł, lecz znów się ozwał. Wtedy Herod zaklaskał i krzyknął:

– Mannaei!

Mężczyzna, który się zjawił, był obnażony do pasa jak posługacze w łaźni. Niemłody już, wychudzony, lecz o potężnej posturze, nosił nóż w pochwie z brązu. Jego wysokie czoło uwydatniały włosy zaczesane do góry. Oczy z powodu senności zgubiły swoją barwę, lecz zęby mu błyszcząły. Szedł lekko, zwinny jak małpa, a twarz miał nieprzeniknioną.

– Gdzie on jest? – spytał tetrarcha.

– Tam gdzie był – Mannaei wskazał kciukiem za siebie.

– Jak gdybym słyszał go.

Antypas odetchnął głęboko i spytał o Johanaana, którego Latynowie zwali Janem Chrzcicielem. Czy śledzono tych dwóch, dopuszczonych łaskawie do więzienia w ostatnim czasie? I czy wiadomo, co później działo się z tymi ludźmi?

– Rozmawiali z nim krótko – powiedział Mannaei – i zagadkowym językiem. Jak złodzieje o zmroku na skrzyżowaniu dróg. A potem się udali do Górnej Galilei, przekonani, że niosą jakąś wielką nowinę.

Antypas opuścił głowę, po czym rzekł histerycznie:

– Pilnuj go! Pilnuj, pilnuj! Nikogo już tam nie wpuszczaj! Zamknij drzwi, zasłoń dół! Nikt nie powinien myśleć, że w ogóle jeszcze żyje.

Mannaei nie musiał dostawać tych rozkazów, by wykonywać to wszystko. Jak każdy Samarytanin, czuł nienawiść do Żydów, a Johanaan był Żydem.

Świątynia Samarytańska na górze Garizim, centralny punkt Izraela wedle wskazań Mojżesza, nie istniała od czasu, gdy zburzył ją król Hirkan; przez co Jerozolimka była dla Samarytan obraźliwym wyzwaniem, jątrzącym poczucie krzywdy. Pewnego dnia Mannaei wkradł się tam z kośćmi zmarłych, aby zbezcześcić ołtarz. Jego mniej szybkonożnych, słabszych współników ścieło.

Świątynia jawiła się stąd w rozwidleniu dwóch wzgórz. W słońcu jej ściany z marmuru oślepiały białością, a dach lśnił złotym blaskiem. Była jak góra światła, jak coś ponadludzkiego, przytłaczająca wszystko swym przepychem i dumą.

Widząc to, Mannaei wznosił ramię w stronę Syjonu. Wyprostowany, z głową nieco w tył odchyloną i zaciskając pięści, rzucił świątyni przekleństwo, z wiarą w sprawczą moc słów.

Antypas nie wyglądał na zgorzzonego tym aktem.

– Czasami miota się jeszcze – Samarytanin wrócił do przerwanej wątku – chce uciec, liczy, że wyjdzie. Czasami leży bez ruchu jak zdychające zwierzę. Albo chodzi w ciemności i powtarza: „To nic. Ja muszę zmaleć, by urósł”.

Antypas i Mannaei popatrzyli na siebie. Tetrarcha miał już jednak dosyć tego tematu.

Niepokoili go góry wyrastające wokół niby potężne fale, które zastygły w bezruchu; czarne leje wśród urwisk; bezkresne błękitne niebo, rażące światło dnia, niezgłębione przepaści. A krajobraz pustynny, podobny w swym charakterze do ruin amfiteatrów, pałaców tonących w piachu, przyprowadził go o rozpacz. Upalny wiatr, wionąc siarką, zdawał się nieść wyziewy z przeklętych miast leżących od dawna poniżej brzegu, gdzieś pod ciężkimi wodami. Te różnorodne znaki nieśmiertelnego gniewu wzbudzały w tetrarsze grozę. Stał więc tak wsparty łokciami o poręcz balustrady, ściskając dłońmi skronie, i patrzył w jeden punkt. Wtem poczuł czyjeś dotknięcie. Obrócił się za siebie. Była to Herodiada.

Miała na sobie suknię w kolorze lekkiej purpury, długą aż po sandały. Nie nałożyła jednak, wychodząc z komnaty w pośpiechu, kolczyków i naszyjnika. Sploty jej ciemnych włosów spływały po szyi na pierś. Lekko rozwarte nozdrza pulsowały tryumfem; twarz jaśniała radością.

– Cezar miłuje nas! – rzekła donośnym głosem, wstrząsając nim tetrarchę.  
– Agrypa jest w więzieniu!

– Skąd wiesz?

– Wiem. – I dodała: – Popierał Kaligulę, jego widział na tronie.

Agrypa żyjąc tam bez reszty na ich koszt, Heroda i Herodiady, zabiegał o tytuł królewski, do którego i oni rościli sobie prawo. Ale nie ma już obaw!

– Więzienia Tyberiusza nie otwierają się łatwo i wcale nie łatwo w nich przeżyć!

Antypas pojął te słowa. Lecz chociaż Herodiada była siostrą Agrypy, uznał okrutny podtekst za usprawiedliwiony. Tego rodzaju morderstwa w rodzinach panujących były czymś nieuchronnym, a przeto naturalnym. W domu Heroda od dawna przestano liczyć zbrodnie.

Następnie opowiedziała o swoich posunięciach: jak przekupiła klientów, jak otwierała listy i jak u wszystkich drzwi porozstawiała szpiegów. I jak dopięta tego, że niezłomny Eutyches stał się denuncjatorem.

– Cena nie grała roli! Czyż nie robiłam dla ciebie o wiele większych rzeczy?... W końcu rzuciłam córkę!

Rozwiódłszy się z pierwszym mężem i licząc, że tetrarcha obdarzy ją nowym potomstwem, Herodiada swe dziecko pozostawiła w Rzymie. Lecz do tej pory jeszcze nie mówiła mu o tym. Zastanowiło go to; skąd nagle ten przyływ czułości?

Tymczasem nad tarasem rozpięto już velarium i rozłożono poduszki. Herodiada opadła na najbliższej leżącej i obróciwszy się tyłem do tetrarchy, załkała. Lecz zaraz otarła łzy i powiedziała, że nie chce już o tym więcej myśleć, że czuje się szczęśliwa. I zaczęła wspominać ich rozmowy, tam, w atrium, spotkania w łaźni, przechadzki w górę i w dół via Sacra i noce w rezydencjach przy szmerze wodotrysków, w kampanii rzymskiej, wśród kwiatów. Patrzyła na tetrarchę jak niegdyś, pożądliwie, czule muskając mu pierś. – Odepchną jednak jej rękę. Miłość, którą w ten sposób usiłowała wskrzesić, była od dawna już martwa. To przez nią zaczęły spadać wszystkie nieszczęścia na niego. Już prawie dwanaście lat jak ciągnie się ta wojna! Postarzał się przez nią znacznie. Barki pod ciemną togą o fioletowych wyłogach przygarbiły się nieco; brodę sprószyła siwizna, a czoło pokryły zmarszczki, szczególnie uwydatnione przez promienie słoneczne, które wpadały tutaj przez cieniutką materię. I czoło Herodiady nie było od nich wolne. I tak, zwróceniu ku sobie, patrzyli na siebie z niechęcią.

Drogi wijące się w górach zaczęły się zaludniać. Pasterze pędzili bydło, dzieci ciągnęły osły, stajenni wiedli konie. Ci, co schodzili z wyżyn, leżących nad Macherontem, znikali koło zamku; ci, co szli w górę wawozem, docierali do miasta i na podwórzach domów zrzucali z siebie tobołki. Byli to, z jednej strony, stali dostawcy tetrarchy, a z drugiej słudzy gości, którzy mieli wnet nadejść.

Tymczasem w głębi tarasu, po jego lewej stronie, pojawił się jakiś esseńczyk, w białej szacie i bosi, o wyglądzie stoika. Mannaei natychmiast, z nożem wzniesionym do ciosu, popędził ku niemu z prawej.

– Zabij go! – Herodiada krzyknęła do biegnącego.

– Stój! – powiedział tetrarcha.

Mannaei przystanął; przystanął również esseńczyk.

Po czym zaczęli się cofać, każdy innymi schodami, nie spuszczać się z oczu.

– Wiem, kto to jest – powiedziała po chwili Herodiada. – Nazywa się Fanuel i chce za wszelką cenę zobaczyć się z Johanaanem, którego w swym zaślepieniu wciąż zachowujesz przy życiu.

Antypas odpowiedział, że może jeszcze się przydać. Swoimi wystąpieniami przeciw Jerozolimie jedna im resztę Żydów.

– Nic podobnego – odparła. – Oni i tak uznają każdego, kto panuje; nie mają dość zdolności, by stworzyć własne państwo. – A co się tyczy tego, który budził wśród ludu nadzieje przechowywane od czasów Nehemiasza, to, politycznie, najlepiej byłoby go usunąć.

Tetrarcha nie uważał, aby to było potrzebne. Johanaan niebezpieczny! Też pomysły! I co jeszcze? I udał, że się śmieje.

– Przestań! – syknęła gniewnie i powiedziała mu, jaki spotkał ją despekt, gdy wybrała się raz na zbiory balsamu do Galaad. Nad rzeką jakiś człowiek, stojący na małym wzgórk, przemawiał do grupki ludzi, którzy zmieniali ubrania. Biodra miał przepasane pasem z wielbłądziej skóry, a głowę miał jak łeb lwa. – Jak tylko mnie zobaczył, obrzucił wszelką klątwą, jaką rzucają prorocy. Oczy płonęły mu gniewem; ryczał jak opętany; wznosił ramiona ku niebu, jakby chciał ściągnąć grom. Nie mogłam stamtąd odjechać: koła mego rydwanu zaryły się w piachu po osie. Musiałam odejść pieszo, otulając się płaszczem, zmrożona gradem obelg, który się na mnie sypał.

Johanaan zatruwał jej życie. Żołnierze mieli go zadźgać, gdyby się im opierał, pojmany i krępowany; lecz on nie stawiał oporu. Potem do jego ciemnicy wpuszczono węże; nic z tego: węże powyzydychały.

Fiasko tych wszystkich podstępów wściekało Herodiadę. Zresztą, dlaczego w ogóle prowadził z nią tę wojnę? Co go do tego pchnęło? Jego rozgłośnie kazania krążyły pośród ludu i rozchodziły się echem. Słychać je było wszędzie, wypełniały powietrze.

Legionom – stawiałyby czoło. Wobec tej siły jednak, niewymiernej, a przecież niebezpieczniejszej niż miecz, była jak porażona. I oto, pobladła z gniewu, chodziła po tarasie tam i z powrotem jak zwierzę, nie mogąc wyrazić tego, co dławilo jej oddech.

Poza tym lękała się, czy aby pod presją opinii tetrarcha się nie ugnie i nie odepchnie jej. Wtedy przepadłoby wszystko! Od dzieciństwa marzyła o szczytach władzy w cesarstwie. To dla nich właśnie rzuciła swojego pierwszego męża i związała się z tym, który, jak teraz myślała, wystawiał ją do wiatru.

– Ależ znalazłam oparcie, wchodząc do twojej rodziny!

– Jest tyle warta, co twoja – odparł spokojnie tetrarcha.

W Herodiadzie zawrzała krew kapłanów i królów, która płynęła w jej żyłach.

– Twój dziad zamiatał najwyżej świątynię w Aszkelonie! A inni twoi krewniacy to rozbójnicy, pastuchy, przewodnicy karawan, zgraja lenników Judy od czasów króla Dawida! Wszyscy moi przodkowie robili z twoimi, co chcieli. Pierwszy z Machabeuszy przepędził was z Hebronu, a Hirkan zmusił was,

byście się obrzezali. – I z pychą, jaką patrycjusz patrzy na plebejusza, z nienawiścią Jakuba żywioną do Ezawa, zaczęła mu wyrzucać brak reakcji na lżenie, uległość wobec fałszywych, zdradzieckich faryzeuszy i strach przed ludem, który po prostu jej nie cierpiał. – Ty jesteś taki sam, przynajmniej byś się przyznał. I szkoda ci na pewno tej arabskiej dziewczuchy, tańczącej po gościach. A wracaj sobie do niej! I żyj z nią, pod namiotem! Żryj ten jej chleb z popiołu i pij kwaśne owcze mleko! Całuj te bure policzki! Zapomnij o mnie, zapomnij!

Tetrarcha nie słuchał jej. Przyglądał się młodej dziewczynie na dachu jednego z domów. Towarzyszyła jej jakaś leciwa kobieta, która trzymała nad nią rozpiętą parasolkę – na cienkiej, trzcinowej tyczce, długiej jak wędka na ryby. Na środku dywanu stał wielki, otwarty kosz podróżny, pełen zmieszanych ze sobą woali, pasów i ozdób. Dziewczyna coraz to pochylała się nad nim i wydobywszy coś, podnosiła do góry i potrząsała w powietrzu. Ubrana była po rzymsku: w plisowaną tunikę i peplum pozapinane szmaragdowymi spinkami. Jej włosy, chyba zbyt ciężkie, bo poprawiała je często, spinały niebieskie rzemyki. Parasol przesuwiał się za nią, skrywając ją w półcieniu. Antypas dostrzegł wprawdzie jej delikatną szyję, łuki brwi i krój ust, ale tylko przez mgnienie, najwyżej dwa, trzy razy. Natomiast całą kibić, od bioder aż po kark, kiedy schylała się i prostowała sprężyste, widział aż nadto dobrze. Na każdy taki skłon wyczekiwał w napięciu i coraz ciężiej dyszał. Oczy pałały mu ogniem.

Herodiada z uwagą zaczęła mu się przyglądać.

– Kto to taki? – zapytał.

Powiedziała, że nie wie i, nagle spokojna, odeszła.

Przed wejściem do pałacu czekało na tetrarchę kilku Galilejczyków. Był to główny księgowy, zarządca pastwisk i pól, zarządca kopalni soli i pewien Żyd z Babilonu, dowódca jego konnicy. Na powitanie Heroda wszyscy wydali okrzyk. Ten jednak poszedł dalej, kierując się do wnętrza.

Na rogu korytarza znów wyrósł przed nim Fanuel.

– A, to wciąż ty! Z pewnością znów w sprawie Johanaana.

– I w twojej, mam dla ciebie coś nadzwyczaj ważnego. – I już nie odstąpiwszy Antypasa o krok, wszedł za nim do jakiegoś mrocznego pomieszczenia.

Światło wpadało tutaj poprzez okratowany, ciągnący się pod gzymsem podługowaty otwór. Ściany w kolorze granatu były nieomal czarne. W głębi widniało łożo z hebanowego drewna z pasami z wołowej skóry. Nad jego wezłowiem lśniła jak słońce złota tarcza.

Antypas podszedł do łoża i wyciągnął się na nim.

Fanuel zaś, przystanąwszy, wznosił ramię i w tej pozie pełnej natchnienia przemówił:

– Najwyższy co pewien czas posyła na ziemię swych synów. Johanaan jest jednym z nich. Jeśli go będziesz gnębił, zostaniesz ukarany.

– To on mnie prześladowuje! – odkrzyknął mu Antypas. – Żądał ode mnie rzeczy zupełnie niemożliwej. Odtąd wciąż mnie znieważa. A przecież na początku wcale nie byłem srogi. Nawet stąd, z Macherontu, wysyłał swoich ludzi, by mi buntować prowincje. Biada mu! To on zaczął! Ja tylko bronie się przed nim!

– W swym gniewie może i bywa ponad miarę gwałtowny – odpowiedział Fanuel. – Ale to nie ma znaczenia. Należy go uwolnić.

– Nie wypuszcza się z klatki wściekłych psów – rzekł tetrarcha.

– Nie musisz się go już bać – odpowiedział esseńczyk. – On pójdzie teraz do Gallów, do Arabów, do Scytów. Bo jego prawda być musi znana po krańce świata.

Antypas zadumał się, jakby miał jakąś wizję.

– Ma niebywałą moc... Kocham go, mimo woli.

– A więc uwolnisz go?

Tetrarcha pokręcił głową. Obawiał się Herodiady, lękał się Mannaei i jeszcze czegoś, co jednak nie było dla niego jasne.

Nie dając za wygraną, Fanuel perswadował, że spodziewany stan rzeczy gwarantuje bezwzględna lojalność esseńczyków wobec władzy królewskiej. Istotnie, tych biednych ludzi, odzianych w lniane szaty, wróżących przyszłość z gwiazd i niezłomnych na mękach, powszechnie szanowano.

Antypas przypomniał sobie, że mówiący do niego wspomniał na samym początku o jeszcze jakiejś sprawie.

– A co takiego ważnego miałeś mi jeszcze powiedzieć?

W tym momencie do sali wpadł nagle jakiś Negr. Ciało miał białe od pyłu. Zdyszany, zdołał wreszcie wycharczyć tylko:

– Witeliusz!

– Jak to? Przybywa do nas?

– Widziałem go. Będzie tutaj w niespełna trzy godziny!

Drzwi w korytarzach zaczęły poruszać się jak na wietrze, chodząc tam i z powrotem. Zamek wypełnił się zgiełkiem: wrzawą biegnących ludzi, zgrzytem suwanych mebli, brzękiem srebrnej zastawy. A z wież ozwały się trąby, przyzywające na powrót rozpierchłych niewolników.

## II

Wały oblegał tłum ludzi, kiedy Witeliusz z orszakiem wkraczał na teren zamku. Odziany w lekką togę lamowaną purpurą i sznurowane buty, wspierał się na ramieniu przybocznego tłumacza. Szedł w asyście liktorów, poprzedzając potężną cynobrową lektykę, zdobną w zwierciadła i pióra.

Liktorzy zatknęli u bram dwanaście pęków różg – drągów związanych rzemieniem z toporem wetkniętym w środek. Na widok majestatu owych insygniów Rzymu wszystkich przeniknął dreszcz.

Malownicza lektyka, niesiona przez ośmiu ludzi, zatrzymała się w końcu. Wysiadł z niej jakiś młodzian o kolosalnym brzuchu i krostowatej twarzy, z licznymi perłami na palcach. Podano mu czarę z winem pachnącym korzeniami. Wypił ją i zażądał, aby nalano mu drugą.

Tetrarcha przypadł kornie do kolan prokonsula, tłumacząc się ze skrucho, że nie miał pojęcia o tym, iż spotka go zaszczyt odwiedzin. Inaczej, na pewno by zadbał o wszystko, co na szlaku należy się Witeliuszom, bądź co bądź pochodzącym od samej bogini Vitelli. Droga z Janikulum prowadząca do morza nosi ich imię do dzisiaj! I ileż ród ich liczy kwestorów i konsulów! A co się tyczy Lucjusza, któremu ma oto zaszczyt ofiarowywać gościnę, należą mu się hołdy jako pogromcy Klitów i ojcu młodego Aulusa, wracającego niejako w swoje rodzinne strony, albowiem, jak wiadomo, Wschód to ojczyzna bogów!

Oracja ta została złożona po łacinie. Witeliusz wysłuchał jej jednak zupełnie obojętnie.

Odrzekł, że chwałą narodu jest już sam Herod Wielki. Z wyboru Ateńczyków został głową urzędu do Igrzysk Olimpijskich. Poza tym pobudował świątynie na cześć Augusta. Był wytrwały, przemyślny, surowy kiedy trzeba, i zawsze wierny Cezarom.

Pomiędzy kolumnami o kapitelach ze spiżu zjawiała się Herodiada. Szła niczym cesarzowa w asyście eunuchów i służek niosących złożone misy z zapalonym kadzidłem.

Prokonsul na powitanie postąpił w jej kierunku trzy kroki i skinął głową.

– Całe szczęście – krzyknęła – że Agrypa, knujący przeciw Tyberiuszowi, nie może mu już zaszkodzić.

Witeliusz nie wiedział o tym. Herodiada od razu zrobiła na nim wrażenie osoby niebezpiecznej. A gdy Antypas z kolei zaczął zaklinać się, że dla Im-

peratora zrobi doprawdy wszystko, skwitował to: – Z pewnością, nawet ze szkodą dla innych.

Bo czyż nie on, Witeliusz, uwolnił zakładników wziętych przez króla Partów? Ale nie w oczach cesarza. Ponieważ to Antypas, biorący udział w układach, pierwszy posłał wiadomość, ażeby się wykazać. To właśnie stąd nienawiść i zwłoka w przyjsciu z pomocą.

Tetrarcha bełkotał coś, próbując odpowiedzieć.

– Uspokój się, uspokój! – wtrącił Aulus ze śmiechem. – Jesteś pod moja opieką.

Prokonsul puścił to, udając, że nie usłyszał. Cóż, jego los zależał od brudnych sprawek syna. Ten kwiat bagienny z Capri przynosił mu taką fortunę, że musiał go otaczać szczególnymi względami, choć już nie zaufaniem, ponieważ był trujący.

U bramy zrobił się tumult, po czym wkroczył na zamek długi rząd białych mułów z ludźmi w kapłańskich szatach. Byli to saduceusze oraz faryzeusze, których do Macherontu wiodła ta sama ambicja: uzyskać albo zachować godność arcykapłańską. Twarze mieli ponure, zwłaszcza faryzeusze, wrogo usposobieni do tetrarchy i Rzymu. Szerokie poły tunik utrudniały im ruch pomiędzy tłoczącą się ciżbą; na czołach, opasanych taśmami z pergaminu, gdzie były wypisane stosowne wersety z Pisma, chybotwały się tiary.

Niemal w tym samym czasie przybyły przednie straże. Żołnierze trzymali tarcze w workach chroniących przed pyłem. Za nimi wkroczył Marceliusz, adiutant prokonsula, wraz z poborcami podatków, niosącymi pod pachą swoje drewniane tabliczki.

Antypas przedstawił z imienia swych najważniejszych ludzi. Tolmai, Kanthera, Sehon; Ammoniusz z Aleksandrii, nabywca skał asfaltowych; Naaman, dowódca piechoty; i Jasim Babilończyk.

Witeliusz zwrócił uwagę na postać Mannaiei.

– A ten to kto? – zapytał.

Tetrarcha gestem ręki wyjaśnił, że to kat. I w dalszym ciągu zaczął przedstawiać saduceuszy.

Jonatas, mały człowieczek o swobodnym obejściu i mówiący po grecku, jął błagać prokonsula, aby swoją wizytą zaszczycił Jerozolimę.

Tak, pewnie tam przybędzie.

Eleazar o nosie zakrzywionym jak haczyk i z długą, gęstą brodą, w imieniu faryzeuszy upomniał się o zwrócenie szaty arcykapłana, przetrzymywanej bezprawnie przez władzę świecką w Antonii.



Galilejczycy z kolei zwrócili się ze skargą na Ponckiego Piłata. Wymordowano przez niego wielu mieszkańców Samarii! Tylko z tego powodu, że jakiś obłąkaniec szukał w pobliskiej grocie złotych waz króla Dawida! Wszyscy mówili naraz, a Mannaei najgłośniej.

Witeliusz zapewnił, że winni zostaną ukarani.

Przed portykiem, na którym zawisły tarcze Rzymian, wybuchła nagle wrzawa. To Żydzi podnieśli krzyk na wizerunek Cezara, który przezierał z *umbo* przez niedopięte pokrowce, a który dla nich stanowił jedną z form bałwochwalstwa. Antypas przemówił do nich, Witeliusz zaś usiadłszy na ławie ustawionej pod samą kolumnadą, przyglądał się temu i dziwił ich niebywałej furii. Tyberiusz miał świętą rację, że wygnał czterystu Żydów na terytorium Sardynii. Lecz tutaj byli silni. Dlatego kazał zdjąć tarcze.

Zbliżyli się wtedy do niego, błagając o wyrównanie wyrządzonych im krzywd, o przywileje i wsparcie. Tłoczyli się, przepychali, darli na sobie szaty. A kilku niewolników waliło ich kijami, by zachowali dystans. Jedni, najbliżsi bramy, schodzili już na ścieżkę, inni wchodzili, wracali. W tej kołyszającej się masie, ściśniętej między murami, ścierały się ze sobą dwa przeciwstawne prądy.

Witeliusz zapytał o powód przybycia aż takich tłumów. Antypas wyjaśnił mu, że jest to związane z ucztą, jaką ma zamiar wydać z okazji swoich urodzin. I wskazał na grupę ludzi, którzy wciągali przez blanki olbrzymie kosze jarzyn, owoców i mięsiwa, antylopy, bociany, wielkie błękitne ryby, winogrona, kawony i piramidy granatów. Aulus tego widoku po prostu nie wytrzymał. Nienasycony apetyt, którym zadziwił świat, jak miotacz pchnął go do kuchni.

Mijając jakąś piwnicę, Witeliusz spostrzegł stos garnków podobnych do pancerzy. Skierował się w ich stronę, ażeby się im przyjrzeć, po czym kazał otworzyć pomieszczenia w podziemiach.

Były wykute w skale i wysoko sklezione, wzmocnione tu i ówdzie potężnymi słupami. W pierwszym mieściły się stare i wysłużone zbroje. Drugie było już jednak wypełnione włóczniami o wyostrzonych grotach, tkwiących w bukietach piór. Trzecie robiło wrażenie, jakby je wyłożono trzciniowymi matami: tak gęsto, jedna przy drugiej, wisiały tam cienkie strzały. Ściany czwartego pokrywał zbiór zakrzywionych kling. W piątym, na samym środku, leżały szeregi hełmów: grzebienie ich wyglądały jak armia czerwonych węży. W szóstym – same kołczany; w siódmym – nagolenniki; w ósmym – naramienniki; w następnych: widły, bosaki, drabiny i powrozy, po maszty do katapult i brzękadła wieszane na uprzężach wielbłądów! Pomieszczeń takich zresztą, wydrążonych jak w ulu, było o wiele więcej; znajdowały się

one na coraz niższych pokładach, jako że skała pod zamkiem rozrastała się wszcz.

Witeliusz zwiadał to wszystko w towarzystwie Finesa, przybocznego tłumacza, i szefa poborców, Sisenny, a drogę i pomieszczenia rozświetlały pochodnie, niesione przez trzech eunuchów.

W półmroku widywali i rzeczy odrażające, stworzone przez barbarzyńców: maczugi ponabijane potwornymi ćwiekami, zatruwające oszczepy, długie kleszcze podobne do paszczy krokodyla. W sumie tetrarcha posiadał w podziemiach Macherontu uzbrojenie wojenne dla czterotysięcznej armii.

Zgromadził je na wypadek sprzymierzenia się wrogów. Prokonsul jednak mógł myśleć, a w każdym razie powiedzieć, że to przeciw Rzymianom. I zażądał wyjaśnień.

Po pierwsze, zaczął tetrarcha, nie wszystko jest tu jego. A większość służy obronie przed watahami zbójców, no i przeciw Arabom. A poza tym to wszystko to jeszcze własność ojca. I zamiast dalej iść z tyłu, krok w krok za prokonsulem, przyspieszył i ruszył przodem. Przy jednej ze ścian przystanął i zasłonił ją togą, unosząc rozwarte łokcie. Ale nad jego głową widać było szczelinę świadczącą, że są tam drzwi. Witeliusz dostrzegł to i spytał, dokąd prowadzą.

Otwierać je potrafił jedynie Babilończyk.

– Wezwać Babilończyka! – wydano polecenie i czekano na niego.

Był on synem człowieka, który z oddziałem jazdy liczącym pięciuset ludzi przybył tu znad Eufratu za Heroda Wielkiego, aby pomagać mu w obronie wschodnich granic. Po podziale królestwa Jasim pozostał zrazu w otoczeniu Filipa, a teraz, już od dawna, służył Antypasowi.

Stawił się z batem w ręce i łukiem na ramieniu. Kabłąkowate nogi miał ciasno oplecione kolorowymi sznurkami. Tunika bez rękawów nie osłaniała wielkich i muskularnych ramion, podczas gdy czapa z futra rzucała cień na twarz, którą wieńczyła broda fryzowana w pierścienie.

Gdy tłumacz przekazał mu rozkaz, udał, że nie rozumie. Witeliusz z irytacją spojrział na Antypasa i ten powtórzył go zaraz. Wtedy Jasim przyłożył obie ręce do drzwi i napał na nie z wyczuciem. Wsunęły się w głąb ściany.

Z ciemności powiało ciepłem. Korytarz, w który weszli, opadał i był kręty. Dotarli nim do groty obszerniejszej niż inne.

Łukowe okna w głębi wychodziły na przepaść, która z tej strony bez reszty broniła dostępu do zamku. Sklepieniem piał się wiciokrzew, kwitnący jednak dopiero w polu pełnego światła. W rynience wykutej w podłodze szemrała struga wody.

Znajdowało się tutaj bodaj sto białych koni. Jadły owies z koryta ustawionego dokładnie na wysokości pysków. Wszystkie z nich miały grzywy barwione na niebiesko, kopyta – w ochroniaczach, a włosie między uszami – spiętrzone jak peruki. Długimi ogonami omiały pęciny.

Prokonsul na ich widok zaniemówił z zachwytu.

Wspaniałe to były zwierzęta, lekkonogie i zwinne, jak jaszczurki, jak ptaki. Mknęły równo ze strzałą wypuszczoną przez jeźdźca; zwały ludzi z nóg, kłusząc im tułowia; bez szwanku wychodziły ze skalnych rumowisk i zrębów; przeskakiwały przepaści i cały dzień potrafiły cwałować po równinach. Jeden okrzyk wystarczał, by osadzić je w miejscu.

Gdy tylko Jasim wszedł do nich, skupiły się wokół niego niczym stado baranów dookoła pasterza. I wyciągając szyje, patrzyły nań niespokojnie owymi oczami dziecka. Przywitał się z nimi w swój sposób, chrapliwym, stłumionym okrzykiem, czym wprowadził je w dobry nastrój. Zaczęły stawać dęba, zlaknione przestrzeni i biegu.

Antypas zamknął je tutaj – była to stajnia zastępcza, używana jedynie w wypadku obłężenia – w obawie, że Witeliusz może mu je zagarnąć.

– To złe miejsce dla koni – odezwał się prokonsul. – Narażasz się na ich stratę. Sisenno, spisuj je.

Poborca podatkowy wyjął zza pasa tabliczkę i policzywszy konie, wypełnił polecenie.

Urzednicy fiskalni przekupywali zarządców, aby grabić prowincje. Ten, o szczęście łasicy i mrugających oczkach, węszył dosłownie wszędzie.

Wreszcie wrócili na zewnątrz.

Ukryte tu i ówdzie w bruku podwórza studzienki pozakrywane były krągłymi płytami z brązu. Jedna z nich była większa i pod stopami Sisenno wydała inny dźwięk. Zwrócił na to uwagę, po czym opukał wszystkie i tupiąc w tamtą, wrzasnął:

– Tutaj! Mamy go wreszcie! Tutaj jest skarb Heroda!

Szukanie tego skarbu było obsesją Rzymian. Chociaż tetrarcha zapewniał, że nie ma niczego takiego.

Cóż jest więc tam pod spodem?

– Nic. Pewien człowiek. Więzień.

– Pokaż go! – rzekł Witeliusz.

Tetrarcha ociągał się. Nie chciał swej tajemnicy ujawnić przed Żydami. Ten opór z jego strony rozżłościł Witeliusza.

– Wyłamać to! – rozkazał stojącym obok liktorom.

Mannaei próbował odgadnąć o co chodzi. A widząc topór, pomyślał, że chcą ściąć Johanaana. Powstrzymał więc liktora, gdy ten uderzał już w płytę, wsunął między jej krawędź a bruk rodzaj lewaru, po czym pręząc swe długie, wychudzone ramiona, jął unosić pokrywę, aż w końcu ją odwalił.

Obserwujący to podziwiali moc starca.

Pod pokrywą z metalu podbitą podwójnie drewnem znajdowała się klapa takiej samej wielkości. Uderzona kułakiem, zapadła się w dwie strony i oczom zgromadzonych ukazała się wtedy niesamowita czeluść: lej z serpentyną schodów przylegających do ściany, pozbawionych poręczy. Ci zaś, co się schyliłi nad krawędzią wylotu, dostrzegli na samym dnie coś przerażającego, choć niezbyt wyraźnego.

Na ziemi spoczywała jakaś ludzka istota o długich włosach splątanych z sierścią skóry zwierzęcej, okrywającej jej plecy. Człowiek ów podniósł się i głową dotknął kraty, wmurowanej poziomo, po czym zaczął powoli chodzić tam i z powrotem, znikając w bokach ciemnicy.

Czubki tiar, ostrza mieczów błyszcząły w promieniach słońca; rozgrzane płyty chodnika buchały istnym żarem. Gołębie zrywały się z fryzów i kołowały nad ziemią. O tej porze zazwyczaj Mannaei je karmił. Teraz nie ruszał się, kucając u stóp tetrarchy, który, wyprostowany, stał obok Witeliusza. Otaczali ich z tyłu, zakolem, Galilejczycy, kapłani i żołnierze. Wszyscy wyczekiwali, w milczeniu i napięciu, co też się zaraz wydarzy.

Ze studni doszło naprzód rozdzierające westchnienie.

Na jego dźwięk Herodiada, będąca w tym momencie z drugiej strony pałacu, jak zahipnotyzowana ruszyła w tamtym kierunku, przepchnęła się przez tłum, stanęła za Mannaeim i wsparłszy się jedną ręką na jego chudym ramieniu, wychylona do przodu, zaczęła nasłuchiwać.

Głos stawał się tymczasem coraz bardziej donośny:

– Biada faryzeuszom! Biada saduceuszom! Biada wam, rodzie jaszczurzy! Nadęty i napuszony, a brzmiały niczym cymbał!

Poznano, że to Johanaan. Jego imię natychmiast obieгло krąg zgromadzonych. Ludzi zaczęło przybywać.

– Biada ci, biada, ludu! Zdrajco Judy, opilcu z nasienia Efraima! Biada wszystkim mieszkańcom doliny urodzaju, oszołomionym winem, chwiejącym się na nogach.

Niech szczepną jak wartka woda, jak ślimak sunący po piachu, jak poroniony płód, który nie ujrzał słońca!

Będziesz się musiał, Moabie, chronić w cyprysach, jak wróble, w norach, jak polne myszy. Bramy twierdz pękają szybciej niż skorupa orzecha, mury

rozsypią się w pył, a miasta zgorzeją na popiół. Ale to jeszcze nie koniec dopustu Wiekuistego. Unurza was całych we krwi jak wełnę w kadzi farbiarza. Rozedrze was, jak brona rozdziera zębami ziemię, a szczątki waszych ciał porzrzuca po górach.

Któż miałby tego dokonać? Który z ciemiężców? Witeliusz? Tylko Rzymianie mogli dopuścić się takiej rzezi. Rozległy się krzyki protestu:

– Dosyć! Niech już przestanie!

Ale on ciągnął dalej, i to jeszcze donośniej:

– Dzieci twe pełzać będą wśród trupów matek, w popiele! Za chlebem będziesz węszył nocami, w gruzowiskach, wydany na pastwę mieczy. Na placach, gdzie niegdyś starcy gawędzili o zmroku, szakale będą z pysków wyrywać sobie kości. Twoje dziewicze córki, łykając gorzkie ły, będą przygrywać na cytrze obcej władzy na ucztach. A najdzielniejsi z twych synów ugną kark pod brzemieniem przekraczającym ich siły!

W słuchaczach ta mowa wskrzeszała pamięć wygnania i klęsk, które dotknęły ich w dziejach. Tak wieszczili prorocy; wielcy, dawni prorocy. Johanaan porażał słowami, ciskał je niczym gromy.

Lecz nagle jego głos stał się łagodny i śpiewny. Jał wieszczyć wyzwolenie i wspaniałości nieba. Że nowonarodzony ręką poskromi smoka; że glina przemieni się w złoto, a pustynia rozkwitnie.

– Za co dziś płacić trzeba i sześćdziesiąt srebrników, nie będzie kosztować obola! Ze skał wytryśnie mleko i spłynie strumieniami. Zasypiać się będzie w sytości, pod dachem winotłoczni! O, kiedy wreszcie przyjdiesz, którego wyczekuję? Niech klękają narody, bo panowanie twoje, o, Synu Dawidowy, będzie trwało po wieczność!

Tetrarchę jakby kto pchnął. Słowa „Syn Dawidowy” brzmiały dla niego jak groźba. Bo były wymierzone w jego władzę królewską.

– Nie masz innego króla – ciągnął dalej Johanaan – oprócz Wiekuistego! – I jał piętnować Heroda jak bezbożnego Achaba za zbytek, w którym żył; za ogrody, posągi i meble z kości słoniowej.

Antypas chwycił za pieczęć wiszącą mu u piersi i zerwał ją z łańcuszka, po czym cisnął w głąb studni, nakazując milczenie.

Ale głos odpowiedział:

– Będę ryczał jak niedźwiedź, jak dziki osioł w puszczy, jak rodząca kobieta! Za twoje kazirodztwo już jesteś pokarany! Czyż Bóg nie dotknął cię bezpłodnością jak muła?

Rozległy się chichoty, podobne do plusku fal.

Witeliusz stał uparcie. Tłumacz bezbarwnym tonem powtarzał w języku Rzymian wszystkie obelgi, które Johanaan rzucał w swoim. Tetrarcha i Herodiada musieli ich słuchać dwukrotnie. Antypas dyszał ciężko, a ona patrzyła w głąb studni z rozdziawionymi ustami.

Tymczasem straszliwy człowiek odchylił głowę w tył, chwycił rękami pręty i twarzą jak jakiś krzew, w którym gorzały dwa węgle, przywarł ciasno do kraty.

– A, to ty, Jezabel, co skrzypiąc sandałami, a potem rżąc jak klacz, rozogniłaś mu serce! Aż w górach usłałaś łoże, by dopełnić ofiary! Pan wyrwie ci z uszu kolczyki i podrze twe suknie z purpury i woale ze lnu! Pozrywa z rąk bransolety i pierścienie ze stóp, i złote półksiężycy drżące na twoim czole! Potłucze srebrne zwierciadła, połamie strusie wachlarze i zgniecie perłowe koturny, podwyższające ci wzrost! Pycha twoich diamentów zostanie starta w pył, pachnidła wywietrzeją, a farba z paznokci szczeźnie! Przepadnie ten cały arsenał niewieściej zalotności. Jakoż zbraknie kamieni, by stracić cudzołożnicę!

Rozglądała się za kims, kto wziąłby ją w obronę. Faryzeusze obłudnie popuszczali głowy. Saduceusze, nie chcąc obrazić prokonsula, patrzyli gdzieś na boki. Antypas był półprzytomny.

Tymczasem głos potężniał, wznosił się coraz wyżej, rozdzierając powietrze i, powtarzany przez echo, zwał się na Macheront jak niekończący się grom.

– Choćbyś tarzała się w prochu, o, córo Babilonu, nurzała ciało w mące, zrzuciła swój pas i sandały i z zakasaną kiecką przekraczała w bród rzeki, nie umkniesz przed swą hańbą! Ona pójdzie za tobą jak nieodłączny cień, świadcząc przeciwko tobie! Będziesz zgrzytać zębami, aż je sobie wyłamiesz! Zgnilizna twoich zbrodni brzydzi Wiekuistego! Przeklęta, zdechnij jak suka!

Kłapa zawarła się z trzaskiem, a wtedy Mannaai, który z największą chęcią udusiłby Johanaan, opuścił ciężką pokrywę.

Herodiada gdzieś znikła. Faryzeusze byli zgorszeni i wzburzeni. Antypas, stojąc wśród nich, próbował się tłumaczyć.

– Z pewnością – rzekł Eleazar – wolno, a nawet trzeba poślubić żonę brata, lecz tylko gdy jest wdową. Herodiada natomiast nie tylko nie była wdową, lecz jeszcze miała dziecko. Stąd właśnie obrzydzenie.

– Wcale nie – odparł na to saduceusz Jonatas. – Prawo, owszem, potępia tego rodzaju małżeństwa, ale nie bez wyjątku.

– Prawo prawem – Antypas nie dawał za wygraną – mnie w każdym razie spotyka wielka niesprawiedliwość. Czyż Absalom nie sypiał z żonami

swojego ojca, a Juda ze swą synową? A Amon ze swą siostrą, a Lot ze swymi córkami?

Tymczasem nadszedł Aulus, który już zdążył się zdrzemnąć, i gdy tylko uchwycił, czego dotyczy sprawa, z miejsca wziął stronę tetrarchy. Któż widział się przejmować podobnymi głupstwami! I wyśmiał zgorszenie kapłanów, a zwłaszcza gniew Johanaana.

Na co niespodziewanie zwróciła się do niego ze schodów Herodiada:

– Nie macie racji, panie. On głównie nawołuje do niepłacenia podatków.

– Czy to prawda? – od razu zareagował poborca.

Odpowiedzi na ogół były potwierdzające. Tetrarcha im wtórował.

Witeliusz ubrdał sobie, że więzień może uciec, a że do Antypasa nie miał za grosz zaufania, kazał rozstawić strażę – na podwórzu, u bram, a nawet i wzdłuż murów. I wtedy dopiero się udał do wydzielonych mu komnat.

Towarzyszyli mu przedstawiciele kapłanów. Nie poruszali wprawdzie kwestii arcykapłaństwa, niemniej utyskiwali i naprzykrzali się, tak że ich rychło odprawił.

Jonatas wychodząc od niego, zauważył Heroda, który w załomie muru rozmawiał z kimś w białej szacie i z długimi włosami, a zatem z esseńczykiem, i pożałował tego, że wstawił się za tetrarchą.

Po myśli Antypasa było przynajmniej jedno. Johanaan od tej pory nie podlegał już jemu, lecz bezpośrednio Rzymianom. To była prawdziwa ulga. Dlatego też, gdy na murach zobaczył Fanuela, przyzwał go i wskazując na żołnierzy, powiedział:

– Są silniejsi ode mnie. Nie mogę go uwolnić. No cóż, nie moja wina.

Podwórce opustoszało. Ludzie odpoczywali. Na tle rozognionego nad horyzontem nieba wszystko, co wyrastało ponad powierzchnię ziemi, było jak czarna plama. Antypas wyłowił wzrokiem dalekie kopalnie soli na drugim końcu morza, nie mógł jednak wypatrzeć obozowiska Arabów. Czyżby zwinęli się?

Na niebo wpływał księżyc. Herod odetchnął z ulgą.

Fanuel stojący obok, z nisko zwieszoną głową, był wyraźnie strapiiony. Wreszcie przystąpił do rzeczy, którą pragnął wyjawić.

Od początku miesiąca badał niebo nad ranem. Gwiazdozbiór Perseusza znajdował się w zenicie; Agalah był ledwo widoczny, Algol świeciła słabiej, a Mira-Coeti znikła. To wszystko miało wróżyć, że w Macheroncie tej nocy zginie ktoś bardzo ważny.

Ba, ale kto? Witeliusz? Był nazbyt dobrze strzeżony. Johanaan? Niemożliwe, nie zgładzono by go. „Więc ja!” pomyślał tetrarcha.

A nuż Arabowie wrócą? I prokonsul odkryje jego konszachty z Partami? Kapłani z Jerozolimy przybyli pod eskortą typów spod ciemnej gwiazdy, uzbrojonych w sztylety, chowane pod sukniami.

Tetrarcha miał zaufanie do wiedzy Fanuela.

Po chwili namysłu uznał, by pójść z tym do Herodiady. Nienawidził jej wprawdzie, lecz tylko ona umiała przywrócić mu odwagę. No a poza tym nie wszystko wypaliło się jeszcze z dawnego oczarowania.

W sypialni powiał go zapach tłącego się cynamonu: dymił na wazie z porfiru. Gdziekolwiek się spojrzano, leżały tu pudry, maści, bufiaste materiały podobne do obłoków i lżejsze od piór koronki.

Nie mówił jej ani o tym, co mu wyjawiał Fanuel, ani o swoich obawach względem Arabów i Żydów. Zrugałaby go tylko, zarzucając tchórzostwo. Mówił wyłącznie o tym, co dotyczyło Rzymian. Że Witeliusz nie wspomniał, jakie ma plany wojenne; że jest prawdopodobnie związany z Kaligulą, który odwiedzał Agrypę; słowem, że mogą go wygnąć, a nawet zamordować.

Słuchała tego wszystkiego z wyniosłym pobłażaniem, próbując stworzyć wrażenie, że mu dodaje otuchy. W końcu z niewielkiej szkatułki wyjęła dziwny medalion z profilem Tyberiusza. Przed czymś takim liktorzy zamierają i bledną, a oskarżenia zostają w jednej chwili cofnięte.

Antypas, zdumiony i wdzięczny, zapytał, skąd to ma.

– Dostałam – odpowiedziała.

Zza zasłony naprzeciw wysunęło się nagle młodziutkie nagie ramię; najzupełniej cudowne, jakby z kości słoniowej wyrzeźbił je sam Poliktet. Może nieco niezręcznie, a jednak z wielką gracją, powiosłowało w powietrzu, chcąc odnaleźć tunikę, leżącą na stołku pod ścianą.

Szatek podała w końcu jakaś leciwa kobieta, uchyliwszy zasłonę.

Tetrarsze zdało się, że coś mu to przypomina, ale nie wiedział co.

– To twoja niewolnica? – zapytał Herodiady.

– A bo co? – odfuknęła.

### III

Wielka sala biesiadna zappełniła się gośćmi.

Podobnie jak bazylika, miała ona trzy nawy, oddzielone rzędami rzeźbionych bogato kolumn z sandałowego drzewa o kapitelach z brązu, a po bokach galerie: dwie naprzeciwko siebie, trzecią zaś, wybrzuszoną, ze złotą



balustradą filigranowej roboty, w głębi, naprzeciw łuku, który na drugim końcu otwierał tutaj drogę.

Świeczniki płonące na stołach, ciągnących się jednym rzędem przez całą długość sali, wśród malowanych czar z gliny, miedzianych mis, brył śniegu i piramid winogron, wyglądały zupełnie jak gorejące krzaki. Lecz te czerwone światła małały wraz z wysokością, na której się znajdowały, stając się pod sufitem zaledwie punkcikami, jak gwiazdy przezierające poprzez gałęzie nocą. Na zewnątrz, przez wielką arkadę, widać było pochodnie na tarasach budynków. Antypas bowiem gościł nie tylko bliskich przyjaciół, ale cały swój lud – wszystkich, którzy przybyli.

Służebni, czujni jak psy, w cichych sandałach z filcu, krążyli z półmiskami.

Stół Prokonsula stał pod złoconą galerią, na podium zbudowanym z desek sykomorowych. Ponad nim i po bokach pozawieszane były kobierce babilońskie, które tworzyły wespół coś w rodzaju namiotu.

Za stołem ustawiono trzy łoża z kości słoniowej, jedno pośrodku, przodem, a dwa skośnie, po bokach. Lewe zajmował Witeliusz, to było najbliższej wyjścia; prawe – jego syn, Aulus; środkowe zaś – tetrarcha.

Antypas miał na sobie czarny, obszerny płaszcz, gęsto zdobiony haftami, tak że jego tkanina prawie pod nimi niknęła; policzki – uróżowane; brodę – trefioną w wachlarz, a włosy – sprószone pudrem o niebieskawej barwie i ściśnięte diademem z drogocennych kamieni. Witeliusz w dalszym ciągu był w todze prokonsula ze skośnym pasem z purpury. Aulus zaś nosił suknię z fioletowego jedwabiu oblamowaną srebrem, tyle że jej rękawy miał zawiązane na plecach. Ufryzowane włosy piętrzyły mu się na głowie, a na tłustej i białej jak u kobiety piersi skrzył się naszyjnik z szafirów. Tuż przy nim siedział na macie, na skrzyżowanych nogach, wciąż uśmiechnięty chłopczyk niebywałej urody. Aulus, ujrzawszy go w kuchni, nie wyobrażał sobie, by nie mieć go odtąd przy sobie, a że nie mógł spamiętać jego obcego imienia, zwał go po prostu „Azjata”. Malec od czasu do czasu rozwalał się na tryklinium i wtedy zgromadzonym patronowały przez chwilę jego dwie bose stopy.

Na sali, po stronie Aulusa, siedzieli rzędem kapłani oraz wodzowie Heroda, mieszkańcy Jerozolimy i notable miast greckich; po stronie zaś Prokonsula – Marceliusz z poborcami, przyjaciele tetrarchy oraz osobistości z Kany i Ptolemaid, i z pobliskiego Jerycha. A dalej już jak popadło: kilku górali z Libanu i weterani Heroda: dwunastu Traków, Gall, a także dwóch Germanów; następnie łowcy gazel, pasterze z Idumei, żeglarze z Ecjongaberu,

wreszcie sułtan Palmiry. Każdy z nich miał przed sobą placek z miękkiego ciasta do wycierania palców, które, jak dzioby sępów, chwyciły raz po raz oliwki, pistacje, migdały.

Twarze jaśniały radością, skronie zdobiły kwiaty; z wyjątkiem faryzeuszy, którzy je mieli za przejaw rzymskiego rozpasania. Kiedy skropiono ich galbanum wraz z kadzidłem – mieszanką zastrzeżoną jedynie dla świątyni – przeszył ich zimny dreszcz.

Antypas spostrzegłszy, że Aulus natarł nim sobie pachy, obiecał mu większy zapas tego świętego pachnidła, a nadto jeszcze trzy skrzynie najprzedniejszego balsamu – tego, który tak bardzo ceniła Kleopatra, że aż chciała dla niego podbijać Palestynę.

Za plecami tetrarchy zjawił się w pewnej chwili przybyły wprost z Tyberiady dowódca tamtejszej załogi, aby go powiadomić o jakichś niezwykłych zdarzeniach. Ten jednak był zajęty rozmową z Prokonsulem lub tym, o czym mówiono w jego najbliższym sąsiedztwie. A mówiono, rzecz jasna, o Johaananie i ludziach podobnego rodzaju. Że taki Szymon z Gittoi potrafi zmyć grzechy ogniem, a taki Jezus znowu...

– O, ten to najgorszy z wszystkich! – wykrzyknął Eleazar. – Cóż za bezczelny kuglarz!

Wtedy zza łoża tetrarchy wyłonił się jakiś człowiek, bladej jak jego chlamida, szedł ku faryzeuszom i rzucił im prosto w twarz:

– To fałsz! Jezus c z y n i c u d a !

Antypas podchwycił to:

– Było go przyprowadzić! Przynajmniej powiedz coś o tym!

Powiedział więc, jak on, Jakub, gdy umierała mu córka, poszedł do Kafarnaum, by wybłagać u Mistrza uzdrowienie dziewczynki. A ten mu odpowiedział: „Wracaj do domu, jest zdrowa”. I rzeczywiście, gdy wrócił, powitała go w progu. A z łoża wstała w chwili, gdy zegar wskazywał trzecią, czyli dokładnie tę, kiedy rozmawiał z Jezusem.

Oczywiście, człowieka daje się czasem uleczyć, odparli faryzeusze. Są na to i sposoby, i zioła o silnym działaniu. Nawet tu, w Macheroncie, rośnie pewna roślina, znana jako baaras, która czyni odpornym na skutki wszelkich ran. Ale uzdrowić kogoś, nie obejrawszy go nawet, nie mówiąc o dotykaniu, jest rzeczą niemożliwą. Chyba że Jezus użył do tego celu demonów.

– Na pewno użył demonów – podchwycili natychmiast przyjaciele tetrarchy, starszyzna Galilei, potakując głowami.

Jakub, stojący pomiędzy Herodem a kapłanami, w sposób godny, wyniósł nie reagował na to.

Kazali mu jednak mówić:

– Skąd bierze się jego moc?

Wtedy pochylił się nieco i jakby przerażony tym, co miał zamiar powiedzieć, zapytał cicho i wolno:

– Nie wiecie, że to jest Mesjasz?

Kapłani spojrzeli po sobie z nieopisanym zdumieniem, a Witeliusz zażądał, aby mu objaśniono znaczenie tego wyrazu. Tłumacz, nim odpowiedział, długo się zastanawiał.

Tak nazywają zbawcę, który ma im przywrócić wszelkie możliwe dobra i władzę nad ludami. Niektórzy twierdzą nawet, że będzie ich dwóch, nie jeden. Pierwszego mają rzekomo pokonać Gog i Magog, dwa demony Północy; lecz drugi już na pewno zwycięży Księcia Ciemności. I tak czekają na niego od niepamiętnych czasów.

Kapłani poszeptali między sobą przez chwilę. Przemówił Eleazar.

Zacząć trzeba od tego, że Mesjasz, kimkolwiek jest, ma być potomkiem Dawida, a nie jakiegoś cieśli; i stać po stronie Prawa. A ten Nazarejczyk je gwałci. No a do tego jeszcze, i to jest koronny argument, naprzód, zanim przybędzie, musi powrócić Eliasz.

– Eliasz już jest! – rzekł Jakub.

– Eliasz! Eliasz już jest! – rozeszło się po sali.

I wszyscy w wyobraźni ujrzeni starca z brodą pod stadem lecących kruków, i ołtarz stojący w płomieniach, rażony błyskawicą, i pogańskich kapłanów wrzuconych w rwące wody. A kobiety siedzące u góry, na galeriach, widziały też wdowę z Sarepty.

A Jakub powtarzał, aż zachrypnął, że zna go, że go widział. Jak zresztą cały lud!

– Kto to jest? Jego imię? – domagały się głosy.

Wtedy wykrzyknął:

– Johanaan!

Antypas opadł na łożo, jakby go kto powalił. Saduceusze natomiast z Eleazarem na czele, przekrzykującym wszystkich, otoczyli Jakuba. Uspokojono ich w końcu, a wtedy Eleazar narzucił na siebie swój płaszcz i niczym sędzia jął pytać:

– Skoro prorok nie żyje...

Od razu przerwał mu szmer. Wierzono przecież, że Eliasz zaledwie zniknął, nie umarł.

Kapłan pogroził tłumowi i wrócił do przestuchania:

– Uważasz, że zmartwychwstał?

– A czemuż by nie? – rzekł Jakub.

Saduceusze nerwowo wzruszali ramionami. Jonatas wytrzeszczając swoje niewielkie oczka, próbował się śmiać jak błazen. Czyż może być coś głupszego niż życie wieczne ciała? I w geście dla prokonsula przytoczył linijkę z wiersza współczesnego poety:

– *Nec crescit, nec post mortem durare videtur.*\*

W tej chwili jednak Aulus, z zieloną twarzą i czołem ociekającym potem, trzymając się za brzuch, wychylił się za tryklinium. Saduceusze udali, że bardzo mu współczują – w końcu mieli nazajutrz uzyskać albo zachować godność arcykapłańską; Antypas odgrywał wręcz rozpacz. Tylko twarz Witeliusza nie wyrażała niczego. Choć ten był naprawdę w strachu: gdyby syn nagle umarł, przepadłaby fortuna.

Lecz Aulus nie robił wrażenia, że schodzi z tego świata: wciąż jeszcze wymiotując, znów mówił o jedzeniu.

– Niech dadzą mi natychmiast natartego marmuru lub porcję łupku z Naxos, lub czarkę morskiej wody, a zresztą czegeokolwiek! A może bym wziął kąpiel?

Nabrał śniegu do ust i wahając się między pasztetem commageńskim a różowymi kosami, zdecydował się w końcu na plastry dyni w miodzie. Mały Azjata nie mógł oderwać od niego oczu: ta zdolność pochłaniania wszystkiego w takich ilościach była dla niego znamieniem czegoś nadzwyczajnego: istoty wyższej rasy.

Podano nerki cielęce, polędwiczki z popielic, słowiki i mięso siekane pozawijane w liście świeżego winogrodu. Kapłani wciąż rozprawiali na temat zmartwychwstania. Ammoniusz, uczeń Filona zwanego Platończykiem, uważał ich za głupców, i powiedział to Grekom, którzy szydzieli z prorocत्व. Marceliusz zaś z Jakubem znaleźli wspólny język: ten pierwszy opowiadał o uczuciu błogości, jakiego zaznał w chwili, kiedy przyjmował chrzest Mitry; drugi namawiał go, by poszedł za Jezusem. Najprzeróżniejsze wina – palmowe i z tamaryszku, z terenów Safet i Byblos – lały się z amfor do dzbanów, z dzbanów do czar i pucharów, z pucharów do gardzieli. Gadało coraz żywiej, otwierały się serca. Jasim, mimo że Żyd, nie ukrywał już swojej słabości do astrologii. Pewien kupiec z Afaki tak zadziwił nomadów

---

\* „[ciało] Ani nie urośnie, ani nie przetrwa po śmierci”, Lukrecjusz, *O naturze wszechrzeczy*, Księga III, w. 338. (Przyp. tłum.).

opowiadaniem o cudach świątyni w Hierapolis, że jęli go wypytywać, ile by kosztowała pielgrzymka do tego miasta. Inni dawali wyraz swojemu przywiązaniu do wiary, w której wyrosli. Jeden z Germanów, póślepy, śpiewał hymn, który słał pewien brzeg Skandynawii, gdzie przybyli bogowie o świetlistych obliczach. Ludzie z Sychem, przez wzgląd na gołębicę Azimy, nie jedli synogarlic.

Wielu podniosło się z miejsc i rozmawiało stojąc. W sali unosił się tuman powstały z dymu świec i pary z ust mówiących. Wzdłuż ściany, tam i z powrotem, przechadzał się Fanuel. Zbadał ponownie niebo, lecz nie szedł z tym do tetrarchy, w obawie, że po drodze wdepnie w rozlaną oliwę, która dla esseńczyków była rzeczą nieczystą.

Nagle dało się słyszeć łomotanie do bram.

Stało się bowiem wiadome, że tu jest więziony Johanaan. Rząd ludzi z pochodniami ciągnął ścieżką pod górę; w wąwozie czernił się tłum; i coraz to skandowano: „Johanaan! Johanaan! Johanaan!”.

– Zakłóca ład! – rzekł Jonatas.

– Jeśli pójdzie tak dalej, to zabraknie pieniędzy – dodali faryzeusze.

I jęły padać żądania, zarzuty i oskarżenia:

– Broń nas teraz!

– Skończ z nim!

– Odstępujesz od wiary!

– Bezbożnik! To bezbożnik! Jak wszyscy Herodowie!

– Na pewno mniejszy niż wy! – odciął się im Antypas. – Kto, jeśli nie mój ojciec, odnowił wam świątynię?!

Wtedy faryzeusze, potomkowie wygnańców i ludzie Matatiasza, oskarżyli tetrarchę o zbrodnie jego rodu.

Mieli szpiczaste czaszki i najeżone brody, ręce słabe i złe, albo płaskie oblicza o wylupiastych oczach, podobne do buldogów. Co najmniej z dwunastu skrybów i pomagierów kapłańskich, żywiących się resztkami z ofiar całopalenia, podeszło pod samo podium i wymachując nożami, groziło Antypasowi, który ich mitygował, mając niejakię wsparcie, acz niezbyt wyraziste, ze strony saduceuszy. Spozrzeglwszy, że w pobliżu znajduje się Mannaiei, nie przyzywał go jednak, przeciwnie, kazał mu odejść; Witeliusz siedział bez ruchu, dając do zrozumienia, że nic go to nie obchodzi.

Nagle faryzeusze siedzący w swoim tryklinium wpadli w piekielną furie, tłukąc przed sobą naczynia. Podano im ulubioną potrawę Mecenasza: *ragoût* z dzikiego osła, zwierzęcia, którego mięso było dla nich nieczyste.

Aulus zaczął z nich drwić, mówiąc, że przecież czczą, jak niesie wieść, głowę osła, i jeszcze do tego szydził z ich wstrętu do wieprzowiny. Nie cierpią jej pewnie dlatego, że to potężne zwierzę zabiło ich Bachusa, a oni czyż nie zanadto cenili sobie wino, skoro w Świątyni odkryto złoty krzew winorośli?

Tych złośliwości jednak kapłani nie rozumieli, Fines zaś, pochodzący, jak oni, z Galilei, odmówił tłumaczenia. Wtedy we wściekłość wpadł Aulus, tym większą, że Azjata wystraszywszy się, uciekł. Zresztą i sama kuchnia niezbyt mu smakowała. Dania były dla niego zbyt pospolite, siermiężne, nie dość wysmakowane. Dopiero na widok tłustych ogonów syryjskich owiec uspokoił się nieco.

Usposobienie Żydów budziło w Witeliuszu niewymowną odrazę. Ich Bogiem równie dobrze mógł być żarłoczny Moloch, którego ołtarze po drodze zdarzyło mu się widzieć. Przypominały mu one o dzieciach składanych w ofierze, a także niesamowitą historię o człowieku, którego gwałtem tuczono w najgłębszej tajemnicy. Tego rodzaju fanatyzm, wściekle obrazoburstwo i nieprzeparty upór raziły go, Rzymianina, i napawały wstrętem. Prokonsul chciał już wyjść. Aulus jednak odmówił.

Obnażony do pasa, leżał za stosem jada; choć nie mógł już z niego nic tknąć, nie chciał się jednak z nim rozstać.

Napięcie wśród tłumu wzrastało. Ożyły sny o potędze i wola niepodległości; przebudziła się pamięć świetności Izraela. Antygon, Crassus, Varus... czyż wszyscy ci najeźdźcy nie zostali złamani i nie spotkała ich kara?

– Kanalie – mruknął prokonsul. Rozumiał po syryjsku. Tłumacz służył mu tylko, aby zyskać na czasie potrzebnym na odpowiedź.

Antypas wy dobył szybko medalion Imperatora i patrząc nań strwożony, okazał cesarski profil.

Lecz akurat na galerii ze złotą balustradą rozsunięto zasłony i w blasku świec, otoczona wieńcami z anemonów, wkroczyła Herodiada ze switą niewolników. Spod mitry asyryjskiej, która wieńczyła jej czoło, spływały spirale włosów na purpurowe peplum o rozciętych rękawach. Dwa kamienne potwory, ozdabiające wejście, jak te ze skarbcza Atrydów, sprawiały, że do złudzenia przypominała Kybele pomiędzy swymi lwami. I ze wzniesioną paterą, górującą za balustrady nad salą i Antypasem, krzyknęła:

– Niech żyje Cezar!

Ten hołd powtórzyli za nią Witeliusz i Antypas, a za nimi kapłani.

Lecz jednocześnie na sali rozległ się szmer zdumienia, olśnienia i zachwyty. Weszła tam nagle dziewczyna.

Pod błękitnym woalem kryjącym jej głowę i szyję widać było łuk brwi, kolczyki z chalcedonu i jasnokremową skórę. Mieniący się płat jedwabiu okrywający ramiona był opasany na biodrach stylizowanym łańcuchem złotnikarskiej roboty. Na nogach miała czarne, bufiaste hajdawery usiane tu i ówdzie listkami mandragory i idąc, stukiała niedbale obcasami bucików pokrytych puszkami kolibrów. Stanąwszy na podeście, uniosła i zdjęła welon.

Była to istna replika młodzietki Herodiady, sprzed ponad dwudziestu lat.

Po chwili zaczęła tańczyć, stawiając zręczne kroczki w rytm fletu i dwóch grzechotek. Jej ręce przyzywały kogoś, kto wciąż umykał. Goniła go lekka jak motyl, jak urzeczona Psyche, jak błakająca się dusza, aż wydawało się, że lada chwila uleci.

Wtem grzechot zastąpiły posępne dźwięki gingry. Rozwiała się gdzieś nadzieja, spłynęło przygnębienie. Taniec wyrażał teraz nieukojoną tęsknotę; cała była czekaniem, rozmarzeniem, wzdychaniem, co mogło jednak znaczyć zarówno oplakiwanie ukochanego bóstwa, jak i konanie z rozkoszy pod wpływem jego pieśzcot. Z półprzymkniętymi oczami to wyginała się w tył, to falowała brzuchem, to znów trzęsła piersiami. Twarz miała nieruchomą i cały czas drobila.

Witeliusz porównał ją do mimika Mnesterera. Aulus znów wymiotował. Tetrarcha tonął w marzeniach, prawdziwa Herodiada uleciała mu z głowy. Przez chwilę zdawało mu się, że widzi ją przed sobą, obok saduceuszy, lecz to się zaraz rozwiało.

A jednak nie była to wizja. Był to fakt, który wieńczył dawny, misterny plan: by kierować z oddali losem córki Salome, dbać o jej wychowanie i kształcenie zdolności, i w stosownym momencie pokazać ją tetrarsze, by stracił dla niej głowę. I oto rzecz się powiodła, nie było wątpliwości!

Taniec stał się tymczasem apoteozą miłości żądającej spełnienia. Wykonywała ruchy właściwe kapłankom z Indii, Nubijkom znad brzegów Nilu lub lidyjskim bachantkom. Gięła się niczym kwiat, miotany we wszystkie strony przez groźną nawałnicę. Błyskały brylanty w uszach, mienił się kolorami wiotki materiał na plecach. A z ramion, stóp i ze stroju strzelały widmowe iskry, rozpalające mężczyzn.

Zabrzmiały dźwięki harfy. Tłum odpowiedział brawami. Wtedy mała tancerka stanęła w szerokim rozkroku i nie zginając kolan, tak się wygięła do tyłu, że brodą musnęła podłogi. Wstrzemięźliwi nomadzi, rozpustni żołnierze rzymscy, skąpi poborcy podatków, a nawet starzy kapłani wytrawieni w dysputach, wszyscy jak jeden mąż dyszeli z pożądania.

Zaczęła w szalonym tempie okrążyć stół Antypasa, jak fryga w kole czarownic. On zaś chrapliwym głosem, dławionym namiętnością, powtarzał tylko: – Chodź! Chodź!

Lecz ona, jak opętana, nie przestawała wirować.

Tamburyny brzęczały coraz głośniej i głośniej, aż tłum nie wytrzymał i zawył. Antypas przekrzyknął go jednak, rycząc na całe gardło:

– Chodź tutaj! Chodź tu do mnie!... Dostaniesz Kafarnaum!... Równinę Tyberiad!... Fortece!... Pół królestwa!

Nagle stanęła na rękach i ze stopami w powietrzu, jak wielki skarabeusz, przedreptała po podium i zatrzymała się. Jej kręgosłup i kark tworzyły niemal kąt prosty. Barwne luźne tuleje osłaniające nogi spłynęły łukiem tęczy po plecach i ramionach i opadły przed twarz, będącą na łokieć od ziemi. Za przezroczystą materią widniały ciemne brwi, umalowane usta, a nawet kropelki potu ściekające po czole jak rosa po białym marmurze. Oczy jej były straszne.

Milczała. Patrzyli na siebie.

Nagle ktoś strzelił palcami – gdzieś w górze, na galerii.

Stanęła zaraz na nogi, pobiegła tam błyskawicznie, równie szybko wróciła i z miną niewiniątka, nieco sepleniąc, zaczęła:

– Daj mi na misie głowę... – zapomniała imienia, ale po krótkiej chwili dokończyła z uśmiechem: – no, głowę Johanaana!

Tetrarcha osunął się, zdruzgotany wewnątrz.

Dane słowo wiązało. Lud czekał, by go dotrzymał.

Z drugiej strony, jeżeli... przepowiadana śmierć spotka tamtego, nie jego, to może już jego ominie? No i jeśli Johanaan naprawdę jest Eliaszem, to zdoła się jej wywinąć, a jeżeli nim nie jest, zabójstwo nie ma znaczenia.

Mannaei stojący u boku Antypasa pojął jego zamysły.

Witeliusz przywołał go, by mu powierzyć hasło dla warty pilnującej dostępu do ciemnicy.

Przyniosło to pewną ulgę. Za chwilę będzie po wszystkim.

Mannaei jednakże wcale nie kwapił się, aby wykonać zadanie.

Wrócił. Był roztrzęsiony.

Od blisko czterdziestu lat spełniał czynności kata. Utopił Arystobula, udusił Aleksandra, podpalił stos Matatiasza; ściął Zosima, Pappusa, Józefa i Anypatra. I oto nagle nie mógł uśmiercić Johanaana! Dygotał, szczerkał zębami. Dukał, że przed ciemnicą ukazał mu się naraz Archanioł Samarytan; miał niezliczone oczy i groził olbrzymim mieczem, gorejącym jak płomień. Zaświadczyć o tym mieli dwaj sprowadzeni żołnierze.



Ci oznajmili jednak, że napotkali jedynie jakiegoś judzkiego setnika, który się na nich rzucił, więc został zlikwidowany.

Herodiada wybuchła stekiem najgorszych przekleństw. Łamała sobie paznokcie na kracie balustrady. A dwa kamienne lwy zdawały się ryczeć wraz z nią i kąsać jej ramiona.

Antypas poszedł jej śladem, a za nim pozostali: kapłani, faryzeusze, żołnierze, cała sala. Wszyscy żądali zemsty albo utyskiwali, że się opóźnia spektakl.

Aż Mannaei wyszedł, ukrywając twarz w dłoniach.

Tym razem oczekiwanie dłużyło się znacznie bardziej. Goście wręcz się nudzili.

Wreszcie rozległy się kroki. Napięcie sięgnęło zenitu.

I ukazała się.

Mannaei niósł głowę na wyciągniętym ramieniu, trzymając ją za włosy. Zerwały się oklaski, z których wyraźnie był dumny.

Ułożył ją na misie i przekazał Salome.

Pomknęła z nią na galerię. Głowę po dłuższej chwili odniosła leciwa kobieta – ta sama, którą tetrarcha widział rankiem na dachu pobliskiego budynku, a później, nie tak dawno, w komnacie Herodiady.

Odsunął się teraz na bok, aby uniknąć widoku. Witeliusz omiółł głowę obojętnym spojrzeniem.

Mannaei zszedł z podium i zaczął ją pokazywać – od oficerów rzymskich po resztę biesiadników ucztujących z tej strony.

Przyglądali się jej ze szczególną uwagą.

Ostrze tnąc z góry na dół, nadcięło również szczękę. Kąciki ust ściągnął skurcz. Brodę znaczyły obficie ślady zakrzepłej krwi. Zasklepione powieki były blade jak muszle. Blask światła ze świeczników układał się na misie w promieniste refleksy.

Głowa zawędrowała następnie na stół kapłanów. Jeden z faryzeuszy obrócił ją z ciekawością, a Mannaei na nowo zyskawszy pewność siebie, postawił ją przed Aulusem. Ten ocknął się na ten widok. Żrenice martwe i zgasłe, przez szparki między rzęsami, zdawały się mówić coś sobie.

Na koniec Mannaei pokazał ją Herodowi. Po policzkach tetrarchy potoczyły się łzy.

Światła zaczęły przygasać. Goście rozeszli się. Na sali pozostał sam Herod. Ściskając dłońmi skronie, wpatrywał się w ściętą głowę. Stojący zaś pośrodku głównej nawy Fanuel z wyciągniętymi rękami odmawiał szeptem modlitwy.

Dokładnie o wschodzie słońca przybyli owi dwaj, których Johanaan niegdyś posłał do Galilei, przynosząc wyczekiwaną od tak dawna odpowiedź.

Fanuel, gdy ją usłyszał, doświadczył uniesienia. Po czym pokazał im ową upiorną rzecz spoczywającą na misie pośród resztek jedzenia.

Wtedy jeden z nich rzekł:

– Nie smuć się, ale raduj! Zstąpił pomiędzy zmarłych, aby zwiastować Chrystusa!

I wtedy esseńczyk pojął, co oznaczały słowa: „Ja muszę zmaleć, by urósł”.

I trzej, z głową Johanaana, ruszyli do Galilei.

Była niezwykle ciężka, więc nieśli ją na zmianę.

*Gustaw Flaubert  
przełożył Antoni Libera*

*Janusz Styczeń*

---

## Kobieta spacerująca na molo

kobieta jest zadowolona, że patrzy na nią tylko Ocean,  
że wszystkich, i wszystko zostawiła za sobą,  
że nikt nie patrzy jej w twarz oprócz Oceanu,  
kobieta idzie wolno przez molo,  
kobieta nie wie, czy dojdzie na kraniec mola,  
nie spieszy się, idzie jakby medytowała,  
jakby naprawdę nie szła tym długim molem,  
które prowadzi tylko w Ocean,  
ale jakby szła pomostem swojego życia,  
który prowadzi ją tam, gdzie ma ją zaprowadzić,  
kobieta otula się szczelniej koszulą nocną,  
nie wie co będzie dalej, robi się coraz zimniej,  
pomost broni ją przed mrokiem, i przed Ciemnością Istnienia,  
kobieta nie wie czy Ocean to bezmiar wody,  
czy Ciemność Istnienia,  
jakby całe życie, a nawet poprzednie życie  
szła tym pomostem,

jakby obudziła się już na pomoście,  
już podczas spaceru,  
jakby pomyślała, że ma gigantyczną amnezję,  
nie pamięta poprzedniego życia,  
i nie wie, czy chce pamiętać,  
wie tylko, że ma dojść do krańca pomostu,  
ale może nie starczy jej na to tego jednego życia.

## Leżąca obok samej siebie

kobieta w szlafroku leży na kocu,  
nad stawem w ogrodzie,  
leży na boku, obejmuje koc,  
jakby obejmowała kogoś nieobecnego,  
jakby obejmowała marzenie,  
w stawie odbijają się schody domu,  
jakby to były schody marzenia,  
kobieta nie patrzy na dom,  
nie patrzy na schody domu, ani na schody w stawie,  
patrzy w dal,  
ma oczy otwarte, ale jakby śniła,  
nie wie, w której stronie ujawni się  
kształt marzenia,  
w stawie pływają białe nenufary,  
jakby przeszły tam wprost z duszy kobiety,  
jakby za chwilę nowe nenufary miały rzucić się  
z jej duszy w nieruchome zwierciadło wody,  
schody odbijają się w stawie,  
jakby prowadziły gdzieś pod staw,  
w mroczne podziemne strumienie,  
niespodziewanie ruchome,  
płynące jakimś innym czasem pod nieruchomą  
powierzchnią stawu,  
kobieta boi się odwrócić i tam spojrzeć,  
kobieta coraz bardziej przytula się do koca,  
zamyka oczy,

wszystkie nenufary przeszły z jej duszy  
w zwierciadło wodne,  
jej dusza jest pusta,  
ona sama może usnąć,  
wyciągnąć się na kocu,  
zupełnie swobodnie,  
i nie czekać, nie spodziewać się,  
że jej dusza znów napęlni się

*Janusz Styczeń*

*Leszek Aleksander Moczulski*

---

## Kołysanka nas ludzi śmiertelnych

Chciałbym przytulić Cię do milczenia,  
chciałbym przytulić Cię do ciszy,  
bo cisza jest czuła i tkliwa  
nie mówi lecz patrzy i słyszy.

Matczyne ręce Cię uniosą,  
wspomoże Ojca ręka,  
aniołowie Cię hojnie obstąpią  
i dotknie Cię źródło piękna.

## Przyczynek do codzienności

Krzywdy nie są ukojone,  
pustka obnosi swoje zwycięstwo,  
wrze cisza, krzyczy milczenie,  
nic zabiega o wszystko,

tolerancja uciekając przed sobą wyzbyła się siebie i jest tylko  
neutralna,  
nie zgadzają się różnice na równość,  
nie zgadzają się realia z duszą, a duch ustał na widok realiów,  
nie zgadzają się narodowości na naród,  
tylko czas straszliwy jest nadal czasem straszliwym.

Nadzieja nie spodziewa się za wiele,  
ale tam gdzie jest miłość, tam kocha,  
a wiara nie wiadomo skąd jest, a nie ustaje i wierzy.

## Ku pamięci

Obelisk, krzyż, gwiazda, księżyc.  
Pod takimi znakami odchodzimy.  
Już nie jesteśmy wrogami, antagonistami,  
zrównani z ziemią, z piachem, z wodą.  
Tracimy nazwiska. Można nas jednak wołać pamięcią  
ale po imieniu.  
Można się odwracać, by zapomnieć  
ale tylko na tę chwilę mijania.  
Zrównani w końcu z ziemią i gwiazdami,  
z wszelkimi żywiołami, osobiście i pospołu  
przybranymi jesteśmy dziećmi tego samego  
miłosiernego Boga.

*Leszek Aleksander Moczulski*



Martin Wuttke jako bohater beckettowski we własnej inscenizacji w Berliner Ensemble Erste Liebe na podstawie *Pierwszej miłości* Samuela Becketta, zdjęcie z gościnnego spektaklu w ramach krakowskiego festiwalu „Transpozycje 2006”, Teatr Łąźnia Nowa w Nowej Hucie.



*Jacek Gutorow*

---

## Beckett. Fragmenty

1.

Literatura i noc. Deirdre Bair tak opisuje pisarską rutynę irlandzkiego Obłomowa (jak Becketta nazywała Peggy Guggenheim) w latach po drugiej wojnie światowej:

Spał w ciągu dnia, a w nocy pisał. Kiedy napisał tyle, ile mógł, zaczynał włóczyć się po wyludnionych ulicach w poszukiwaniu otwartych kawiarni, gdzie szybko wypijał ogromne ilości alkoholu. W mieszkaniu był zupełnie odcięty od świata, jak gdyby ponownie przeżywał to, co wcześniej napisał; wchodził w to tak głęboko, że musiał dokonać bolesnego wysiłku, aby powrócić na powierzchnię własnej świadomości. Towarzyszył stworzonym przez siebie postaciom, razem z nimi coraz bardziej pogrążał się w nieszczęściach.<sup>1</sup>

Należy mieć na uwadze te długie nocne godziny, podczas których Beckett tracił siebie z oczu i przemierzał świat fikcyjnych mężczyzn i kobiet, odizolowany od rzeczywistości i jakby zahipnotyzowany. Długie godziny, kiedy

---

<sup>1</sup> Deirdre Bair, *Samuel Beckett. A Biography*, Simon & Schuster, New York–London–Toronto–Sydney–Tokyo–Singapore 1993, I wydanie, London 1978.

powracał „do siebie”, choć nigdy nie czuł się tam pewnie, tak jak nigdy nie czuł się pewnie w życiu; w dopiskach do *Watta* użyje zatrważającej frazy „*never been properly born*”: „nigdy do końca nie narodzony”, „niezupełnie narodzony” (polskie przekłady to nieuchronnie nadinterpretacje, bo nie jest wcale powiedziane, kto/co jest niezupełnie narodzony/narodzone).<sup>2</sup> Powrót do siebie był najczęściej okupiony bólem, jaki kojarzymy z rozstaniem bądź wykorzeniem. Chodziło wszak o powrót do fikcji – dom w twórczości Becketta to zawsze fikcja. Ale tego momentu, tej sceny, tego ujęcia, nie można było uniknąć. Jeśli stawiało się opór, pozostawały kolejne słowa, które należało wypowiedzieć, i kolejny oddech.

Ale w tej nocnej, widmowej pisaninie irlandzki milczek odnajdywał przedsmak (bądź posmak) tego, co najbardziej ukochał: bezosobowego uspokojenia przychodzącego skądinąd, nie od strony słów, w których to wszystko znajdowało wyraz, i nawet nie z wnętrza siebie, głębi głosu, który zawsze coś mamrotał, a czasem nawet artykułował. Nie, spokój pochodził od spowijającej wszystko ciemności. Zapada mrok: taka była jego definicja literatury. Mrok pochłania i przeżera wszystko, każde spojrzenie, każdą myśl. Pozostają resztki, z których czasem układa się kolejna narracja. A wbrew pozorom (nieustanne powtarzanie, przetwarzanie, przeżuwanie tych samych słów i gestów) Beckett miał smykałkę do narracji. Nie tylko potrafił sprawnie je konstruować, ale jeszcze potrafił się nimi bawić. A potem spokojnie i beznamiętnie obserwował proces ich wyczerpywania. Stawały się mechaniczne, potem bezsensowne, a jeszcze później zwiły się w sobie i przechodziły w niezrozumiały szept, po czym mogłaby opaść kurtyna, gdyby coś takiego jeszcze istniało.

## 2.

Jak się odkrywa Becketta? Czy w ogóle można mówić o odkryciu w przypadku dzieła, w którym wszystkie karty wyłożone są na stół, a przebieg gry został precyzyjnie oznaczony? I czy należałoby się odnieść do jego własnych utworów, w których postacie przychodzą i odchodzą, ale motywy ich zacho-

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Watt*, przełożył i posłowiem opatrzył Marek Kędziński, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1993. Fraza pochodzi z części zatytułowanej *Addenda*, stanowiącej zupełnie osobny tekst: „materiał, cenny i pouczający, powinien być sumiennie przestudiowany. Jedynie znużenie i odraza sprawiły, że nie włączono go do dzieła”. Dodam, że pierwotnie o dziele Becketta chciałem pisać w kontekście owego „niewłączenia” („wyłączenia” w obu sensach tego słowa), tudzież niewłączonej, pominiętej, tłumionej resztki, będącej często głównym tematem dzieła; resztki, co rozumiałe, nierozwiniętej, „nigdy do końca nie narodzonej”.

wania nigdy nie zostają do końca ujawnione? Proszę łaskawie zauważyć: to nie są sprzeczne momenty. Wszystko u Becketta jest dokładnie przeliczone i podliczone, a mimo to nie poznajemy stawki, o jaką toczy się gra. Przedstawienie jest tak skonstruowane, że kiedy chcemy rozwikłać tajemnicę Becketta, to o nic nie możemy się zaczepić, na niczym nie możemy się oprzeć. Pisarz zaciera ślady, pisze i jednocześnie wymazuje. Mimo to raz po raz słyszymy, że ktoś odkrył Becketta. Dla siebie albo w sobie (czy to zresztą ważne?). Odkrył Becketta, przeniknął tajemnicę jego świata, zrozumiał istotę jego dzieła. Jak to się odbywa? Jak się zaczyna i jak kończy?

Można przytoczyć wiele historii. Bo każdy odkrywa Becketta po swojemu i na własny rachunek. W wydanej niedawno książce *Godot i jego cień* Antoni Libera opowiada o poszukiwaniu zakończonym w paryskiej kafejce, choć wbrew pozorom trudno mówić o rozstrzygnięciu czy rozwiązaniu: „Bo czyż nie było tak, zapytuje sam siebie Libera, że całe życie na coś – jak ów samotnik w pokoju – w napięciu wyczekiwałem, szukając ulgi w muzyce, której nie mogłem sprostać, by w końcu otrzymać odpowiedź tak czy inaczej odmowną?”, „Czyż kiedykolwiek myślałem o sobie inaczej – jak owa niema kobieta, co przemówiła na starość – niż jako o kimś innym? We wszystkich możliwych osobach, tylko nigdy nie w pierwszej? Czyż nie był to zawsze *on*, a nigdy naprawdę *ja*, wbrew pozorom zaimka? Jakiś drugi – zewnętrzny, wymyślony, stworzony?”<sup>3</sup>

Pytania bardzo Beckettowskie i postawione w Beckettowskiej intencji. Jednym z bardziej wyrazistych efektów towarzyszących odkrywaniu irlandzkiego pisarza jest wrażenie zamiany bądź przechodniości. Nie tyle odkrywam, co jestem odkrywany, i nie tyle dla siebie, co właśnie przez tego, którego rzekomo odkryłem. To chyba chciał powiedzieć Derrida, jeszcze jeden poszukiwacz i potencjalny odkrywca, kiedy tłumaczył, dlaczego nigdy nie pisał o tekstach Becketta: „Jest to autor, który jest mi bardzo bliski lub który chciałbym, żeby był mi bliski; jednocześnie jednak nazbyt bliski. To z powodu tej właśnie bliskości jest to dla mnie zbyt trudne, zbyt łatwe i zbyt trudne. Być może z powodu tej właśnie tożsamości nieco go unikałem. Zbyt trudne, gdyż pisze on – w moim języku, w języku, który do pewnego stopnia jest jego, do pewnego stopnia mój – teksty jednocześnie zbyt mi bliskie i zbyt mi obce, bym mógł na nie *odpowiedzieć*”<sup>4</sup>. Trudno w tym przypadku mówić o przygodzie;

<sup>3</sup> Antoni Libera, *Godot i jego cień*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

<sup>4</sup> *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, tłumaczył Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” 11–12 (1998).

żadnych barwnych perypetii czy zwrotów akcji. Stosunek spekulatywny, ale jakże dramatyczny, z nierozwikłanym węzłem pasji i fascynacji. Myślę, że pod zdaniami Derridy podpisałoby się wielu czytelników Becketta, również tych, którzy do wielkiego pisarza podchodzili powoli i ostrożnie, może nawet z nieufnością. Przystwojenie sobie tej twórczości nie jest łatwe, a później, kiedy w mniejszym lub większym stopniu uporamy się z duszącymi nokturnami irlandzkiego geniusza, prześladowają nas widma słów, które chcą i nie potrafią ulec wyczerpaniu.

Są i inne historie. W *Godocie i jego cieniu* pojawia się opowieść Davida Warrilowa, aktora znanego z intrygującej adaptacji opowiadania *Wyludniacz*. Warrilow przyznaje się Liberze do tego, że odkrył Becketta w najtrudniejszym okresie swojego życia. Irlandzki pisarz stał się dla niego archaniołem Rafałem torującym ścieżkę „do źródła objawienia”; objawieniem była wiara w nieśmiertelność duszy powracającej w kolejnych, niezliczonych wciele niach. Trudno powiedzieć, jaką rolę w tym quasi-religijnym nawróceniu odegrały teksty Becketta. Zaryzykuję twierdzenie, że niewielką. Ze słów aktora wynika, że wewnętrzna przemiana spowodowana była bardziej fascynacją kontrkulturowym przewrotem lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych niż wpływem uważnych lektur. Tak czy inaczej, Warrilow doczekał się swojego Godota i triumfalnie obwieszczał jego potęgę.

Prawdziwe odkrycie nastąpiło w momencie, kiedy aktor próbował przekonać pisarza do idei wiecznego życia. Libera słusznie podkreślił odpowiedź Becketta: „*I hope you are wrong*”; „Mam nadzieję, że się mylisz”.<sup>5</sup> Chciałoby się, aby w tym momencie wybrzmiał donośny ton i opadła kurtyna. Ale oczywiście nic takiego nie nastąpiło. Zamiast dzwonów i trąb mieliśmy zapewne kłopotliwe milczenie. Cały Beckett. Nie wiem jak dla innych, ale dla mnie stał się w tym momencie jeszcze bliższy, choć przecież jego odpowiedź nie napawa optymizmem. Skąd to uczucie, że nasz rozmówca wychodzi nam naprzeciw? I choć nie chcemy się do końca zgodzić z jego słowami, choć mielibyśmy ochotę przyznać rację Warrilowowi, to jednak wychodzimy na spotkanie o wiele dla nas ważniejsze – spotkanie ze zwątpieniem, które nie odwołuje się do żadnego pocieszenia i zawiesza głos nagle w środku zdania. Może cała ta rozmowa jest nam bliska, bo dochodzi z tak daleka? Ale czy rzeczywiście dystans jest tak wielki? Myślę, że nie. Kiedy się wsłuchać, okazuje się, że to wcale nie tak daleko, ba, że chodzi o jakąś nierozpoznaną przestrzeń

<sup>5</sup> Antoni Libera, dz. cyt.

w nas samych. Głosy dochodzące z oddali, nie pozwalające na nazbyt łatwe i szybkie utożsamienie. Jakby aktorzy próbujący scenę. W mroku, bo przecież większość Beckettowskich przedstawień odbywa się w ciemności lub bardzo słabym oświetleniu.

3.

Zapisuję te luźne Beckettowskie fragmenty na marginesie wielu lektur. Ot, choćby wydana niedawno (2010) książka Jakuba Momro *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*. Wyjątkowo przenikliwe, solidne i zastanawiające wejście w dzieło Becketta. Kapitalne analizy, które zachęciły mnie do powrotu w świat irlandzkiego pisarza. A może raczej nie tyle powrotu – wszak nigdy tego świata nie opuściłem – co ponawianego od czasu do czasu wysiłku odnalezienia się w przestrzeni zakreślonej przez konkretne teksty, wypowiedzi, gesty. Momro proponuje nam lekturę totalną, dokonującą się równocześnie na wielu piętrach i w wielu wymiarach. Odkrywa w tekstach samego Becketta: jego głos, ślad obecności. Wiem, brzmi to banalnie. Ale to nie są banalne odkrycia. Wszak przyzwyczailiśmy się do interpretacji mówiących o śmierci bądź nieobecności autora. W twórczości Becketta niewątpliwie dochodzi do zamazania, a może nawet wymazania świadomości – wydaje się, że jeszcze ktoś mówi, a to już mówi sam język. Tak w każdym razie sądził Maurice Blanchot, który w książce krakowskiego krytyka staje się bohaterem negatywnym. W istocie jednak – i Momro dowodzi tego w serii przekonujących analiz, których nie sposób tu streścić – każde wymazanie pozostawia ślad, a każdy ślad odsyła do źródła znaczenia. Beckett skrywa Becketta. Głos pointuje i kontruje głos. W momencie spiętrzenia wszystko staje się rozmyte i jakby nieobecne, ale w rzeczywistości „sam gest zaprojektowanego wymazywania tego, co jednostkowe, jest strategią potwierdzającą konieczność podmiotowego istnienia, które doświadcza własnej śmiertelności i wobec niej się sytuje”.<sup>6</sup>

Nie miejsce tu na merytoryczną rozmowę z książką, która do takiej rozmowy zachęca, umieszczając dzieło Becketta w wielu kontekstach literackich i filozoficznych. Nawiasem mówiąc, Beckett to mistrz i wirtuoz bezsiły – czytelnicy i admiratorzy na pewno wiedzą, o co chodzi. Czasami towarzyszymy mu siłą bezwładu. Kieruje nami język, nad którym nie mamy kontroli. To

<sup>6</sup> Jakub Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010.

jest właśnie ta noc, która tak hipnotyzowała pisarza i kazała mu pisać ciemnymi literami, opadającymi kaskadami: „Zawsze tylko ich ciemne długie umykanie ku mirażowi zespolenia – zawsze przed nim – w którąkolwiek stronę by się nie zwrócił. Niebo było ciemnej barwy, z czego można wnosić, że zwykle źródła światła były nieobecne. I były. Również pustkowia, nie trzeba dodawać, etc.”<sup>7</sup>

Książka Jakuba Momro zdaje sprawę z podstawowej paradoksalności dzieła i świata Becketta. Chcemy odnaleźć się w jego tekstach i odkryć je dla siebie, ale czujemy, że dostęp do nich został przed nami zamknięty. Albo inaczej: chcemy „pozostawić idiom pisarza w jego niezmaconej autonomii” (jak to ujmuje krytyk), ale tym samym uniemożliwiamy interpretację, która zakłada przecież odebranie dzieła autorowi i nadanie mu własnego sensu.<sup>8</sup> W tej wzajemnej wymianie dochodzi do wielu niezapomnianych odkryć. Tak przynajmniej było w moim przypadku. Bo mogę mówić tylko za siebie. Każdy na swój własny rachunek.

#### 4.

Jak się odkrywa Becketta? Jakub Momro rozpoczyna swoją książkę od krótkiego dyskursu na temat twarzy. A nie była to jedna z wielu twarzy jednego z pisarzy. Dla sporej części admiratorów irlandzkiego autora fotografie jego twarzy należą do części dzieła, a nie tylko ciała. Hipnotyzują i prześladują. Podzielałam tę fascynację. Zdjęcia Becketta znałam, zanim jeszcze poważnie zacząłem czytać jego teksty. Choćby zdjęcie wykonane przez Z.P. Friedricha, pojawiające się na okładce polskiego wydania *Watta*. Czy można oddać takie spojrzenie? Odnajduję w nim impuls nazwany przez Rolanda Barthesa momentem *punctum*: „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie [*me point*] (ale też uderza mnie, miażdży)”<sup>9</sup>. Nie potrafiłbym akurataniej wyrazić jakości sprawiającej, że fotografia Friedricha wydaje mi się nie tylko niezapomniana, ale jeszcze „uderza mnie, miażdży” – całe zdjęcie skupione jest w jednym punkcie, choć składają się nań różne jego fragmenty (nie tylko spojrzenie, ale i kciuk lewej ręki wsunięty między strony książki, a także dziwnie zawieszona pozycja całego ciała, niby

<sup>7</sup> Samuel Beckett, *Watt*.

<sup>8</sup> Jakub Momro, dz. cyt.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przełożył Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

twardo postawionego na ziemi, choć jednocześnie eterycznego, nieledwie fikcyjnego, tak jakbyśmy byli świadkami widmowej reaktywacji jednego z Beckettowskich bohaterów, nawiedzającego nocą wyobraźnię pisarza). Podoba mi się ewokowany przez łacińskie słowo efekt punktowości. Pamiętamy, jak ważną rolę odgrywa w sztukach Becketta punktowe światło reflektora; chodzi nie tylko o wyłowienie fragmentu sceny czy twarzy, lecz także o wzięcie sceny w konwencjonalny nawias, o nagle pojawiającą się ramę zdjęcia. Oprócz detalu, który przeszywa nasze serce (okulary, kciuk, plastikowy kubek) jest też świadomość konwencji i patos związany z jej sabotowaniem.

Sam Momro tak pisze o wrażeniu związanym z oglądaniem twarzy Becketta:

(...) wydaje mi się emblematem całego jego pisarskiego projektu, który skutecznie doprowadził do końca literacką nowoczesność – jednocześnie krystalicznie czysta w konstrukcyjnej precyzji oraz świadomie oddająca pole temu, co chaotyczne, ciemne, niewypowiedziane i przygodne, pozbawiająca złudzeń człowieka, który chciałby traktować siebie jako samoświadomy podmiot, ale utrzymująca wciąż w mocy jego sceptyczną siłę, to znaczy pragnienie ocalenia rozumu i wolę przetrwania jednostkowości, wreszcie: poddająca język zasadniczej destrukcji, choć dzięki niej właśnie ożywiająca poetycką moc słowa.<sup>10</sup>

Krytyk nawiązuje do słów Andrzeja Stasiuka, który w znakomitym szkicu opublikowanym onegdaj w „Kwartalniku Artystycznym” porównywał twarz starego pisarza („ostre, przenikliwe spojrzenie, twarz wyżłobiona zmarszczkami”) do minerału. Niezwykle trafne porównanie! Chciałoby się rzec: prawda obrazu. Jakbyśmy jeszcze wierzyli w coś takiego. Jednak Beckett rozwiewa złudzenia, uparcie parafrazując słowa, które wydają się być wypisane na beznamietnej, zdrewniałej twarzy: „nie ma nic do wyrażenia... nie ma jak i czym wyrazić... nie ma ani mocy ekspresji, ani potrzeby ekspresji, ani obowiązku ekspresji”.<sup>11</sup> Tak mówił pisarz w znanej rozmowie z Georges'em Duthuitem pod koniec lat czterdziestych. Nic dodać, nic ująć. Zamknięcie narracji. Nie kolejnej narracji, ale narracji w ogóle. A potem oddech, gdzieś w nocy, stanowiący początek literatury milczenia. Nie, przepraszam, to słowo nie miało już paść. Należy je wymazać, raz a dobrze.

<sup>10</sup> Jakub Momro, dz. cyt.

<sup>11</sup> Wypowiedź pochodzi z *Trzech rozmów z Georges'em Duthuitem*. Samuel Beckett, *Wierność przegranej*, wybór i opracowanie Antoni Libera, tłumaczyli Antoni Libera i Marcin Nowoszewski (*Trzy rozmowy w przekładzie tego pierwszego*), Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

## 5.

Na teczce, w której gromadziłem materiały do niniejszego szkicu, napisałem flamastrem słowa „Kłamstwo literatury”. Taki miał być pierwotny tytuł tych zapisków. Kłamstwo literatury, to znaczy kłamstwo ciała zaprzęgniętego do pracy w języku, kłamstwo głosu przeciskającego się od zdania do zdania i budującego absurdalne, abstrakcyjne narracje. Przez całe swoje życie Beckett usiłował odkryć fałsz zapisanej rzeczywistości. I prawie mu się udało. Jeżeli mówimy o literaturze „po” Becketcie – a moim zdaniem takie nieco uogólniające konstatacje są uzasadnione – to w takim sensie, że już inaczej rozumiemy znaczenie słowa „literatura”. Bo choć ona sama pozostała, to nie da się już do końca jej zaufać. Coś się skończyło. I choć kolejne pokolenia pisarzy powołują do życia kolejne historie wzięte z życia bądź z powietrza, to sama literatura nie przemawia już dawnym głosem. Jako czytelnicy utraciliśmy niewinność, choć jeszcze sobie tego nie uświadamiamy. To jeszcze jeden efekt Becketta: literatura stała się mechanizmem nieustannie i bezwiednie reprodukującym opowieści, czasem banalne, czasem niebanalne, ale zawsze powtórzone jak w grze w głuchy telefon.

Zgadzam się z Momro, że „dzieło Becketta jest o wiele bardziej radykalne niż inne modernistyczne projekty”, i że mamy w tym przypadku do czynienia z „bezprzykładną twórczością”.<sup>12</sup> Warto jednak pamiętać, że obrazoburcze dzieło Becketta, tak skrajne w swej odmowie współuczestnictwa w tym, co dobrodusznie nazywamy literaturą, wyrosło na gruncie modernizmu i jest z modernizmem blisko spokrewnione. Nie ujmuje to nic oryginalności Becketta. Radykalizm jest możliwy tylko poprzez nawiązanie do tradycji, stanowiącej punkt odbicia i zawierającej jedyny nam znany język, w jakim możemy ukazać proces wyczerpania wszystkich kombinacji i permutacji, które zwykło się brać za nowe pomysły, nowe prądy, nowe szkoły, a nawet nowe epoki literackie. Jeżeli historia literatury to seria przetworzeń, to Beckett jest autorem logarytmu, dzięki któremu możemy obliczyć i wyczerpać wszystkie kombinacje tkwiące w tej dziwnej instytucji zwanej literaturą.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Jakub Momro, dz. cyt.

<sup>13</sup> Beckett nie jest oczywiście jedynym dwudziestowiecznym prawdoburcą. Oprócz nazwisk przywoływanych w niniejszym szkicu powinny się też niewątpliwie pojawić nazwiska Kafki i Thomasa Bernharda. Ten ostatni przypomina Becketta w stopniu czasami zatrważającym (do Bernharda odwołuje się w pewnym momencie także Jakub Momro: „Figura *wymazywania*, zaczerpnięta z tytułu powieści Thomasa Bernharda, wydaje mi się jednym z możliwych skrótowych ujęć tradycji nowoczesności, jaką symbolizuje Beckett”). Równanie z tymi dwiema niewiadomymi – niewiadomą Becketta i niewiadomą Bernharda – dałoby się rozwijać



Trzeba pamiętać, że na pisarski mit założycielski Becketta złożyły się dzieła Prousta i Joyce'a. Wzajemne zależności i wpływy były już tyle razy analizowane, że czują się zwolniony z potrzeby ich rozwijania. Więc tylko jedno: pisarze ci pozostawili autorowi *Końcówki* przekonanie o wyczerpaniu się możliwości tkwiących w literaturze. Po prostu pewne konwencje i sposoby opowiadania straciły rację bytu. Jeśli w jakiś sposób na nas oddziałują, to już chyba tylko poprzez wskrzeszanie uczuć nostalgii i identyfikacji. Nie wiele więcej. Przejmująca nostalgia i niełatwa identyfikacja. U Prousta i Joyce'a odnajdziemy te momenty, choć trzeba pamiętać, że to tylko akcydensy. Przede wszystkim jest poczucie schyłkowości pewnego świata i jego narracji. Proustowskie poszukiwanie utraconego czasu to zarazem dochodzenie do kresu języka rozumianego jako mimetyczne przedstawienie rzeczywistości. *Finnegans Wake* – ostatnie, niedokończone i zdumiewające dzieło Joyce'a – to krajobraz końca literatury, sen o słowach oderwanych od desygnatów, dryf pośród widm języka. Obaj pisarze wywrócili literaturę do góry nogami. Od tej pory literatura pisana miała mieć status czegoś sztucznego, fikcyjnego i oderwanego od rzeczywistości – niekończącej się implozji znaczeń. To właśnie w tym kontekście powinniśmy lokować Artaudowskie „Spalić wszystkie teksty!”. Odrzucenie literatury miało przywrócić wiarę w znak i otworzyć nas na „hieroglify oddechu”.<sup>14</sup>

---

w nieskończoność, może nawet dwie nieskończoności, ale ja chciałbym ograniczyć się do cytatu z autobiograficznego fragmentu zatytułowanego *Suterena. Wyzwolenie*, stanowiącego interesujące pendant do dzieła Becketta. To jeden z tych fragmentów, jakiego austriackiemu pisarzowi mogliby pozazdrościć inni błędni rycerze pisanego, zmineralizowanego słowa: „Chcemy mówić prawdę, ale jej nie mówimy. Opisujemy coś zgodnie z prawdą, ale opis jest czymś innym niż prawda. Musielibyśmy ujrzeć życie jako stan rzeczy, który chcemy opisać, nigdy jednak, mimo iż bardzo się staramy, poprzez nasz opis nie widzimy stanu rzeczy. Zrozumiałwszy to, winniśmy już dawno zrezygnować z pragnienia pisania prawdy, a przeto musielibyśmy w ogóle zrezygnować z pisania. Ponieważ nie istnieje możliwość zakomunikowania, a tym samym ukazania prawdy, zadowolaliśmy się chęcią pisania prawdy i opisywaniem, jak mówić prawdę, chociaż wiemy, że prawdy nigdy nie sposób powiedzieć. (...) Przez całe życie chciałem zawsze mówić prawdę, chociaż wiem teraz, że było to kłamstwo. Koniec końców chodzi tylko o zawartość prawdy w kłamstwie. Rozsądek już od dawna zabraniał mi mówienia i pisania prawdy, ponieważ tym samym mówi się i pisze jedynie kłamstwo, pisanie jednak jest dla mnie koniecznością życiową, dlatego, z tej właśnie przyczyny piszę, nawet jeżeli wszystko, co piszę, jest wyłącznie kłamstwem, które objawia się przeze mnie jako prawda” (Thomas Bernhard, *Autobiografie*, tłumaczyła Sława Lisiecka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011 [wydanie II]). Porażająca precyzja tych zdań, tak bardzo przypominająca precyzję Beckettowskich przedstawień – wyliczony, a tym samym nieubłagany jest każdy krok, każdy oddech; zdania, których nie sposób odeprzeć czy ominąć, gdyż organicznie wyrastają z pierwszego gestu, choć, paradoksalnie, znaczą one kres wszelkiej organiczności i żywotności; życie sprowadzone do formy kryształu odbijającego promienie słońca i śmierci (kłania się La Rochefoucauld, inny daleki krewny Becketta).

<sup>14</sup> W przekładzie Jana Błońskiego jest to „hieroglif tchnienia” – patrz Artaudowski „Teatr Serafina” w zbiorze *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp Jana Błońskiego, Wydawnictwo Czuły

Nie przypadkiem odwołuję się w tym kontekście do Artauda, którego nazwisko rzadko pada w dyskusjach na temat twórczości Becketta. A szkoda. Naturalną konsekwencją późnomodernistycznego końca literatury było ponowne zwrócenie się do języka mówionego, głosu, gestu, ciała. Nawiasem mówiąc, odkrycia te – a wciąż mówimy o odkryciach – znalazły ciekawy komentarz w tekstach McLuhana, Havelocka i Onga, dla których epoka współczesna jest epoką „wtórnej oralności”.<sup>15</sup> Mówiąc o oralnym charakterze literatury nie mamy oczywiście na myśli wyłącznie zmiany medium. Zmienia się charakter literatury, która przestaje być przestrzenią paktu mimetycznego, staje się za to ciągiem bezpośrednich i niereferencjalnych aktów. Ważniejsze od zdania okazuje się słowo, a zamiast przesłania mamy gesty, które nie opowiadają żadnej historii; nikt tego zresztą nie oczekuje. Wszystko to odnajdziemy u Artauda, w formie czasami mętnej, czasami nieudolnej, a czasami niezrozumiałej, ale jednak. Artaudowski „Teatr Okrucieństwa” był okrutny nie dlatego, że epatował brutalnością, lecz dlatego, że implikował zerwanie z tożsamością, sensem, bezpieczeństwem zapisanego słowa (zapisane słowo utrwała, przechowuje, konserwuje i zabezpiecza; świat pisanej literatury jest abstrakcyjny, idealny i nieśmiertelny), zastępując je nietrwałym gestem i chwilą terażniejszą.

Zauważmy, że Beckettowski teatr okrucieństwa – uważam, że w tym przypadku fraza ta jest trafniejsza od określenia „teatr absurdu” – nie pojawił się od razu. W powieściach napisanych w latach trzydziestych i czterdziestych (trylogia, *Watt*) Beckett eksperymentował jeszcze z językiem powieściowym odziedziczonym po Prouście i Joyce’ie. Teksty są gęste i mają charakter końcówek; postacie zamykają się w sobie, przechodzą na stronę nocy, ich perypetie tracą powoli jakiegokolwiek znaczenie, pozostaje dojmujące uczucie wyczerpania. W dołączonych do *Watta* „addendach” Beckett oznajmia: „żadnych symboli gdzie nie zamierzone”.<sup>16</sup> Postulat ten należy odczytywać w całym jego radykalizmie. Nie chodzi o to, że nie należy doszukiwać się sensów symbolicznych w miejscach, w których pisarz na żadne symbole nie

---

Barbarzyńca Press, Warszawa (brak roku wydania; pierwsze polskie wydanie ukazało się w 1978 roku).

<sup>15</sup> Odsyłam czytelnika do polskich przekładów książek Erica Havelocka i Waltera J. Onga opublikowanych nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego w serii *Comunicare*. Myślę zwłaszcza o dwóch tomach Havelocka: *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu* i *Przedmowa do Platona*, oraz o antologii szkiców Onga pt. *Osoba – świadomość – komunikacja*.

<sup>16</sup> Samuel Beckett, *Watt* (a właściwie *Addenda* do *Watta*).

wskazuje. Nie, po prostu w dziele zamierzono dać świat bez jakichkolwiek odniesień, bez struktury symbolicznej, bez dodatkowych, ukrytych znaczeń. Świat płaski, dosłowny, jednowymiarowy. Świat znaków nieodsyłających do żadnej głębokiej struktury, żadnego „poza” czy „ponad”. Paradoks, z którego Beckett zdał sobie szybko sprawę, polega na tym, że rozerwanie świata przedstawionego dokonuje się w języku zapisanym, w formie przeznaczony do czytania – a więc w medium, którego głównym celem, przynajmniej od Platona, jest standaryzacja, idealizacja i abstrakcja doraźnej, przypadkowej mowy. Język powieściowy ma nam dać nie świat, lecz jego przedstawienie. Dokonująca się w powieściach Becketta problematyzacja paktu mimetycznego rozbija się o rafę konwencji, która każe nam widzieć w powieści – choćby najbardziej eksperymentatorskiej i obrazoburczej – rodzaj odzwierciedlenia i narracji. W tym sensie utwory te, choć wspaniałe i poruszające, pozostają jednak w kręgu kodów, które pisarz chciał tak bardzo złamać. Przestrzeń zakreślana przez autora, tekst i czytelnika pozostaje w miarę jednorodna i zakłada podwójność widzenia: słowo zapisane automatycznie odsyła nas do świata.

Dalszą drogę twórczą Becketta można odczytywać w tym właśnie kontekście. Choć jego następne teksty powstawały także jako teksty pisane, to ich status był już odmienny. W takich prozach jak *Bez*, *Żadną z* czy *no właśnie co* mamy do czynienia z problematyzacją języka, ale już bez odwołania do jakichkolwiek historii czy postaci. Słowa są co prawda zapisane i wydrukowane, ale skutecznie opierają się naszym wysiłkom łączenia ich w jakies sensowne całości. Sensy są lokalne. Równie ważna okazuje się nagle biel kartki papieru – słowo otwiera się na to, co tutaj i teraz, a także odkrywa możliwość własnego nieistnienia.

Jeszcze wyraźniej widać to w dramatach. Słowo pisane traci w nich rację bytu (choć posiada ją jeszcze jako znak mnemotechniczny i faktu tego nie należy ignorować). Pozostaje słowo sceniczne – nie tak trwałe i abstrakcyjne, wydane na pastwę chwili, zdecydowanie bardziej teraźniejsze i tutejsze, zmienne w zależności od chwili, dyspozycji aktora, atmosfery na widowni. Tekst jest tylko jednym z elementów przedstawienia; osobną rolę odgrywa twarz, ciało, choreografia, przedmioty, światła, cienie. Pojawia się element przypadkowości. To już nie literatura. Kłamstwem może być opowieść, ale nie głos aktora.

Kluczowe znaczenie ma dla mnie ewolucja teatru Becketta. *Czekając na Godota*, *Końcówka*, *Szczęśliwe dni*, *Ostatnia taśma Krappa* – w sztukach tych

mamy jeszcze do czynienia z narracjami. Nie są to już oczywiście narracje powieściowe, znika element konwencji, znika bezosobowy tryb słowa pisanego; sytuacje nie są opisywane i zakładane, lecz uobecniają się przed naszymi oczami. Mimo to jednak mamy do czynienia z sytuacjami, motywami, logicznymi następstwami (nawet zupełnie nielogiczna, irracjonalna reakcja to swego rodzaju następstwo bądź konsekwencja). Wymiar ten znika prawie zupełnie w późnych sztukach Becketta. W *Komedii* mamy do czynienia z „trójkątem miłosnym” (mężczyzna, dwie kobiety), ale kiedy po ostatnich słowach mężczyzny następuje dokładne powtórzenie wszystkich wcześniejszych kwestii, opowiedziane perypetie tracą jakikolwiek sens. W *Nie ja* urywane frazy i niezrozumiałe mamrotanie nie prowadzą właściwie do niczego. Na scenie znajdują się tylko usta i nieruchomy, milczący słuchacz, ale doszukiwanie się w tym jakichkolwiek symbolicznych przesłań byłoby, jak sądzę, niedopuszczalnym nadużyciem – niezrozumiałym szept jest niezrozumiałym szeptem i niczym więcej, mówiące usta nie są metaforą autorskiego przesłania czy głosem jakiejś prawdy, to tylko usta przemawiające ze sceny, w ciemności i pustce.

Ewolucja dramatów jest wyraźna: od sytuacji do pojedynczych gestów (kroki w sztuce pod tym samym tytułem) i głosu, od literatury bądź pseudoliteratury do poruszeń ciała. Za kulminację tego procesu można uznać choćby sztukę *Nie ja*. Ale tak naprawdę kulminacja nastąpiła w 35-sekundowym *Oddechu*: to już tylko światło i oddech, nie pada ani jedno słowo, najmniejszej aluzji do jakiegokolwiek „sytuacji”, czysta fizyczność, może nawet czysta fizjologia. To trzydzieści pięć sekund „po literaturze”. Być może właśnie ku nim zmierzał przez całe życie irlandzki pisarz? I czy rzeczywiście można mówić o kresie literatury? Nawet w przypadku, gdy nie padają już żadne słowa, gdy zapada milczenie i nie ma już nic do powiedzenia?

## 6.

Czy odrzucając literaturę i jej uroszczenia, a następnie sprowadzając swoją wypowiedź do ciała, gestu, głosu, a wreszcie oddechu, Beckett odkrył siebie? Czy w ogóle mógł to uczynić? Zgadzam się z Jakubem Momro, który w ciekawej interpretacji *Oddechu* dociera do być może ostatecznej aporii Beckettowskiego dzieła:

Porządek, który wyznacza kategoria głosu czy oddechu, jest oparty na nieprzewycięzalnej sprzeczności. Z jednej strony, Beckett prezentuje ją jako alegorię czystej obecności zdeponowanej w dźwięku, potencjalności izolo-

wanego trwania poza ludzką rzeczywistością, która wyrażana jest wyłącznie jako nieuchwytna granica między istnieniem i nieistnieniem, jako nieomal bezsłowny szept bądź asemantyczny krzyk... Z drugiej strony, można ująć tę kategorię w porządku bezpośredniości doświadczenia, nieusuwalnej fizyczności egzystencji, przejawiającej się w krótkich, zdyszanych krzykach lub w na poły histerycznym, na poły metodycznym potwierdzaniu życia przez wsłuchiwanie się w oddech. Rozpatrywany w tych sprzecznych porządkach głos nie jest ani w pełni znamiem cielesności, ani nie pozostaje całkowicie transcendentalny.<sup>17</sup>

Wyczuwalne jest w tej twórczości uparte dążenie do dekonspirowania symbolicznych przesłań („to tylko język”, zdaje się mówić pisarz) i dezawuowania wszelkich konstatacji, które miałyby powiedzieć nam coś o świecie i nas samych („to tylko uroszczenia”). W kolejnych odsłonach (czytaj: utworach) mamy coraz więcej oderwanych elementów, które przez to, że pojawiają się osobno i na prawach wyjątku, roszczą sobie prawo do rzeczywistego istnienia, jak gdyby nie podpadały pod rygor konwencji i wyłamywały się spod jej władzy. Twarz, usta, wreszcie oddech. Żadnej historii. Naga rzeczywistość. Ciało jako przykład i przypadek nieprzejrzystego obiektu. Żeby choć jeden dzień w świecie pozbawionym jakichkolwiek sankcji. Świecie maksymalnie uproszczonym i niewinnym.

Ale im usilniej Beckett starał się zdekonwencjonalizować przedstawienie, im radykalniej obstawał przy jednoznacznych, dosłownych, fizycznych efektach, dzięki którym jego utwory często bardziej przypominały taniec (zwłaszcza taniec nowoczesny, choćby ten spod znaku Merce Cunningham Dance Company<sup>18</sup>), tym wyraźniejsza stawała się sceniczna rama jego gestów. Sztuka dramatyczna sprowadzona do oddechu nie tylko pozostaje sztuką dramatyczną, ale właściwie jest nią bardziej, gdyż rozdźwięk pomiędzy rzeczywistością i teatralnością jest na scenie intensywnie obecny. Beckett musiał w pewnym momencie przyznać, że głosy w reżyserowanym przez niego przedstawieniu nie należą do niego – należą za to do teatru jego wyobraźni. To wciąż ta sama scena z pisarzem powracającym przed światem do mieszkania i ponownie przeżywającym przygody swoich postaci. U późnego Becketta nie ma już właściwie postaci. I na pozór nie ma wyobraźni,

<sup>17</sup> Jakub Momro, dz. cyt.

<sup>18</sup> Porażający spłot energii i spokoju w ruchach Lisy Fox tańczącej w choreograficznym układzie *Fractions I* (1978): wyjście tanecznym krokiem poza taniec, a nawet, czemu nie, poza ciało; raz po raz obnażane kłamstwo tańca, choć wszystko to w serii nieskończonej pięknych *pas*. Merce Cunningham, a więc piękno i logika przypadku, tudzież aleatoryzm Johna Cage’a (współpracownika Cunninghama) zmierzający do unieważnienia muzycznej narracji. Na końcu jest zawsze tańczące ciało.

wszak wszystko zostało zredukowane do pustej sceny, punktowego światła i anonimowego szeptu. Ale w istocie wyobrażenia pozostały, tyle tylko, że zachowane w głosie jako niezliczone modalności, niezliczone „ja” osadzające się jak skalne warstwy, podlegające stratygrafii i, jakby to powiedzieli archeologowie, procesom depozycyjnym. Jak widać, powracamy do metaforyki skał i minerałów. Sądzę jednak, że jeśli uważnie przeanalizować twórczość Becketta w kategoriach retorycznych, więcej jest w niej efektów metamorficznych niż metaforycznych. Nie chodzi o nowe nazwanie rzeczywistości, lecz o jej osadzanie się w umyśle i wyobraźni i wszystkie towarzyszące temu przekształcenia. Dlatego nie można mówić o „głosie Becketta”. Życie ma swoją akustykę i nawet najbardziej jednoznaczna wypowiedź może po chwili inaczej zabrzmieć. Fanfary dla wyobraźni.

## 7.

Beckett zdawał sobie z tego sprawę. Co więcej, kwestia obcego, pasożytniczego głosu/języka nie dawała mu spokoju. Bardzo często zasłaniał się za własnym głosem. Albo uprawiał literackie brzuchomówstwo: przemawiał w imieniu kogoś innego, podszywał się pod obce słowa. Nie wierzył w istnienie języka neutralnego. Być może dlatego zdecydował się na pisanie po francusku – decyzja doskonale zrozumiała w przypadku kogoś, dla kogo nawet mowa ojczysta otwierała się pod stopami jak otchłań. Herbert Blau, jeden z szefów San Francisco Actors Workshop, wspominał rozmowę z Beckettem: „najbardziej poruszyła go moja uwaga o języku dramatów. Powiedziałem, że pisząc po francusku nie wyraża całego siebie; część pozostaje w ukryciu. Po chwili milczenia przyznał mi rację i dodał, że nie lubi w sobie wielu rzeczy i że francuski daje właściwy efekt *osłabienia*”.<sup>19</sup>

A zatem wybór języka obcego podyktowany był nie tylko względami natury praktycznej. Może też być odczytywany w kontekście egzystencjalnego dramatu, jaki stał się udziałem irlandzkiego pisarza. Najłatwiej powiedzieć, że Beckett „odkrywał siebie” w kolejnych utworach. Ale mamy tu do czynienia z przypadkiem wyjątkowym. Beckett tyleż odkrywał, co zasłaniał własne „ja”, również przed sobą. A kiedy zasłaniał – choć często robił to nieświadomie – to jednocześnie odkrywał, choćby poprzez wskazywanie na te miejsca w dziele, które opierały się zrozumieniu. W jego utworach głos ulega rozszczepieniu, sam siebie dubluje, zasłania i odsłania, nie pozwalając ani na

<sup>19</sup> Deirdre Bair, dz. cyt.

łatwą identyfikację (czytelnik utożsamia się z autorem), ani na ustawienie w porządku scenicznym (głos autora, głos postaci, głos aktora). Na głosie zaszczerpiony jest inny głos. A może lepiej byłoby użyć metafory z dyskursu quasi-medycznego: głos ma w sobie wszczepiony inny głos, coś zwiniętego w sobie, ale wyraźnie słyszalnego. W każdym słowie.

W cytowanej już biografii Deirdre Bair jest fragment, który od dawna mnie prześladowuje. Na początku książki autorka pisze, jak nagrywała kolejne rozmowy na magnetofon, i zwraca uwagę na nagłe zainteresowanie pisarza:

Nauczyłam się rozpoznawać drobne zmiany w intonacji, kiedy mówił, i odnotowywałam w pamięci wyrażane przez nie emocje. Na początku powiedziałam mu, że zaraz po skończeniu wracam do hotelu i spędzam resztę dnia (a także często w nocy, kiedy się budziłam) przenosząc naszą rozmowę, tak jak ją zapamiętałam, na magnetofon, próbując oddać każdy ton wypowiedzianych przez niego zdań. Wydawał się być zafascynowany tym, że jego słowa nagrywane są w formie mojego głosu, i przez następnych kilka lat wracał do tego tematu, co przypisuję wyłącznie jego zainteresowaniu sprawami technicznymi.<sup>20</sup>

Czy naprawdę chodziło tylko o fascynację techniką i kwestią przenoszenia głosu? Pomijam w tej chwili zadziwiającą symetrię pomiędzy dwiema nocnymi scenami – pisarz przeżywający na nowo perypetie swoich bohaterów i biografka odtwarzająca rozmowę w najdrobniejszych detalach – choć chętnie bym ją rozwinął w serię krytycznoliterackich fraktali (lustrzane odbicia już nie tylko pisarza i krytyka, ale także czytelnika, a nawet pisarza-w-czytelniku i czytelnika-w-pisarzu). Interesuje mnie tu przede wszystkim fascynacja Becketta zaistniała w trakcie rozmów sytuacją, zwłaszcza tym momentem, kiedy jego własne wypowiedzi były artykułowane przez inny głos. Rodzaj brzuchomówstwa? Jak najbardziej! Wyobrażam sobie, że Beckett zobaczył w tej scenie coś wyjątkowo mu bliskiego. Może nawet najbliższego. Chodziło wszak o prawdę tożsamości odartej do głosu i oddechu (jeśli Bair starała się oddać intonację pisarza w najdrobniejszych szczegółach, musiała też zwrócić uwagę na oddech; czy próbowała go nagrać na taśmę?). Fascynacja pisarza wzięła się nie z zainteresowania techniką, lecz z faktu, że procedura Bair była lustrzanym odbiciem jego pisarstwa w jego najgłębszym, by tak rzec, wymiarze. Głosy słyszalne w dziele Becketta zawsze zdają się być sobie obce. Dotyczy to nie tylko głosów postaci, lecz przede wszystkim głosu autora. To, co miało być gwarancją tożsamości, jej fizyczną rękojmią, okazywało się ośrodkiem rozdwojenia: mój własny głos nie należy do mnie. A w każdym

<sup>20</sup> Deirdre Bair, dz. cyt.

razie nie tylko do mnie bądź nie w pełni do mnie (każda z tych modulacji jest istotna i zasługiwałyby na osobne potraktowanie).

Nie najmniej ważną sprawą jest w tym przypadku fakt, że moje myśli – to, co w najbardziej wyraźny sposób „moje własne” – wypowiedane są nie tylko obcym głosem, ale że jest to głos kobiecy. Beckett musiał być pod wrażeniem teatralności całej sytuacji. Rzecz w tym, że to nie był teatr, tylko rzeczywistość. I rozmyciu ulegała nie tylko indywidualność; również tożsamość płciowa, cielesna, a więc ta, do której odwołujemy się w ostatecznej instancji, która w przypadku jakichkolwiek wątpliwości ma być ostoją pewnego „ja” gwarantowanego przez osobne ciało. Nic z tego. Mój głos znajduje ujście w innym ciele. Mój głos, mój sposób mówienia i intonowania, moje i tylko moje partykularyzmy, moje oddechy. Wszystko to nagle nie moje, wytracone z siebie, umieszczone w innym „ja”. A do tego jeszcze nagrane, utwierdzone w swej obcości i – nie mogąc znaleźć lepszej metafory, odwołuję się ponownie do wcześniejszego porównania, licząc przy tym na wyrozumiałość czytelnika – zmineralizowane.

Nie, nie tylko fascynacja techniką. Również głębokie przeżycie własnego „ja”, które okazuje się nagle „ja” pasożytniczym, nocnym. Niby bliskim, ale jednak dalekim. Obcym, ale przecież jakoś ze mną związanym. Autentycznym i jednocześnie nieautentycznym. Żywym i dotkniętym śmiercią. Męskim i zarazem kobiecym. W tym rozchwianiu zawiera się, jak sądzę, najgłębsza prawda o teatrze Becketta – z tym, że użyte właśnie słowo „prawda” jest także wypowiedziane w trybie brzuchomówniczym: to prawda obca dla siebie, a więc, do pewnego stopnia, nieprawda. Żadnych cudzysłówów. Albo same cudzysłowy.

## 8.

Dzieło Becketta jako komora pogłosowa? Przestrzeń, gdzie spotykają się różne głosy i pogłosy, gdzie na dobrą sprawę nie można ich odróżnić, tak jak nie można wskazać na źródło głosu? Miejsce, gdzie krzyżują się głosy męskie i kobiece, ludzkie i zwierzęce, rozsądne i oszalałe, żywe i obumarłe – wszystkie one są zawarte w dziele, a zarazem rozsadzają je od wewnątrz – choć w końcu przychodzi zrozumienie, że nie ma żadnego „wewnątrz”, że jest tylko rozsadzanie i przesadzanie, że wszystko zaszczepia się i pasożytuje na wszystkim innym. Dramat Becketta jest dramatem braku wnętrza. Momenty i rzeczy najbardziej, wydawałoby się, intymne i własne, znajdują się na zewnątrz i stamtąd przychodzą. W tak zwanym „wnętrzu” (głos, świadomość, obecność, dusza) jest tylko gra tłumionych i wyzwanych gestów,



nieustanne nagłaśnianie grobowej ciszy języka, mechaniczne odtwarzanie łą-życia: „wtedy szept jak pomruk, imię, wyszeptane imię, w zwątpieniu, w lęku, w miłości, w lęku, w zwątpieniu, wiatr zimowy pośród czarnych konarów, zimne ciche morze... z niczego, w nic”.<sup>21</sup>

Gdzieś na poziomie głosu pojawia się też nostalgia. Beckett kpi z niej, nasmiewa się z rzekomej głębi pamięci, parodiuje rzekomą mądrość czasu. Efekt ten jest wyraźny w *Ostatniej taśmie Krappa*, gdzie czas ulega niby to rozwinięciu na głosy i pogłosy przeszłości, choć nagle zdajemy sobie sprawę z faktu, że ten tak drogi nam czas jest zwijany jak dywan po bankiecie lub stypie; pozostają instynktowne gesty i głos nagrany na taśmie, bardziej martwy niż sama śmierć. Wszystko odbywa się na scenie. Głos samego Becketta słyszalny jest w didaskaliach. Ale czy rzeczywiście jest to głos Becketta? Może to raczej poruszenia ciszy? Może echo nagranych słów? „Pauza. Krapp porusza bezgłośnie wargami”. „Pauza”. „Krapp nieruchomo patrzy przed siebie. Szpule dalej obracają się w ciszy”.<sup>22</sup>

Pojawia się też nienasycone Beckettowskie pragnienie. O ile nostalgia zwraca się ku przeszłości, o tyle pragnienie wychyla się w przyszłość, chce się na niej zaszczyć, powołać do istnienia nowe życie. I o ile przeszłość jawi się jako przewijanie i zwijanie czasu, o tyle przyszłość wkracza na scenę pod postacią fantazmatu.<sup>23</sup> Po raz ostatni zaglądam do książki Jakuba Momro: „pragnienie głosu, który byłby głosem przyszłości, wyprzedzającym czas egzystencji, głosem odkrywającym przed jednostką nowe miejsce, które jednakże nie okazałoby się przestrzenią uwierającej tożsamości, staje się ostatnim fantazmatem, podtrzymującym pisanie w ruchu”.<sup>24</sup>

Tutaj, w chwili, kiedy przed naszymi oczami połyskuje perspektywa przyszłości, mógłbym się zatrzymać. W sztukach Becketta wszystko jest precyzyjnie obliczone, więc ostatnia scena jest morderczo logicznym przetworzeniem sceny pierwszej. Żaden tam nihilizm – po prostu smykałka do

<sup>21</sup> Samuel Beckett, *Watt (Addenda)*, dz. cyt.

<sup>22</sup> Samuel Beckett, *Ostatnia taśma*, w: *no właśnie co. Dramaty i proza w przekładzie Antoniego Libery*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

<sup>23</sup> Choć również przyszłość, zwłaszcza ta przenikająca *Czekając na Godota* i *Końcówkę*, ma w sobie coś mechanicznego, przywołującego monolog Makbeta z piątego aktu tragedii: „Jutro – i jutro – i jutro – i jutro. / Tak się kuśtyka przez życie z dnia na dzień, / Aż kropka zamknie pisany nam czas. / A każdy dzień miniony jest jak płomyk, / Który nam, głupcom, oświetla podstępnie / Drogę ku śmierci” (William Shakespeare, *Makbet*, tłumaczył Antoni Libera, Noir Sur Blanc, Warszawa 2002). Chciałoby się wręcz powiedzieć, że *Makbet* to najbardziej Beckettowska ze sztuk Szekspira.

<sup>24</sup> Jakub Momro, dz. cyt.

liczb i umiejętność wyciągania logicznych konsekwencji z raz przyjętych przesłanek. Melancholia ostatnich gestów jest wystudiowana, automatyczna i machinalna. Nic nie było bardziej obce Beckettowi niż nostalgiczne *tableau* z rodzaju tych, jakie kończą *The Importance of Being Earnest* Oscara Wilde'a: postacie nieruchomieją, a akcja, do tej pory zabawna i o posmaku parodystycznym, zastyga w jakiejś wiecznej pauzie, dając efekt nagłej, nieobliczalnej powagi. U Becketta tego rodzaju sceniczny romantyzm jest nie do pomyślenia, właśnie dlatego, że jest nieobliczalny. Jest irracjonalnym, nielogicznym zatrzymaniem w czasie. U Becketta końcówka musi być ostatnią permutacją otwarcia. Język uległ wyczerpaniu. Nie zostało nic do powiedzenia. Nie chodzi o to, że, dajmy na to, ogarnęło nas rozczarowanie, czy też że (powiedzmy) ujrzelśmy kres miłości. Nie, wyczerpanie jest efektem pracy programu, który właśnie dobiegł końca. Mechanizm musi się zatrzymać. I zwykle zatrzymuje się w precyzyjnie przewidzianej sekundzie, która nie ma w sobie nic romantycznego bądź nostalgicznego. Kurtyna w sztukach Becketta: formalność, procedura urzędowa, konieczność wynikająca z wcześniejszego zapisu. Czysta biurokracja.

9.

„Przesadzam”.<sup>25</sup>

Tyle Beckett w osobnym akapicie niewielkiego szkicu *Świat i spodnie*. Nie będę ukrywał, że w tym jednym słowie (chodzi oczywiście nie o samo słowo, lecz o słowo wypowiedziane tym a nie innym głosem, przez tego a nie innego człowieka) zawarty jest moim zdaniem jeden z ważniejszych tropów „prowadzących do” i „wyprowadzających z” dzieła Becketta. Bo chodzi o ruch dwukierunkowy, o całkiem ruchliwą, czy też wręcz zatłoczoną, aporię. Irlandzki pisarz nie pisał książek: zawsze przesadzał, a jego teksty nie mieściły się w przestrzeni zamykanej okładkami – wychodziły na scenę, zajmowały puste miejsca po czyimś głosie. Kłamstwu literatury Beckett przeciwstawił przesadę. Przesadę i patos, bo w Beckettowskich równaniach patos odgrywa rolę istotną.

„Przesadzam”. Słyszą Państwo wszystkie tony zawarte w tym słowie? Słowie, które mogło być wypowiedziane w tonacji operowej, nieznośnie patetycznej, choć przecież najprawdopodobniej byłyby to intonacja udawana;

<sup>25</sup> Samuel Beckett, *Wierność przegranej*, dz. cyt.

kolejny wielki wyczyn naszego brzuchomówcy. Nawet późne utwory Becketta – utwory, zdawałoby się, całkowicie odarte z retoryki i jakichkolwiek stylistycznych ekstrawagancji – są świadomie przesadne. Ludzie w urnach, usta na scenie, postacie wyłaniające się z mroku, przypominające figury na obrazach Caravaggia, nienaturalnie głośny oddech; teatralność posunięta do skrajności, dyskretna, ale jednak ekstrawagancją gestu; pasja z trudem utrzymywana w ryzach słów. Z jednej strony ubóstwo i ogołocenie, ale z drugiej nadmiar i gęsta, duszna atmosfera. Niskie ciśnienie i w ogóle niesprzyjające warunki pogodowe. Aura cokolwiek makbetowska. Klimat nieokreślonej grozy, wpadający u Becketta w subkontynentalną konwencję kiczu. Ale opera rzadko przechodzi w operetkę. Przesada pozostaje przesadą.

Odnotujmy, że słowo „przesadzać” jest podwójnie, a nawet potrójnie przesadne w języku polskim. Chodzi już nie tylko o przejawskrawienie. Również o przesadzenie publiczności, o zmianę zajmowanego przez nią miejsca – czyż widzowie nie są częścią teatru Becketta; częścią, wydawałoby się zrazu, niewłączoną, może nawet wyłączoną, choć w istocie jak najbardziej wewnętrzną?<sup>26</sup> Chodzi wreszcie o rozsądę i wysadzanie rozsady, i tu wracamy do Beckettowskiej „apoteozy niezakorzenia” przejawiającej się nieustanną glosolalią i polilogią, ruchem głosów i znaczeń, z których nijak nie można złożyć życia.<sup>27</sup> Staralem się wskazać na fakt, że każda z tych ekstrawagancji ma swoje drugie dno. Rozproszenie może być pomyślane tylko w związku ze stanem skupienia i maksymalną uwagą, z jaką odbieramy dzieło, i jaką ono samo emanuje. I odwrotnie: napięcie towarzyszące odbiorowi utworów Becketta raz po raz rozładowywane jest momentem groteski, chaplinady, ironii. Gra koncentracji i rozproszenia wyczerpuje się w seriach ekstrawaganckich, przesadnych gestów i sformułowań. Cały Beckett.

<sup>26</sup> Myślę tu o tych wszystkich fragmentach, kiedy czytelnicy i widzowie zostają wywołani na scenę, nie dosłownie, rzecz jasna, lecz poprzez retorykę tekstu, który każe im odwrócić zwyczajową hierarchię wynikającą z odruchowego przyjęcia paktu mimetycznego (twórca – tekst – odbiorca). Najjaskrawszym przykładem wywołania jest końcówka *Komedii*, kiedy mężczyzna pyta nagle: „Czy jestem o tyle tylko, o ile jestem... widziany?” (Samuel Beckett, *no właśnie co*, dz. cyt.). To chwila, w której postać i odgrywający ją aktor stają się widzami, pozwalając widowni odegrać resztę.

<sup>27</sup> Sformułowanie „apoteoza niezakorzenia” to oczywiście nawiązanie do tytułu wczesniej książki Lwa Szestowa (polski przekład: *Apoteoza niezakorzenia. Próba myślenia adogmatycznego*, przełożył Jacek Chmielewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011; patrz również przedmowa Szestowa do tej książki i uwagi o użytej w niej formie fragmentarycznej, uwagi, z pomocą których chętnie opisałbym konwencję niniejszych fragmentów).

10.

Wypada zakończyć tę fragmentaryczną sekwencję akcentem nokturnowym. Świat Becketta to świat istot nie do końca narodzonych, nie do końca ukształtowanych, połowicznych i ułomnych w samym rdzeniu swego jestwa. Nie wiem nawet, czy można mówić w tym przypadku o esencji bądź tożsamości. Chyba nie. Postacie zgięte w pół, zakleszczone w sobie. Przystoi im mrok, nie światło dnia. Z trudem wyobrażam sobie irlandzkiego pisarza w prowansalskim Rousillon, gdzie w czasie drugiej wojny światowej spędził prawie dwa lata, w przestrzeni wypełnionej słońcem, zapachem ziół i słodkim śródziemnomorskim powietrzem. Chyba nic nie było mu bardziej obce niż świat starożytnych Greków i ich ideałów. W pewnym sensie Beckett stanowi najpoważniejsze wyzwanie dla solarnej, witalistycznej kultury śródziemnomorskiej. Jest jednym z jej czarnych słońc.

No i z pewnością nie można mówić o nihilizmie. Tak jak nie da się mówić o nihilizmie u Nietzschego. Przypadek Becketta jest zresztą bardziej skomplikowany. Wszystko grawituje u niego w stronę nicości. Każde słowo wydaje się być zasysane przez pustkę. Strony równania neutralizują się i świadomość ulega zawieszeniu. Tyle tylko, że Beckett nie milknie. Mówi dalej. Czyni to z uporem i namiętnie. Tak namiętnie, że nie możemy oprzeć się wrażeniu, że chodzi o jakiś imperatyw, nieustanny i jak najusilniej kategoriyczny. Trzeba mówić, choć najwyraźniej nie zostało nic do powiedzenia. Ale też nie chodzi o to, *co* mówić, lecz o to, *żeby* mówić. Żadne tam „myślę, więc jestem” – z Kartezjuszem i jego pochwałami samo-świadomości Beckett dał sobie spokój już we wczesnej młodości. Świadomość nie jest gwarantem czy przystanią istnienia. Jest fikcją, kłamstwem literatury. Beckett bierze kartezjańskie *cogito* w ironiczny cudzysłów. I dodaje (ale to po wielu latach): jestem wtedy, kiedy mówię, kiedy wydobywam z siebie głos, kiedy przemawiam jako ciało. I żeby było jasne (ironia tego słowa w tym miejscu, miejscu Beckettowskim, ciemnym i nieprzeniknionym): jestem, ale nie do końca, jestem połowicznie, tak jak nie do końca mój jest wydobywający się ze mnie głos.

Mimo wszystko nie umieszczałbym dzieła Becketta po stronie Blanchotowskiego *neutrum*. Niewątpliwie dochodzi do neutralizacji świata przedstawionego i jego sensów. Ale pozostaje jakaś niewymierna, nieobliczalna resztką. Pozostaje opór, kanciastość, dzikość serca. Dlatego sądzę, że Beckettowi bliżej jest do Kierkegaarda i jego „uzbrojonej neutralności”. Paralela ryzykowna i chyba nie do końca uprawniona, zgoda. Proszę jednak pamiętać, że poru-

---

szamy się w egipskich ciemnościach. Wszelkie podobieństwa są wyłącznie domyślne; wszelkie niepodobieństwa również. Dokonujemy odkrycia, a po chwili okazuje się, że było to właściwie zakrycie, jeszcze jedna maska, a nie twarz. Zapada noc, słyszymy głosy. Jest w tym coś pocieszającego. Chyba dlatego stale wracam do Becketta i czynię to z jakąś wewnętrzną radością. Z głębi nie do końca narodzonego przychodzi oddech. Tego się trzymam. Zostało „tylko” to.

*Jacek Gutorow*

THE LETTERS OF  
**SAMUEL  
BECKETT**  
1941–1956



**EDITED BY**

George Craig,  
Martha Dow Fehsenfeld,  
Dan Gunn and Lois More Overbeck

*The Letters of Samuel Beckett. Volume II: 1941–1956*, pod redakcją Lois More Overbeck, Marthy Dow Fehsenfeld, George'a Craiga, Dana Gunna, Cambridge University Press 2011.

*Gerry Dukes*

---

## „Nie mam poglądów do wymiany...”.

Drugi tom korespondencji Samuela Becketta.

Wraz ze wstępem krytycznym, notami biograficznymi, objaśnieniami oraz obszernymi glossami ta duża i piękna książka liczy niemalże osiemset stron – zaledwie o parę mniej niż pierwszy tom, który ukazał się dwa lata temu. A mają być jeszcze dwa następne. Przedsięwzięcie monumentalne – skromnie mówiąc. Raczej nieprawdopodobne, że pojawi się jeszcze pisarz, któremu krytyka uniwersytecka poświęciłaby tyle uwagi. I to z jakim pietyzmem!

Daty w tytule są nieco mylące. Ostatni list z poprzedniego tomu wysłał Beckett z Paryża dosłownie w przeddzień niemieckiego ataku w 1940 roku. Pierwszy w tym tomie, obejmującym okres 1941–1956, pochodzi ze stycznia 1945 roku. Ta luka powstała z prostego powodu – przez większość lat wojny Beckett odcięty był od świata. Krótkie wiadomości, które zostawiał w Irlandzkiej Misji przy marionetkowym reżymie Petaina, nigdy nie dotarły do rodziny w Irlandii. Z oczywistych względów w listach do przyjaciół we Francji nie rozpisywał się o swej podziemnej działalności w Paryżu, zanim,

ukrywając się przed nazistami spędził niemal trzy lata na południu, w Vaucluse niedaleko Awinionu.

Do czegoś przypominającego normalne życie powrócił na początku 1945 roku, lecz na to, aż ponownie zagospodaruje się w swym paryskim mieszkaniu i zacznie regularne pisanie, musiał czekać jeszcze cały rok. Ale od razu dokonał śmiałego kroku – pisząc swą pierwszą nowelę po angielsku, przekreślił stronę grubą kreską i kontynuował tekst po francusku. Od tej chwili przez długie lata będzie pisał w języku francuskim, a dopiero potem tłumaczył własne teksty na język ojczysty. Lata 1945–1949 przeżył zamknięty w pokoju. Owocem długiego przypływu energii twórczej były cztery nowele, cztery powieści, dwa dramaty, teksty o sztuce i – dosłownie – setki listów, które po raz pierwszy dokumentuje niniejsza książka.

Nazwisko najczęściej pojawiające się w korespondencji Becketta z tego czasu to Georges Duthuit. Duthuit, spędziwszy wojnę w Ameryce, powrócił do Paryża i kupił pismo „transition”, w którym przed wojną ukazały się obszernie partie *Finnegans Wake* Joyce’a, a także teksty krytyczne, literackie i przekładowe Becketta. Od wznowienia publikacji „transition” w 1948 roku Duthuit poprowadził pismo jako forum prezentacji kultury i sztuki francuskiej dla czytelników anglosaskich. Beckett był akurat takim pomocnikiem, jakiego potrzebował Duthuit: dwujęzyczny, doskonale zorientowany we współczesnej sztuce i muzyce, poeta i krytyk, ale przede wszystkim niezrównany tłumacz.

Owocem kontaktów Becketta z nowym redaktorem „transition” było wiele interesujących uwag i spostrzeżeń, a ich literacki wymiar widać najlepiej w tym, co ukazywało się na łamach „transition”, a potem opublikowane zostało jako *Trzy dialogi z Georgem Duthuit*. Te trzy wypowiedzi krytyczne w formie lekko udramatyzowanej, nie zostały jednak spisane z notatek sporządzonych po konkretnych rozmowach, lecz, jak Beckett przyznał po wielu latach, po prostu wymyślone przez niego w duchu rzeczywistych rozmów z Duthuitem. I jak widzimy w tym tomie, wynikają one również z treści ich korespondencji. Listy pozwalają nam zrozumieć, do jakiego stopnia dociekliwy Beckett starał się zgłębiać zagadnienia estetyki i sztuki oraz nadać jak największą precyzję swym wypowiedziom na ten temat.



Począwszy od roku 1950, czytelnik może prześledzić inne ważne nurty w jego listach. W korespondencji ze swym – jedynym! – wydawcą francuskim, Jéróm Lindonem, widać, jak z biegiem czasu Beckett nabierał przekonania o tym, że literatura jest „integralna” – że jego teksty powinny być „samowystarczalne”, mówić same za siebie – że wcale nie wymagają komentarza ani „eksplikacji”. Przynajmniej autorskiego! Tu jest początek jego autorskiej „nieśmiałości”. Nie udzielał wywiadów – raz oświadczył Raymondowi Federmanowi: „*sorry, I have no views to inter*” (dowcipna gra słów: słowo „*interview*” składa się z *view*: ang. pogląd, widok, oraz *inter*: łac. między – w przybliżeniu można by zdanie Becketta oddać po polsku jako: „przykro mi, nie mam poglądów do wymiany”. W czasie długich i żmudnych przygotowań do pierwszej inscenizacji *Godota* w Anglii, wielki aktor Ralph Richardson przed przyjęciem propozycji zagrania roli Pozza chciał poprosić autora „o zwięzłe wyłożenie mu kolei życia i doświadczeń” bohatera, żeby wiedział jak „zilustrować” tę rolę. Autor, rozbawiony, wyjaśnił mu, że wszystko, co wie o swoich postaciach, zawarte jest w tekście sztuki. Nic dziwnego, że Richardson się wycofał.

Becketta nieodmiennie irytowała obsesyjna chęć reżyserów, aby role w jego sztukach obsadzać „gwiazdami”. W jednym z listów wykreślił słowo *fame* (sława) i zastąpił je *magnitude* (wielkość), jednym pociągnięciem pióra usuwając „gwiazdy” z teatru, w którym nie miały czego szukać, aby postać je do nieba, które przecież było dla nich właściwszym miejscem.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych ilość korespondencji wyraźnie się zwiększa. Sukces *Godota* we Francji, a jeszcze bardziej w Niemczech, powoduje, że rozszerza się krąg przyjaciół i współpracowników Becketta. Kiedy zaczynają się ukazywać teksty po angielsku, można mówić o istnym zalewie korespondencji. A przecież w tym tomie – zgodnie z zawartą jeszcze w latach osiemdziesiątych umową z pisarzem – zebrano jedynie listy odnoszące się do jego dzieła. Na temat tego, co się w nim nie znalazło, możemy tylko spekulować.

Mimo okazałej grubości tego tomu, redaktorzy dołożyli wszelkich starań, by służyć czytelnikowi wyjaśnieniem w każdym, najdrobniejszym nawet szczególe. Wszystko zostało skwapliwie sprawdzone, każdy rok opatrzony

jest precyzyjną chronologią biografii Becketta w kontekście najważniejszych wydarzeń. Wszyscy korespondenci zostali zidentyfikowani, zaś głównym poświęcono odrębne biogramy. Beckett w dalszym ciągu otrzymuje taką uwagę krytyczną, na jaką zasługuje. Ta książka to prawdziwa skarbnica wiedzy o jego życiu i dziele.

*Gerry Dukes*  
*przełożył Marek Kędziński*

*Andrzej Szuba*

---

## Postscriptum DXXXII

po raz pięćset  
trzydziesty drugi  
tłoczno od słów

## Postscriptum DXXXIII

skąd te oczy  
i jakie  
żeby cię oglądać

## Postscriptum DXXXIV

jak skrupulatnie  
wypełnia nami  
formularze pustki

## Postscriptum DXXXV

na skraju czasu  
niezeglowna  
wieczność

## Postscriptum DXXXVI

na pewno jesteś  
nadgorliwym  
czasem

## Postscriptum DXXXVII

podobnie wiersz jest niczym  
jeśli nie jest szukaniem  
słowa które nie istnieje

## Postscriptum DXXXVIII

i oto dał nam język  
abyśmy go w nim  
nie poznali

## Postscriptum DXXXIX

jeśli ją przebyć  
samotnie zasłuży  
na miano drogi

## Postscriptum DXL

odnaleźć słowo  
które by nie pytało  
a zaledwie było

## Postscriptum DXLI

z wiarą  
że łączący nas dystans  
przestanie uwierać

## Postscriptum DXLII

nie pytać bo nie powie  
jak wkraść się w łaski  
nieдоступnej chwili

## Postscriptum DXLIII

wsluchany we wszystkie  
niechciane oddechy  
bezwiedne istnienia

*Andrzej Szuba*

*Jerzy Plutowicz*

---

## Ogród dzieciństwa

Wyciągasz z komórki łopate, by zasypać rów. Krzątania  
jest magią, świat rodzi się bez przyczyny, bez słowa. Świat,

który jest podejrzaną miłością, muśnięciem zen, mistycyzmem  
z kloaki, przechodzeniem na drugą, dziką stronę lustra.

Jeśli dom znieruchomiał przy ślepej uliczce w kosmosie,  
gdzieś na granicy dobra i zła, może, hen, przy ulicy Kościuszki.

Jeśli zmagasz się z oporem rzeczy: jak ciężki, niezgrabny  
model czasoprzestrzeni, jak zimna dłoń na pożegnanie, jak

żrący płyn do wywabiania białych plam. Czyżby widzialny  
świat był echem niewidzialnego? Gdy dzieciństwo jest

kluczem, mimo że furtka stoi otworem.

## Widok z okna

Nieprawda, że obraz świata jest symbolem,  
nadsymbolem. Ściegiem raczej na żywej

skórze, gdy śniesz o dobrym domu; przerwą  
w krzątaniu dla odbudowy bytu. W świetle

popołudnia przyroda jest napiętą struną.  
Klucz do drzwi ciąży w dłoni jak podkowa,

jak kukielka z gliny, może iskra z lodu,  
jakby duża wskazówka zegara... Cóż to

za dźwięk, czyżby uderzenie łyżki o blat  
stołu, które wzywa do biesiady, raczej do

uwięzienia w kręgu? Czym jest słowo?  
Trzepotaniem ćmy o szybę okna z widokiem

na ogród, chrzęstem skorupki jajka pod stopą,  
pęknięciem struny? Co to jest zdanie? Ścieżka

do studni, tam, gdzie przystanęła kobieta,  
by sprawdzić, skąd wracasz; patrzy pod

słońce, nie dowierza? Jeszcze zachłysłiesz się  
człowieczeństwem, podczas gdy płowy koń

obwąchuje liście łośnianu w rowie na granicy.

## Koniec lata

Przed wyjazdem należy obudzić się wcześniej...  
Najwcześniej. Powtórzyć rytm, jakby brzęk

wiadra w sieni, jak przelot muchy, jak kołatka,  
jak domknięcie koła... Bezpiecznie trwać.

Wyjść na podwórko pogrążone w światłocieniu...  
Tam, gdzie kołysze się na wietrze obraz świata...

Gdzie mądre, przemądrzałe dziecko przysiadło  
na pniaku do rąbania polan, by złamać kod.

Ulicą przemknął motocykl bez tłumika. Opadł  
liść klonu podobny do dłoni proroka. Jeszcze

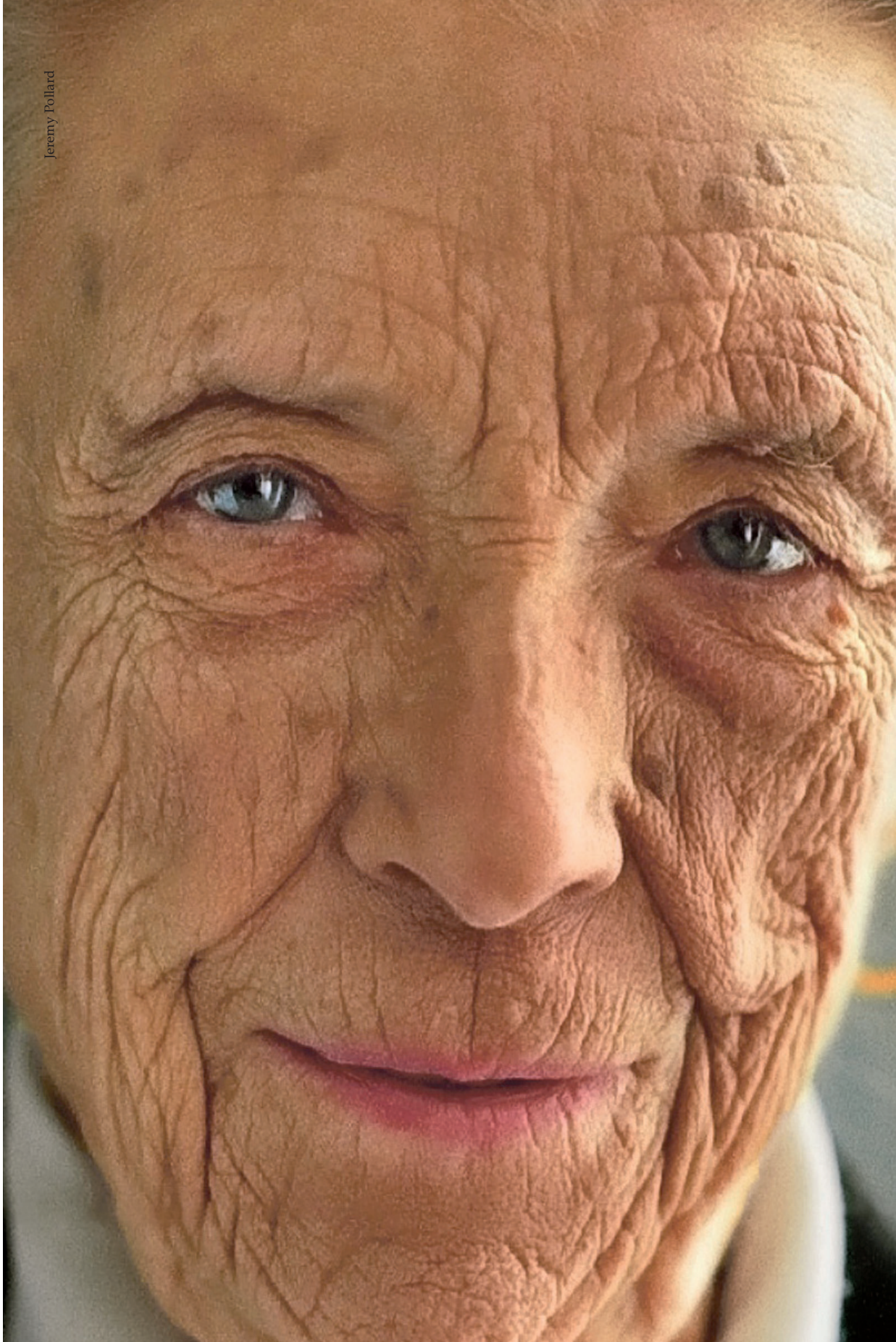
tylko wynieść na strych fałszywy zegar, oprzeć  
o lustro bez odbicia. Na schodach zawadzić

o skrzydło przestrzeni; a może o strąconą  
przeciągiem gwiazdę. Nazwać to życiem,

nazwać to snem...

*Jerzy Plutowicz*





Jeremy Pollard



*Marek Kędzierski*

---

## Louise Bourgeois

Przez długie lata była artystką doskonale nieznaną. Kiedy w 1982 roku Museum of Modern Arts zorganizowało indywidualną retrospektywę, przegląd dorobku długich lat pracy Louise Bourgeois, przeciętnemu zainteresowanemu sztuką nowojorczykowi jej nazwisko z niczym się nie kojarzyło, oczekiwano więc amerykańskiej prezentacji znanej artystki z Francji. A przecież we Francji do tego czasu nikt nie napisał o niej choćby recenzji. Jej prace przywiozły do MoMA ciężarówka z oddalonego kilka mil Brooklynu, gdzie – zresztą zaledwie od dwóch lat – znajdowało się jej atelier.

Retrospektywa Bourgeois nosiła zatem znamiona debiutu. Kuratorka wystawy w 1982 roku, Deborah Wye, zwiedzając atelier na Brooklynie, nie mogła uwierzyć, że dwa kroki od największych kolekcji sztuki współczesnej zmagazynowane było tyle ważnych prac, znanych zaledwie grupce wtajemniczonych. Wystarczyłoby ich na kilka dużych pokazów. Przekonana o wartości i znaczeniu tego ukrytego dzieła, potrafiła skłonić MoMA do zorganizowania wystawy, dzięki której świat odkrył artystkę dojrzałą – starą kobietę, wkraczającą w najbardziej produktywny okres życia – trwający ponad ćwierćwiecze – w wieku lat siedemdziesięciu!

Pierwsze pokazy indywidualne miała już pod koniec lat czterdziestych, razem z abstrakcyjnymi ekspresjonistami, którzy w latach osiemdziesiątych należeli do zamkniętego rozdziału historii sztuki. Rozgłos przyszedł bardzo późno i bardzo jej pomógł, wyzwolił wielkie zasoby energii, dodał skrzydeł, kiedy – cierpiąca na agorafobię – nie wychodziła już prawie z domu. Nie musiała „robić” kariery, za wszelką cenę zwracać na siebie uwagi, nie musiała się na nikogo oglądać, ani nikomu schlebiać. Zaawansowany wiek dawał jej przywileje – bez lęku, że mogłoby to jej zaszkodzić, bez lęku o przyszłość mogła mówić wszystko, o czym była przekonana, to, co naprawdę czuła, wypowiadać własne prawdy, również te niewygodne, wprawiające w zakłopotanie, zwłaszcza w purytańskiej Ameryce. Wypowiadała je intuicyjnie i emocjonalnie, czasami w gniewie, niejednokrotnie w konflikcie z tym, o czym wiedział jej intelekt – a była niepospolitą erudytką, choć wiedzę nabywała w niezupełnie systematyczny sposób. Co na pewno wyszło na dobre jej sztuce!

Ten wybuch energii twórczej był takim ewenementem, że niemal wszyscy – krytycy, marszandzi i zwykła publiczność – uwierzyli w jej nieśmiertelność. Żyła i żyła. I nie stroniła od występów publicznych, przyjmując we własnym domu tak filmujących ją dziennikarzy, jak i artystów, a często także tych, którzy po prostu chcieli z nią porozmawiać o sztuce i życiu. Cały czas też tworzyła. Ale odeszła. Przed otwarciem pokazu swych prac w Wenecji. Setnych urodzin już nie doczekała, zabrakło jej kilkunastu miesięcy. Louise Bourgeois, urodzona w 1911, zmarła wiosną 2010 roku. Pierwsze podsumowania całokształtu jej twórczości zbiegają się zatem z setną rocznicą urodzin.

Dojrzała twórczość i tak zwany „późny styl” mają swoją specyfikę u wielkich twórców, którym dane było wcześniej zaznać sławy i tworzyć niejako w dialogu z rzeszą odbiorców, ze świadomością tego, jaki rezonans wywoływały wcześniejsze utwory. Nie myślę tu o stereotypie artysty spełnionego, którego harmonijny koniec życia wieńczy klasyczne dzieło, tego, co zgrabnie i już pogodzony z wcześniejszymi napięciami podsumowuje nabytą w ciągu długiego życia mądrość. Naprawdę bowiem, kiedy przyjrzeć się późnemu dziełu wielkich artystów, którym dane było dożyć sędziwego wieku, łatwiej znaleźć tam niezgodę, nieprzejednanie, niechęć do kompromisu, często też depresję i ból. Żadnej pogody ducha. „Zamknięcie” w sensie konkluzji należy raczej między bajki włożyć, zaś „otwarcie”, a więc zachowanie czujnego umysłu, kiedy pozostawia się za sobą tyle lat życia, wywołuje lęk przestrzeni, sprzeczności nie do pogodzenia nigdy się nie kończą (chyba, że niepokojem i rozdarciem) dla kogoś, kto ma odwagę nie okłamywać siebie.

Adorno takiej starości doszukiwał się u Beethovena, którego życie dobrze ilustruje ten paradoks. Starzejący się, głuchy i wycofujący się ze świata geniusz okazuje swe prawdziwe oblicze na przykładzie wyobcowanego i przerysowanego arcydzieła, *Missa solemnis*. Poglądy autorów tzw. poczytnych biografii o znalezieniu rozwiązania w dziele starości opisywanych przez nich artystów odzwierciedlają myślenie życzeniowe, niewątpliwie inspirujące ich podczas pisania ostatniego rozdziału.

Wiek idzie w parze z mądrością? Być może, ale wtedy ta mądrość różni się od tego, czego pełni entuzjazmu popularyzatorzy wielkich postaci chcieliby nauczyć publikę.

Biografia twórcza Bourgeois dodaje wiele do naszej wiedzy o jesieni twórczej. Dodała ona do wiedzy o psychologii twórcy w naszych czasach dużo.

Drobniotkiej budowy, z twarzą, na której czas wyrzeźbił swój upływ równie radykalnie, jak ona rzeźbiła upływ czasu, była kobietą śmiałą, może nawet nieustraszoną. Jakkolwiek interesujące były jej pełne temperamentu wystąpienia, jakkolwiek cenne były jej refleksje, to, co mówiła o sobie, sztuce dawnej i nowej, sytuacji kobiety we współczesnym społeczeństwie i w dziejach cywilizacji, mówić za nią będą przede wszystkim jej dzieła. A tych zebrano sporo i praktycznie w każdej większej kolekcji na świecie znaleźć można coś, co wyszło spod jej ręki. Śmiałość prac Bourgeois uderza zwłaszcza kogoś nieprzygotowanego. Krytyk Robert Storr przypomina sobie, że na początku 1990 roku, idąc przez sale MoMA z młodym jeszcze Bruce'em Newmanem, który w tym czasie przygotowywał obok instalację video, kiedy mijali mechaniczną, i wielką jak prawdziwa lokomotywa stalową rzeźbę *Twosome*, artysta potrząsnął głową z niedowierzaniem, ostrzegając krytyka: „*You've gotta watch that woman!*”, „trzeba pilnować tej kobiety!”.

To prawda, trzeba ją mieć na oku. Louise Bourgeois zasługuje na obszerną prezentację na łamach „Kwartalnika Artystycznego”, dlatego przewidujemy w przyszłym roku wydanie poświęconego jej zeszytu monograficznego o formacie podobnym do numerów o Alberto Giacomettim i Francisie Baconie. W niniejszym numerze, którego wydanie zbiega się z setną rocznicą jej urodzin (przyszła na świat w dzień Bożego Narodzenia 1911 roku), poprosiłem o wprowadzenie w świat Louise Bourgeois kuratorów dwóch wystaw. Marie-Laure Bernadac, współautorka wielkich retrospekcji w londyńskim Tate Modern i paryskim Centre Pompidou rozmawiała po wernisażu kameralnej wystawy Bourgeois w Muzeum Balzaka w Passy z Ewą Wohn. Kurator *Louise Bourgeois: A l'infini* Ulf Küster dzień po wernisażu oprowadzał mnie po salach

szwajcarskiego muzeum sztuki współczesnej Fondation Beyeler w Bazylei, komentując jej prace, a jednocześnie odnosząc jej twórczość do dzieł wielkich mistrzów dwudziestowiecznej moderny. Oprowadzał mnie nie tylko po salach, ekspozycja zaczyna się bowiem w ogrodzie, w którym do stycznia 2012 roku będzie stać olbrzymi metalowy pająk, praca, którą zapewne najwięcej ludzi kojarzy z nazwiskiem francuskiej rzeźbiarki, a raczej, określając Bourgeois tak jak sama sobie życzyła – amerykańskiej rzeźbiarki pochodzenia francuskiego.

Fundacja powstała ze zbiorów legendarnych szwajcarskich kolekcjonerów Hildy i Ernsta Beyelera, którzy zaczynając po wojnie od skromnego antykwariatu, przekształcili ją w znaną wszędzie Galerie Beyeler, i nie tylko stali się jednymi z największych marszandów sztuki współczesnej, ale jako współinspiratorzy Art Basel przyczynili się do uczynienia ze stu pięćdziesiąt-tysięcznej Bazylei ośrodka sztuki o światowym znaczeniu. W 1982 roku stworzyli liczącą imponujące dwieście dwadzieścia eksponatów stałą kolekcję najcenniejszych prac wielkich mistrzów, począwszy od Moneta, Cezanne'a, van Gogha, Matisse'a, przez największych nowatorów dwudziestowiecznych, jak Picasso, Braque, Ernst, Dubuffet, Kandinsky, Mondrian, Miró, Klee, Giacometti, Bacon czy Léger (w 1989 roku, kiedy Beyeler zapłacił rekordową sumę piętnastu milionów dolarów za płótno tego ostatniego *Contraste de formes*, *notabene* pokazane w wystawie o Bourgeois, wiadomość o tym trafiła na pierwsze strony światowej prasy) do niemal nam współczesnych Warhola, Lichtensteina, Kiefera czy Christo. Christo i Jean-Claude w 1998 roku owinęli sto siedemdziesiąt osiem drzew w otaczającą fundację parku.

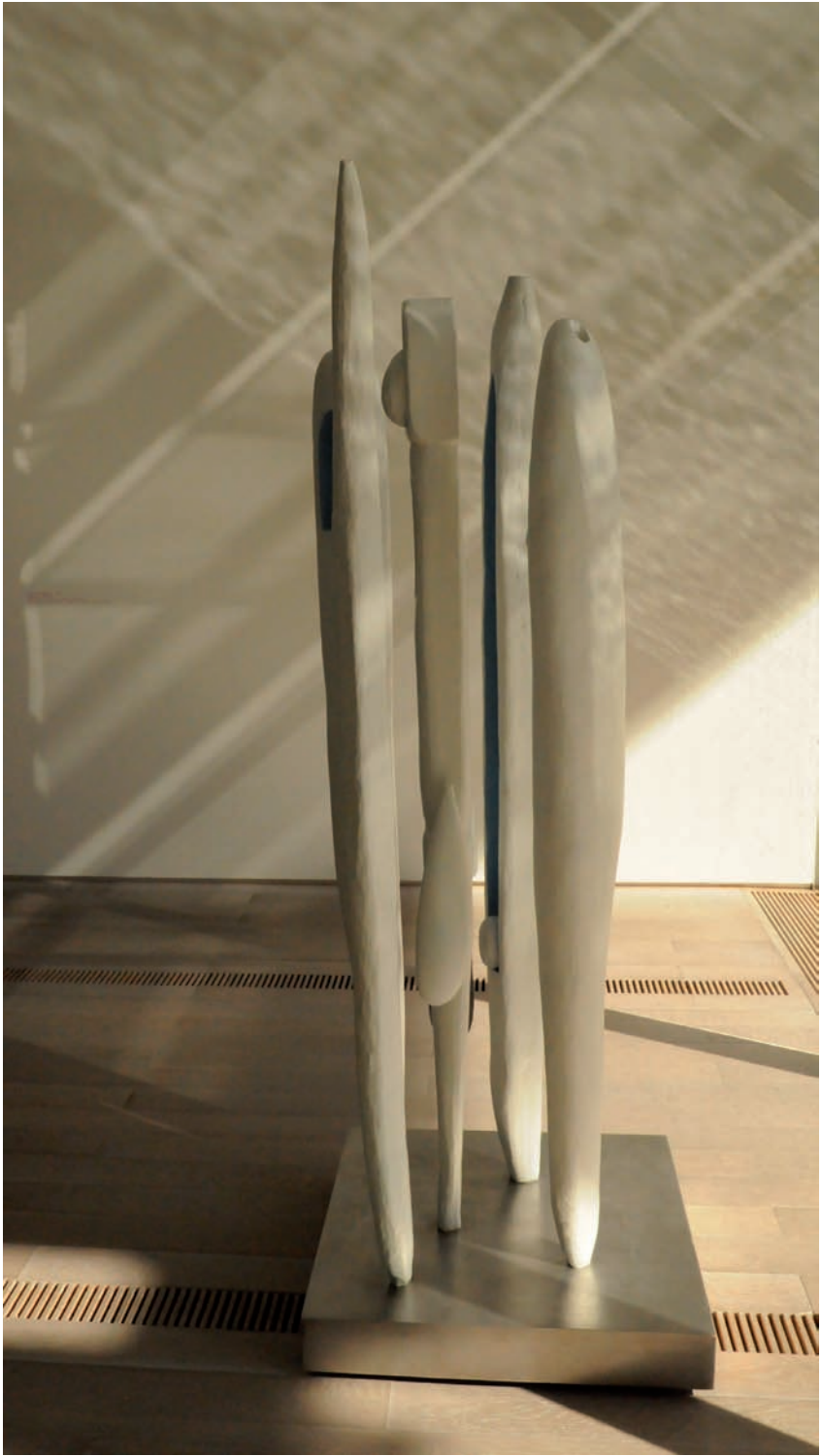
Muzeum w Riehen na zielonej granicy Bazylei pomyślane zostało według podobnej koncepcji jak kilka innych najważniejszych prywatnych galerii-muzeów sztuki nowoczesnej, zbudowanych pośród przyrody, takich jak Louisiana nad Oresundem w duńskim Humlebaeck, Galerie Maeght w Vence-St. Paul niedaleko Nicei czy lizbońska Fundacja Gulbenkian. Budynek według projektu Renzo Piano doskonale sprawdza się jako przestrzeń wystawowa, otwierająca się na park i sąsiadujące z nim pole uprawne. Natura ma swój udział w naszym widzeniu dzieł sztuki, w zależności od pogody oraz pory dnia i roku eksponaty pojawiają się w coraz innym świetle. Fotografie z wystawy dobrze oddają szczególny charakter tego miejsca. Czytelnicy „Kwartalnika Artystycznego” pamiętają zapewne, że również numer o Francisie Baconie zawierał materiały z wystawy w Fondation Beyeler.

*Marek Kędziński*

## A l'infini



*Quarantania*, 1947–53.







*Red Fragmented Figure, 1953.*



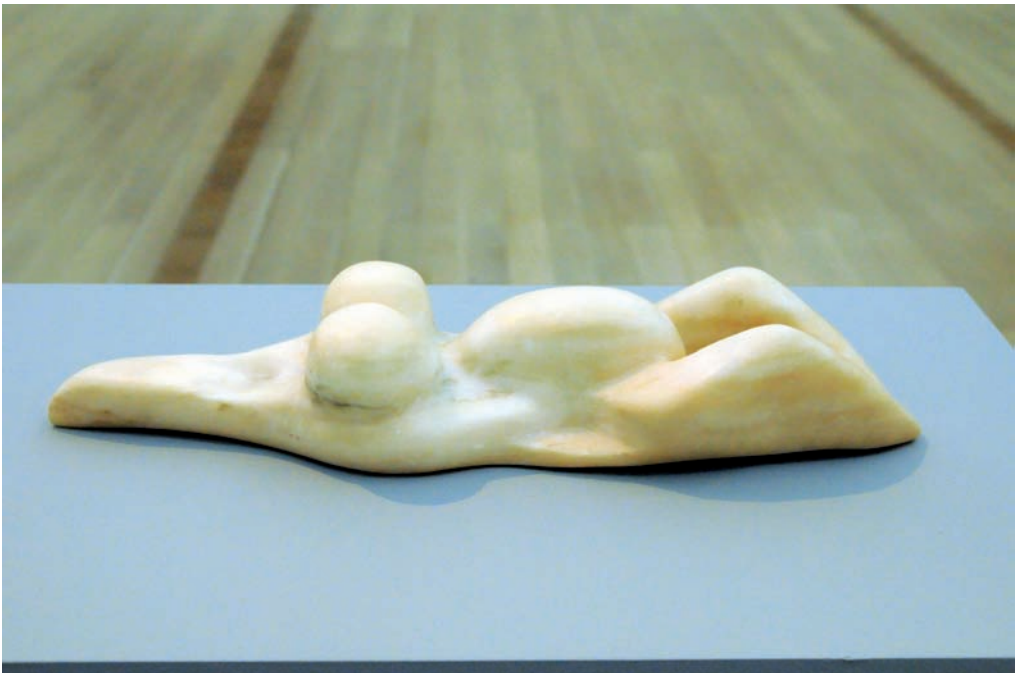
*The Blind Leading the Blind, 1947–49.*



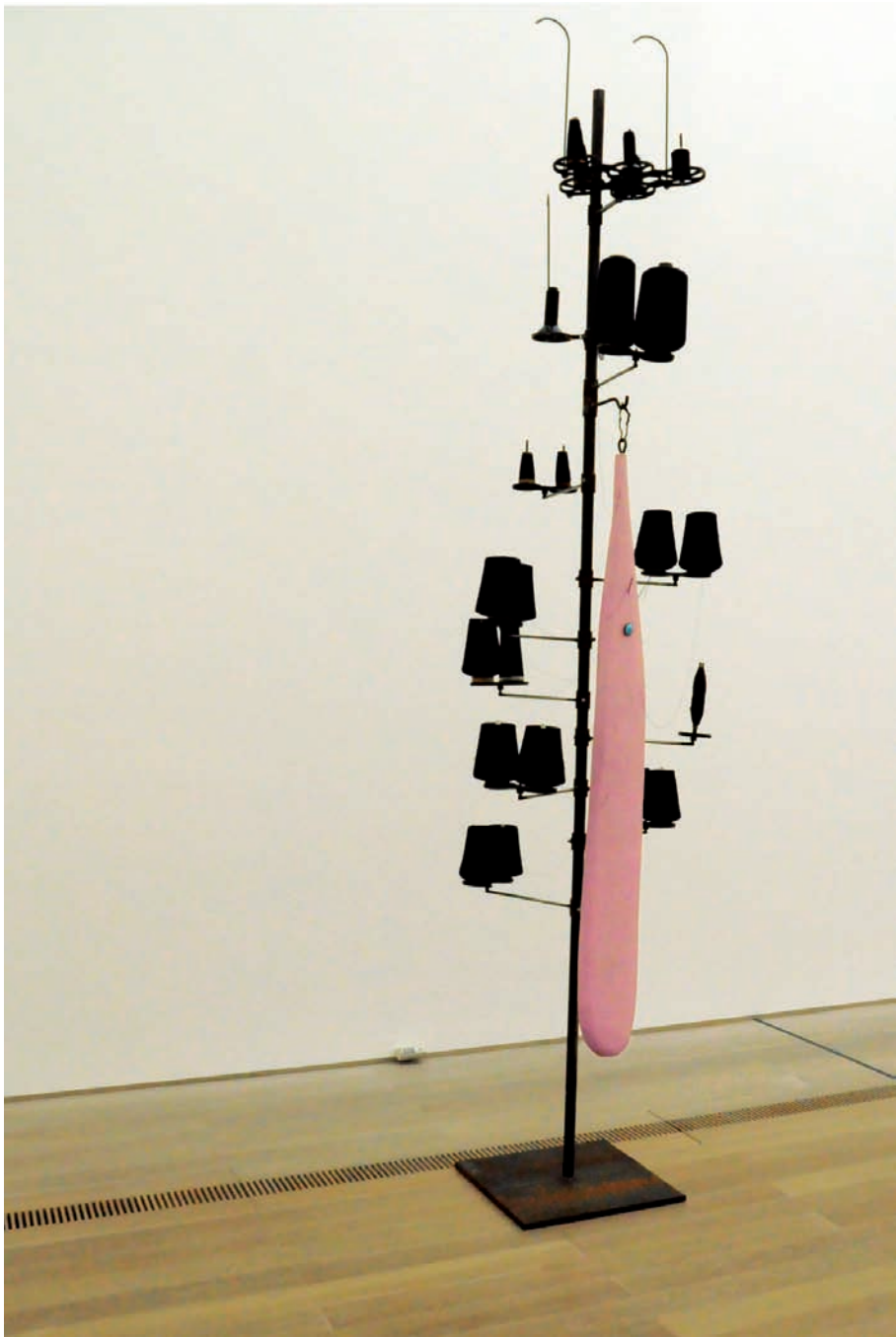


*Janus fleuri*, 1968.





*Femme Couteau, 1982.*



*In Respite*, 1993.



*Passage dangereux*, 1997 (fragmenty).







*Maman*, 1999.





Praca z cyklu *A l'infini*, 2008.

*„Każde dzieło Louise to wstrząs  
emocjonalny...”*

– o Louise Bourgeois z Marie-Laure Bernadac  
rozmawia Ewa Wohn

**Marie-Laure Bernadac:** Louise Bourgeois była moim odkryciem na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy odeszłam z pracy w Musée Picasso (Muzeum Picassa) i objęłam funkcję głównego konserwatora działu grafiki w paryskim Centre Pompidou. Ponieważ zajmowałam się tylko grafiką, najpierw odkryłam jej rysunki. Zanim wpadł mi w ręce jeden z katalogów, nie pamiętam już, jakiej wystawy, jej nazwisko zaledwie obito mi się o uszy. Na początku lat dziewięćdziesiątych Louise była we Francji prawie nieznana – sytuacja dosyć kuriozalna! Trzeba było wielkiej retrospektywy europejskiej, żeby zauważono we Francji jej twórczość, chociaż nawet ta wystawa nie przyjechała do Paryża, tylko do Lyonu. To było w roku 1990, nie znałam jeszcze prac Louise, nie widziałam tej wystawy.

**Ewa Wohn:** *Kto sprowadził jej prace do Francji?*

**M.-L.B.:** To, że Louise w ogóle do nas dotarła, zawdzięczamy Jeanowi Frémon z galerii Lelong, który był jej dobrym znajomym i w roku 1986 zor-

ganizował tam pierwszą wystawę jej prac. Wystawa przeszła jednak prawie bez echa. Również dzięki niemu możemy teraz oglądać w Maison de Balzac (Muzeum Balzaka w Passy) ten sympatyczny projekt związany z Eugenią Grandet. W moim wypadku sprawa była prosta – kiedy po raz pierwszy zobaczyłam jej prace „z bliska”, wzbudziły one we mnie one natychmiastową fascynację. W tym okresie dojrzeliliśmy we Francji do tego, by patrzeć na nie w inny sposób. Louise była subiektywna, bardzo narracyjna, taka erotyczna i kobieca – że przez długi czas nas to żenowało i utrudniało kontakt z jej sztuką, nie byliśmy przygotowani, by się z nią zmierzyć. Publiczność...

**E.W.:** *Publiczność we Francji?*

**M.-L.B.:** Wie pani, we Francji w ogóle późno zauważa się artystów, którzy pracują poza krajem. O Louise Bourgeois utarło się mówić, podobnie jak o Marcelu Duchampie: „*an American artist born in France*”, amerykańska artystka urodzona we Francji. Urodziła się we Francji, wychowała na francuskiej kulturze, na francuskiej literaturze, teorii, poezji czy filozofii, ale karierę zrobiła dopiero w Stanach Zjednoczonych i w zasadzie nie ma w tym nic dziwnego. Paradoksalnie, tylko purytańska wówczas Ameryka była w stanie zaakceptować twórców tego wymiaru, co Duchamp i Bourgeois. Przekonani o roli seksualności, dopiero w Stanach mogli bez przeszkód eksplorować erotyczny wymiar ich sztuki. Choć wcześniej we Francji tematykę tę zgłębiał w jakiejś mierze surrealizm.

**E.W.:** *Louise Bourgeois odkryła pani przez grafikę, a nie rzeźbę.*

**M.-L.B.:** Tak, rysunki Louise, w katalogu wydanym przez galerię Roberta Millera, zrobiły na mnie olbrzymie wrażenie. Poleciałam do Nowego Jorku i zapytałam ją, czy byłaby zainteresowana wystawą grafiki w Centrum Pompidou. Zgodziła się, szybko stałyśmy się sobie bliskie, zaprzyjaźniłyśmy się. Po tej pierwszej wystawie – *Pensées-Plumes (Myśli-Pióra)*, zaproponowałam jej udział w wystawie *Feminin/Masculin (Kobiece/Męskie)* na przełomie roku 1995 i 1996.

W tym czasie we Francji, prócz Frémona i mnie, sztukę Louise dobrze znał także Dominique Bozo, konserwator w Centrum Pompidou, z którym utrzymywałam bliskie kontakty. Bozo przez długie lata był dyrektorem Musée d'Art Moderne (Muzeum Sztuki Współczesnej) w Paryżu i łączyła go z Louise serdeczna przyjaźń. Jednakże – co jest dosyć dziwne – uważał ją bardziej za przyjaciółkę niż wybitną artystkę. Za każdym razem, kiedy wybierałam się do Nowego Jorku, powtarzał „musisz koniecznie spotkać się z moją dobrą, starą znajomą Louise, to fascynująca postać”. Owszem, zakupił dla MAM

piękną rzeźbę z białego marmuru – *Cumul (Akumulacja)*, ale wydaje mi się, że zrobił to bardziej ze względu na przyjaźń. Bourgeois fascynowała go jako osoba, ale nie lansował jej jako artystki.

**E.W.:** *Kolejny paradoks związany z Louise Bourgeois: jej dzieła przez bardzo długi okres były niedoceniane nawet przez znawców.*

**M.-L.B.:** Ponieważ ludzie nie bardzo wiedzieli, jak je zakwalifikować, do czego zaliczyć. Bourgeois wymykała się wszelkim kategoriom.

**E.W.:** *Poza tym problem sprawiał zbyt osobisty wymiar jej twórczości, wywiedzionej tak bardzo z jej życia, intymnych przeżyć i doświadczeń.*

**M.-L.B.:** Robić to, na co jest zapotrzebowanie, być modnym – to nie było w jej stylu, nie miało dla niej znaczenia, choć przecież jej dzieła tak bardzo wyprzedzały modę tych czasów. We Francji zaznała sukcesów dopiero w latach dziewięćdziesiątych, w Stanach Zjednoczonych wcześniej.

**E.W.:** *Amerykański sukces zainicjowała retrospektywa jej prac w Museum of Modern Arts w Nowym Jorku w roku 1982. Louise była pierwszą kobietą artystką, której MoMA poświęciła indywidualną wystawę.*

**M.-L.B.:** Tak, Deborah Wye z wielkim zaangażowaniem zorganizowała wielką retrospektywę w MoMA.

**E.W.:** *To było początkiem jej kariery.*

**M.-L.B.:** Tak, automatycznie otworzyło przed nią wiele drzwi.

**E.W.:** *Wcześniej przełomowym momentem była instalacja „Destruction of the Father” („Zniszczyć ojca”) w roku 1974. Stworzyła ją tuż po śmierci męża, Roberta Goldwatera. Jakby za jego życia nie mogła pewnych spraw rozwiązać.*

**M.-L.B.:** *Zniszczyć ojca* to punkt przełomowy w twórczości Louise Bourgeois. Ewidentnie związana z tematyką ojca, instalacja umożliwiła także Louise symbolicznie zerwać z Goldwaterem, który wprawdzie był dla niej bardzo ważny, ale jednocześnie utrudniał jej wejście do nowojorskiego środowiska artystycznego. Prawda jest taka, że kiedy ludzie z tego środowiska pojawiali się w ich domu, przychodzili głównie do historyka sztuki Roberta Goldwatera, a Louise traktowali nie jako artystkę, lecz żonę i matkę trojga dzieci. W tych czasach nie było mowy, żeby matka trojga dzieci mogła być poważną artystką. Wtedy takich kobiet się nie zauważało. *Zniszczyć ojca* znaczy w karierze Louise przełom, jest rodzajem wyzwolenia. To, że zaczęto Louise zauważać, wiąże się z tą pracą i ze śmiercią jej męża. W tym momencie pojawia się też w jej życiu jej asystent Jerry Gorovoy.

**E.W.:** *Bourgeois podkreśla, że dzięki Gorovoyowi zaprzestała psychoanalizy.*

**M.-L.B.:** Louise przechodziła w tym czasie dosyć ciężki kryzys, zdarzało się jej niszczyć swoje prace, nie chciała ich pokazywać. Zresztą z wielu przyczyn, tak społecznych, jak i wynikających z kontekstu jej życia – była oryginałem, nie szła z modą, ale również nie robiła nic, żeby wystawiać – nie odczuwała takiej potrzeby. Całymi dniami przesiadywała w swojej pracowni i produkowała jedną pracę po drugiej. Była zajęta wyłącznie tworzeniem. Tylko to ją interesowało. Ku światu zewnętrznemu zwróciła się dopiero dzięki Jerremu. I Jerry towarzyszył jej do samego końca.

**E.W.:** *A jednak, czy o charakterze jej dzieła najbardziej nie przesądza samotniczy tryb życia? Louise Bourgeois byłaby inną artystką, gdyby bawiła na salonach.*

**M.-L.B.:** Oczywiście, to właśnie podziwiają u niej publiczność i inni artyści. Przez całe lata działała poza rynkiem sztuki i zdobyła uznanie bardzo późno. Obecnie – moim zdaniem – jej prace należą do najważniejszych w sztuce końca XX wieku.

**E.W.:** *Dla wielu Louise Bourgeois jest najważniejszą rzeźbiarką XX wieku.*

**M.-L.B.:** Tak, zgadzam się. Dla mnie jej dzieło znaczy punkt zwrotny w sztuce współczesnej, otwiera nową perspektywę. Louise Bourgeois jest kluczową figurą, kobiecym odpowiednikiem Marcela Duchampa. Jest modelem dla feministek, modelem dla artystów – obu płci – rozważających kwestie męskości i kobiecości, tożsamości płciowej, wreszcie przykładem, że w sztuce można jednocześnie posługiwać się wieloma materiałami. Absolutnie nieskrępowany styl, niezależność od epoki, w której tworzyła, wyeliminowanie takich czynników, jak presja mody lub rynku sztuki, nieuleganie jakimkolwiek tendencjom, w tym czy innym kierunku, ta totalna wolność czyni z Bourgeois artystkę jedyną w swoim rodzaju, pierwszą rzeczniczkę otwarcia kreacji artystycznej na wszelkie formy kobiecości. Nikt przed nią tego nie uczynił.

**E.W.:** *Nasuwa mi się w związku z tym mało dyskretne, może banalne pytanie. Jak tej niesamowitej artystce udało się, obok imponującej, bogatej twórczości, prowadzić tak idealne, ułożone życie rodzinne?*

**M.-L.B.:** Louise uważała się przede wszystkim za artystkę, dopiero później za żonę i matkę. Sztuka jest dla niej wszystkim, to całe jej życie, poświęciła życie dla sztuki, to zresztą ją uratowało. Mówiąc, że „sztuka jest gwarancją zdrowia psychicznego”, wyrażała potrzebę uwolnienia się od lęków i strachu. To są jej egzorcyzmy. Wprawdzie psychoanaliza pomogła jej po śmierci ojca, ale wydaje mi się, że przy życiu trzymała ją przede wszystkim twórczość i sztuka. Louise,



przy całym swym intelektualizmie, psychicznie była dosyć labilna. Kobieta wyrafinowana, zaskakiwała wiedzą w wielu dziedzinach, w historii sztuki...

**E.W.:** *Była też teoretyczką własnej sztuki...*

**M.-L.B.:** Tak, jej prace są bardzo introspekcyjne, skupiła się na samej sobie, na swych emocjach. Jako pierwsza zaczęła tak wnikliwie wyrażać emocje poprzez sztukę i z tego powodu nie była zachwycona tym, że kojarzono jej twórczość ze sztuką prymitywną, z fetyszem czy z egzorcyzmami – choć nie da się ukryć, że również z tą tradycją miała wiele wspólnego. Każde dzieło Louise to wstrząs emocjonalny – a z drugiej strony sama przyznaje, że jej postaci to fetysze, osoby rzeczywiście istniejące. Kiedy rzeźbi postaci, są to dla niej w dużej mierze prawdziwe osoby, konkretne, obecne. Również w rysunku, tapiserii, haftach i rzeźbie jest ta emocja. Bez względu na typ materiału, miękki czy twardy – miękkie materiały były dla niej ważne zwłaszcza w ostatnim okresie – jej praca to egzorcyzmowanie, kreatywne, artystyczne, transpozycja emocji w formę. Louise odczuwa wyraźną potrzebę tego typu kreacji, jest ona dla niej ważniejsza niż sukces, niż cokolwiek. Dlatego też, wydaje mi się, że w większym stopniu poświęciła swe życie sztuce niż rodzinie.

**E.W.:** *Własna rodzina być może pomogła jej osiągnąć równowagę, spokój, którego nie miała we Francji w dzieciństwie – ojciec, niepoprawny kobieciarz, matka przemykająca oczy na wybryki męża...*

**M.-L.B.:** Perypetie w dzieciństwie wpisane są w kontekst jej życia rodzinnego, „uporządkowanego” dzięki mężowi i trójce dzieci, z których pierwsze było adoptowane, co jest dosyć wyjątkowe.

**E.W.:** *Trzeba przyznać, że jak na artystkę prowadziła zaskakująco ułożone życie rodzinne.*

**M.-L.B.:** Potrzebowała równowagi, a tę zapewniał jej mąż.

**E.W.:** *Mąż wpłynął także na radykalną zmianę w jej życiu – dzięki niemu znalazła się w Stanach Zjednoczonych i zaczęła tworzyć. Nie wiem, czy byłaby w stanie zajść równie daleko, gdyby została we Francji – choć być może się mylę.*

**M.-L.B.:** Louise nie została by artystką tej miary, gdyby nie opuściła Francji, chociażby ze względu na to, że jej twórczość dotyka takich zagadnień, jak emigracja, poczucie utraty, rozłąki, dotyka pamięci, a zatem automatycznie rodziny, Francji.

**E.W.:** *Dlatego tak często używa tego trudnego sformułowania „mal du pays” (tęsknota za krajem, nostalgia).*

**M.-L.B.:** Tak. I nie tylko o tym mówi, ale z tego powodu zaczyna tworzyć.

**E.W.:** *A przecież jeszcze we Francji wychodzi za mąż, nie bez pośpiechu, żeby jak najszybciej wyjechać. Wspomina o tym w liście do przyjaciółki, Colette Richarme. Czy to nie dziwne?*

**M.-L.B.:** Louise bardzo się w Robercie zakochała, dla niego opuściła Francję.

**E.W.:** *...może nawet uciekła...*

**M.-L.B.:** Uciekła od rodzinnego dramatu, od cudzołóstwa w jej rodzinnym domu. Opowiedziała o tym dopiero po latach, stworzyła z tego legendę, do której wciąż będzie wracać, ale to naprawdę było w jej życiu – dziecka i nastolatki – wielkim cięciem, jej postawa wobec ojca, z którym łączyły ją więzy nader skomplikowane. Nie dawała sobie z tym rady, dlatego musiała wyjechać. Jej relacje z siostrą i bratem też nie były proste. Chciała się od tego wszystkiego odciąć.

Niezależnie od rozmaitych przyczyn osobistych, opuściła Francję także z innych względów. Nowy Jork rozwijał się wtedy bardzo dynamicznie, to był ważny argument. Dzięki wyjazdowi uniknęła także wojny. Nie mówiąc o tym, że Goldwater po prostu bardzo się jej podobał.

**E.W.:** *Jak się poznali?*

**M.-L.B.:** Do ich spotkania doszło w Paryżu w latach trzydziestych. Prowadziła z ojcem małą galerię sztuki na bulwarze St.-Germain i tam poznała Goldwatera. Kupił u nich obraz Picassa *Saltimbanque (Cyrkowiec)*. Rachunek tej transakcji Louise przez długie lata trzymała na pamiętkę.

Dzięki małżeństwu świetnie poznała Nowy Jork, jego nowoczesność i drapacze chmur. Goldwater, specjalista od sztuki afrykańskiej, był dla Louise partnerem doskonałym. W listach do Colette charakteryzuje go jako męzczyzną młodzieńczego, o wybitnej inteligencji i wielkiej urodzie, który w dodatku tak dobrze zna się na sztuce afrykańskiej. Bardzo szybko żyli się ze sobą, chociaż Louise nigdy szerzej na temat ich związku się nie wypowiadała.

**E.W.:** *Wróćmy do jej związków z Francją. Wyjechała, a jednak na odległość nie przestawała Francji miłować. Nie mówiąc o tym, że u źródła większości jej dzieł znajdują się francuskie wspomnienia.*

**M.-L.B.:** Louise doskonale pamiętała to, co miało związek z rodziną. W jej wspomnieniach zachowało się wszystko – dziadkowie, krajobraz, matka, tapiseria, domy, w których mieszkała w dzieciństwie. Cała jej twórczość zamyka się w domu rodzinnym, ale jest także metaforą tajemniczego ogrodu podświadomości. Chodzi o porównanie ciała do struktury domu. Mówi o prawdziwym domu, ale także o własnym ciele, o marzeniach, o tym, co przemawia przez

nią podświadomie. Dlatego między innymi tłumaczy, że „podświadomość jest jej przyjacielem”, jest w stałym kontakcie z obrazami powstającymi we śnie, w marzeniach, w przypiływie różnego rodzaju emocji, w tym lęku.

**E.W.:** *Przywiązana do Francji, a jednocześnie bardzo łatwo się jej wyrzeka. W wywiadzie z Paulo Herkenhoffem mówi po angielsku, że czuje się bardziej Amerykanką.*

**M.-L.B.:** Ale z jakim makabrycznym akcentem!

**E.W.:** *Język francuski powraca jednak w jej wypowiedziach regularnie. Wyrażenia, które stwarza, „Pensées-Plumes”, wiersze, zwłaszcza te z ostatnich lat, redaguje po francusku.*

**M.-L.B.:** Louise ojczyznę utożsamia z matką, nie ojcem, co wyraźnie widać w filmach Brigitte Cornand. Podśpiewując po francusku, Louise opowiada o matce. Jej późna twórczość zaczyna się właśnie od pająka, czyli matki – tkaczki, postaci imponującej. Przez całe lata Louise Bourgeois rozprawiała się w swoich dziełach z ojcem, dopiero kiedy się z tym uporała, zwróciła się ku matce, a tym samym Francji i wspomnieniom z dzieciństwa. To wszystko jest ze sobą ściśle powiązane.

**E.W.:** *Poza wspomnieniami, w jej twórczości bez przerwy powraca inny ważny temat – „feminin/masculin” (kobiecość/męskość). Problematyka tożsamości płciowej, o której wcześniej pani wspomniała, jest w jej życiu obecna od wczesnego dzieciństwa, chociażby dlatego, że ojciec niejednokrotnie traktował ją jak chłopca, nazywał Louison, musiało to na nią wpłynąć.*

**M.-L.B.:** Uważam, że ta problematyka, nieprzerwanie powraca w każdej fazie twórczości Bourgeois, dlatego zaproponowałam jej udział w wystawie *Feminin/Masculin: le sexe de l’art (Płeć sztuki)*, którą zorganizowałam w roku 1995/96 w Centrum Pompidou. Pokazaliśmy około piętnastu bardzo ważnych prac Louise Bourgeois.

**E.W.:** *Co zostało wtedy w Paryżu zaprezentowane?*

**M.-L.B.:** Przede wszystkim prace z lat sześćdziesiątych. Dla nas sprawa dotyczyła głównie formy – miękka materia sugerująca męskie i żeńskie organy płciowe. Była też ta gigantyczna rzeźba *Twosome (We dwoje)*, która stała przy wejściu i *Precious Liquids (Cenne płyny)*. Z *Precious Liquids* wiąże się inne moje spotkanie z Louise, z okazji *Documenta* w Kassel w roku 1992, gdzie prace te zostały po raz pierwszy wystawione i skąd dzięki mojej rekomendacji trafiły do zbiorów Centrum Pompidou. Jak wspominałam, na początku lat dziewięćdziesiątych jedyną większą realizacją Louise znajdującą się w zbiorach publicznych we Francji była należąca do Musée d’Art Moderne de la Ville de

Paris rzeźba w marmurze *Cumul*. Wydawało mi się, że Centrum Pompidou ma obowiązek nabyć jedną pracę z cyklu *Cellules (Cele)* i tak też się stało.

Poza przedstawieniem owej piętnastki eksponatów, Louise napisała na wystawę ten osobliwy wierszyk z końcówką „-otte”, z którego następnie powstała piosenka. Według Louise, we francuskim dodanie końcówki „-otte” do czasowników sprawia, że czynności nabierają cech kobiecych, a przez to obniża się ich wartość.

**E.W.:** *Jaki był stosunek Louise Bourgeois do tematyki równości płci, do walki o prawa kobiet?*

**M.-L.B.:** Bardzo ją to interesowało, ale czuła się przede wszystkim artystką, a nie feministką w skrajnym wydaniu, chociaż feministki z Ameryki i tak uważały ją za ikonę. W amerykańskim filmie dokumentalnym o Louise z 2008 roku jest taka piękna scena, gdzie feministki noszą ją – już przecież staruszkę – na rękach. Z jednej strony, idee prezentowane przez feminizm do niej przemawiały, z drugiej – uwielbiała mężczyzn. Jej stosunek do seksualności nie miał nic wspólnego z feministyczną ortodoksją. Ciekawe, że do tematyki tożsamości płciowej, tego, co kobiece i męskie, Louise łączy macierzyństwo, które odzwierciedla jej rozumienie kobiecości i które było jej głównym tematem pod koniec życia. I tu wracamy do pani pytania o pozycję kobiety. Louise widziała się przede wszystkim w roli matki. Nawet jeśli będąc artystką nie była może dobrą matką dla własnych dzieci, sama ciąża to dla niej fundamentalne doświadczenie. Zaraz po poślubieniu Goldwatera, Louise zaadoptowała Michela, bo myślała, że nie może mieć dzieci.

**E.W.:** *Niemożliwość zajścia w ciążę była dla niej pewnego rodzaju obsesją.*

**M.-L.B.:** Bez wątpienia. Narodziny Jeana-Louisa, jej pierwszego biologicznego syna, były jednym z najważniejszych wydarzeń w jej życiu. Spójrzmy na ostatnie, ostre, niemal bulwersujące, rysunki – na każdym znajdziemy niemowlę. Zawsze jest też kobieta w ciąży, skojarzenie brzucha kobiety i penisa, myśl, że kobieta jest jednocześnie mężczyzną i kobietą, tak jak mężczyzna – kobietą i mężczyzną. Dla niej to coś oczywistego. Psychoanalicy dawno zrozumieli ideę androgynii, ale Louise – Louise realizuje ją w dziele, wprowadza ją w życie.

**E.W.:** *Posiada to rysy wręcz mistyczne...*

**M.-L.B.:** Nie jestem pewna czy Louise mogłaby się z tym zgodzić, była ateistką.

**E.W.:** *Nie mam na myśli konkretnej wiary czy religii, ale mistyczne poszukiwanie, jak w kabale, w której świętość przejawia się często bezpłciowo. I niekoniecznie mówi się o Bogu.*

**M.-L.B.:** Louise nie szukała transcendencji, w jej pracy chodzi raczej o sublimację, nadanie wysokiej rangi kwestiom płci. Bardzo wnikliwie zajmowała się historią seksualności, badała erotyczną stronę naszego stosunku do rzeczy i świata (przez pryzmat erotyki), nie formułując ostatecznych wniosków.

**E.W.:** *A jednocześnie jest czasami niewinna jak dziecko, jak mała dziewczynka.*

**M.-L.B.:** Tak, jakby wciąż zaglądała do sypialni rodziców, zdumiona tajemnicą ludzkiej seksualności.

**E.W.:** *Ale kiedy przychodzi do pracowni Roberta Mapplethorpe'a z „Fillette” („Dziewczynka”) w objęciach, wydaje się, że sobie z tym penisem ekshibicyjnie pogrywa.*

**M.-L.B.:** Louise jest jak dziecko, które bawi się seksem, tak w przypadku *Fillette*, jak i *Mamelles (Cycki)*, które bardzo często umieszczała w performansach. Poza tym, jest w jej stosunku do seksualności coś bardzo archaicznego, związanego z obrazowaniem płodności jako fallusa czy fallicznych ceremonii, albo właśnie sutków. W archaiczny sposób zapożyczony z antycznych cywilizacji – greckiej, rzymskiej itd. – przedstawia matkę, która jawi się tym samym jako początek świata. Historia kreacji, historia prokreacji jest dla niej niezwykle istotna.

**E.W.:** *Wynika z tego, że inspirują ją bardziej źródła antyczne i sztuka prymitywna niż sztuka nowożytna lub współczesna.*

**M.-L.B.:** Jej twórczość staje się uniwersalna, ponieważ Louise czerpie jednocześnie z różnych źródeł starożytnych, a poza tym inspiruje się rzeźbą o charakterze sakralnym, fetyszem, powiedziałabym: o symbolice mocnej, posesywnej, rytualnej, tak świeckiej, jak sakralnej, nie tracąc kontaktu z tym, co sama przeżywa, co jest treścią jej życia codziennego, a tym samym również epoki, w której żyje. Nie jest też całkowicie głucha na to, co się dzieje w sztuce, na przykład nawiązuje do surrealizmu.

**E.W.:** *Ale swoich współczesnych tylko obserwuje.*

**M.-L.B.:** Wie, co się dzieje w sztuce, ale nie ma to na nią wpływu. Robi to, czego w danej chwili potrzebuje.

**E.W.:** *Dlatego uważa się za egzystencjalistkę?*

**M.-L.B.:** Chce żyć w czasie teraźniejszym, uważa, że jest to egzystencja w chwili obecnej, wybór wolności.

**E.W.:** *Dzięki tej wolności ma całkowitą swobodę wyboru techniki i materiałów, może przechodzić od rysunku do rzeźby, a w końcu zatoczyć koło – w ostatnim okresie twórczości wraca przecież do punktu wyjścia, do tkanin, do miękkich tworzyw, z którymi miała do czynienia w pracowni rodziców.*

**M.-L.B.:** Tak, taki powrót to, moim zdaniem, coś charakterystycznego dla wielu artystów w późnym okresie twórczości. Zajmowałam się tą problematyką w dziele Picassa. Od, powiedzmy, osiemdziesiątego roku życia, artyści stają w obliczu śmierci, fizycznie daje o sobie znać wyczerpanie, tężyzna życiowa i możliwości twórcze są mniej oczywiste niż kiedy mieli pięćdziesiąt, sześćdziesiąt, czy nawet siedemdziesiąt lat. Często odwracają się w tym okresie od świata i społeczeństwa, zostają sami ze swoją sztuką, bardzo często kierują się całkowicie ku latom dzieciństwa, wracają do rzeczy, które pamiętają najlepiej. Życie zaprogramowane jest na pewnego rodzaju cykliczny powrót do dzieciństwa i dzieje się tak nie tylko w przypadku artystów, ale ogólnie osób starszych, które nagle wracają do jądra ziemi, do brzucha matki. Ta prawdziwa życiowa mądrość pięknie objawia się w ostatnich, „czerwonych” rysunkach Louise, na których nieodmiennie pojawia się kobieta ciężarna, niemowlę, olbrzymie piersi – groźne, ale i wypełnione pokarmem. Na pytanie, kim jest na tych rysunkach, Louise nie mówiła, że jest matką, tylko malutkim niemowlęciem, które potrzebuje matki.

Utrata matki powoduje u dwudziestoletniej Louise potworny traumatyzm, tym większy że matka zostawiła ją samą z jakże trudnym ojcem. Żeby od niego uciec, wyjechała najpierw do Rosji, później ucieczkę stanowiło dla niej studiowanie, była gotowa zrobić wszystko, byle tylko wyrwać się spod kontroli ojca.

**E.W.:** *Taką ucieczką były studia geometrii na Sorbonie. W geometrii chciała odnaleźć porządek, którego przez całe lata nie miała w domu.*

**M.-L.B.:** Geometria zapewniała jej równowagę. Natomiast jej sztuka, tak jak zresztą i życie, to suma porządku i chaosu. Była rozdarta, jak jej prace: geometryczne i organiczne zarazem.

**E.W.:** *Pełna sprzeczności.*

**M.-L.B.:** Te sprzeczności – ducha, życia – znajdują swój wyraz w ewolucji jej twórczości, przechodzącej w kolejnych fazach od rysunku geometrycznego do realistycznego, czy też przejścia od materiałów twardych do miękkich. *Femme maison (Kobieta-dom)* jest tego ilustracją, bo przedstawia jednocześnie ciało i architekturę – dwie przeciwstawne jakości. Dom jest z jednej strony schroniskiem, z drugiej zaś otwartym ku górze więzieniem, tak jakby inspiracji należało szukać od piwnicy do strychu, jakby trzeba ją było badać od najniższych stref podświadomości do zupełnego uwznioślenia.

**E.W.:** *Wróćmy do późnych prac Louise Bourgeois. W którym momencie jej ostatniego okresu twórczego, to znaczy kiedy nie wychodzi już nawet do swojego atelier*

na Brooklynie, ponownie stosuje w swoich pracach miękkie materiały, tkaniny? W amerykańskim filmie dokumentalnym widzimy ją często w domu w Chelsea, siedzącą przy kuchennym stole, otoczoną kawałkami papierów i tkanin, podśpiewującą stare francuskie piosenki.

**M.-L.B.:** Według mnie, momentem przełomowym jest *Maman*, czyli *Pająk*. Louise wraca do tkanin, do haftu, do wspomnień związanych z tapiserią.

Począwszy od lat 1994–96 daje się zauważyć jej fizyczne zmęczenie, jest za słaba, by rzeźbić rzeczy trudniejsze, nie wychodzi już prawie z domu. Rok 2000 to początek ostatniego okresu jej twórczości, a ostatnim wielkim dziełem jest *I Do, I Undo, I Redo* (*Składam, rozkładam, składam na nowo*) – trzy okazałe wieże, które instaluje w Turbine Hall z okazji inauguracji Tate Modern w Londynie. Potem będą to już tylko prace wyciszone, intymne, które może tworzyć w domu – korzystając z wszystkiego, co znajdzie pod ręką: ze starych sukienek, materiałów, haftowanych chusteczek. To poszukiwanie...

**E.W.:** ...tego, co odeszło. Odżywają wspomnienia.

**M.-L.B.:** Wracają wspomnienia, a z użyciem materiałów tekstylnych na nowo pojawiają się w jej pracy elementy fetyszystowskie, tym razem w formie płóciennych laleczek, postaci, czy tych fantastycznych patchworkowych głów. Korzysta z materiałów z odzysku, z kawałków wykwinnych tapiserii, ale i z okropnych serwetek, a w pracy przy maszynie do szycia pomagają jej krawcowa.

**E.W.:** Louise przez całe życie zbierała przeróżne tkaniny, stworzyła prawdziwe archiwum tekstyliów. Wyjeżdżając do Stanów wzięła na statek mnóstwo materiałów, tapiserie, piękne sukienki, ale i stare, kuchenne szmaty.

**M.-L.B.:** Faktycznie, zabrała te piękne sukienki, w większości pochodzące z pracowni wielkich mistrzów krawieckich. Ubrania wiszące w garderobie, ale także szmatki czy gąbki, umożliwiały jej rekonstrukcję wspomnień, epizodów własnego życia.

**E.W.:** W wywiadach dosyć często opowiadała, że rodzice – zabiegając o jej względy – kupowali jej drogie sukienki u słynnych projektantów mody.

**M.-L.B.:** Kupowali jej piękne sukienki u Poireta czy Diora, miała bardzo elegancką garderobę. Zachowała wszystkie te sukienki, każda była przypomnieniem jakiegoś momentu życia, podobnie jak perfumy. Bardzo często miała w pobliżu flakon perfum – Shalimar – jakąś sukienkę albo utwór muzyczny. Dzięki nim mogła odtworzyć wspomnienia. Starzejąc się, potrzebujemy tego rodzaju przedmiotów, żeby obudzić pamięć.

**E.W.:** Jakie są główne realizacje Louise Bourgeois w tym okresie?

**M.-L. B.:** Louise w dalszym ciągu zajmuje się ciałem, tworzy pary obejmujących się figurek, realizuje różne wersje *The Arch of Hysteria* (*Łuku hysterii*), płócienne pająki albo po prostu haftowane chusteczki. Upodobała sobie materiał tekstylny, łatwiejszy do obróbki, ale poza tym nadal tworzy grawiury. W filmach dokumentalnych z tego okresu również widać, że bardzo dużo rysuje. Siedzi przy obłożonym narzędziami stole w Chelsea i rysuje. Rysuje nieprzerwanie, tym bardziej, że wciąż cierpi na bezsenność.

**E.W.:** *Spotkała się z nią pani w tym okresie?*

**M.-L.B.:** Tak, z okazji retrospektywy w Centrum Pompidou w roku 2008.

**E.W.:** *Przyjechała do Paryża?*

**M.-L.B.:** Nie, spotykałyśmy się zawsze w Nowym Jorku.. Louise przyjechała do Francji po raz ostatni w roku 1989, z okazji wystawy w Lyonie. Wcześniej była tu w roku 1986, a w latach pięćdziesiątych mieszkała nawet przez jakiś czas w Cite des Arts, ale nikt jej wtedy nie znał. W latach sześćdziesiątych *Fée couturière* pokazano w Muzeum Rodina w Paryżu, przy okazji grupowej wystawy amerykańskiej rzeźby. I tyle, jeśli chodzi o podróże do Francji. Ja spotykałam się z nią w Nowym Jorku i dlatego tak pomocne w zrozumieniu jej dzieła były dla mnie jej dzienniki, pisma, deklaracje, notatki. Przez te wszystkie lata bardzo dużo pisała.

Z dziennikiem Louise wiąże się sympatyczna historia, o której mowa w tomie zawierającym jej najważniejsze wypowiedzi i wywiady. Przygotowywałam akurat wystawę jej grafiki w Centrum Pompidou, kiedy zadzwonił do mnie pewien człowiek, tłumacząc, że w telewizji widział reportaż o Louise Bourgeois i że najprawdopodobniej jest w posiadaniu zeszytu, który do niej należał. Kupił go na pchlim targu w Vanves dla swojej córki, która też ma na imię Louise, podpisany jest inicjałami L.B. Przyniósł mi ten zeszyt i okazało się, że to rzeczywiście kalendarzyk, który należał do Louise. Był zatytułowany „PLM”, czyli Paryż–Lyon–Marsylia, od jej corocznych podróży „niebieskim pociągiem” na południe Francji, gdzie spędzała zimą z chorą matką. Zaczęła w nim pisać, kiedy miała czternaście lat, dziecięcym pismem notowała wspomnienia o ojcu, matce, szkicowała pierwsze rysunki.

Przesłałam Louise kopię tego zeszytu, potwierdziła, że to jej, chciała go odzyskać. Było to dosyć zabawne, powiedziała, że nagle stała się rozpoznawalna, że to znak uznania jej sztuki. Właściciel, niezły spryciarz, spytał mnie, za ile mógłby ten zeszyt sprzedać, ale kiedy mu wyjaśniłam, że prezent od artystki będzie miał znacznie większą wartość, zgodził się bez wahania.



**E.W.:** *Ta anegdota również potwierdza, jaką wagę przywiązywała Bourgeois do pisania.*

**M.-L.B.:** Jej stosunek do słowa był bardzo istotny. Zawsze prowadziła dzienniki, pisała także wiersze, piosenki, śpiewki, których część opublikowałam w zbiorze zatytułowanym *Dessins d'insomnie (Rysunki z bezsenności)*. Na jednej stronie znajduje się rysunek, na drugiej fragmenty tekstu. Jej teksty bardzo wiele nam mówią o jej procesie twórczym, o jej lękach...

**E.W.:** *O potrzebie autoanalizy.*

**M.-L.B.:** Tak, bardzo ważna jest taka refleksja nad sobą. Są tam fragmenty bardzo poetyckie, coś w rodzaju słów na wolności, wiersze swobodne, skojarzeniowe, dosyć dziwaczne, czasem wręcz dziecinne.

**E.W.:** *A co z parantelą do Eugenie Grandet, która dała początek obecnej wystawie w Domu Balzaka w Paryżu?*

**M.-L.B.:** Louise przez całe życie utożsamiała się z losem tej nieszczęsnej Grandet, przemawiała do niej historia typowo patriarchalnej figury ojca przedstawiona w powieści Balzaka. Perypetie bohaterki przypominają jej o trudnej relacji z ojcem. Poza tym przez stosunek do Eugenie Grandet ujawnia się także zamiłowanie Louise Bourgeois do literatury francuskiej (uwielbiała Nathalie Sarraute, Marguerite Duras i Andre Gide'a), wracają wspomnienia związane z Francją.

Z myślą o tej wystawie, której komisarzem był Jean Frémon, Louise napisała między innymi *Odę do Eugenie Grandet*. Wiele innych, opublikowanych przeze mnie tekstów Bourgeois, również nawiązuje do Eugenie Grandet.

**E.W.:** *Ta bliskość wynikała z podobnego trybu życia? Louise z czasów francuskich była jak Eugenia Grandet?*

**M.-L.B.:** W pewnym sensie tak, żyła pod kontrolą ojca, itd., chociaż, paradoksalnie, ojciec nigdy nie zabronił jej pójść do akademii sztuk pięknych.

Ale był niepoprawnym uwodzicielem i często sprawiał jej przykrość, potrafił nawet być okrutny. Przestała wierzyć w pewien ład, stabilność rodziny, uważała, że została zdradzona podwójnie. Mówiła, że „zdradził ją nie tylko ojciec, ale także Sadie”, czyli guwernantka. Sadie była starsza od Louise o kilka lat, spędziła dziesięć lat w rodzinie, więc Louise się do niej naturalnie przywiązała. Kiedy odkryła, że Sadie jest kochanką ojca, czuła się zdradzona także przez nią. Jednocześnie miała poczucie winy w stosunku do matki. Była to sytuacja bardzo trudna.

Znamienne, że dopiero wiele lat później, w czasie wystawy w nowojorskim Museum of Modern Arts Bourgeois zdecydowała się przedstawić

fakt posiadania kochanki przez ojca jako coś, co dało początek całemu jej dziełu.

Znamienne, że dopiero wiele lat później, w czasie wystawy w nowojorskim Museum of Modern Arts, Bourgeois postanowiła przedstawić historię kochanki ojca jako coś, co dało początek jej całemu dziełu. Na tej wystawie Louise zaprezentowała po prostu album ze zdjęciami, nie zdając sobie sprawy, że był to pomysł nowatorski. Album sporządziła na podstawie rodzinnych fotografii, opatrzonych krótkimi tekstami, coś w rodzaju diaporamy. Później po wątki autobiograficzne zaczęło sięgać wielu innych artystów, między innymi Sophie Calle, ale Louise była pierwsza. Ludzie nie wiedzieli, czy to dzieło sztuki, czy rodzaj apelu, czy po prostu diaporama. Zdawali sobie jednak sprawę z wagi tej autobiograficznej opowieści.

**E.W.:** *Do tej kategorii dzieł nietypowych można zaliczyć także bardzo dwuznaczną rzeźbę „Twosome” („We dwoje”).*

**M.-L.B.:** *Twosome to bardzo dziwna rzeźba: dwa wagony w kształcie domów wchodzą jeden w drugi, są czerwone, przez co automatycznie nabierają konotacji seksualnych. Pierwszy raz pokazano ją na wystawie *Dislocation* w MoMA, jej kuratorem był Robert Storr. Zobaczyliśmy to z Bernardem Marcadet i byliśmy zachwyceni, dlatego wypożyczyliśmy ją na wystawę *Feminin/Masculin*. Louise mówiła mi, że lubi to dzieło, bo jest w nim ruch, a jednocześnie stabilność pochodząca od domów – stworzyła je z starych cystern znalezionych w okolicach swego domu w Connecticut.*

Kiedy jednak przychodziło do interpretacji, kiedy komentowano, że to dzieło o charakterze wyraźnie seksualnym, Louise odpowiadała: „Nic podobnego, to po prostu dziecko, które opuszcza łono matki i wciąż wraca”. Dla niej seksualność łączy się zawsze z macierzyństwem. Skojarzenie, w którym odnajduje się wiele kobiet przeżywających stosunek seksualny podobnie jak poród.

**E.W.:** *Co wcale nie oznacza, że Louise Bourgeois była aseksualna.*

**M.-L.B.:** *Sztuka to dla niej pewna forma zaspokojenia, seksualności, erotyki. Dlatego pod koniec życia pewne tematy stają się dla niej tak ważne. Wspomnienia są formą seksualności, która nadal trwa u kobiet w starszym wieku. Dla Louise są to olbrzymie, nadmuchane piersi, wydęty brzuch, to coś, co wychodzi z kobiety. W większości późnych rysunków, tych z czerwonymi piersiami, widzimy albo penisa albo dziecko – zdumiewające połączenie!*

**E.W.:** *Te bardzo organiczne, cielesne rysunki znajdują kontrapunkt w formach geometrycznych, do których Louise również wraca pod koniec życia.*

**M.-L.B.:** U Louise to jest potrzeba upewnienia się, pewności siebie, a może wiary w siebie. Sama o tym mówi rysując swe wzory geometryczne. Jednocześnie, stosowanie niektórych motywów – takich jak spirale i kratki – graniczy z obsesją i tu nawiązuje do praktyk magicznych.

**E.W.:** *W ostatnich płótnach haftowanych używa przede wszystkim koloru niebieskiego.*

**M.-L.B.:** Niebieski i czerwony regularnie powracają w całej twórczości Louise Bourgeois. Niebieski wskazuje na to, że ma się dobrze, czerwony, wprost przeciwnie – symbolizuje krew i okrucieństwo. Czasem zdarza się, że czerwień przechodzi w róż. W pracach tekstylnych rzeczywiście używa sporo niebieskiego, ale rysunki to przede wszystkim czerwień – namiętność, ciało i krew. Jest w nich tyle czerwieni, bo obrazują życie – im bardziej Louise zbliża się do śmierci, tym bliższa jest życia. W ostatnim okresie jej twórczości zdumiewa rekreacja cyklu życia.

**E.W.:** *I jeszcze jedno pytanie: jak Louise Bourgeois reagowała na swoją nagłą sławę? Czy kiedy zrozumiała, że jej prace osiągają wysokie ceny, zmienił się jej dotychczasowy tryb pracy?*

**M.-L.B.:** Kwestie komercyjne były jej całkowicie obojętne. Mówiła, że sprzedają mają się zajmować jej marszandzi, albo Jerry. Ale była zadowolona – dzięki zarobionym pieniądзом kupiła domy, mnóstwo domów, które stały puste, co jest najbardziej zdumiewające; opowiada o tym w wywiadzie z Bernardem Marcade.

Ale najważniejsza i tak była w jej życiu praca, nic nie mogło tego zmienić: ani pieniądze, ani sława. Kiedy znalazła się u szczytu, była już bardzo stara, nie wychodziła z domu, ale nie przestawała tworzyć.

Julia Kristeva opowiada o tym wszystkim w pięknym tekście, który napisała do katalogu retrospektywy Bourgeois w Centrum Pompidou w roku 2008. Porusza w nim zarówno problematykę emigracji, tęsknotę za krajem, jak i stosunek Louise do matczynej piersi, cytuje Melanie Klein, mówi o przedmiocie przejściowym, pokazując do jakiego stopnia w sztuce Bourgeois realizuje się argumentacja psychoanalityczna. Psychoanaliza to jedno z największych odkryć dwudziestego wieku. Dzieło Louise Bourgeois jest jej artystycznym wcieleniem.

wszystkie fotografie Marek Kędziński



## Louise Bourgeois: konfrontacje i kontrapunkty

Ulf Küster, kurator wystawy *Louise Bourgeois:  
A l'infini* w Fondation Beyeler w Bazylei  
w rozmowie z Markiem Kędzierskim

**Marek Kędzierski:** *Założeniem wystawy było skonfrontowanie twórczości Louise Bourgeois z pracami wielkich artystów europejskiej Moderny. Pański wybór demonstruje wielokierunkowość Bourgeois – z tych konfrontacji niekiedy wynika podobieństwo inspiracji, punktów wyjścia, niekiedy zaś widać podobieństwo punktów dojścia. W przypadku abstrakcyjnych ekspresjonistów, obrała wspólny z nimi kierunek, choć wykroczyła daleko poza ich horyzont. Jest to raczej Zeitgeist niż tropienie wpływów czy zapożyczeń. Czy dobór prac ma też coś mówić o ewolucji jej twórczości, czy to raczej kwestia tego, jak na nią patrzymy ogólnie, w jakiej pan widział ją optyce?*

**Ulf Küster:** Na pewno jedno i drugie. Niewątpliwie to, jakie prace wybrałem, odzwierciedla moje subiektywne, w jakiejś mierze, spojrzenie. Wystawa była moim pomysłem. Omawiałem wprawdzie cały projekt z Louise Bourgeois, dała mi zielone światło, usłyszawszy ode mnie w skrócie, co zamierzałem,

ale przecież sama nie wybierała tych prac. Moim zamysłem było pokazanie, jak bardzo Bourgeois jest częścią kanonu sztuki dwudziestowiecznej.

**M.K.:** *Sama zawsze podkreślała, że jest artystką chodzącą własnymi drogami.*

**U.K.:** W tym względzie nie jest istotne, że uważa się ją za artystkę chodzącą własnymi ścieżkami. Nie traktujemy jej jako przypadku psychologicznego, choć samo w sobie byłoby to niewątpliwie bardzo interesujące i w komentowaniu jej twórczości bardzo ważne. Niedawno otwarto wystawę w Południowej Ameryce (São Paulo, potem Rio de Janeiro), której tematem jest Louise Bourgeois i psychoanaliza. Świetna wystawa. Bourgeois postrzega się tam raczej jako artystkę psychologiczną niż psychologiczny *casus*.

**M.K.:** *A pan jak ją postrzega?*

**U.K.:** Przede wszystkim jako kogoś, kogo ukształtował kontakt ze środowiskiem artystycznym, świadomego tego, co działo się w sztuce. Pochodziła z tego środowiska, wychowała się i kształciła pośród ludzi sztuki, potem znalazła własną indywidualną drogę – ale jak każdy artysta mimo to reagowała na wpływy innych twórców i przetworzyła je w bardzo fascynujący sposób. Celem zestawienia dokonanego w salach Fundacji Beyeler jest dokonanie kolejnego kroku, aby można było uznać ją za jedną z najważniejszych osobowości twórczych drugiej połowy dwudziestego wieku. Poza tym jej sztuka ma taką siłę, jest tak autentyczna i indywidualna, że właściwie już dokonała pewnej korekty w naszej perspektywie patrzenia na sztukę i świat. U Bourgeois na plan pierwszy wysuwa się dialog, konfrontacja i dyskusja z nawykami naszego patrzenia.

**M.K.:** *Jakie nazwiska narzucały się panu jako oczywiste?*

**U.K.:** Dokonując wyboru, od początku wiedziałem, że będzie to Cézanne, Barnett Newman, Léger, Giacometti, Picasso, również z tego – praktycznego – względu, iż mieliśmy wcześniej wystawę *Eros*, interesującą. Ale trudną, ponieważ sam temat był trudny do przedstawienia, Bourgeois była częścią tej wystawy. No i Bacon – Warhol jest czymś nowym, Monet też, ale między nimi a Bourgeois nie istniał tak silny związek jak z Cézannem...

**M.K.:** *Zacznijmy zatem od Cézanne'a. Z jego malarstwem skonfrontował pan aż trzy rzeźby Bourgeois. Dlaczego Cézanne?*

**U.K.:** Bourgeois powiedziała mi: „Wspomnienia są dla mnie tym, czym *sensations* (doznania) dla Cézanne'a”. W takim razie u Paula Cézanne'a, na którego zazwyczaj patrzy się bardzo intelektualnie, trzeba by dostrzec dużo więcej emocji. Bourgeois właściwie kwestionowała intelektualizm Cézanne'a.

Kiedy przywołać jego wczesne malarstwo – pełne fantazji erotycznych i z bardzo wyraźnym elementem przemocy – proces powstawania obrazu, *réalisation* rozumiana w bardzo racjonalistycznych kategoriach, opisywany później przez niego na przykład w rozmowie z Gasquetem jako proces *par excellence* intelektualny, wymaga pewnej korekty, co dawałoby nam okazję do ponownego zastanowienia się nad rolą emocji u Cézanne'a. Prawdopodobnie w ogóle malarz znacznie emocjonalniej obchodzi się z kolorem niż opisuje to historyk sztuki. O tym pomyślałem już oglądając wystawę w 2007 roku.



*Sous-Bois i Memling Down.*

**M.K.:** „Sous-Bois” („Poszycie leśne”, 1900–1902), obraz znany jako „Chemin du Mas Jolie au Chateau Noir” skonfrontowany został z „Memling Down”, a więc konstrukcją z malowanych w ciemnej tonacji kwadratowych sztabek drewna nanizanych na stalowy pręt. Co to ma wspólnego z obrazem Cézanne'a?

**U.K.:** Bourgeois z tych niejednorodnych kawałków drewna nakłada na siebie figury, podobnie jak u Cézanne'a – obraz poszycia leśnego, jedna warstwa na drugiej.

**M.K.:** „Kąpiących się” (ok. 1900) umieścić pan obok jednej z prac cyklu „Personnages” („Postaci”) nazwanej „Quarantania” (1947–53). U Cézanne'a grupa

kąpiących się przedstawiona została na tle błękitów wody, z którymi kontrastują białe ciała. Obok tego obrazu stoi pięć białych wrzecionowatych kształtów z drewna (z niebieskimi akcentami), z których centralny obarczony jest „przyległościami” tak, jak – w tłumaczeniu rzeźbiarki – kobieta obarczona dziećmi. Bo, jak wyjaśnia krytyk Robert Storr, idąc za wyjaśnieniami Bourgeois, otaczające postaci to są „the guardians” (strażnicy) – ubezpieczają ją, na wypadek, gdyby miała upaść. Czy konstrukcje abstrakcyjne wymagają takiej anegdoty?

**U.K.:** Charakterystyczne dla prac z końca lat czterdziestych jest, że figury Bourgeois zawierają także element narracyjny (lub anegdotę – *Das Erzählerische*). *Personnages* czyli *Figury* w jej zamiarze miały przedstawiać osoby, które na krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej „zostawiła” we Francji. To był wyraz tęsknoty za krajem. Oprócz aspektu abstrakcyjnego, formalnego, mamy u niej zawsze poziom narracji, opowiadania. Przez to właściwie przewyżcza Bourgeois modernizm, i to prowadzi ją do sztuki późniejszej epoki, która eksploruje i eksponuje element narracyjny. To przeciwieństwo jest bardzo ciekawe.

To jest chyba najważniejsza rzeźba z grupy *Personnages*, rodzina, to jakby uciekinierzy, ja widzę tę pracę jako formalną, abstrakcyjną grupę figuralną. Skonfrontowałem ją z *Liliami* Moneta, ale i z *Kąpiącymi się* Cézanne’a, gdzie



Lilie C.Moneta i *Quarantania*.



moim zdaniem mamy już do czynienia bardziej z obiektami abstrakcyjnymi niż figuratywnymi. Samo zestawienie podyktowane jest względami estetyki, chciałem w tej przestrzeni pokazać wzajemne powiązania między tymi pracami, a dodatkowo jeszcze między naturą, którą widzimy za przeszkloną ścianą, a wnętrzem galerii. Myślę, że Bourgeois należy do tej linii Monneta i Cézanne'a, jestem przekonany, że rozwinęła w rzeźbie ich malarskie pomysły.

**M.K.:** *Trzecia konfrontacja z Cézannem: „Madame Cézanne” (1888–90) oraz „Untitled” („Bez tytułu” 2000).*

**U.K.:** Pięćdziesiąt lat po *Memling Down* rzeźbiarka przypomniała tę pracę i skomponowała podobną strukturę z tapiserii. *Untitled*, podobnie ukształtowana, ma oczywiście w sobie dużo więcej elementu narracyjnego, ponieważ tapiserie niosą z sobą historie (także noszą w sobie Historię), w XVI–XVIII wieku tapiserie były dużo ważniejsze niż obrazy historyczne. Po niemiecku mówimy: *gewebte Geschichten* (sploty historii), czy po polsku jest podobna gra słów? Tapiserie Bourgeois są też wspomnieniami osobistymi, jej rodzice zajmowali się restaurowaniem gobelinów, tu autorka wykorzystała resztki materiałów z rodzinnego atelier. Całość koronuje *fleure-de-lis*, symbol królów Francji – interesujące jak współbrzmia tu abstrakcyjne formy z owym meta-poziomem związanym z historią, narracją.



*Madame Cézanne i Untitled.*

**M.K.:** *Skontrapunktowana jest ta praca z obrazem „Madame Cézanne”.*

**U.K.:** Pani Cézanne miała bardzo problematyczny związek z mężem, przez długi czas żyli w konkubinacie, ona jest tu postacią jakby wziętą z powieści Balzaka, może tu kreować atmosferę balzakowską, jedną z ulubionych lektur Bourgeois była *Eugenia Grandet*. Przez długie lata Cézanne ukrywał przed własnym ojcem, kto jest matką jego syna, bardzo późno przypieczętował ten związek zawarciem małżeństwa.

**M.K.:** *Te wątki, rozumiem, były psychologicznie ważne dla Bourgeois, jej sytuacja rodzinna wykazywała pewne podobieństwa. Jak pisze pan w swojej książce: obie rodziny należały do tej samej warstwy mieszczaństwa, opisaney przez Balzaka, ludzie materialistyczni i zadowoleni z siebie, świadomi tradycji, ale agnostycy, ceniący wolność i niezbyt postulujący autorytetom, poza tym mieli podwójne standardy moralne: ojciec patriarchalny, a jednocześnie libertyn, oszukujący rodzinę. Ale czy są jakieś przesłanki tej konfrontacji w kategoriach historii sztuki?*

**U.K.:** Oczywiście obraz ten znalazł się tu nie tylko z powodu obicia fotela, na którym siedzi pani Cézanne, podobnego do tapiserii. *Madame Cézanne* to bardziej figura niż portret, zniesiono w nim centralną perspektywę, wszystko sprowadza się do płaszczyzn z farby, figurze odebrano tu indywidualność. Tak jakby malarz chciał udokumentować swoją koncepcję transpozycji widzianej postaci w doznania kolorystyczne i plamy farby, z których skonstruowany został ten obraz. Konstrukcja jest nadrzędna. Motyw schodzi na dalszy plan. Kobieta staje się zbudowanym z farby obiektem/przedmiotem.

**M.K.:** *„Contraste de formes” („Kontrast form”) Fernanda Légera z 1913 roku skonfrontował Pan z „Red Fragmented Figure” („Czerwona, poprzecinana figura”) z 1953 roku. Rzeźba Bourgeois składa się z drewnianych elementów generalnie w formie klina, ustawionych na sobie w zróżnicowany sposób – od razu dostrzegamy, jak bardzo rzeźbiarska jest ta praca, jak bardzo wielo-stronna.*

**U.K.:** Kubistyczne prace Picassa i Braque’a są wprawdzie ważniejsze niż kubistyczne dzieła Légera. Ale Léger był nauczycielem Bourgeois i, jak zwykła podkreślać: jej najważniejszym nauczycielem. Léger doprowadził ją do rzeźby, wcześniej tylko malowała, on jej powiedział: „Louise, ty musisz rzeźbić”. Léger pokazał jej, czym jest rzeźba. Między Légerem a Bourgeois rozwija się tu dialog o naturze plastyczności rzeźbiarskiej, on tworzy dwu-, ona trójwymiarowo.

Dzięki Légerowi rozwinęła się w niej pasja do trójwymiarowości, on swoje upodobanie do rzeźby, do trójwymiarowości, wyrażał na obrazach, których



intencją jest unaocznić trzy wymiary. Można powiedzieć, że najważniejszą cechą tych obrazów jest trójwymiarowość, aczkolwiek przedstawiona w dwóch wymiarach. Abstrakcyjna figura Bourgeois, *Red Fragmented Figure* dlatego jest tak fantastyczna, ponieważ widzimy ją jako *par excellence* trójwymiarową. Osiągnięciem Bourgeois było oderwanie rzeźby od elementu malarzkiego. Ta praca to jej odpowiedź na ekspresjonizm abstrakcyjny. Stworzyła figury, które rzeczywiście oddaliły się od dwuwymiarowości. W wielu pracach Davida Smitha, także u Barnetta Newmana, przeszkadza mi, że są to trójwymiarowe obrazy, malarstwo w trzech wymiarach. Natomiast Bourgeois tworzy rzeźby, które całkowicie pożegnały się już z obrazem, są formami abstrakcyjnymi.

**M.K.:** *Przechodząc obok rzeźb z końca lat czterdziestych można wspomnieć o tym, że kiedy Bourgeois po raz pierwszy wystawiła swoje rzeźby w nowo-*

jorskiej Peridot Gallery, były one bez cokołów, chciała, by, jak animistyczne byty, wyrastały prosto z podłogi, stały na niej tak jak widzowie.

**U.K.:** Tak, w jej intencji są one bardzo delikatne, chwiejne, to, że trzymają się pionowo, zawdzięczają tylko rzeźbiarce, są całkowicie od niej uzależnione.

**M.K.:** Jesteśmy w sali, w której eksponaty od strony przeszklonej całkowicie ściany rano, zanim słońce zaświeci bezpośrednio na nie, współgrają z rozgrywającym się na zewnątrz spektaklem natury. I tu patrzymy pod światło na czerwono-czarną abstrakcyjną pracę Bourgeois, opatrzoną bardzo literackim tytułem „The Blind Leading the Blind” („Ślepy ślepego prowadzi”). Można powiedzieć, że jest to kwintesencja abstrakcji ekspresjonistycznej.



Quarantania.

**U.K.:** Bourgeois miała łatwość w nawiązywaniu znajomości artystycznych, dzięki temu, ale również dzięki kontaktom męża, poznała praktycznie całe nowojorskie środowisko artystyczne, przede wszystkim surrealistów, którzy wyemigrowali do Nowego Jorku oraz działających tam abstrakcyjnych ekspresjonistów, jak Pollock, De Koonig, Newman etc. Wszystkich ich znała, nie zabrakło jej przy słynnych Artists Sessions ekspresjonistów, prowadzonych przez Roberta Motherwella, gdzie dyskutowano formalne kwestie, na przykład, czy dzieła powinny posiadać tytuły albo czy artyści tego ruchu tworzą zwartą grupę lub szkołę. W tym czasie Bourgeois wykonała stojące figury

*Personnages*, które mają tę abstrakcyjną, formalną stronę, ale i narracyjny meta-poziom. Dla mnie *The Blind Leading the Blind* (*Ślepy ślepego prowadzi*) to jedno z najważniejszych dzieł abstrakcyjnego ekspresjonizmu w rzeźbie. Jest pełną abstrakcją w przestrzeni, Bourgeois całkowicie uwolniła się od płaszczyzny. Praca regularnie nieregularna, zrobiona bardzo topornie, z surowego drewna, pomalowanego, wyciętego ręczną piłą, z bardzo lekkiego balsamu. W kompozycji wielokrotnie powtórzona została forma zasadnicza – składają się na nią klinowate trójkąty, pozostające z sobą w witalnej relacji. Całość ustrukturowana jest przez kolory, czerwony i czarny, co nadaje jej dużą dynamikę. Tytuł też nie jest bez znaczenia...

**M.K.:** *Z jednej strony ewokuje cytaty z Mateusza (15, 13–14), z drugiej, wizualny cytaty ze słynnego obrazu Pietera Breugela „Ślepcy”...*

**U.K.:** ...z Museo Capodimonte w Neapolu. Tak, Bourgeois dobrze znała ten obraz. Nawiązała tu również do żołnierzy oślepionych gazem w czasie pierwszej wojny światowej. A zatem i tu ponad abstrakcją jest jeszcze meta-poziom narracyjny.

**M.K.:** *Ranni w wojnie żołnierze to była ważna część jej dzieciństwa, w szpitalu w Chartres odwiedzała ojca, który w następstwie zranienia na froncie musiał odbyć długą rekonwalescencję...*

**U.K.:** ...a poza tym jest jeszcze inna historia z jej dzieciństwa, kiedy razem z bratem siedziała pod stołem i patrzyła na nogi rodziców, którzy nagle wydali jej się obcy. To znowu ukazuje element narracyjny. Niezależnie od tego, *The Blind Leading the Blind* to jedna z najważniejszych rzeźb abstrakcyjnego ekspresjonizmu, spełnia wszystkie najważniejsze warunki programowe tego nurtu, realizuje wszystko, do czego dążyli artyści tej formacji: dzieło nie ma żadnego związku do zmysłowej rzeczywistości, nie przedstawia niczego, tylko farbę, i gest, to dzieło totalnie nowoczesne, tzn. zrywa ze związkami z tradycją, no i radykalnie odcina się od płaszczyznowości malarstwa.

**M.K.:** *Kontrapunktem dla niej na tej wystawie jest obraz „Uriel” Barnetta Newmana z roku 1955.*

**U.K.:** To jeden z najbardziej radykalnych dużych obrazów Newmana – również jest regularnie nieregularny, Barnett Newman chciał tu pokazać, że obrazy wyróżnia przede wszystkim aspekt malarski, że obraz nie jest czymś syntetycznym, tylko musi sprowadzać się do struktury malarskiej. W porównaniu z Newmanem rzeźby Bourgeois posiadają dwa poziomy: formalny i narracyjny. Problem jej polega ogólnie na tym, że element narracyjny wysuwa się na pierwszy plan, widać to coraz wyraźniej w późnym dziele. Także jej

psychiczne konflikty, które wciąż próbowała przezwyciężyć w sztuce – a raczej sztuką (wciąż to podkreślała i na pewno tak było) – wkraczają w domenę jej formy i decydują o możliwościach formalnej ekspresji. Jako artystka traktowana była przez historyków sztuki bardziej jako przypadek szczególny, izolowany, niż jako formalnie dojrzały twórca, będący częścią siatki powiązanych z sobą artystów, należących do tego środowiska i mających aktywny wpływ na życie artystyczne.

**M.K.:** *Krytycy zwracają uwagę na to, że jej reputacja pozostawała daleko w tyle za rzeczywistą rolą, którą odegrała w abstrakcyjnym ekspresjonizmie, pewnie także z tego powodu, że była kobietą.*

**U.K.:** Tak, trzeba przyznać, że ekspresjonizm abstrakcyjny był ruchem wyjątkowo nieprzyjznie nastawionym do kobiet. Wręcz wrogo. Hans Hofmann głosił przecież, że „*only men have the wings for art*” (tylko mężczyźni nadają się do malarstwa), a w tym samym czasie dyskutował z Bourgeois na Artists Sessions, to absurdalne.

**M.K.:** *Wewnątrz drewniana „Quarantania” z lat czterdziestych. W ogrodzie olbrzymi metalowy pająk z 1999. Trudno o większy kontrast. Zdumiewająca ewolucja.*

**U.K.:** W tej perspektywie widzimy całą skalę jej dzieła, do takiej ewolucji przyczynił się fakt, że Bourgeois nie miała sztywnej koncepcji formy. Przez to, iż, formalnie, w kwestii specyficznej formy, którą sobie wypracowała, zapomniano ją, nie kojarzono jej z konkretną formą, nie miała potrzeby powracać do dawnego. Nie była pod presją, żeby wciąż się powtarzać, jak na przykład Jackson Pollock, którego zniszczyło uporczywe trzymanie się swojego wynalazku rozchlapanej plamy, czego zresztą od niego oczekiwano. Bourgeois szła w jakimś kierunku, rozwinęła specyficzną formę, ale mogła ją zawsze porzucić i szukać nowej, następnej. W latach pięćdziesiątych przez kilkanaście lat w ogóle nie miała wystaw. Po śmierci ojca w 1951 roku popadła w głęboką depresję, poddała się terapii psychoanalitycznej, przez ponad dziesięć lat bardzo intensywnej. Potem poddawała się terapii w nieregularnych odstępach czasu, pogłębiając ją refleksjami, zapisywanymi w notesach i na różnych kartkach. Wewnętrzne konflikty rozwiązywała tworząc, nadając formę elementowi nieświadomemu. Powrót do rzeźby w latach sześćdziesiątych znaczył radykalne odcięcie się od przeszłości, poszła w całkiem nowym kierunku, który z biegiem czasu doprowadził ją do pająków. Bardzo konsekwentnie próbowała podświadomości nadać formę i przezwyciężyć abstrakcję *tel quel*.



*Quarantania, Maman.*

**M.K.:** *Olbrzymi „Pająk” wznosi się na wysokość dziesięciu metrów ponad trawnikiem Galerii Beyeler, jest większy od pokaźnego, starego dębu – to rzeźba „Maman”. Nawiasem mówiąc, po polsku słowo pająk jest rodzaju męskiego i trzeba wciąż pamiętać, że we francuskim i niemieckim pająk ewokuje kobiecość.*

**U.K.:** *Maman jest dziełem abstrakcyjnym, to forma, konstrukcja na ośmiu nogach, nie jakaś postać z teatru. Jednakże z drugiej strony jest to także figura, opowiadająca pewną historię. Należy do późnych prac Bourgeois z okresu, kiedy oderwała się ona już od formalizmu i przeszła do narracji, tego meta-poziomu. Maman przedstawia pająka, który niesie jajka, matkę, matkę troskliwą, która daje życie dzieciom, ale i je broni – obok życia daje więc i śmierć. Bourgeois snuła często refleksje, tak o sztuce, jak o jej psychicznych uwarunkowaniach. W swoich zapiskach niejednokrotnie wspominała Medeę – matkę, która, zdradzona, zabija własne dzieci – oraz Penelopę, która czekając na powrót męża w ciągu dnia tka, a nocą pruje – ta konotacja jest też zawarta w figurze pająka.*

Ale pająk to przecież i Louise Bourgeois – matka trojga dzieci, jak również, być może, jej własna matka, która ją wydała na świat. Psychologicznie bardzo to skomplikowana figura, a formalnie jedna z najciekawszych, najlepszych



*Maman.*

rzeźb końca XX wieku, być może najpiękniejsza rzeźba znajdująca się w przestrzeni publicznej. Zdziwiająca, że autorka wraca do motywu zwierzęcego, skądinąd bardzo charakterystycznego dla końca XIX wieku, prowadzi tym samym dialog z tradycją. Struktura *Maman* jest bardzo prosta, choć technicznie – złożona. Składa się z pociętych i zespawanych rur, które pasują do siebie dlatego, że albo mają zakończenie wypukłe albo wklęsłe.

**M.K.:** *A więc stanowią kombinację męskiego i kobiecego. W języku technicznym metafora kobiece/męskie jest najlepszym skrótem komercyjnym. Dlatego kupujemy w Castoramie np. męskie albo kobiece elementy jakiegoś mebla lub urządzenia elektrycznego. Dzieło Bourgeois świadomie ma coś wspólnego z inżynierią. To dla niej jeden biegun, inżynieria, ten jeden biegun pięknie współgra z formami organicznymi, anatomicznymi, które czasami mogą szokować. Jak choćby w rzeźbach „organicznych”, łączących z sobą, niejako stapiających razem, charakterystyki męskiej i kobiecej seksualności.*

**U.K.:** Z grupy prac, w których Bourgeois przedstawiając emocje, chce nadać formę nieświadomemu, pokazujemy dwa ważne dzieła. Pierwsze to wykonana z różowego marmuru „kobieta-nóż” – *Femme Couteau* z 1982 roku – kobieta, ale i mężczyzna, *vulva* i *penis* jednocześnie obrazowane – także ambiwalencja między raniącym a ranionym. W jednym ze sfilmowanych wywiadów Bourgeois bierze za wzór dla rzeźby swoje ciało, obmacuje się, a potem kształtem,





*Femme Couteau.*

zarysem i wymiarami własnego ciała obdarza dzieło. W tym wypadku na przykład, centralnym punktem jest szyja i gardło, dokładnie odwzorowujące anatomię ciała rzeźbiarki.

**M.K.:** *Te prace wywołują w nas reakcje, które są niezwykłe, to niezwykle zestawienie elementów wykluczających się w porządku natury wyrwa nas z nawyku patrzenia konwencjonalnego, uczula nas na nieoczekiwane cechy tego, co znane, tak jakby autorka chciała otworzyć nas na jakieś paradoksalne widzenie, na które nie przyzwala rozum nawykły do myślenia w kategoriach pragmatycznych.*

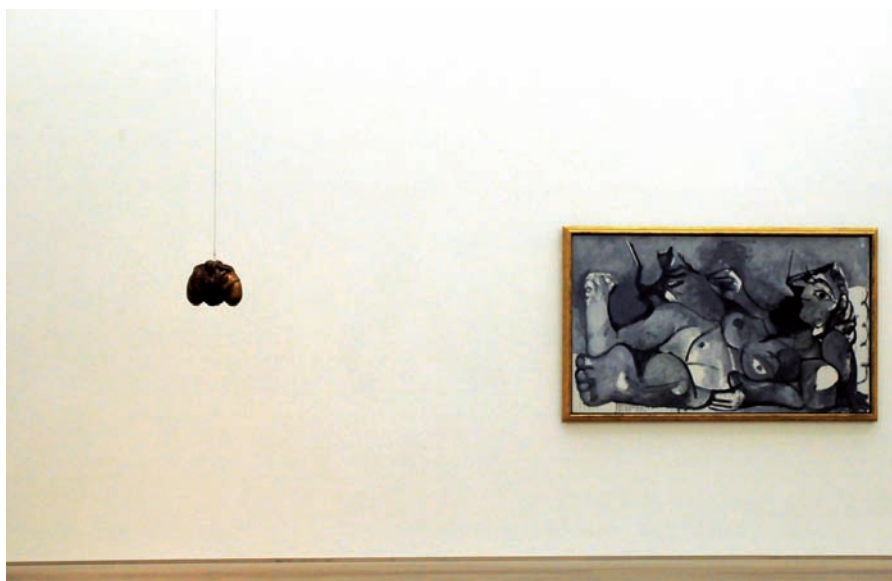
**U.K.:** Tak, dobrym przykładem jest druga praca na tej sali, zawieszona w sąsiedztwie Picassa nieznacznie wyżej niż poziom naszej głowy. *Janus fleuri (Janus kwitnący)* z 1968 roku odsyła nas do seksualności. Wiemy, że Janusa, Boga początku i końca, kojarzy się z seksualnością. Kiedy jednak zastanowimy się, co konkretnie... co właściwie odsyła nas do tych myśli, kiedy chcemy opisać tę rzeźbę, poddać nasze myśli logicznie weryfikowalnym operacjom, docieramy do jakiejś granicy.

**M.K.:** *Trudno sformułować konkluzję logiczną i wyjaśnić, wytłumaczyć wszystko. Uderzamy głową o mur.*

**U.K.:** Dla mnie to ważna wskazówka. Kogoś, kto na nie patrzy w pierwszym, spontanicznym oglądzie, bez uprzedniej wiedzy, takie dzieło odsyła

do własnej nieświadomości. Bourgeois była przekonana, że artyści mają dar specjalnego kontaktu z nieświadomym. Ona chciała to uczynić widocznym, nie zawsze potrafiła, ale próbowała. Kontakt z jej dziełem na jakiś czas owocuje u obserwatora nawiązaniem jakiejś więzi z własną nieświadomością. To jest w jej pracach ekscytujące, to nas fascynuje.

**M.K.:** A w tym kontekście Picasso?



*Janus fleuri i Femme couchante jouante avec un chat.*

**U.K.:** Konfrontacja *Janusa* i *Kobiety-noża* z Picassem? Picasso w portretach kobiet dekonstruował i re-konstruował, to straszne słowo, ale też „wypróbowywał” (*erarbeitete*) swoje techniki na kobietach. Konfrontacja z *Femme couchante jouante avec un chat* (*Leżąca kobieta bawiąca się z kotem*), 1964 – jest ciekawa, bo obraz ten ma wiele poziomów, można się zastanawiać, czy to, co widzimy, to pierś, czy oko, czy to zwykły portret, czy portret podwójny. To, że Picasso ma na myśli seksualność, wiemy z powodu kotki, *vulvy* – również do Picassa można zastosować pogląd Bourgeois, że artyści mają szczególny związek z nieświadomością, zwracając uwagę na ambiwalencję tych figur kobiecych. Picasso miał olbrzymi lęk przed kobietami.

A tak *à propos* kobiet, w zbiorach naszego muzeum nie ma dzieł ani jednej kobiety. Pan Beyeler zawsze się wymawiał stwierdzeniem, że kobiety są przecież na obrazach.

**M.K.:** *Intencją wystawy „Louise Bourgeois: A l’infini” jest również zakwestionowanie męskiego punktu widzenia?*

**U.K.:** Louise Bourgeois podziwiała – jak wszyscy – geniusz Picassa, dobrze znała jego twórczość z czasów przed wyjazdem do Nowego Jorku. Jeśli chodzi o ich osobiste kontakty, to poznali się w latach trzydziestych, ale nie pozostawali w kontakcie. Louise była aktywna, obracała się w kręgach



*A l’infini oraz L’homme qui marche Giacomettiego.*

artystów, ale nie należała do cyganerii, raczej była postrzegana jako ktoś, kogo po niemiecku określa się mianem „höhere Tochter”, panna z dobrego domu. Brancusi wziął ją wręcz za bogatą kolekcjonerkę. Na pewno by jej się to nie podobało.

**M.K.:** *Następna sala – pokazywany po raz pierwszy późny cykl rysunków „A l’infini” („W nieskończoność”).*

**U.K.:** Czternastoczęściowy cykl sztychów z 2008 roku to malowane akwaforty, każda przedstawia dwie spletające się nitki, włókna, być może zaczątek tkaniny, jak na dywanie, jak w tapiserii, ale idzie tu może też o biologiczny cykl życia, zaczątek tkanki, pojawienie się embriona. Tak z grubsza są to więc może prace figuratywne. W każdym razie wszystko kończy się jakąś białą mgłą, zbyt łatwo byłoby to porównać do śmierci, ale w każdym razie te rysunki mają coś wspólnego z rozpadem, z rozsypaniem się, unicestwieniem.

Bourgeois używa tu farb wodnych, przeważa czerwień, biele kryją tu partie niebieskie, może to kojarzyć się z naczyniami krwionośnymi. *A l'infini* to poruszający, liryczny cykl stworzony przez artystkę w bardzo podeszłym wielku – cykl życia, który ciągnie się w nieskończoność.

**M.K.:** *A jaki jest sens zestawienia tych rysunków z rzeźbami Giacomettiego. W kilku salach umieścić pan inne prace Szwajcara, rzeźby, ale i portret kochanki, Caroline.*

**U.K.:** Można z punktu widzenia historii sztuki zestawienie z Giacomettim kwestionować, ale ja widzę podobieństwa. Na przykład tych dwóch artystów było na wspólnym terenie jeśli chodzi o element narracyjny. Figury Giacomettiego z Chase Manhattan Plaza, choć nigdy się nie spotkają, próbują to uczynić. Idący mężczyzna, zmierza w kierunku kobiety, ale nigdy do niej nie dotrze. Gra polegająca na oczekiwaniu.

**M.K.:** *Bourgeois nie podobało się, kiedy ktoś porównywał ją do Giacomettiego. W jednej z rozmów przyznaje wprawdzie, że ich postaci są pionowe, ale stanowczo stwierdza, że różnic jest aż za wiele i jedną z nich upatruje w tym, że figury Giacomettiego są zawsze w ruchu, idą, a jej – stoją w miejscu, już na zawsze nieruchome, bo ona nie chce, żeby gdzieś poszły. A prze-*



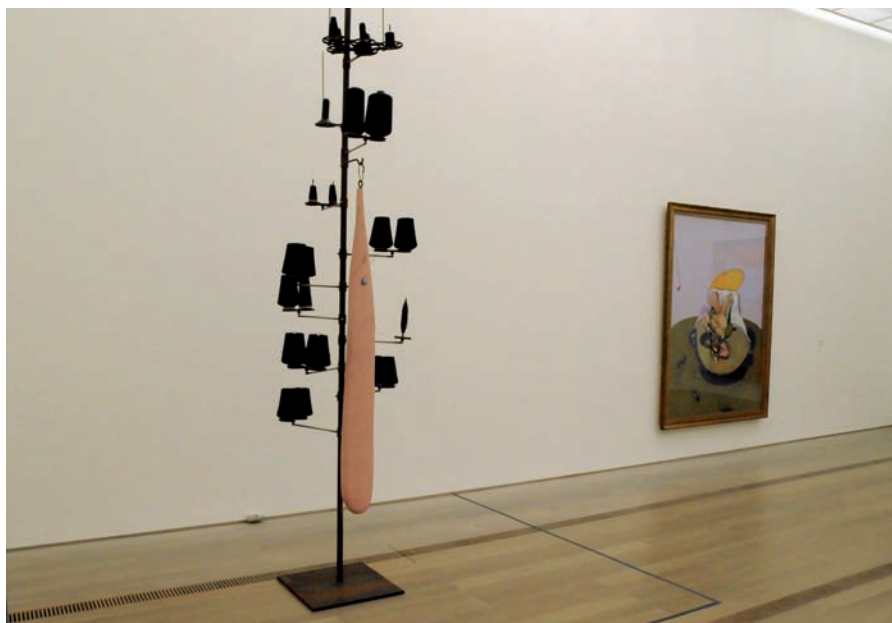
*Maman i Standing Woman.*

cież tylko połowa figur Giacomettiego idzie – jego mężczyźni znajdują się w ruchu, podczas gdy kobiety zawsze stoją – tak jak figury Bourgeois. W tej sali skontrapuntował pan grafikę francuskiej artystki z dwiema rzeźbami wielkiego Szwajcara, z „Idącym mężczyzną” i „Stojącą kobietą”. I muszę przyznać, że właśnie tutaj to idący w nieskończoność mężczyzna swoim nachyleniem „współ-gra” z fantazjami Bourgeois na temat nieskończoności.

Przechodzimy do kolejnej konfrontacji – z malarstwem Bacona, który bardzo cenił Giacomettiego, zwłaszcza jego rysunki.

**U.K.:** W Baconie widziała bratnią duszę, wyczytywała z jego dzieł zdolność przedstawienia na obrazie wielkiej agresji, Bourgeois również miała wielką tego potrzebę. Fascynowało ją, że z jednej strony jest u Bacona wielka agresywność, z drugiej – opanowanie, niesamowita kontrola. Jego prace są bardzo kontrolowane, bardzo dokładne, mocno zakomponowane malarsko. Tak samo jej dzieła – pod pełną kontrolą, dokładne, formalnie zbudowane z niezwykłą precyzją formalną.

**M.K.:** Tryptykiem Bacona oraz obrazem „Lying Figure” („Leżąca postać”) skontrapunktował pan pracę Bourgeois z 1992 roku, „In Respite” („W spoczynku”). „In Respite” to konstrukcja ze szpulami – na pionowym stalowym



*In Respite i Lying Figure.*

*pręcie umieszczone są prostopadle odnogi, a raczej „gałęzie”, bo to jest swoiste drzewko, a na nich zawieszono są nici i maczugowaty przedmiot z gumy.*

**U.K.:** Szpule znalazła w atelier, w którym pracowała od 1980 roku, wcześniej była tam przedzalnia. I z przedmiotów zostawionych przez byłego właściciela zrobiła rzeźbę – która znowu przypomina jej dzieciństwo. Ze szpul rozwijają się nici, zakończone igłą, igła wbita jest w różowy obiekt – różowy w tej samej gamie jak u Bacona. Ów *objet désagréable* (przedmiot nieprzyjemny), a zarazem *objet inconnu* (przedmiot nieznan), można interpretować na kilka sposobów, jako poduszkę do igieł krawieckich, albo język, a może część organów płciowych, to nie jest określone, to obiekt abstrakcyjny. Igły mogą służyć do ranienia, ale i do zreperowania czegoś, a także do agresji przez reperację. Niewykluczone, że Bourgeois po prostu chciała stworzyć coś, co apeluje do naszej nieświadomości. Znowu wypadłoby przypomnieć o przekonaniu rzeźbiarki, że artysta potrafi jak nikt inny łączyć nieświadome ze świadomym. To jest oczywiście również cecha Bacona. Dwa bieguny, janusowe oblicze świata – z jednej strony przywiązanie do harmonii i jej potrzeba, z drugiej – duży ładunek agresji. Tu można zaznaczyć, że artyści mogą być sobie bliscy, nawet jeśli formalnie nie ma między ich dziełem związku ani podobieństw. Artyści widzą inaczej, zwracają uwagę na różne rzeczy, kierują wzrok na zupełnie inne szczegóły, również w kwestii barwy, również w sensie psychologicznym. Jeśli ktoś rzadko ma do czynienia ze sztuką, może o tym zapomnieć. Artyści widzą też inaczej niż historycy sztuki. Bourgeois wiedziała o tym z własnego doświadczenia, jej mąż był wybitnym historykiem sztuki, ale ona patrzyła na sztukę inaczej.

**M.K.:** *Przechodzimy do dwóch ostatnich sal wystawy. W przedostatniej zawieszono dwieście dwadzieścia prac z cyklu tak zwanych „Insomnia Drawings”...*

**U.K.:** *Insomnia Drawings* „rysunki bezsenności” albo „rysunki z bezsenności”, które robiła w bezsenne noce w 1994/95, w sumie cały kosmos świata jej myśli. To obrazy albo zapiski, kartki z rysunkami i tekstami o niekiedy graficznie przemyślanym liternictwie, w tym cyklu napisane przecina się z narysowanym, narracją z abstrakcją. To bardzo interesujące prace, powstałe w czasie walki o sen, ściślej mówiąc: o zasypianie.

**M.K.:** *Ostatnia sala.*

**U.K.:** *Passage dangereux*, a więc niebezpieczne przejście, instalacja wchodząca do cyklu *Celles (Cele)*. W *Celach* autorka wykorzystuje elementy własnej biografii i przed nami je „uwidacznia”. Patrzący ma wrażenie, że



*Insomnia Drawings.*

wkracza w prywatny, intymny świat, wyczuwa w tym rodzaj voyeurizmu. Po wystawie w Museum of Modern Arts w 1982 roku, kiedy Bourgeois przemieniła się w twórcę o renomie światowej, nabrała świadomości, że jej sztuka staje się „muzealna”. Wiedziała, że *Cele* trafią do muzeów. Każda wizyta w muzeum jest doświadczeniem samego siebie, poznawaniem siebie. Pokazujemy tu największą pracę z tej serii, *Passage dangereux* – każda wizyta w muzeum to swego rodzaju niebezpieczne przejście, w tym konkretnym wypadku idzie o dojrzewanie, rozbudzenie seksualne. Cecha składa się z wielu prawdopodobnie nie do końca wytłumaczalnych motywów. Zaczyna się od piersi matki, względnie banalne, ale zaraz obok marmurowy blat, z którego wyrastają zajęcze uszy, surrealistyczna instalacja, aluzja do poglądów ojca, który hodował różne gatunki zwierząt i chciał na przykład razem chować psy i zajęce, przekonany, że po I wojnie światowej także wśród zwierząt musi zapanować pokój. Mamy tu różne inne przedmioty, mankiety ojca, perfumy we flakonach, gniazdo os, jest kość, butelka po likierze, prezent od Le Corbusiera, z którym się przyjaźniła, w tej butelce znajduje się martwa mucha, mucha, którą zniszczyło pożądanie, seks i śmierć łączą się z sobą. Następnie grupa dziecięcych krzeseł ze szklanymi kulami – aluzja: dzieci są jak przezroczyste kule, które zaczynają między sobą się porozumiewać, dalej element, nad któ-

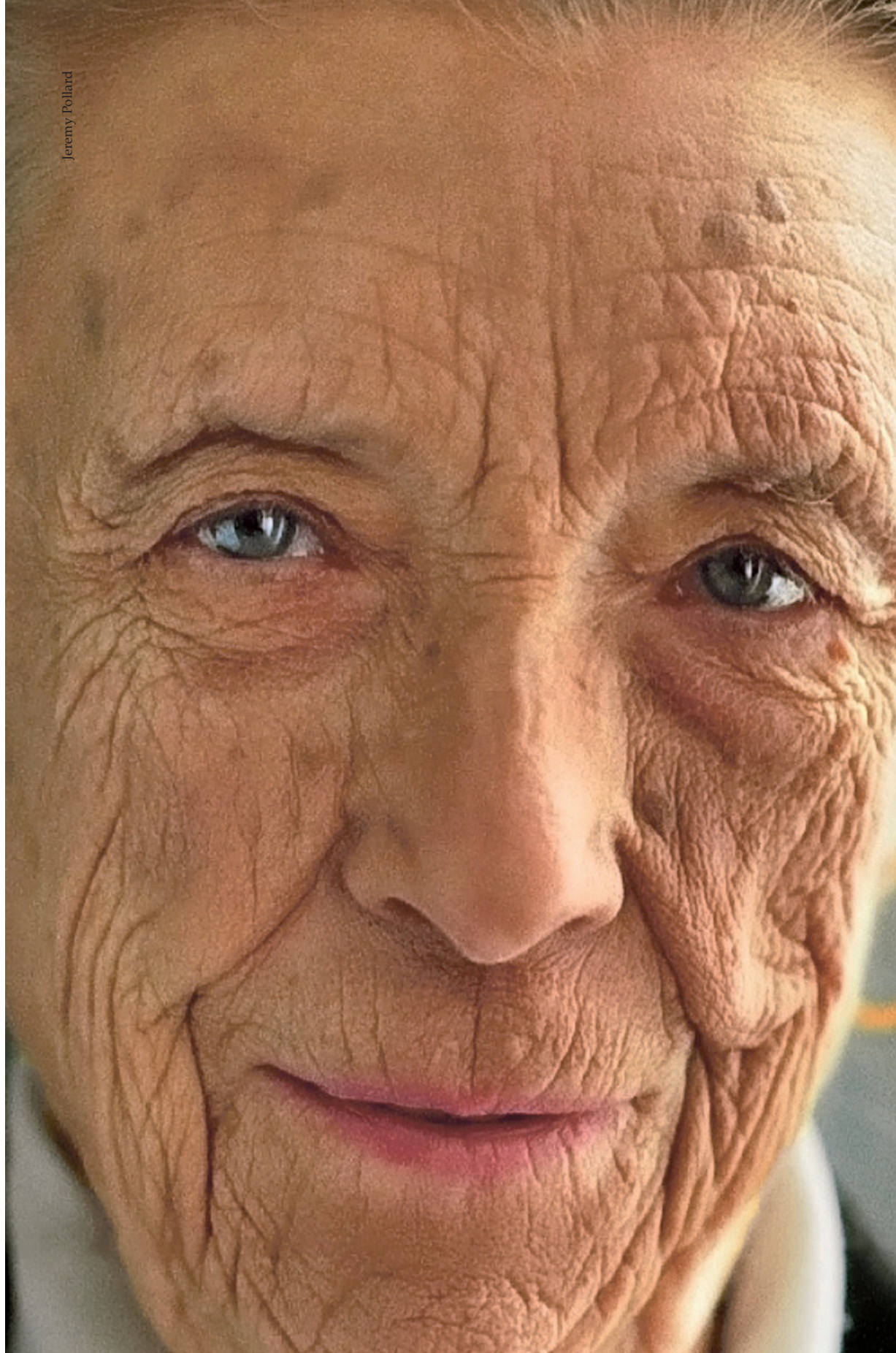
rym często się zastanawiam: krzesło, powieszona jak huśtawka przed fragmentem tapiserii. Wreszcie pokój rodziców z krzesłami ojca – który był ich kolekcjonerem i trzymał je na poddaszu w budynku gospodarczym, i matką obecną pod postacią pająka. Centralnym motywem jest łóżko bez materaca – naturalistycznie zrobione stopy, przymocowane do kijów udających nogi i prowadzących do skrzynki, sugerującej torso dwojga ludzi, ułożone są tak jak stopy pary uprawiającej miłość w pozycji misjonarskiej. Obraz tego, co widzi dziecko, nie rozumiejąc, co się dzieje, kiedy wchodzi do sypialni rodziców...

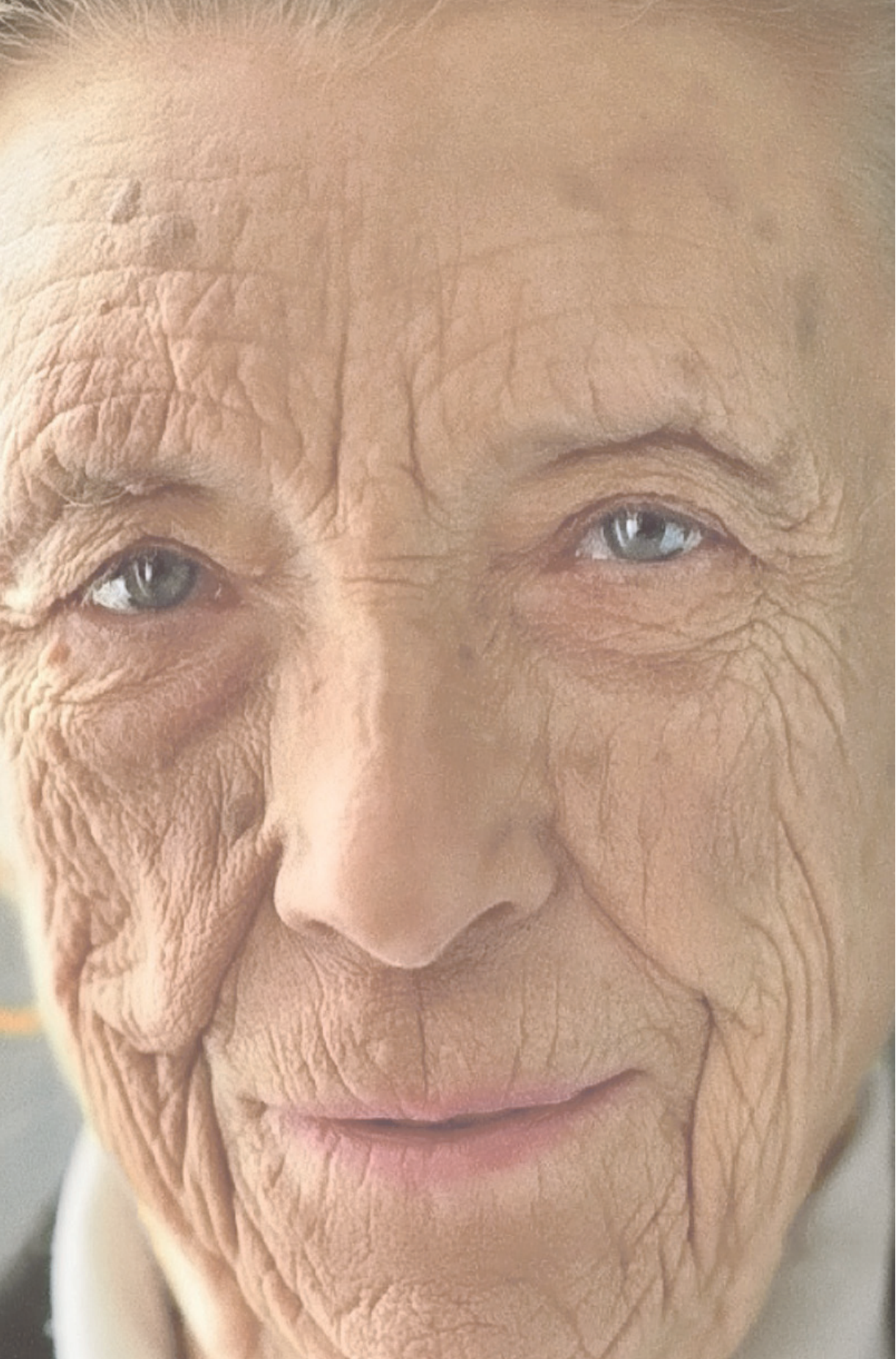
Formalna całość, *environment*, instalacja, która zdumiewająco funkcjonuje, przygnębiająca, klaustrofobiczna forma, która swoją zawartością przed oglądającym otwiera możliwość wkroczenia na meta-poziom.

**M.K.:** *Przypomina mi to prace Tadeusza Kantora. Polski artysta w podobny, jemu tylko właściwy sposób wytwarzał environment pamięci świata, który odszedł całkiem w niepamięć. Jego teatr śmierci był też skonstruowaną przestrzenią przeszłości. „Passage dangereux” Bourgeois nie ma na tej sali kontrapunktu, echa. Z czym jest ta ostatnia konfrontacja? Czy mamy przez to rozumieć, że zestawia pan ją z samym widzem? Jego wyprawa szlakiem powinowactw między dziełami artystów kończy się w podziemiach budynku dziełem, dla którego nie znalazł pan partnera wśród artystów. Czyżby widz miał znaleźć echo Bourgeois w samym sobie?*

**U.K.:** Umieściłem tę *Celę* na samym końcu szlaku wiodącego z zewnątrz, od natury i słońca. Z ogrodu, *Pająka*, do wewnątrz. Nić Ariadny prowadzi widza przez sale muzeum do środka. Do brzucha budynku. Tam, w samym środku, odbywa się konfrontacja z Nieświadomym.







*Beata Szymańska*

---

## Opuszczenie

Zostawiłeś nas na pustych dworcach  
na czerwonych mokradłach  
nie musiałeś nawet zniknąć  
żeby nie być.

My biegamy, dmiemy w trąbki  
kiedy wzbiera wielka woda.

Kiedy cicho –  
wiatr przychodzi i odchodzi  
do odległych mrocznych miejsc.

## Wiosenny pochód

Słońce już mocniej grzeje  
i bezdomni  
wędrują na ogrody.  
Spieszą, żeby zająć

najlepsze miejsca pomiędzy  
sadzonkami cudzych kwiatów i sałaty.  
A na przedzie  
wędruje mały chory ksiądz.  
Głos ma potężny  
i przegania  
demony.  
Inni mogą tylko  
patrzeć w podziw  
zazdrośni  
jak złote rybki w słoju,  
którym też się marzy  
taka wędrówka

## Wiosenne wody

Że woda i ogień własny rozum mają  
wiedzieli Starożytni.  
Chociaż trzeba dodać,  
iż wszelkim żywiołom  
przychodzi długo czekać  
żeby się wykazać.  
Deszcze przyszły tej wiosny,  
długo padały  
i tak nasz potok w dolinie  
trafił na swą chwilę.  
Zaraz na początku  
oczyścił brzegi z drzew, trawek i kwiatków  
a także z głupawych  
letniskowych domków.  
Odsłonił twardą skałę  
że aż błyszczą w słońcu.  
Na drogę przyrzucił okrągłe kamienie  
i trochę piasku  
zmieniając ją w piękną kamienistą plażę.

A co do mostku –  
tu trzeba powiedzieć,  
że od zawsze był brzydki, więc zupełnie słusznie  
osadził go opodal,  
wśród krzewów tarniny  
kwitnącej nadal biało  
w doskonałej zgodzie  
z naturą rzeczy.

## Drzemka

Przysnęliśmy Bóg wie gdzie,  
na chwilę,  
wbrew woli  
i dość nieroztropnie,  
jak motyl poety Busona  
drzemiący na świątynnym dzwonie.  
Małe zwierzątka zguby  
przebiegały koło naszych stóp  
zupełnie niezauważone.  
A kiedy uderzyło ciężkie serce dzwonu,  
pospadaliśmy miękko w trawę  
szczęśliwi i głodni.

## Szósta wieczór

Wiatr na brudnej ulicy.  
Stukot obcasów, szybki oddech, strach.  
Młoda kobieta biegnie  
po swoje  
zapomniane  
i nieodebrane z przedszkola  
dziecko.

*Krystyna Dąbrowska*

---

\* \* \*

Tylu rzeczy z tobą nie przeżyłam.  
Nie znałam cię kiedy byłeś niedźwiadkowatym chłopczykiem  
i rudawym chudym dwudziestolatkiem.  
Nie ja byłam twoją pierwszą miłością.  
Nie ze mną przeszedłeś najciemniejsze dni.  
Nie poznam twoich zmarłych rodziców, o których mi opowiadasz.  
Tyle historii w sobie noszę:  
o twoich kobietach, przyjaźniach, sukcesach, niespełnieniach,  
o tym jak rodziła się twoja córka –  
wszystko co ciebie tworzy; w czym nie miałam udziału.

Ale kiedy objęci zapadamy w sen  
(nogi, ręce, myśli tak splątane  
że budząc się nie wiemy co jest czyje)  
przez chwilę pewność: dajesz mi siebie cały.

## Chłopiec świętujący Bar Micwę

Gdy wśród klaskania i śpiewu niesie zwoje Tory  
ubrane w bogato haftowaną sukienkę,  
jest jeszcze dzieckiem; trzyma niepewnie  
zbyt duży, ciężki przedmiot.

Ale gdy Tora leży przed nim odsłonięta  
i otwierają się jej ramiona,  
a on czyta z niej pierwszy raz –  
jest już mężczyzną.

Kobiety rzucają cukierki znad przegrody:  
słodki deszcz na gorzką drogę.  
Ojciec podnosi księgę jak żagiel i obraca  
ku zebranym i w stronę Ściany Płacz.

Później chłopiec tańczy z bliskimi w kole  
a dorosłość tańczy w nim z dzieciństwem.  
Ręce mocno obejmują Torę.  
Tuż przy sercu jej zakryte zwoje.

\* \* \*

I znowu przechodzę przez bramkę,  
prześwietlają mi rzeczy,  
i staję przed Ścianą Płacz  
z całą ciemnością w sobie.

Wysoko w szczelinie muru poruszył się gołąb.  
Trudno stąd odejść.

Płowe kamienie. A obok plac jak ul.  
Pielgrzymi, turyści, żołnierze, chasydzi.  
Tutaj, gdzie spotykają się zgiełk i cisza,  
słyszę twój głos. Oddycham.

\* \* \*

W dzieciństwie stawałam w otwartych drzwiach, a ktoś  
z rodziców  
przykładało linijkę do mojej głowy,  
ołówkiem zaznaczało kreskę na framudze.

Później były inne drzwi, w których stawiała mnie ambicja.  
Rysując ostrą krechę, sprawdzała, czy i ile urosłam.

Teraz ty mnie mierzysz, a ja ciebie.  
Dwie poziome drżące kreski –  
nasze ciała

wtulają się w siebie, wnikają  
i nie ma wyżej, niżej, nie ma miar.

## Relief

Rok bycia z tobą. Przypominam sobie skalny relief,  
zatarty, widać tylko człowieka w tunice –  
krzepka postać wędrowca, taka żywa,  
lecz zaplątana w gąszcz niejasnych linii, kalekich form.

Coś wyrasta z barku, jakby druga głowa?  
A ukosem z biodra, koślawa trzecia noga?  
To hybryda, demon? A ta bruzda, która przecina tors?

Nagle odgadujesz: to są lejce,  
wędrowiec prowadzi juczne zwierzę,  
dalej inne zwierzęta i ludzie, cała karawana.

Dokąd ona szła? Dawno weszła w skałę.  
Nasza dopiero wychodzi ze skały.  
Pierwszy rok się wynurzył – i gdyby był sam jeden,



może nie mąciłaby go żadna bruzda.  
Ale zobacz, on prowadzi przyszłe dni,  
otaczają go, wybiegają naprzód, proszą o kształt.

*Krystyna Dąbrowska*



**+P3**

TEATR POLSKI BYDGOSZCZ

**TEATR POLSKI**  
**FESTIWAL PRAPREMIER**  
**BYDGOSZCZ 2011**  
**01-09.10**  
**ORAZ ANEKS**  
**14-16.10**

Marek Wendorff

## W teatr gry i zabawy, czyli prapremiery polskie A.D. 2011

Jubileuszowy bydgoski X Festiwal Prapremier 2011 zapowiedziano hucznie, jak co roku, jako „artystyczny szczyt sezonu” i nie powinno to dziwić, skoro ma to być, według założeń, „przeгляд najciekawszych polskich prapremierowych spektakli z minionego roku”. A jak będzie? – zobaczymy.

Na początek głośna, nagrodzona nagrodą Nike *Nasz klasa. Historia w XIV lekcjach* Tadeusza Słobodzianka w reżyserii Ondreja Spišáka z warszawskiego Teatru na Woli. Jest to opowiedziana „na wzór” *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, chociaż artystycznie siódma po niej woda, historia spisana na kanwie pogromu w Jedwabnem – na podstawie książek m.in. Anny Bikont i Tomasza Grossa, a także akt sądowych i tekstów z gazet. Słobodzianek przedstawia losy uczniów pewnej klasy szkoły podstawowej „gdzieś na wschodzie Polski” i historia ta toczy się od 1925 do końca 1990 roku. W klasie najpierw wisi krzyż, potem sierp i młot, po nim swastyka i na koniec znowu krzyż. Obserwujemy splot losów dziesięciorga postaci, ich zachowanie i postępowanie, wrażliwość, kształtowanie się lub dekomponowanie charakterów, uczucia

i emocje w szerokiej skali od miłości do nienawiści – na tle wydarzeń II wojny światowej i działań morderczych ideologii.

Są mili, żywiołowi, naturalni i widzimy, jak w miarę upływającego czasu zaczynają się ze sobą i z otaczającym światem zestrajać albo różnić, co dzieje się w różnych wariantach i natężeniach. Kto? Dora, żona Menachema, naiwna Zocha, piękna Rachelka, bundowiec, socjalista i funkcjonariusz sowiecki Jakub Kac, ubek Menachem, komunistyczny aparatczyk Zygmunt, ksiądz Heniek, czyli według Słobodzianka „katolicki aparatczyk”, Władek i emigrant Abram. Widzimy, jak zło przenika do głów i serc tych ludzi, jak ich zmienia i niszczy.

Kim są ci uczniowie z „naszej klasy”? Czy to umarli, duchy wywołane z zaświatów, upiory, czy żywi ludzie, tacy jak my kiedyś i teraz? Jak doszło do ich tak wielkiego sponiewierania, niekiedy zdziczenia, czy zeszmacenia? Czy zasiewające się w nich i w ich życiu zło jest czymś abstrakcyjnym i niezrozumiałym, czy jednak działają tu żelazne prawa przyczyn i skutków, odniesione tak do jasno wyrażonych systemów wartości, jak i nihilistycznych ideologii? Co kieruje ich wyborami, bo przecież coś nimi kieruje, doprowadzając do tak ekstremalnych zachowań albo zaniechań? Historia, ideologia i polityka, wiara i religia, miłość, nienawiść i obojętność, życie i śmierć istnieją tu w mocnym splocie, w kontekstach jasnych i jakby jednocześnie niejasnych, niekiedy tak zagmatwanych, że aż nieprawdopodobnych, mimo, a może właśnie dlatego, że przedstawionych dosyć schematycznie i powierzchownie.

Gdzie przebiega granica między tym, co osobiste i społeczne? Kiedy zaczyna się i kiedy kończy między ludźmi przyjaźń, miłość, nienawiść lub obojętność? Ci, którzy umierają, odchodzą w głąb sceny i tak jak na początku zasiadają w szkolnych ławkach i patrzą na tych, którzy jeszcze żyją. Czego się nauczyli? I jaką nauką stały się dla nas ich pojedyncze losy i wspólna, bo jednak wspólna historia?

Nie może nie robić wrażenia tak wielkie nagromadzenie zła na tak małej przestrzeni, ukazane w tak krótkim czasie. Tym bardziej zawód sprawia dosyć drętwa dramaturgia i przeciętna reżyseria, chociaż powinny być one maksymalnie podkreślone i napięte, na miarę tej wstrząsającej i poruszającej sumienia historii.

*Sieroty* współczesnego angielskiego dramaturga Denissa Kelly'ego, autora m.in. kontrowersyjnego *Osamy bohatera*, zaprezentowane przez Teatr Powszechny w Warszawie i reklamowane jako „operujący jędrnym, emocjonalnym językiem spektakl dla wrażliwych widzów o mocnych nerwach”, obejrzelśmy

w reżyserii Grażyny Kani. Historia rodzinna z dreszczykiem, wątek kryminalny, coś w rodzaju thrillera, rzecz o strachu, przemocy, nietolerancji i ksenofobii, co właściwie znaczy – o braku miłości. Nerwy, nienawiść i histeria, a w nich czające się zło, czekające tylko na to, żeby głębiej wejść w człowieka i go zniszczyć.

Rodzina jest niby zwyczajna: ona i on – Helen i Danny i ich synek Shann. Małżonkowie zasiadają do uroczystej kolacji, są elegancko ubrani, palą się świece i stoi butelka wina, zapowiada się miły wieczór. Mieszkają na przedmieściu Londynu, w dzielnicy arabsko-muzułmańskiej biedoty, ale nieźle im się wiedzie i chyba dobrze jest im ze sobą. Dowiadujemy się, że Helen jest w ciąży, są optymistycznie nastawieni, snują plany na przyszłość. I nagle, jak spod ziemi, zjawia się jej brat Liam (oboje są sierotami), jest cały we krwi i przerażony prosi o pomoc. Wydarzenia, które następują, zdzierają z nich maski, pokazując jak pozorne i powierzchowne jest ich życie, jakie w gruncie rzeczy zakłamanie i płytkie.

O czym opowiada Kelly? O samotności w rodzinie, a może o samotności w społeczeństwie? O przerażającym działaniu mechanizmu usprawiedliwiania własnej głupoty i nienawiści? O dzikiej, bezsensownej i bezrozumnej agresji, jaka jest na porządku dziennym we współczesnym świecie? „Wszyscy jesteśmy w tym społeczeństwie sierotami” – mówi Kelly. I ta kameralna historia nagle zaczyna rozszerzać swój krąg. W jej najbliższym tle mamy przemoc, z jaką spotykamy się miastach: zamachy bombowe, zamieszki, burdy i podpalenia, napady, pobicia, porwania i morderstwa, szerzenie się kibolskiej subkultury, terror, rasizm, a w dalszym – „cywilizacyjne” wojny, jakie Europejczycy przy boku Amerykanów toczyli i toczą w Iraku i w Afganistanie (czy ten Danny, „wzorowy” mąż, nie był żołnierzem na froncie jednej z nich?), Abu Ghirab i „latające” więzienia CIA. Jak oddzielić politykę od życia osobistego i rodzinnego? A jak i z jakim skutkiem można od życia osobistego i rodzinnego oddzielać religię i kulturę, w których się wyrosło i zostało ukształtowanym?

Oni nie tyle rozmawiają, co napadają na siebie, krzyczą, kłócą się, denerwują i krok po kroku, słowo po słowie zmieniają się na gorsze i zmierzają ku katastrofie. Na przykład Danny, który z początku mimo wszystko twardo trzyma się zasad i stara się być po stronie dobra, w końcu jest jakby innym człowiekiem: z determinacją działa według podszeptów zła i wciąga w ten krąg innych. Gdy gaśnie światło, na białych ścianach mieszkania ukazują się dzikie i agresywne graffiti, jakby zło z zewnątrz już przedostało się do środka.

Ale te napięcia, ważne dla wszystkich, nie są przecież w odbiorze społecznym jednolite. Co innego jest żyć w kręgu kultury islamskiej, co innego w chrześcijańskiej, a jeszcze co innego wśród tych, którzy uważają się za ateistów lub agnostyków. A ci ludzie nie są przecież od siebie na zewnątrz jakoś sztucznie oddzieleni, chociaż dzieli ich prawie wszystko. Sprawy wiary łączą się z kulturą, z polityką, z wychowaniem, z edukacją, z obyczajami, z myśleniem i działaniem i stanowią krwioobieg społeczeństwa – tak jest od wieków i tysiącleci. Na to nakłada się wir i zamęt mediów i internetu, działają różne polityczne i ekonomiczne mechanizmy i znowu, jak gdyby już nikt niczego nie pamiętał, mówi się o banalności zła, niszczy się język i beztrosko zniacza ducha. Nawet publicyści w gazetach piszą o „efekcie Lucyfera”, tak to daleko zaszło. Zachód pozbywający się judeo-chrześcijańskiego ducha marnieje i zanika, bo żadnego innego ducha nie ma, a z drugiej strony wzmacnia się islam i konfrontacja wydaje się być nieunikniona.

Jak stwierdza Samuel P. Huntington, najważniejsze różnice między narodami nie mają charakteru ideologicznego czy ekonomicznego, lecz kulturowy. Główne pytanie dzisiejszego świata brzmi: Kim jesteśmy? Jak odpowiedzą na nie Europejczycy? Huntington w 2000 roku stwierdził, że osią polityki światowej jest interakcja, jaka zachodzi między potęgą Zachodu a potęgą i kulturą pozostałych cywilizacji. Minęło jedenaście lat i chyba coraz wyraźniej widzimy, jak ta „potęga” Zachodu pęka, kruszy się i groteskowo, przyjmując monstrualno-karykaturalne kształty.

Jeżeli więc Kelly mówi, że w tak ukształtowanych, chociaż ciągle zmieniających się społeczeństwach, wszyscy jesteśmy sierotami, że porzucili nas ludzie, których zadaniem było się nami opiekować, to czy nie ciekawie i sensownie byłoby interpretować tę sztukę poprzez historię o miłosiernym Samarytanie? Ale kto się dziś na to odważy? I kogo z tego krytyczno-teatralnego towarzystwa na to stać? To, że jesteśmy na pobojuwisku, to wiadomo. Ale to, że to jeszcze nie koniec, bo diabeł po nim krąży, to już jednak w tym wirze i zamęcie wiadomo mniej albo w ogóle jeszcze nie wiadomo!

*Żywoty świętych osiedlowych* na podstawie prozy Lidii Amejko, w reżyserii, scenografii i wykonaniu Agaty Kucińskiej przyjechały z wrocławskiego Teatru Ad Spectores. To autorski spektakl Kucińskiej, zdolnej absolwentki Wydziału Lalkarskiego, bo także jej projektu są prezentowane lalki oraz animacja.

Szare, beznadziejne blokowisko z betonu, niby zrobione przez Pana Boga, w rzeczywistości peerelowski relikwiarz, schron i miejsce niczyje, a w nim dziwne

postaci: pustelnik Egon zajęty swoim telewizorem, misjonarka Apollonia z burdelu, onanista Cyfrojeb, który ciągle coś lub na coś liczy, wolontariuszka, zbieraczka i grabarka porzuconych marzeń Kunerta, Angelika, która swój gniew i żal zamyka w słoikach i różne inne kukły, lalki i kukielki, którymi z talentem gra Kucińska w rytm prezentowanej na żywo muzyki granej na instrumentach perkusyjnych przez multiinstrumentalistę Sambora Dudzińskiego.

Wrażenie robi ekspresja młodej aktorki i animatorki, bo wygląda to tak, jakby wcielała się w te miniaturowe, a także wielkości człowieka kukły i lalki, jakby nie tylko za nimi się kryła, ale częściowo nimi była, zasłonięta maską, częścią ubioru, czy rekwizytem (jest tu nawet zmyslna scena stripteasu), stając się ludzko-kukielkową hybrydą, będącą w prawie ciągłych przemianach. W przyćmionym, szarym świetle widzimy piękne błyski światła jasnego i czystego. Buntem przeciw szarości i zwykłości ich życia jest dodawana czy doczepiana do nich świętość, choćby najbardziej była dziwaczna, podejrzana, czy pożałowania godna. Oni chcą być za wszelką cenę opowiedziani: „Nikim jesteś człowieku, jeśli się pierwszej w słowach pięknych nie odbijesz” – mówi jeden z nich i Agata Kucińska, tak jak potrafi, opowiada ten ich świat.

Uwagę zwracają długie chwile ciemności, oświetlenie tylko części twarzy czy sylwetki, a także gry głosu, ciała, kostiumów, rekwizytów i masek. Można powiedzieć, szukając formy dla tego przedstawienia, że jest to monodram lalkowy, chociaż chyba bardziej aktorsko-lalkowy, bo jednak Agata Kucińska jest tu na pierwszym planie, a nie kukły, lalki i kukielki, którym z takim oddaniem służy.

Materiał literacki jest tu bardzo przeciętny. Powierzchnownie ironiczne to opowieści, bez fabuły, bez formy i w stylistycznych powijakach. W gruncie rzeczy jest to tylko usiłowanie, czy porywanie się na coś, chociaż nie bardzo wiadomo, na co. Taki dużo gorszy Białoszewski, do tego jakby na chybił trafił poplątany ze Skargą. A czym są te miniaturowe laleczki na dachu? Parodią Muppet Show? Kucińska je ożywia, potem zamienia na większe, ciągle nimi i z nimi jest, bez chwili wytchnienia i zniechęcenia. I naprawdę imponuje w tej serii scen i performansów skala jej gry – rodzaje głosów, jakich używa, łączenie mowy i animacji, błyskawiczne zmienianie masek, wielość i różnorodność postaci, które kreuje, a przecież musi dbać o aureę i styl całości, co nie jest łatwe, bo widać jak przedstawienie rozchodzi się w szwach i jak bardzo musi je łątać i scalać od środka.

Z Teatru im. Stefana Jaracza z Łodzi – *Kaskada*, na podstawie *Udręki życia* współczesnego pisarza izraelskiego Hanocha Levina, w reżyserii i w dra-

maturgii Agnieszki Olsten. Opowieść o małżonkach walczących ze sobą w matni nieudanego życia, a więc rzecz znana z autopsji lub z obserwacji młodym, średnim i starym, ograna do znudzenia w filmach, w sztukach i w powieściach. A tu smutno, bo nawet ani przez chwilę nie jest śmiesznie, do tego przedstawione w improwizacjach przeciętnych aktorów, w jakby wziętej z demobilu scenografii (jest to ponoć wiernie odwzorowana szara sala dancingowa łódzkiej „Kaskady”, gdzie kiedyś tańczyło się i bawiło).

Banalny melodramat? Komedia albo rodzinna tragikomedia, a może farsa, czy tragifarsa małżeńska lub groteska? W każdym razie opis kryzysu małżeńskiego, który nastąpił po trzydziestu latach – on, Jona Popoch, chce odejść od żony Lewiwy, ale nie ma pomysłu na swoje „nowe” życie, coś ich jednak łączy, więc odchodzi i nie odchodzi, ona też nie wie, czy chce być z nim, czy już nie, ni stąd, ni zowąd zjawia się drugi mężczyzna, znajomy Gunkel, tańczą, krzyczą i wygłaszają monologi, biegają, śpiewają i miotają się na tej „dancingowej” scenie, a nad nimi wyświetlana jest z ich udziałem projekcja video. W sumie naiwne to i pretensjonalne.

Reżyserka Olsten mówi: „Tekst jest hakiem, który zarzucam w swoją stronę i w stronę aktorów. Z każdego człowieka ten hak wydobędzie inny materiał. Dlatego teatr jest tak interesujący”. No, cóż: Reżyser strzela, a Pan Bóg kule nosi. I w tym wypadku był to jednak niewypał.

*Tęczowa Trybuna 2012* to kolejny publicystyczno-teatralny show pary Monika Strzępka, Paweł Demirski, tym razem pokazywany pod szyldem Teatru Polskiego z Wrocławia. W „materiale własnym” czytamy: „Prapremiera spektaklu *Tęczowa trybuna 2012* jest częścią teatralnego projektu, podejmującego temat demokratyzacji życia publicznego w Polsce. Punktem wyjścia są powstające w polskich miastach stadiony, na których odbędą się mecze Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej w 2012 roku. Swoim przedstawieniem autorzy otwierają pole dyskusji o komercjalizacji przestrzeni publicznej, a także dyskryminacji ze względu na tożsamość, status majątkowy itd. Bezpośrednim impulsem dla projektu była powstała w sierpniu 2010 roku inicjatywa *Tęczowa Trybuna* założona przez Pierwszy Gejowski Fanklub Polskiej Reprezentacji Narodowej w Piłce Nożnej” (pisownia oryginalna – przyp. mój – M.W.).

Frustracje gejów-kibiców przedstawione zostały jako problem równouprawnienia, w charakterystycznym dla tej pary teatralnym sosie ni to groteski, ni ironii, ni parodii. Geje walczą o swój sektor na Stadionie Narodowym i ma to być „wypowiedź o współczesnej Polsce”. Czego to ludzie nie wymyślą! Sce-



nografii nie sposób opisać, takie jest na scenie materii pomieszanie. A wśród tego sceniczno-scenograficznego rozgardiaszu widzimy między innymi: karykaturę pani prezydent Warszawy, była zakonnicę, która jest księdzem, sędzinę, która jest, jak się wydaje, panią po przejściach, jakiegoś stereotypowego urzędnika, różnych hetero i gejów, czyli „całe to pedalstwo” – piłkarza, kibica i trenera, kelnera, nauczyciela, dragqueena oraz „ikonę”.

Jakie jest lub ewentualnie mogłoby być „przesłanie” tego przedstawienia? Może: „Wszyscy jesteście gejami”? Albo: „W tym kraju nic nie może się udać” (jednak Strzępka i Demirski dzielnie dają temu twierdzeniu tak przez te ponad trzy godziny, jak i w innych swoich dokonaniach naprawdę solidne świadectwo).

Politycy są skorumpowani i prymitywni (oczywiście wszyscy), obywatele albo sami nie wiedzą, o co im chodzi albo nie potrafią tego sformułować (pewnie wszyscy oprócz Strzępki i Demirskiego), i tak dalej i tak dalej. Mar-na to publicystyka, bo przecież publicystyka, a nie sztuka. Demagogiczna, prymitywna i wulgarna, skoro miała to być, jak zapowiedziano, „sztuka o demokracji życia w Polsce”.

Jak się nie ma czegoś ciekawego, czy choćby tylko rzeczowego do pokazania i powiedzenia, to robi się na scenie mniejsze lub większe zamieszanie, stwarza chaos, bałagan i demagogię. A więc i tu: biegają, krzyczą i wrzeszczą, bo krzyk to przecież za mało, śpiewają, jeżeli można to nazwać śpiewaniem, szarpia się, biją, odbijają od siebie i od plastikowej szyby, tratuja, a w końcu, nie zważając na to, że już i tak na sfrustrowanych widzach wywarta jest presja, zbierają podpisy pod petycją do władz w sprawie Tęczowej Trybuny, o którą ponoć tu głównie chodzi, chociaż i tak Euro 2012 jawi się im jako utopia. Karykaturalne postaci, pijacki bełkot, hałas, fikanie i walenie się. Oto Strzępka, Demirski. Oto teatr.

Adaptację *Wronca*, grubej powieści Jacka Dukaja, płodnego pisarza *science fiction* i *fantasy*, autorstwa i w reżyserii Jerzego Bielunasa zaprezentował Teatr Kamienica z Warszawy. Podczas mroźnej grudniowej nocy porwani zostają przez siły bezpieczeństwa, którymi kieruje monstrualny i karykaturalny Wroniec, rodzice siedmioletniego Adasia. I ten dzielny chłopiec-kukiełka razem ze znajomym sąsiadem wyrusza na ich poszukiwanie. Na zewnątrz panuje terror tworzony przez wojaków Wronca, różnego rodzaju wroniaków, bubeków, szpicli, złomowców i milipantów poruszających się w żelaznych sukach. Ogłaszana jest godzina kruka i ścigani są sparodiowani pozycjoniści.

Wszystko jest w tym „wojennym” świecie, bezwładne i rozmazane: szary papier, z którego zrobieni są ludzie z kolejki, wycinanki z kartonu, mgławicowa scenografia, enigmatyczne postaci i nie bardzo wiadomo do czego odnoszące się słowa. Jest biurko, na nim czarny telefon, „kultowa” maszyna do pisania, wycięta szpica pałacu Kultury i Nauki, a Maszyna-Szarzyna jeździ po ulicach i zabija kolory. Nad wszystkim unosi się wielka betonowa wieża Wrońca, a i on sam, w tej swojej monstrualnej postaci czarnego ptaka-kukły z rozcapierzonymi szponami i z potężnym dziobem, kilka razy przesuwają się nad sceną.

Co to jest? Baśń, bajka? A może groteska? Surrealistyczne scenki, czy lalkowa lekcja historii? Musical? Straszny sen chłopca? Czarna narodowa fantasmagoria? Jaka tu jest forma? W tym kolażu, w tej brzydkiej scenografii grają ludzie i lalki, komunistyczno-propagandowe rekwizyty i milicyjne sprzęty z demobilu, jakby to był majak z czarnego snu. Śnimy to, czy może na przecięciu snu i jawy tylko osłabiamy w sobie to, co pamiętamy? – myślą ci, którzy przeżyli tamte lata. Mieszają się języki: dziecka, milicjantów, partyjniaków, szpicli i opozycjonistów, mieszają się postaci i nie za bardzo wiadomo, kto tu jest opozycjonistą, a kto szpiclem, białe miesza się z czarnym, a ciemne z niejasnym. Jest to więc stan wojenny, czy nie jest? Jest, przynajmniej odnosi się takie wrażenie, jakieś wielkie niebezpieczeństwo, jakaś groźna i wyjątkowa sytuacja, ale połapać się w tym nie jest łatwo.

Zło, które dysponuje zmilitaryzowaną siłą, zмага się z dobrem, które wydaje się słabe, ograniczone i jakby obce i egzotyczne? Z łezką w oku przypomina się Białośzewski i *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, czy scenki i sytuacje z jego wierszy i próz ze stanu wojennego. U Dukaja i Bielunasa jest raczej komiksowo; ni gazetowo, ni filmowo, może trochę telewizyjnie, trochę teatralnie, w każdym razie bezstylowo i bezforemnie, jakby było to jedynie dawanie na zapowiedzi, a nie kreowanie artystycznie spójnego i wielowymiarowego przekazu. I nawet tak wyrazisty aktor jak dyrektor tego teatru Emilian Kamiński w roli Pana Betona wypada bardzo niewyraziście.

Całość dopełniają ekspresyjne piosenki oraz zmienna i nastrojowa muzyka Mateusza Pospieszalskiego.

Gospodarz Festiwalu Teatr Polski z Bydgoszczy tym razem pokazał *Szwolężerów* Artura Pałygi w reżyserii Jana Klaty, z rockową muzyką graną na scenie na żywo i różnymi innymi bajerami. Rzecz dzieje się w środowisku żuźłowców, podobnie jak tandetne przedstawienie Jacka Głomba, pokazywane na poprzednich prapremierych prezentacjach. Tu jednak autorzy przynajmniej

siłą się na szeroką skalę zakrojone analogie: żuźłowcy i atakująca kawaleria, motodrama i Samosierra. Najpierw (pół spektaklu) jest to komedia o żuźłowcach w stylu, że żuźel to dziwki, wódka i forsa (choć może w odwrotnej kolejności). Maciej Miszczu, Łukasz Złamany i Krzyś Młody to trójka dzielnych, jakby z papieru wyciętych bohaterów. Są też żuźlowe maszyny i jazdy. Kobiety: Sylwia Kulturoznawczyni, Sindirella, Sandra Karmiaca, Izabela Polująca i Psycholożka Jolanta to słodkie i interesowne idiotki. Jest mułowaty prezes Bogdan i zaradny fryzjer Ryszard. Liczy się, jak to u Klaty: efekt, widowiskowość i powierzchowność i mowy być nie może o jakimś pogłębieniu, czy głębi. Zresztą, jaka to „głębia” jest w żuźlu i w żuźlowym światku? Pęd przed siebie do mety i do kasy. A tu widzimy sceny jakby wyjęte z *Nocy listopadowej!* Jaka jest, jeśli w ogóle jest, forma tego spektaklu? Może reżyser to wie lub chociaż się domyśla? Szumnie i górnolotnie stwierdził, że jest to „opowieść o Polsce”, ale co miał w związku z tym na myśli, nie wiadomo, chociaż i tak nikogo to nie razi i dzielni krytycy wypisują, że *Szwoleżerowie* to „metafora współczesnego świata”. Trzeba przyznać, ma Kłata szczęście do krytyków.

Natomiast Pałyga tak mówi o spektaklu: „Żuźel to męski sport. Żuźel to bardzo męski sport. Nie ma drugiego tak męskiego sportu. Ale kobiety! Czym byłyby bez kobiet? Żuźel to polski sport. Żuźel to bardzo polski sport. Nie ma drugiego tak polskiego sportu. Ale kobiety! Czym byłyby bez kobiet? Żuźel to sport robotniczy. Ale z drugiej strony ułański. Żuźel łączy w sobie obie te tradycje. Ale kobiety. Kobiety są ważne. Jeśli ktoś nie umie ustawić sobie kobiety, jak ustawi walkę? Wiadomo, sytuacje są różne. (...) Bo żuźel to ból i pęd. To męski, polski, ułański, robotniczy sport. I jeśli ktoś spyta, co jest ważniejsze, zawodnik, czy motor, odpowiedź brzmi: czym byłyby zawodnik i motor bez kobiet?”. I on to mówi serio! Ale, czy najzupełniej serio?

Zza sceny słychać łomot, a na scenie hałas motocyklowych silników i czuć swąd palonych opon. Oglądamy żuźlowe uniformy, zgrabne aktorki i złote puchary. Język jest tak byle jaki i pełen wulgaryzmów, że nie wiadomo, o czym oni mówią: o żuźlu, o szwoleżerach, o wyścigach, czy o jakichś innych wyczynach? Kto to jest Pałyga? Obejrzałem w internecie konferencję prasową autora i reżysera: mówili o ryzyku, o ostateczności, o balansowaniu na granicy życia i śmierci, o pryncypiach i o rzeczach ostatecznych, o polskości, o sukcesie zawodowym. Musieli o czymś mówić, bo po to są konferencje prasowe, żeby mówić. Naprawdę, trudno jest coś dodać do ich wypowiedzi.

Marta Nieradkiewicz w kilku scenkach jest interesująca, może też i Marta Ścisłowicz.

Trochę wigoru wnoszą występy czirliderek.

A tak, to stereotypy i banały: kobiety są pazerne, a mężczyźni bez wyobraźni, chociaż z fantazją. Jest szarża, a po niej sukces albo żałoba.

Maszyny nie mają hamulców, a każdy chce pierwszy dojechać do mety. Z samobójcami i straceńcami mamy więc do czynienia, czy z bohaterami?

Niech będzie, że z jednymi i z drugimi, a może nawet i z trzecimi, bo tak Klacie jak Pałydze jest, w tej przecież węzłowej dla tej sztuki kwestii, wszystko jedno. A nam, profanom żuźlowym i teatralnym, nie wypada wynosić się ponad ich ideowe i artystyczne „ustalenia”.

Po tych żuźlowych, tudzież językowych emocjach coś być może bardziej spokojnego i jednak artystycznie ukształtowanego – *Fakir, czyli optymizm* według opowiadania Sławomira Mrożka w reżyserii i ze scenariuszem Bartosza Szydłowskiego z Teatru Łąźnia Nowa z Krakowa.

Do biednego i zapyziałego powiatu, którego mieszkańcy zamieścili w „Wall Street Journal” ogłoszenie: „Posiadamy komin. Możliwość dobudowania fabryki”, przyjeżdża inwestor-fakir i obiecuje, że do istniejącego komina dobuduje fabrykę, do tego dużą. Podpisują umowę i dobroczynny Hinduś-inwestor zamieszkuje u wójta, mając u niego za darmo wikt, opierunek, tudzież inne wygody. Gra na fujarce, dobrze i regularnie się odżywia, chodzi na spacer, odpoczywa i korzysta z miejscowych uroków życia, aż wreszcie znika, zostawiając, jak się okazuje, w ciąży córkę swojego gospodarza – oto i cała historia. „Nie mieliśmy mu za złe. Fabryki nie mamy, ale mamy przyrost naturalny, a to jest najważniejsze. Duży naród to silny naród” – konkluduje w puencie Mrozek.

Tak więc z jednej strony jest zdewastowany i zostawiony samemu sobie powiat, a w nim bieda, marazm i beznadzieja, a z drugiej jeżeli nie nadzieja, to chociaż jej cień, czyli w sumie dobrze znany splot pesymizmu i optymizmu pionierskiego czasu przemian i transformacji. Ale co za optymizm widzimy w tym adaptacyjnym projekcie Szydłowskiego? To nie tyle optymizm rodem z Mrożka, co optymizm wzięty z popkultury: tak banalny, że nie wiadomo, czy się śmiać, czy płakać. Taka jest ta nowohucka transgresja-adaptacja. Jeszcze jeden multimedialny spektakl w rozsypce, tym razem na kanwie wcale przecież zbornego i wyrazistego formalnie opowiadania, którego odbitkę, jakby na ironię, wręczono widzom przed rozpoczęciem przedstawienia. Ale czego to nie potrafią rozbić współcześni artyści! A żeby było jeszcze weselej (albo smutniej), krytyk z „Krytyki Politycznej” Igor Stokfiszewski wygłosił na

scenie (jako jeden z biorących udział aktorów-amatorów) tekst-manifest, który, czego dowiadujemy się z programu, „dotyka wymienionych zagadnień”.

Jak więc wypadła konfrontacja Mrożka z panami Stokfiszewskim i Szydłowskiem, łatwo się domyślić. A przecież ci ostatni są już tak bardzo utytułowani i umianowani! Pierwszy z nich to: krytyk, członek zespołu i redaktor, współautor i współredaktor książki, współredaktor scenariusza, dramaturg, autor szkiców i recenzent, także filmowy i multimedialny, współpracownik telewizji i prowadzący seminarium literackie, a drugi: filmoznawca, reżyser, scenarzysta, prezes stowarzyszenia, działacz interdyscyplinarny, autor multimedialnych widowisk plenerowych, laureat różnych nagród, kurator projektów artystycznych, dyrektor naczelny i artystyczny a to teatru, a to festiwalu, autor programu rewitalizacji dzielnic poprzez działalność artystyczno-społeczną instytucji kultury etc., etc. W ten sposób Szydłowski i Stokfiszewski jawią się niczym postaci z Mrożka i nie jest to, jak sądzę, miano, które by ich pomniejszało, a wręcz przeciwnie. Ale czy oni o tym wiedzą?

Na scenie widzimy aktorów-amatorów i wyświetlany jest film, na którym zarejestrowane są fragmenty prób. Migają scenki, kadry i klatki. A co z fakirem? Fakir jak to fakir: nie dosyć, że biedak i asceta, to jeszcze, jak chce Mrozek – magik i cudotwórca.

I na koniec Teatr im. Heleny Modrzejewskiej z Legnicy z przedstawieniem pt. *III Furie* Sylwii Chutnik, Magdy Fertacz i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, na podstawie *Dzidzi* Chutnik oraz na motywach *Egzekutora* – wspomnień Stefana Dąbskiego opublikowanych przez „Kartę”, w reżyserii i aranżacji Marcina Libera i w kostiumach Grupy Mixer, z projektem muralu Tymka Jezińskiego inspirowanego *Melancholią* Jacka Malczewskiego, na którym kłębią się wysprejowani czerwoną farbą kosynierzy, żołnierze napoleońscy i współcześni, zomowcy i jeszcze jacyś inni, w rytm, czy nie w rytm granej na żywo muzyki zespołu pod nazwą Moja Adrenalina.

Co z tego tekstowego, reżyserskiego, scenograficznego i muzycznego miszmaszu wynika? Są trzy Furie, przemieniane w różne inne, od Sasa do Lasa wzięte postaci, bo jest i Matka Boska i Megafon, wredna i głupia Stefania Mutter, jej córka Danuta, esesman, ksiądz, kolejarz, radiowy didżej MC Apollo i chłop Edek, morderca-samobójca Stefan „Herakles”, kibole, żołnierze, kosynierzy z kosami postawionymi na sztorc i Indianie. Ale przecież coś to wszystko musi (?) znaczyć, do czegoś się odnosić! Zajrzyjmy więc do nieocenionego „materiału własnego teatru”. Dowiemy się, że *III Furie* to opo-

wieść o współczesnej Polsce, tkwiącej korzeniami w wojennej traumie i ponadczasowej ciemnocie, drapieżna wizja (tak, wizja! – przyp. mój – M.W.) nas i naszych sąsiadów, naszych skrytych, obrzydliwych myśli, naszych głupich czynów, naszych pretensji do świata, a ponadto te *III Furie* z mocą huraganu, jak napisano, obalają wszelkie możliwe tabu, co może mieć siłę niszczącą i zarazem oczyszczającą (stylistyka i pisownia oryginalne! – przyp. mój – M.W.).

Jaki zapis, taki spektakl. Przy wtórze piosenki pt. *Gdzie są chłopcy z tamtych lat* Danuta Mutter dusi trójkę swoich dzieci, bo przeszkadzają zapitemu mężowi oglądać telewizję, po czym rodzi czwarte – upośledzoną fizycznie i psychicznie Dzidzię, użala się nad sobą, jaki zły los ją spotkał i w końcu sprzedaje dziecko na targu. Prawda, że mądre to i „ponadczasowe”? Jest jeszcze sadysta z Armii Krajowej, ale to i tak dopiero początek, a właściwie czubek „polskiej ohydy, naszego bagna”.

W branżowym organie polskich teatrologów – „Didaskaliach” czytamy w obszernej recenzji tego spektaklu zatytułowanej *Historio, cóżeś ty za furia*, że Marcin Liber „rozdrapuje polskie traumy” i pokazuje „kolejną bolesną rozprawę z narodowymi upiorami”, konstruuje „obłąkańczy fresk rozpięty między historią a teraźniejszością” i demitologizując „najważniejsze polskie symbole”. Do tego: „montuje kolejne obrazy swojego spektaklu z taką szybkością, że nie pozostawia chwili na oddech”, a zespół Moja Adrenalina, chociaż nie potrafi śpiewać homerycko i „słodkopłynnio”, to jednak ma w sobie „punkową zadziorność i energię, która komponuje się z niepoprawnymi politycznie treściami” tego „uwierającego” przedstawienia. Bełkotliwy monolog Danuty Mutter okazuje się stylizacją na Wielką Improwizację, którą „topornie ciosa-na, odrażająca głupotą kobieta o prymitywnej twarzy” wygłasza „w imieniu wszystkich udreńczonych, doprowadzonych do ostateczności kobiet. Pozostawionych samym sobie przez państwo, Kościół i sąsiadów. W legnickim spektaklu to one zyskują wreszcie głos. Donośny, niepokorny, chwilami szyderczy, odwracający hierarchię wartości uznawanych za niepodważalne. (...) Po przedstawieniu wychodzi się jednak jak po oczyszczającym zabiegu podania odtrutki na narodowe demony, które tak wyraźnie dały o sobie znać w ciągu ostatniego roku” – konkluduje recenzentka. Nic dodać, nic ująć.

Wspominamy entuzjazm dyrektorów Festiwalu wyrażony w słowie wstępnym we wręczonym na początku programie: „Znakomite spektakle, uznani artyści, poważna rozmowa o rzeczywistości”. Co z tego mogliśmy potwierdzić? W każdym razie dzielnie dotrwaliśmy do końca.

Jury w składzie: Ewa Pilawska – dyrektor łódzkiego Teatru Powszechnego oraz recenzenci – Joanna Derkaczew z „Gazety Wyborczej” i Łukasz Drewniak z m.in. „Didaskaliów”, przedstawiany tu jako „najwybitniejszy znawca teatru litewskiego w Polsce”, Grand Prix przyznało *Tęczowej Trybunie 2012* Strzępki i Demirskiego, nagrodę – dla *III Furii*, a wyróżnienia – dla *Fakira* i dla Agaty Kucińskiej. W czym były gorsze na przykład *Nasza klasa* lub *Sieroty* od wyżej wymienionych spektakli? – Jury raczy wiedzieć.

Może za rok coś się zmieni?

Może zjawi się nowy Mroźek?

Może tak, a może nie.

*Marek Wendorff*

# plus CAMERIMAGE

XIX International Film Festival  
of the Art of Cinematography  
Bydgoszcz, Poland  
26.11—3.12.2011





*Aleksiej Ałochin*

---

## Morze

odpływ, przyływ, odpływ...  
i nigdy się to nie znudzi?

## Dwadzieścia tysięcy temu

*bratu*

dacza  
zatonęła w potokach deszczu jak „Nautilus”  
po chwili z ogrodu wypływa  
ośmiornica

## *Gloria mundi*

wyobraź sobie, że:  
„Titanic”  
rozminął się ze swoją górą lodową  
i sławą

## Atlantyda

Po dnie  
snują się obrońcy muszelkami ludzie  
spoglądają w niebo  
gdzie przepływają ciemne kadłuby  
supertankowców, jachtów, wielopokładowych białych  
hoteli z basenami i kasynami gry

wszyscy czekają  
że zstąpi do nich bóg w akwalungu

## Saga o Drodze Kołymskiej

słupy kilometrowe z numerami na buszłatach

## Ryba głębinowa

to ja  
z wykręconymi żółtymi płetwami  
i pęczniejącą z gęby migotliwą bańką słowa  
wyciągnięty z otchłani zwątpień  
na biurko redaktora

## Guliwer

cały omotany lilipucią siecią  
leniwych domowych trosk  
po drabince  
jeden wspina się na pierś  
żeby odczytać wyrok

## Wakacje

Morze to niebo  
Którego można dotykać

## „Orient”

Zegarek do nurkowania  
wytrzymuje zejście na głębokość trzydziestu metrów.  
Leżysz na dnie.  
Rybki obgryzają twoje kości.  
A zegarek tyka...

## Rozmowy o paleontologii

świat  
cały był czarno-biały  
zanim płazy nauczyły się rozpoznawać barwy  
tej książeczki do kolorowania

*Aleksiej Alochinn*  
*przełożył Piotr Mitzner*

*Michaił Gasparow*

---

\* \* \*

Droga szukała drogi  
ale jej powiedziano:  
„Nie musisz szukać drogi  
ty sama jesteś drogą”  
I droga była drogą  
w końcu uznała że:  
Dosyć już tego mam  
tak jestem zdeptana  
„No cóż – powiedziano jej –  
jeżeli dłużej nie możesz –  
oto jest twoja droga  
wstań więc i po niej idź”  
Lecz trudniej jednak deptać  
niżeli być deptaną  
Droga poszła więc drogą  
przed siebie szukać urwiska

*Michaił Gasparow*  
*przełożył Piotr Mitzner*

# VARIA

*Michał Głowiński*

---

## Pokutnik

„Przeszłość jest bezdenne” – napisał Gombrowicz w *Dzienniku*, obwarowując to ogólne stwierdzenie wywodzącymi się z własnych doświadczeń zastrzeżeniami. Wkrótce potem, jak paleontolodzy bądź archeolodzy ujawniają światu coś, co wydaje się bezwzględnie czy wręcz absolutnie najstarsze, pojawia się rzecz jeszcze bardziej archaiczna, wydobyta z jeszcze głębszych pokładów naszego naturalnego bądź ludzkiego świata. Czy tak będzie się działo bez końca? Trudno przyjąć, że kiedykolwiek zaniknie zainteresowanie tym, co najdawniejsze, ułożone w warstwach najniższych, dostępne tylko dzięki uporczywemu przebijaniu się ku temu, co jeszcze stosunkowo niedawno było całkowicie niedostępne lub nawet niewyobrażalne, ale trudno uznać także to, że ciekawość będzie wiecznie zaspokajana, że jakieś znalezisko znowu pozwoli przesunąć początki życia na ziemi o miliony lat, a jakieś odkopane ślady pozwolą stwierdzić, że na tym terenie życie społeczne toczyło się wiele wieków wcześniej niż dotąd przypuszczano.

Kiedy jednak mowa o bezdennej przeszłości, chodzi nie tylko o jej elementy należące do uporządkowanego chronologicznie czasu natury, czy skromnego w zestawieniu z nim czasu historii, czasu dającego się przedstawić za pomocą odpowiednio zmetaforyzowanych wyobrażeń przestrzennych. Na inny sposób bezdenne jest przeszłość indywidualna, jednostkowa, podmiotowa. Nie ma możliwości jej zrekonstruowania w tej postaci, w jakiej mogła występować w okresie prenatalnym i w pierwszych dniach życia. Jako doświadczenie osobiste przeszłość jest pochodną świadomości, by zaistnieć, musi być percypowana. Jej swoista bezdenność ujawnia się w bogactwie składników, często w żaden sposób nie uporządkowanych, nie poddających się bezwzględnyemu regułom chronologii, wyłaniających się w niespodziewanych okolicznościach

i w nieoczekiwanych, niekiedy zaskakujących sytuacjach, zdarza się zresztą, że bez żadnych konkretnych przyczyn. Z tych względów mówiąc o niej, użyłbym innej metafory, wspomniałbym o wielkim kotle przeszłości, którego posiadaczem jest każdy z nas, jeśli nie cierpi na amnezję, kotle, w jakim współżyją ze sobą najróżniejsze ingrediencje i to one się ujawniają, gdy miesza się w nim wielką metalową łyżką lub drewnianą kopyścią. W ten sposób wypływają na powierzchnię jakieś cząstki przeszłości, raz dawniejszej, raz nowszej. I czynią to w różnych formach, niekiedy w miarę pełnych i zamkniętych, to znów fragmentarycznych, pozwalających na rekonstrukcje wysoce ułamkowe, skłaniających do mnożenia wątpliwości i znaków zapytania.

Snuję te ogólne rozważania, by się wytłumaczyć z tego, że w mojej opowieści, dotyczącej zdarzenia, wydobytego z lat dzieciństwa wskutek mieszania w kotle przeszłości, tak wiele będzie wahań w stwierdzaniu i przedstawianiu faktów, a także w ich komentowaniu. Przeszłość, którą tu wydobywam na powierzchnię, tak jest skromna, by nie powiedzieć uboga w to, co pewne, może dlatego, iż drobiny, które się na nią złożyły, nie dotyczyły mnie bezpośrednio, byłem jedynie świadkiem czy widzem, jednym z wielu chłopaków, ciekawych, co się dzieje, być może czekających, że wyklaruje się coś niebywałego i sensacyjnego, coś co stanowiłoby urozmaicenie życia monotonnego, pozbawionego rozrywek, pod każdym względem biednego.

Nadeszła pełnia lata, wydarzenie to miało miejsce tuż przed moim wyjazdem; po nim na długo utraciłem kontakt z okolicami, w jakich przeżyłem końcową fazę okupacji, będącą już epoką zamkniętą, ale wciąż wyciskającą na każdym, kto jej zaznał, a zwłaszcza gdy stał się jej ofiarą, swoje piętno. Moja polityka pamięci była dwojaka, by nie powiedzieć kontrastowa, z jednej strony chciałem zarysować wyraźną linię graniczną, oddzielającą dwa światy, taką, której nie mógłbym przekraczać, by zagłębiać się w nie tak jeszcze dawne wydarzenia, w moim przypadku bez wyjątku bolesne, z drugiej zaś strony, powracając do nich myślą w najróżniejszych sytuacjach, także w przedśennych majakach, chciałem je w sobie utrwalić, niejako w siebie wgrać, tak żeby we mnie istniały dopóty, dopóki będę wśród żywych. Oczywiście, takiej konserwacji poddawane były przede wszystkim doświadczenia dla mnie najważniejsze, o wielkiej doniosłości i z reguły najbardziej traumatyczne. Te inne, które w tym rejestrze się nie mieściły, czasem roztopiały się w podgrzewanym nieustannie kotle przeszłości i w ogóle zanikały, czasem zaś pozostawały w postaci chaotycznie rozproszonych drobin, z których trudno byłoby złożyć całość. W takiej właśnie formie pozostała historia, jaką zamierzam

opowiedzieć. Byłem tylko skromnym i chyba niezbyt gorliwym, jeśli w ogóle nie raczej obojętnym widzem tego, co się działo, nie mam nawet pewności, czy szczególnie interesowałem się tym, co przynajmniej dla niektórych moich kolegów mogło być pasjonującym lub choćby intrygującym spektaklem.

Pamiętam niewielki drewniany kościółek, stojący nieopodal głównych domów sierocińca, tuż przy drodze prowadzącej ku rzece. Za tamtych czasów burzliwe były jego losy, w tym terenie narodowo i religijnie niejednorodnym, służył na przemian obydwu chrześcijańskim wiarom, ja go zapamiętałem przede wszystkim, gdy znajdował się – by tak powiedzieć – w stanie uspienia, przez dłuższy okres był zamknięty; wrócił do czynnego życia w tym czasie, jaki tutaj wspominam, a więc krótko przed moim wyjazdem. Kiedy po półwieczu odwiedziłem te tak ważne dla mnie, łączące się z tyloma wspomnieniami miejsca, z nieukrywanym zdziwieniem skonstatowałem, że kościółka nie ma. W Polsce Ludowej usuwano symbole religijne z miejsc publicznych, świątyni jednak nie burzono. Ta, stojąca na uboczu, niewielka, niepozorna, nie mogła zaważać nikomu, nawet osobistym nieprzyjaciołom Pana Boga. Zapewne – myślałem – spaliła się. Okazało się jednak, że jej los był mniej dramatyczny, rozebrano ją i przeniesiono w inne miejsce, tutaj była niepotrzebna, bo we wsi, a więc w pobliżu, stał duży kościół murowany, który w czasach pokoju doskonale spełniał swą rolę, w tamtym okresie jednak dostęp do niego, podobnie jak do przylegającego doń cmentarza, był wciąż trudny, łączył się z niebezpieczeństwami, na tej ziemi nadal tliły się konflikty – i wybuchały raz z większą, raz z mniejszą mocą.

W tym właśnie małym, niejako zastępczym kościółku wydarzyło się to, co jedynie szkicowo zapisało się w mojej pamięci. Pewnego dnia, niewątpliwie powszedniego, ujrano leżącego na podłodze mężczyznę z szeroko rozwartymi rękoma i z twarzą zwróconą ku dołowi. Kiedy wśród chłopców rozeszła się wieść, że coś takiego się w kościele dzieje, zainteresowali się, była to nowina wywołująca zaciekawienie, tym większe, że jeszcze nigdy czegoś takiego nie widzieli. Chłopcy byli doskonale obznajomieni z praktykami katolickimi, przystępowali do spowiedzi, byli świadomi, że należy żałować za grzechy, a po niej w pełni wykonać to, co ksiądz wskazał jako pokutę. Była ona na ogół niewielka, zadośćuczynieniem za przewinienia było zazwyczaj zmówienie kilku modlitw. Tutaj jednak musiało chodzić o wielkie winy, skoro ów mężczyzna przez długi czas, chyba kilka godzin, leżał krzyżem, czy też jak mówili niektórzy z bezceremonialną niestosownością – plackiem. Niezwykły widok ożywiał wyobraźnię i skłaniał do mnożenia domysłów. Kierowały się

one w różne strony, także ku księdzu, który na tym terenie pojawił się niedawno, może dwa, może trzy tygodnie temu, najwyżej przed miesiącem. Jego poprzednika, młodego i sympatycznego, dobrze znano i lubiano, zapracował sobie na powszechne uznanie, zyskał spory autorytet, wyjechał jednak, postawiono przed nim jakieś inne, zapewne jeszcze trudniejsze i poważniejsze zadania. Ten nowy różnił się znacznie, był dużo starszy, grzmiał na marność tego świata, potępiał grzechy popełniane zarówno przez nastolatków jak dorosłych, udzielał pouczeń w tonie ostrym i bezwzględny. Szybko wszakże zauważono, iż sam nie jest bez grzechu, widziano go w stanie podpijym lub wręcz pijanego. Widok zataczającego się duchownego, który winien być wzorem i przykładem, oczywiście szokował i wywoływał komentarze, nie ukrywano w nich zdziwienia i zgorszenia, a także jawnej dezaprobaty. Byli też tacy, co się zastanawiali, skąd ów ksiądz, odznaczający się pociąganiem do kieliszka, bierze bimber (innych napojów wysokowych wówczas w tych stronach nie znano), w okolicy nie funkcjonowały przecież sklepy, nadal była to przestrzeń w dużej mierze wyludniona. Najpierw chłopcy zaczęli rozważać, czy ta pokuta niebawale trudna, spełniana w takich warunkach, że jej świadkiem może być każdy, kto do tego wioskowego kościółka zajrzy, nie wynika z surowości nowego księdza, który wprawdzie pozwala sobie na pijaństwa i – być może – zesłany do nas został za karę, ale jest srogi i od wszystkich wymaga wiele, ów ksiądz, co nas opuścił, łagodny, dobry i wyrozumiały, zapewne takiego leżenia krzyżem przez kilka godzin by nie zalecił.

Wkrótce jednak chłopcy o księdzu jakby zapomnieli, coraz bardziej interesował ich sam pokutnik, leżący nieruchomo w pozie także dla nich niecodziennej, bo choć za opiekunów mieli osoby duchowne, dbające o to, by ich wychowywać nie tylko zgodnie z zasadami wiary, ale też z wszelkimi praktykami religijnymi, czegoś takiego nigdy nie widzieli, nie słyszeli też o takiej formie żalu za grzechy. Przyglądali się nieznajomemu z taką intensywnością, jakby mieli nadzieję, że w ten sposób czegoś się dowiedzą, przenikną i na jaw wydobędą jego tajemnice, a zatem poznają jakąś bogatą w wydarzenia historię; jeden z chłopaków, będący zapalonym miłośnikiem Trylogii, której pokaźne tomy czytał od początku do końca wielokrotnie, spodziewał się być może, iż zapozna się z przygodami, przypominającymi te, jakie zostały przedstawione w jego ulubionych księgach. Chodzili wokół niego, starali się dojrzeć jego obróconą ku podłodze twarz. Czasem do niego zagadywali, on jednak na nic nie reagował, leżał w takiej pozie, jakby w niej zastygł po odejściu z konfesjonatu, klęczał w nim podobno bardzo długo, jego spowiedź –



jak ktoś twierdził – rozciągała się na godziny, choć można się domyślać, że była dla niego tak ważna, iż nie umiałby jej wymierzyć za pomocą żadnego, nawet najbardziej precyzyjnego, zegarka i podporządkować realnemu czasowi. W zasadzie milczał. W zasadzie, bo czasem coś pomrukiwał, coś szeptał niezmiernie cicho i niewyraźnie, trudno było stwierdzić, czy wypowiadał funkcjonujące w powszechnym obiegu słowa, czy też wydobywały się z niego pomruki, nad którymi nie panował, albo wręcz nie był świadom, że one bez jego wiedzy i woli wylatują. Dopiero po pewnym czasie, młodociani, ale uważni i zainteresowani sprawą obserwatorzy, utwierdziliśmy się w przekonaniu, że pokutnik się modli, może błaga Boga o wybaczenie, a wydawane przez niego dźwięki nie stanowią bełkotu, nie są zwrócone do siebie samego, choć początkowo tak mogło się wydawać, są skierowane tam, wysoko, do nieba. Dopiero po pewnym czasie rozpoznaliśmy powszechnie znane modlitwy, także te, które każdego dnia rano, w południe i wieczorem w sierocińcu odmawiano.

Chłopcy obchodzili rozpostartego na kościelnej podłodze mężczyznę z różnych stron, można by powiedzieć, że go obwąchiwali, co zresztą miało sens nie tylko metaforyczny, musieli to robić mimo woli, rozchodziła się od niego nieprzyjemna woń, ów odór, jaki wydziela się z zastygłego brudu. Niektórzy zastanawiali się nad tym, kiedy on tę uciążliwą pokutę zakończy. Któryś stwierdził, że wtedy, jak odmówi wskazaną przez spowiednika liczbę zdrowasiek, inny ujął rzecz z nieskrępowaną otwartością, wręcz brutalnie: będzie tak leżał, aż mu się szczać zachce. Żaden nie miał zegarka, nie można było zatem wskazać momentu, w którym pokuta się rozpoczęła, ani też ile godzin trwa, po tylu dziesięcioleciach skłonny byłbym przyjąć, że zajęła mniej czasu niż wówczas się wydawało. Interesowało jednak to przede wszystkim, skąd i jakim sposobem człowiek ten wziął się w tym miejscu, nie odwiedzanym wówczas niemal przez nikogo, odcięty od świata, zamknięty, choć nie odgraniczały go mury, płoty, wypełnione wodą fosy. Kim był? Właśnie: **kim był?** Co do jednego nikt nie miał wątpliwości, był „nasz”. No bo gdyby „nasz” nie był, to by nie przyszedł tutaj, gdzie wyznajemy jedyną prawdziwą wiarę i gdzie wszyscy bez wyjątku należymy do naszego narodu. Bo gdyby „nasz” nie był, to udałby się do cerkwi, dołączył do tych, co inaczej się żegnają, inaczej modlą, inaczej Panu Bogu na chwałę śpiewają – i są całkiem niemądrzy, bo nie wiedzą, że takich modłów i takich śpiewów, choćby były najpiękniejsze, nigdy On nie wysłucha. A skoro jest „nasz”, to co uczynił, że na taką pokutę zapracował? Zabił? Zapewne tak, bo chyba nikogo nie okradł, w tym czasie na

tej ziemi wyniszczonej i ogarniętej przez nędzę, niewiele było do kradzenia, może bochenek chleba, zabrany siłą bądź podstępem właścicielowi, by opędzić pierwszy głód, lub kilka kartofli. Żadne inne wielkie grzechy chłopcom na myśl nie przychodziły. Ale gdyby tylko coś do żarcia sobie przywłaszczył, to by nie leżał krzyżem na kościelnej podłodze. A jeśli zabił, to z pewnością naszego, bo gdyby się rozprawił z kimś, kto jest wrogiem, nie tylko nie popełniłby grzechu, ale stał się jednym z bohaterów, jak choćby ci wspaniali nasi rycerze, co walczyli pod Grunwaldem. Na pewno spowiadać by się z takiego czynu nie musiał. A więc kim był ten tajemniczy mężczyzna?

Na to intrygujące pytanie chłopcy nie dostali odpowiedzi. Gdy wreszcie się podniósł, a potem opuścił kościół, zobaczyli go w całej okazałości. Był wysoki, mocno przygarbiony, przeraźliwie chudy, obrośnięty, trudno jednak byłoby mówić o brodzie, było to nieuporządkowane owłosienie, świadczące o tym, że człowiek ów nie miał warunków, by się ogolić i ostrzyc. Nie umieliby określić jego wieku, na pewno był dorosły, im, wciąż jeszcze dzieciom, wydawał się raczej stary, bo czyż starym nie jest każdy dorosły! Nosił łachmany, któryś określił go dosadnie: obdartus, ale to nie przyciągało szczególnej uwagi, tutaj obdarci byliśmy wszyscy i wszyscy poza księdzem i siostrami latem chodziliśmy boso. Kiedy był już na zewnątrz, ten i ów próbował do niego zagadać, zadawano pytania, wszyscy czym prędzej chcieli zaspokoić ciekawość, nie usłyszeli jednak od niego ani słowa, milczał tak konsekwentnie, jakby był niemową i nie mógł wydobyć z siebie głosu. Swymi długimi rękoma robił takie znaki, jakby chciał się opędzić od nagabujących go dzieciaków, jakby chciał ich odegnać niczym natrętne muchy. Wyciszył się i najwyraźniej pragnął tego tylko, by dano mu święty spokój. Nie rozglądał się po okolicy, można było pomyśleć, że zna ją dobrze od lat i nie kryje ona przed nim sekretów. Szedł przed siebie, kroku nie przyspieszał, zachowywał się tak, jakby nie było dla niego istotne, kiedy cel swój osiągnie, nie wiadomo zresztą, czy go miał, może szedł przed siebie, bo nic innego robić nie mógł. Dotarł do skrzyżowania wiejskich dróg, do tego miejsca chłopcy ciągnęli za nim, musieli jednak wracać, robiło się późno, a ponadto nie wolno im było oddalać się od sierocińca, bo choć wojna przed kilkoma miesiącami się skończyła, na tej ziemi działały się wciąż różne groźne rzeczy, bywało niebezpiecznie. Interesowało ich, którą drogę mężczyzna wybierze, czy tę do lasu, czy tę do odległego o kilka kilometrów miasteczka. Wszystko wskazywało na to, że wątpliwości nie żywił i wybrał tę drugą. Zapewne z lasu przyszedł, ale wracać tam nie zamierzał.

Tego lata opuściłem okolicę, w której przeżyłem końcowy okres okupacji i pewien czas po jej zakończeniu. Nie wiem, czy któryś z chłopców zapamiętał tego pokutującego mężczyznę, zapewne nigdy już on w ich świecie się nie pojawił, podobnie jak nie pojawił się nigdy w moim. Widok pokutnika nagle jednak wyłonił się z mojego wciąż się gotującego kotła przeszłości. Uznałem, że warto mu poświęcić kilka słów, nawet gdy jest się świadomym, że niektóre z nich są pochodną zmyślenia.

*Michał Głowiński*

### Krzysztof Myszkowski

## Addenda (23)

Przez las wśród dębów, buków, brzoź, sosen, jarzębin i wrzosów, obok bażyn, borówek, jałowców, rosiczek i woskownic. Szybka jaszczurka i wolny, czarny żuk. Stare drzewa, których kora w dotyku chropowata jak stary mur. Mchy, torfowiska. Wydmy białe i szare. Wejście 32.

Po krawędzi ciągle zmieniającej się linii. Tam i z powrotem.

Od pieńka do brzegu – dziewięćdziesiąt dwa kroki. W głąb morza pięćdziesiąt dwa kroki. Razem – sto czterdzieści cztery, czyli dziewięć. A trzy razy sto czterdzieści cztery to czterysta trzydzieści dwa, czyli znowu dziewięć.

Meduzy wyrzucone na brzeg. Jak martwe.

Czarna deska z białym napisem PERI.

Wokół: mrówki, motyl, muchy i meszki; na brzegu mewy i meduzy.

Na wydmach sosny, chrust, fiołki, rukwiele i suche groszki.

A przy drodze w lesie: Stegozaur, Tyranozaur, Triceratops i nacierający z góry Pterodaktyl.

Złoty blask i srebrny rąbek księżyca.

W Żarnowcu. Ścieżką między polami do zakątka. W oddali biegnący w stronę lasu lis.

Spacerową i prosto wśród drewnianych domków do Piaśnicy, do mostku i w prawo, w stronę morza. I stamtąd, od Wejścia 24, brzegiem, na wschód.

Siedzenie na pniu pod wydrami. Sto trzydzieści jeden kroków od morza. Na brzegu żółto-zielona łąka z napisem DEB-2. Bez słońca wszystko szarzeje, matowieje, ale nabiera przez to wyrazistości i ostrości.

Dąbki, zakole. Wspomnienie Jana i Teresy. Wyjście Wyjściem 18.

W Białogórze. Sam na całej plaży. Ani jednej żywej duszy. Jakby ziemia była niezamieszka. Tylko chmury, wiatr i szum fal.

Od kilku dni czułem, że kręci się wokół mnie i przygotowuje zasadzkę. Różne znaki, sygnały. Ale byłem ostrożny, uważałem na każdy krok. Zaatakował w nocy. Po sześciu godzinach spędzonych nad morzem zasypiałem o dziesiątej prawie natychmiast. Tym razem długo nie mogłem zasnąć, przewracałem się z boku na bok, słyszałem dziwne i nie wiadomo skąd dobiegające odgłosy. Za szczelnie zamkniętymi oknami kłębiła się burza. I w tej ciemności, w środku nocy, nagle przystąpił do mnie z furią i natarł z impetem. Podniosłem się gwałtownie robiąc ruch ręką i szepcząc słowa. Poczułem jakiś wir i moc odstepującą ode mnie. I zobaczyłem, na wprost, otwarte na czarną przestrzeń okno. Ze złością odstepił ode mnie.

Miejsce jest zajęte, więc idę dalej i obok Wejścia 31 siedzę na prawie odartym z kory pniu białej brzozy.

Czterdzieści dziewięć kroków od morza. Białe grzbiety fal po wczorajszej burzy uderzają gwałtowniej.

Jakim cudem jest las! Jak to wszystko rośnie, kwitnie komponuje się i owocuje. I jakie jest piękne – w całości i w najmniejszej części. Jaki tworzy jedyne i jak bardzo różnorodne w różnych porach roku, czy nawet dnia klimat

i nastrój. Jakie wspaniałe zapachy, aromaty i powietrze. A ile kolorów, odcieni i jakie związki między nimi. I jaka cisza! A w niej śpiew zawsze o tych samych porach.

Dobry połów kamieni. Niektóre wyciągam z morza, inne leżą na brzegu. Zebrałem pełną kieszeń. Ciekawy zbiór, bo same z charakterem, a nie jakieś mydłki i mięczaki.

Osiemdziesiąt siedem kroków od linii morza. Potem dojdzie do Wejścia 31 i z powrotem, w porywistym wietrze szarości.

Mówi, że czyta, ale czyta tylko piąte przez dziesiąte. I piąte przez dziesiąte rozumie.

„Dar”. Dwa wyjścia, z których jedno jest nieczynne. Po lewej numery parzyste, a po prawej – nieparzyste. Moje haki i szafka numer 5.

Na tej łupinie pod Bornholmem w sztormie 10 w skali Beauforta. Wichura i fale wysokości kilkunastu metrów przelewające się z hukiem przez pokład. Sztormlinki. Praca na rejach. Raz po raz alarm. Jak w matni.

Z uliczki kapitana Karola Olgierda Borcharda widok na maszty „Daru”.

„Dar” niszczeje, jest zaniedbany, jakby opuszczony, traci blask i klasę. Co to za Gdynia będzie bez „Daru”?

U Świętej Katarzyny przez kratę krzyż zawieszony na ścianie z surowych cegieł.

Z Długiej, przez most na Motławie. W Stągiewną i w prawo, w Łąkową. Do dawnych koszar i po tylu latach wejście do środka. Krążenie pod budynkami i obchodzenie. A potem pierwszy raz u Świętej Barbary, po drugiej stronie.

Na basztach banery z napisem Baszty na sprzedaż.

9.9. – piątek, pełnia księżyca.

Gry chmur. Krętą drogą wśród zielonych i żółtych lasów. W promieniach słońca.

Za Rospudą nagle ciemno i gęsty deszcz i grad.

Po wjeździe do Ogrodnik przed domem z napisem BAR skręt w lewo i obok jeziora Hołny wjazd do lasu i w prawo. Na lewo Żegary i jezioro Gaładuś.

Dwór jak arka. To, co wewnątrz i to, co na zewnątrz, razem i osobno. Żywioly i niebo nad głową na wyciągnięcie ręki.

Na kartach wiersze: *Elegia dla N.N.*, *W Sztejniach*, *Oskarżyciel*, *Grób matki*, *Pamiętnik naturalisty*, *Była zima*, *W drodze*, *Świat (Poema naiwne)*, *Mnie zawsze podobał się Heraklit*, *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)*, *Do Jonathana Swifta*, *Rue Descartes*, *Caffe Greco*, *Mistrz mego rzemiosła*, *Moja wierna mowa*, *Filologija*, *Wieczorem wiatr...*, *Otrzymane właśnie zdjęcia*, *Piosenka zamorska*, *Chłopiec*, *Gdziekolwiek*, *Notatnik: Brzegi Lemanu*, *Jak było*, *Gwiazda Piotun*, stare zdjęcia i rysunki.

Na kładce. Kasztany. Cisza. Ryczy krowa. Niebo, jezioro, las. Kamienną dróżką do góry, do dworu.

Gładka toń, lekkie falowanie. Osiem sterczących drągów. Stare drzewa. I tu – diabeł. W tym spokoju, w tej ciszy, w malignie, czy we śnie? Szum w szuwarach. Małe, skoczne żaby. Kamienie.

Z Miłozem można łączyć się przez słowo.

Nakarmiony ciszą i wzmocniony. Jakby inny los, inne istnienie.

Lasy w większości jeszcze zielone, ale już z żółtymi liśćmi. Ulubiony miesiąc Miłozsa.

Z Sejn przez Ogrodniki do granicy i prosto, w stronę Lazdijai i Alytus.

Przed Wilnem, na prawo, sławna droga do Jaszun.

Z Savanoriu w Žemaites i po około trzystu metrach w Naugarduko.

Okna z widokiem na niebo.

Wzdłuż dawnej linii murów: od Bernardynów przy Wilence przez Baksztę, zaułek Głuchy, Bazyliańską i Zawalną do rogu Trockiej i prosto do Wileńskiej, w Ludwisarską i Bonifraterską pod Katedrę, do zamku.

Antokol. Okrężną drogą, bo od strony parku brama zamknięta. Wnętrze w kształcie rotundy. Sam w środku. Jakbym siedział we wnętrzu czaszki. W górze, na wprost, Chrystus bez rąk i ze ściętym czubkiem głowy, niżej Matka Boska Ostrobramska i po prawej Chrystus Miłosierny, ten pierwszy i dwaj święci.

W cerkwi Świętej Trójcy, obok klasztoru Bazylianów: – Pusta nasza mowa.

Z Kiejdan na Opitołoki. Na pagórku biały kościół, wokół cmentarz, drewniane i metalowe krzyże, kobiety krzątające się przy grobach.

Wśród zielonych pól, do Szetejń. Niebieskie niebo, białe i szare obłoki, pusta promienista przestrzeń.

Płaska, okolona pasmami lasów dolina. Niżej kościół na wzgórku i kilka chat. Serce Litwy. Kokon. Przestrzeń otwarta na niebo.

„Nazwa krainy może brzmieć Saana albo Armaggedon, Pathmos albo Lethe, Arcadia albo Parnassus.”

Żyzna, zaorana ziemia, tłuste, czarne skiby.

Drewniany znak. Pozostałości parku założonego prawie dwa wieki temu przez pradziadka Szymona Syrucia. Na zdjęciu z 1913 roku mały Czesio z matką.

W dole Niewiaza. Zapis, że 14 lipca 1999 roku był tu Miłosz. Strona rzeki to strona zachodu.

„Tylko raj jest prawdziwy, świat jest nieprawdziwy i tylko na tymczasem.”

Lipy, dęby, jesiony, klon i dwór, którego nie ma.

Odnowiony świren z 1856 roku. W środku piec, dar od Miłosza – pali się w nim ogień i jest ciepło. Można tam mieszkać i pracować.

Czarny Staw, dzika świnia, diabeł w drewnianej figurze, postać Magdaleny.

Dąb, który zasadził tu Miłosz 10 lipca 1999 roku, czyli w dniu ślubu swoich rodziców, który odbył się w Opitołokach.

Gdzie są moje leszczyny? – pytał, gdy przyjechał tu po latach. I na pamiątkę napisał o jednej z nich wiersz.

Aleja lipowa – od strony rzeki wjeżdżało się nią do dworu. To tu spacerowała Helena.

Aksamitne, delikatne listki kluczyków świętego Piotra.

Dawna droga Kowno – Ryga: wąska, piaszczysta, nikt nią teraz nie jeździ. Tą drogą dochodzi się do Legmiadzi, gdzie stoi dawna, modrzewiowa szkoła, założona przez matkę Miłosza.

Stolistnik i herbata podane przez panią Romę.

Żółty, drewniany, z murowanymi skrzydłami i z czterema krzyżami na szczycie, okolony cmentarzem kościół w Świętobrości. „Mąż dla najlepszej żony Eufrozyny”. Dzwonnica, ptaki i obłoki. Tu chrzest. Niżej, na stoku, pięć wspaniałych dębów. Na skarpie pomnik powstańców z 1863 roku, a z drugiej strony ich pojedyncze mogiły.

Pogański pagórek i święta rzeka Brasta, która wpada do Niewiaży. Krzyże rzeźbione w drewnie. Sto siedemdziesiąt kilometrów jest stąd do Wilna.

I siedemnaście – do Kiejdan. Monumentalny, stojący na górze, kościół farny Świętego Jerzego i niżej, po drugiej stronie Niewiaży, luterański z grobowcem



Radziwiłłów w podziemiach: księżę Krzysztof Radziwiłł „Piorun” – wojewoda wileński, hetman wielki litewski, księżę Janusz Radziwiłł – również wojewoda wileński i hetman wielki litewski, wnuk „Pioruna” i cztery małe trumienki jego rodzeństwa.

Mówią, że czekamy na przyjście Boga. I tak jest, czekamy. Ale i Bóg czeka na nasze przyjście. Jedno i drugie wymaga działania.

Ludzie i świat w przemianach, w ruchu. Rdzeniem naszej tożsamości jest zmienność.

Na Rossie – przy grobowcu Marszałka, a potem, w środku, przy grobie Stanisława hrabiego Mohla. Zmarł 17 grudnia 1927 roku w wieku sześćdziesięciu dwóch lat.

Ulica Ramybes, dawny zaułek Rossa i krążenie tam, także po drugiej stronie, obok zaułków Głuchego i Rajskiego, ale nie ma już tam adresu 79/8 m. 1.

Na Portowej. Biały dom na Podgórnej 5. Góra Bouffałowa, Mała i Wielka Pohulanka. Teatr Osterwy. Na Tatarskiej, gdzie wydrukowany został *Poemat o czasie zastygłym*. Mury Bakszty. Dom Piłsudskiego i balkon na rogu naprzeciwko. Widok na Górę Trzykrzyską i na Zarzecze. Niebo bez jednej chmurki.

W ogołoconym, ale powoli podnoszącym się z ruiny kościele Panny Marii na Piaskach. Biała jak śnieg Madonna i sporo już odremontowanych fragmentów w monumentalnej całości, ale wolę chodzić i siedzieć tam, gdzie jeszcze jest jak dawniej.

Mnich w konfesjonale. Tu działa główny wileński egzorcysta.

Niemiecka i Trocka, gdzie w nastrojowej amfiladzie z Alwidą na kawie. Niedaleko stąd, naprzeciw Franciszkanów, aresztowano Piłsudskiego przed wywózką na Sybir.

Krążenie w labiryncie dziedziców i siedzenie u Świętych Janów.

Altarią na Zarzecze, przejście przez most z kłódkami i wspinanie się Połocką do Krzywego Koła i w dół, Popowską.

Rabin Michael Schudrich zapytany, czy czytanie jest ważne w judaizmie, odpowiada: „– Co znaczy »ważne«? To jest więcej niż ważne, to jest podstawowe. My powinniśmy studiować coś codziennie: Torę, Talmud, słowo Boga. Nie tylko mamy obowiązek się modlić, ale i czytać. I każdy człowiek musi to robić samodzielnie. Nie wystarczy, że rabin wie wszystko, a ja przyjmuję tylko idee i załatwione. Całe życie trzeba zgłębiać słowo we własnym imieniu”.

Za Ogrodnikami, w stronę Sejn, na lewo drogowską Półkoty.

Ulica główna i uliczki boczne w Suwałkach. Na pocztówce krowa przed Urzędem Miejskim, połowa lat dziewięćdziesiątych. Dom Konopnickiej, chodzenie w deszczu.

Powrót. Na Podmurnej. Ale idę w przeciwną stronę niż Mohl.

Wewnętrzna i zewnętrzna strona bramy. I jej wnętrze.

*Krzysztof Myszkowski*

*Marek Skwarnicki*

## Hejnał mariacki (10)

### Bal u Senatora

Nie pamiętam dziwniejszego zachowania się Polaków jak w czasie tej akcji wyborczej, którą zakończy głosowanie 9 października. Felieton ten piszę wcześniej, pod koniec września. Takie są wymagania redakcyjne. Z reguły w telewizji oglądam TVN24, bo jest to najbardziej atrakcyjnie prowadzona obsługa informacyjna w dodatku z bardzo ładnymi prezydentkami, co i w moim wieku nie jest bez znaczenia. Doszło jednak do tego, że już na nie też nie patrzę, ekran włączam dopiero wieczorem na główne wiadomości, bo

to co się dzieje w ciągu dnia, jest śmieszne i nudne. Premier państwa jedzie „Tuskobusem” przez Polskę, a na trasie czyhają już na niego grupki samorządowych lizusów razem z bojownikami PiS-u. Walka biednego pana Donalda z grupami młodocianych dzikusów, czyli grupami kibiców piłki nożnej robi takie wrażenie, jak gdyby ktoś tych kibiców zorganizował. Jestem prawdopodobnie zbyt podejrzliwy, ale te hordy czyhające na „Tuskobus” kojarzą mi się jakoś z marszami pod pałac prezydencki na Krakowskim Przedmieściu, co wspólnie tworzy kompozycję walki co najmniej nacjonalistycznej, o ile nie zaczątków faszyzmu. Szereg znajomych mówi mi, że ja trochę przesadzam z tym opowiadaniem o odradzaniu się neofaszyzmu w Polsce, bo to niby u nas jest państwo prawa, demokracja, ustrój wielopartyjny, parlamentarny, a poza tym obwarowany zobowiązaniami przynależności do NATO i UE. Może i przesadzam, ale tak czy tak są to jakieś objawy cywilizacyjnego zdziczenia, którego, myśląc o przyszłej wolnej Polsce, człowiek nigdy sobie nie wyobrażał. Dużą część społeczeństwa cechuje w dodatku polityczny marazm i ciąży na niej, chyba do tej pory, postkomunistyczna jeszcze aura wyborcza, którą cechowało to, czy się pójdzie na wybory, czy się nie pójdzie, to i tak nie ma to wpływu na ich wynik. Dlaczego ma nie mieć wpływu dzisiaj – trudno zrozumieć.

Niby nie w ramach akcji przedwyborczej, ale w rzeczywistości na pewno z nią związane były niedawne obchody w Krakowie osiemdziesiątych urodzin senatora Krzysztofa Kozłowskiego. Polski neosurrealizm (poprzedni był chowu komunistycznego) objawił się w tym, że uroczystość ku czci mojego przyjaciela Krzysztofa zorganizowana została w pawilonie Centrum Kultury Japońskiej o nazwie Manggha. Piękny, nowoczesny i funkcjonalny obiekt mieści się nad Wisłą i przez jego panoramiczne, oszklone ściany można z przyjemnością oglądać wzgórze wawelskie po drugiej stronie Wisły. Z Krzysztofem Kozłowskim współtworzyliśmy „Tygodnik Powszechny” od roku 1957 do 1989. Z ówczesnej wspaniałej redakcji młodych dwudziestolatków pod wodzą Jerzego Turowicza żyjemy jeszcze my dwaj i Józefa Hennelowa. Wraz z powstaniem rządu Mazowieckiego nowy premier wybrany w wolnych wyborach poprosił Krzysztofa o objęcie stanowiska, naprzód podsekretarza stanu w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, a potem również ministra, a że Krzysztof utworzył wówczas Urząd Ochrony Państwa, no to był i szefem UOP-u. Ponieważ obecne życie społeczne wyeliminowało, jako autorytety dawniej bardzo cenione w polityce i życiu kultury, środowiska takie jak „Tygodnik Powszechny”, obecne obchody w Mangghdze w ogóle nie dotyczyły zasług Krzysztofa jako zastępcy

naczelnego redaktora, ale składałem mu hołd jako wybitnemu policjantowi Rzeczypospolitej. Bo jak się okazuje on nadal pełni funkcje doradcze przy Komitecie kształcącym tzw. „służby”. Do tej pory nie zastanawiałem się nad tym, że Krzysztof Kozłowski bardziej angażował się w życie katolickie ze względów politycznych aniżeli innych. Co prawda ukończył KUL w stopniu doktora filozofii, co jak na ministra spraw wewnętrznych z pewnością jest rzeczą pożyteczną. Nie da się do Krzysztofa zastosować bardzo pociesznych nieraz kawałów i dykteryjek o policjantach. Prawdę mówiąc, Kozłowski dokonał rzeczy rzeczywiście wielkiej, bo w dużej mierze oczyścił tzw. służby z tzw. ubeków, a także wyeliminował z MSW tzw. specjalistów radzieckich. Łączyło się to z weryfikacją różnej rangi uboli, z przyjęciem zasady tzw. „grubej kreski”. Chodziło o to, żeby w służbach zostawić policyjnych i wywiadowczych specjalistów – wszak do wykonywania tych zawodów też są potrzebne specjalne kwalifikacje. Natomiast indywidua o wyłącznie politycznej funkcji, prześladowane obywateli przez kilkadziesiąt lat, zostały ze służb zwolnione. Do tej pory zarzuca się rządowi Mazowieckiego no i Krzysztofowi tę „grubą kreskę”. Że niby był to oportunizm i nieomal zdrada narodowa. Zapomina się o tym, jak nie raz już to Krzysztof tłumaczył publicznie, również w wydanych przez siebie książkach, że w momencie czystki w „służbach” i wypraszaniu z ulicy Rakowieckiej w Warszawie specjalistów radzieckich na zachodzie Polski stacjonowały jeszcze wielkie ilości armii czerwonej, a kilkuset tysięczna rzesza pracowników MSW była w posiadaniu broni. Pozbawieni środków do życia ubecy zdolni byli pewnie do ratowania się siłą.

Tak więc w japońskiej Mangghdze odbył się ów uroczysty wieczór ku czci Krzysztofa (w redakcji nazywanego konsekwentnie Kozłem) a na widowni znalazł się zarówno Tadeusz Mazowiecki jak i liczni politycy i posłowie z Warszawy oraz Krakowa, a także i generałowie służb specjalnych. Kiedy udałem się na tę uroczystość do Mangghi, zasiadłem z co najmniej tysięczną widownią w podziemnym kinoteatrze, oczekując na niezapowiedzianą żadnymi programami uroczystość. Sądzić było można, że będzie to akademia ku czci. Tymczasem, kiedy wygasło światło, rozległ się głos aktora, który zapowiedział, a potem wyrecytował mój wiersz pt. *Tej jesieni*. Jest to wiersz napisany w połowie lat siedemdziesiątych i dedykowany Krzysztofowi. Wiersz do tej pory jest ponurawy – jak czasy, kiedy powstawał. Było to dla mnie kompletnym zaskoczeniem, ale pasował do przedwyborczej obecnej sytuacji, która jest w tym wolnym i pięknym kraju bardzo nieprzyjemna. Po Mangghdze krążył duch Gierka. Jednak gdy ucihły oklaski, a ja siedziałem

osłupiały ciesząc się tym, że się przyjacielowi jeszcze raz w życiu przydałem, na rześścicie, nagle, oświetloną scenę wybiegło kilkanaście pańienek w takich strojach, w jakich tańczy się zazwyczaj *Jeziro łabędzie*. Kilka dobrych minut tańczyły kankana. Ze względu na moje wiekowe otępienie oczu, mogłem docenić jedynie cienkość fikających nówek i cieszyć się swawolną melodią nie mającą nic wspólnego z jakimkolwiek komisariatem. Jednym słowem, organizatorzy fety na cześć senatora Kozłowskiego, jak gdyby wzorując się na tradycji krakowskiej piwnicy, urządzili wspaniałe przedstawienie, w którym poza tancerkami brały udział piękne piosenkarki, a konferansjerkę prowadziło dwóch fachowych facetów z dużym poczuciem humoru. W Piwnicy pod Baranami piosenki i baleciki przeplatały się za komuny z odśpiewywaniem w formie, jak gdyby arii operowych, różnych porządkowych rozporządzeń władz. Tu rozporządzeń nie było, ale wśród nawet trochę frywolnych epizodów akademii ku czci, przeczytano list prezydenta RP do Krzysztofa oraz podziękowania kogoś z Agencji Bezpieczeństwa Wewnętrznego, co *summa summarum* było wspaniałym wkładem krakowskiej PO do akcji przedwyborczej. Co prawda nie wiem, jak wyglądały relacje mass mediów z tej imprezy i czy w ogóle wyglądały, tym bardziej że zakończyła się ona czymś, co można by zilustrować tylko filmem pt. *Wielkie żarcie*. Ale sam program zakończyło wystąpienie bohatera wieczoru, który ni stąd ni zowąd wystąpił z przemówieniem opartym o cytaty z Ewangelii. Po prostu Kozioł wygłosił homilię godną niejednego znanego kaznodziei.

Prawdę mówiąc w swoich wspomnieniach zachowałem głównie Krzysztofa jako towarzysza walki z „Tygodnika Powszechnego” z prześladowaniami Kościoła, polskiej kultury, również mającej źródła w chrześcijaństwie, nagle teraz odkryłem jakby nowego Krzysztofa, który po 1989 roku aż do upadku rządu Mazowieckiego kontynuował tradycję rodzinną w życiu politycznym, bo to przecież jego stryj był założycielem więzienia dla komuchów – słynnej Berezki Kartuskiej. Jak brzmiał wiersz Włodzimierza Majakowskiego: „Rewolucja / parowóz dziejów, chwała jej maszynistom”. Solidarność była parowozem, maszynistą był Wałęsa, a Mazowiecki, Michnik i wielu innych znacznych obywateli niepodległej RP dosypywało węgla do kotła. Język literatury zmienił się w ciągu XX wieku i o parowozach w poezji nic się już nie słyszy. A w tym miejscu przypomina mi się dykteryjka o dosyć poważnym krakowskim poecie, który napisał wiersz ku czci Józefa Stalina, używając parowozowej metafory. Cenzura zwróciła mu uwagę, że to trochę niestosowne i ów liryk „parowóz” zamienił na „elektrowóz”.

Wszyscy uczestniczący w jubileuszu senatora Kozłowskiego otrzymywali przy wyjściu bardzo grubą książkę pt. *Obywatel KK*, która jest doskonałym zbiorem wypowiedzi i dokumentów dotyczących Krzysztofa Kozłowskiego, ale również całej grupy rządowej Mazowieckiego i w dodatku przyczynków do dziejów „Tygodnika Powszechnego”, a także działalności politycznej koła Znak. Nie śledzę dokładnie, bo już nie mogę, publikacji na te tematy, ale wydaje mi się, że to jest pierwsza i jedyna książka pisząca prawdę pozbawioną propagandowych akcentów bieżących o moim mateczniku pisarskim i ideowym. Ta książka jest prawdziwa i ujawnia prawdę o tamtych czasach. Do tej pory bez ustanku dziwi mnie agresja a często i nienawiść objawiana przez pojedynczych naukowców albo całe środowiska, głównie chrześcijańskie, w stosunku do dziejów dokonań „Tygodnika Powszechnego” i miesięcznika „Znak”. Moje życie już się kończy, więc wrzuszam na to wszystko ramionami z nadzieją, że w tym kraju, w tej chwili nie bardzo szanującym swoją historię pojawiają się kiedyś historycy i o dziwo również duchowni, którzy naprawdę obiektywnie ocenią dzieło naszego życia w czasach komunizmu.

Bez względu na perturbacje polityczne kraju życie poetyckie w Krakowie wciąż płynie wartkim strumieniem. W Europejskim Centrum Kultury, mieszczącym się w Rynku Głównym miasta odbył się wieczór poezji Juliana Kornhausera. Samego autora nie było na tym wieczorze, bo jest ciężko chory. I właśnie dlatego jego przyjaciele z tzw. „nowej fali”, a więc m.in. Leszek A. Moczulski, Adam Zagajewski, Ryszard Krynicki i inni urządzili ten wieczór przy dość licznie zebranej publiczności. Jego motywem była po prostu przyjaźń, no i tym samym dobra ocena twórczości Kornhausera. Na tym tle dosyć blade i – powiedzmy sobie – trochę głupio wypadła uroczystość nadania literackiej nagrody Nike transmitowana przez TVP. Nagroda ta posiada różne stopnie honorowania różnych autorów i książek. Patronem nagrody jest Adam Michnik i „Gazeta Wyborcza”. Nic więc dziwnego, że uroczystość odbywała się w Warszawie w sali Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Faworytem czytelników „G.W.” i publiczności okazał się Sławomir Mrożek. Dowiedziałem się w ten sposób o czymś, czego do tej pory sobie nie uświadamiałem, że jesteśmy równolatkami, co w żaden sposób oczywiście nie wpływa na ocenę mojej osoby czy twórczości. Sławomira Mrożka zapamiętałem ze stołówki klubu dziennikarzy na rogu Sławkowskiej i Szczepańskiej przy Rynku Głównym. Z tamtych lat, czyli przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, pochodzi opowiadanie Mrożka, którego miejscem akcji jest stołówka ZLP przy Krupniczej 22. Jeśli dobrze pamiętam, jest tam fragment

o wizycie jakichś zagranicznych gości, z którymi krakowscy pisarze zajądający rytualne pierogi z kapustą usiłowali porozumieć się po angielsku. Rzecz w tym, że mało kto dobrze po angielsku mówi, ale jak twierdzi tam Mrożek, Polak jak się natęży to i po angielsku potrafi mówić. Ten wspaniały pisarz, można powiedzieć, że „Sienkiewicz” ostatnich czasów polskiej literatury i historii, wędrował po świecie, aż kilka lat temu przywędrował do Krakowa. Mówiono mi, że gdy został zapytany po powrocie do rodzimego miasta, co myśli o przyszłości polskiej literatury odpowiedział lapidarnie „idzie dupa” (przepraszam). Przypomniało mi się to, gdy mój przyjaciel Zygmunt Marzys, członek jury Nagrody Kościelskich, opowiadał mi ostatnio o mękach, jakie przeżywa nie tylko on, zmuszony do czytania nadsyłanych do Nagrody Kościelskich książek młodych pisarzy z kraju. Mówił, że dziewięćdziesiąt dziewięć procent tej twórczości zarówno poetyckiej jak i prozatorskiej to właściwie czysta pornografia, z której sobie autorzy nie zdają sprawy. Nastąpił jakiś przełom etyczno-obyczajowy. A życie uczuciowe młodych pisarzy, którzy już nawet wojny Jaruzelskiego nie pamiętają, skupia się głównie na emocjach dostarczanych człowiekowi przez jego dolne części ciała. Są to – nie ukrywam – uczucia piękne, ale jeśli chodzi o los kultury polskiej niezbyt trwałe. Bo jak długo można leżeć literacko w łóżku. Główną nagrodę Nike otrzymał Marian Pilot, dotąd autor właściwie nieznany, za powieść pt. *Pióropusz*. Z przyjemnością patrzyłem na łysego Polaka, prawie w moim wieku, któremu chciało się jeszcze napisać powieść, której nie znam i niestety chyba nie poznam.

W *Weselu w Atomicach* Mrożka wybuchła, jak to na wiejskich weselach, bójka między weselnikami, która toczyła się przy użyciu różnych atomowych urządzeń. Ale zdanie, które zapamiętałem na całe życie z tego opowiadania brzmi: „I tylko Kuba konwencjonalnie rznął nożem”. Cytat ten pasuje do oglądanych w tygodniu poprzedzającym wybory do parlamentu widowisk telewizyjnych, w których niewątpliwie tym Kubą jest pan Palikot. Gdyby sporządzić poczet polityków polskich, poseł Palikot mógłby figurować w jakiejś bajkowej galerii historycznych dowcipnisiów. Program tego człowieka, ateizm + narkotyki, jest osiągnięciem w dziejach politycznej kultury polskiej. Chore czasy.

Marek Skwarnicki

Leszek Szaruga

## Jazda (20)

56.

90-lecie Tadeusza Różewicza to kolejna – która już od czasu jego debiutu? – okazja do zmierzenia się z jego twórczością, nie tylko, choć oczywiście przede wszystkim, poetycką. Jednym z najbardziej irytujących, a powracających z zadziwiającą regularnością oskarżeń wobec autora *Spadania* jest pomawianie go o nihilizm. I warto może w tym kontekście przypomnieć wypowiedź Jana Błońskiego z roku 1954: „Zapewne, nie umieliśmy Różewiczowi pomóc; ileż nieprzemyślanych zarzutów; ileż nieporozumień, zawiści... Wmówiono mu nawet, że jest – on – obojętny ludzkim sprawom; sam biczował się za grzechy, których nie popełnił. Ale już czas, czas najwyższy, przestawić zwrotnicę”. Zwrotnicę przestawiono, co jednak nie przeszkodziło w tym, by ataki zostały ponowione już w wolnej Polsce, w której nihilizm autorowi *Płaskorzeźby* zarzucił Józef Kurylak.

Skąd to się bierze? Czy rzeczywiście poezja ta może budzić takie właśnie skojarzenia? W czym ów rzekomy nihilizm miałby się przejawiać? Dlaczego zarzut ten pojawiał się zarówno ze strony strażników socrealizmu, jak później pod piórem autora od podobnego spojrzenia na literaturę dalekiego? Stawiam te pytania i, gdy próbuję dociec sensu owych zarzutów, dochodzę do przekonania, że źródła ich należy się doszukiwać przede wszystkim w braku metafizycznego treningu w naszej literaturze. Różewiczowski Nic jest bowiem wyzwaniem o szczególnym znaczeniu w kulturze pozbawionej – w odróżnieniu np. od niemieckiej – wątków mistycznych.

Myślę, że to tak samo trudne, jak zrozumienie słów listu Miłosa do Józefa Czapskiego: „Ratunek Opatrzności? Ś w i a t ł o to znaleźć możemy n a d n i e opuszczenia i nieszczęścia. Jaka opatrzność może uratować nasz świat, który tonie i który prawdopodobnie na nowo z nowymi n a d z i e j a m i się odrodzi g d z i e k o l w i e k i n d z i e j!”. I tak chyba też trudno pojąć słowa ze *Spadania* Różewicza: „być może istnieje w »naszych czasach« / potrzeba budowy / nowego przystosowanego / do naszych potrzeb / Dna”. I jeśli gdzieś miałbym poszukiwać nurtu, z jakiego się te sformułowania wywodzą, sięgnąłbym przede wszystkim do Norwida, do *Zdań i uwag* oraz *Liryków lozańskich* Mickiewicza.

Szkicuję tu tylko kwestię, która wymaga całej rozprawy. Sygnalizuję też i coś innego: to mianowicie, że Różewicz, wielokrotnie i nieraz bardzo interesująco



odczytywany – ostatnio w książkach Jacka Łukasiewicza i Andrzeja Skrendy – wciąż jest zadaniem, wciąż otwiera nowe przestrzenie lektury.

A jednocześnie obecność i ranga Różewicza jest oczywistością. I przyznam, że za sprawą tej oczywistości zdarzyło mi się doświadczenie szczególne. Gdy bodaj trzeci raz z rzędu nie przyznano autorowi *Niepokoju* literackiej nagrody Nike (choć za każdym razem znalazł się w ścisłym finale), napisałem w tej sprawie krótki list do Jerzego Giedroycia proponując, by w tej sytuacji Redaktor wyróżnił poetę nagrodą literacką „Kultury”. Pół godziny potem otrzymałem krótką odpowiedź: „Pan pisze laudację”. I tak oto Różewicz stał się ostatnim laureatem Nagrody im. Zygmunta Hertzta.

57.

W rozmowach z przyjaciółmi coraz częściej powracamy – zwłaszcza po ostatnich wyborach – do kwestii obecności lub nieobecności lewicy w naszym życiu politycznym. Klęska Sojuszu Lewicy Demokratycznej, której autorem był jego przewodniczący Napieralski skłania do stawiania pytań o to czy w ogóle pojęcie lewicy ma dzisiaj jeszcze jakiś sens i o to także, jaką by owa lewica miała rolę do spełnienia. Powoływanie się na tradycje lewicowe czy – ściślej – socjalistyczne wciąż po upadku komunizmu jest na swój sposób niewygodne, dla wielu zaś po prostu podejrzane. W szczególności dotyczy to przyznawania się do sympatii dla SLD, partii „skażonej” obecnością ludzi z dawnego aparatu PZPR. Bez wątpienia ich „produktem” jest Napieralski, klasyczny aparatczyk, człowiek znikąd, nie legitymujący się niczym więcej poza w pocie czoła i brutalnie wyrąbywaną karierą w strukturach organizacyjnych, gotowy oddać wszystko za obecność na scenie politycznej, co go zresztą czyni podobnym do równie dla mnie niesympatycznego i pozbawionego twarzy działacza Prawa i Sprawiedliwości, jakim jest Ryszard Czarnecki czy człowiek, który zniszczył reaktywowaną swego czasu przez Jana Józefa Lipskiego Polską Partię Socjalistyczną – Ikonowicz. Na razie, jak się zdaje, Napieralski ze sceny znika, przynajmniej jako postać cokolwiek znacząca, choć nie zdziwiłbym się, gdyby się z czasem objawił w ugrupowaniu Palikota, podobnie, jak swego czasu Leszek Miller w Samoobronie: byle tylko przetrwać – ale nie zmienia to faktu, że ta postać ze znaczącej narracji politycznej w Polsce została usunięta.

Lecz nie znaczy to, że z pola widzenia znika kwestia obecności ugrupowania lewicowego. Komentując wyniki wyborów pisze Seweryn Blumsztajn, dziennikarz „Wyborczej”, swego czasu członek KSS KOR: „Oburzeni w Madrycie,

ruch »99 procent« w USA, studenci w Chile. Podobne ruchy zaraz pojawiają się w innych punktach globu. Nie znoszą partyjnego establishmentu, żądają równiejszego podziału bogactwa, chcą dla siebie znaleźć miejsce do życia w zamożnych i starzejących się społeczeństwach. (...) To nasi Oburzeni zdecydują o przyszłej twarzy polskiej lewicy. Nie pójną do niedobitków SLD, zbyt liberalnych w poglądach gospodarczych i zbyt ostrożnych w kwestiach światopoglądowych. (...) Kiedy pytamy o przyszłość polskiej lewicy, to tylko tych młodych warto pytać. (...) Polska lewica może odrodzić się już tylko poza partyjnymi koteriami i pewnie zacznie swój renesans na ulicy”.

Brzmi to groźnie, lecz niewykluczone, że tak właśnie będzie, choć nie jestem pewien czy pojęcie lewicy nadal będzie wobec tego rodzaju ruchów aktualne. Nie ulega jednak dla mnie wątpliwości, że w chwili obecnej świat stanął wobec co najmniej takiego, jeśli nie potężniejszego przesilenia – kryzys można wszak rozumieć jako zapaść lub jako przesilenie – jak w chwili pojawienia się na scenie życia publicznego nie tylko Europy ruchu „pokolenia 68”. Czym ono miałyby być i w co się rozwinąć, tego nie sposób przewidzieć. Jednakże, gdy rozważa się przyczyny istniejącego stanu rzeczy, wówczas, poza ogólnym stwierdzeniem, że dość powszechnym wydaje się odczucie, iż ze światem coś jest kompletnie nie w porządku, wskazać by trzeba, obok czynników wskazanych przez Blumsztajna, narastającą falę nowej wędrówki ludów (czego sygnałem jest choćby obecność dwóch czarnoskórych posłów w nowo wybranym polskim sejmie, co jeszcze ćwierć wieku temu wydawać by się mogło czystą fantasmagorią), ale też i gwałtowne przemiany systemu komunikacyjnego, który radykalnie zmienia całe struktury współczesnych społeczeństw, wreszcie też nie na końcu potężny, a w gruncie rzeczy niedostrzegany, kryzys globalnego procesu edukacyjnego.

Daleki jestem od dramatyzowania – dzieje się w końcu to, co dziać się musi, a zjawiska, z którymi mamy dziś do czynienia, takie jak obalenie systemu komunistycznego, fala „kwiatowych rewolucji” w krajach postsowieckich czy rewolty w Afryce północnej, wreszcie i obecne ruchy protestów i odmowy, wciąż jeszcze pozostają wydarzeniami do pewnego stopnia „lokalnymi”, choć komentatorzy chętnie poszukują tego, co mogłoby je łączyć. Jak na razie, sądzę, to jedynie sygnały zwiastujące głębsze i powszechniejsze napięcia. Ale też nie ulega dla mnie wątpliwości, że jest coś dramatycznie poruszającego w zestawieniu takich faktów, jak handlowanie zawodnikami piłkarskimi na poziomie 100 mln dolarów od głowy oraz głodowa katastrofa w rogu Afryki.

Przyglądam się temu z bezpiecznego jak na razie dystansu i bez specjalnego lęku o swój własny los – w końcu już mogę mówić o łasce wczesnego urodzenia – ale już nie o los studentów, których życie najprawdopodobniej naznaczone będzie potężnymi, tektonicznymi wstrząsami o skali globalnej. Z pewnego bowiem punktu widzenia nie ma już obszarów peryferyjnych, wszystko rozgrywa się na naszych oczach na żywo i w kolorze, gdyż to nie są już czasy, gdy wieści o Rewolucji Francuskiej – wówczas egzotyczne i niepewne – docierały miesiącami do ludzi od Francji odległych o tysiące kilometrów. Teraz to, co się dzieje „tam” i „tu” rozgrywa się naprawdę jednocześnie i każdy, kto nie traci z oczu biegu wydarzeń, uczestniczy w nich osobiście i bezpośrednio w sposób bardziej odczuwalny niż kiedykolwiek wcześniej.

I gdy to wszystko obserwuję, widzę też, że mamy szalone kłopoty z próbą zdefiniowania i zdiagnozowania zmieniającego się w przyspieszonym tempie stanu rzeczy. Mrzonki Fukuyamy o „końcu historii” okazały się naiwnym złudzeniem człowieka, którego życie zamknięte jest w ścianach naukowego gabinetu i w przestrzeni abstrakcyjnych formuł. Świat nie jest abstrakcją, jest naszym ciałem i warto pamiętać o tym, że to ciało, jak uczy współczesna antropologia, to nie tylko natura, ale też kultura, a te ustalenia wyznaczają skalę wyzwań, z jakimi trzeba się zmierzyć.

58.

Czas biegnie coraz szybciej i uświadomiłem sobie – nagle?! – że od wprowadzenia stanu wojennego minęło już trzydzieści lat czyli, że w dorosłe życie weszli już ludzie, którzy niczego wcześniejszego nie doświadczyli, zaś sam stan wojenny jest dla nich okresem dzieciństwa już mgliście pamiętanym, nie przeżyтым w pełni świadomości. I skłania to do refleksji nad biegiem naszych ludzkich spraw. Gdy rozmawiam z moimi studentami czy doktorantami, zdaję sobie sprawę z faktu, że większość wydarzeń, które stanowiły przełomowe punkty mego życia, to dla nich rzeczy równie odległe, jak dla mnie swego czasu Legiony i rzeczywistość II Rzeczypospolitej. I nie zdziwiło mnie, że młoda osoba spytana niedawno przez znajomego o to, kiedy skończyła się II wojna światowa, odparła, że „chyba w roku 1970”.

Nasza terażniejszość znajduje się na styku dwóch trójkątów, z których jeden, rozszerzający się ku dołowi, wyznacza obszar przeszłości, drugi zaś, rozszerzający się ku górze, rysuje przestrzeń tego, co przyszłe. Kierując światło latarki w dół, wyraźnie widzimy tylko to, co najbliższe, zaś im dalej w głąb,

tym bardziej światło rozprasza się w mroku. Podobnie jest z możliwością prognozowania przyszłości: to, co ma być jutro, wydaje się pochwytnie, im jednak bardziej wzwyż, tym bardziej to wszystko niejasne i niepewne. Na osi czasu przesuwamy się ku górze, przyszłość odchodzi w przeszłość, ale – i to jest ważne – zmienia się nieustannie nasza „teraźniejszość”, inaczej kojarzymy też zdarzenia przeszłości, znajdujemy dla nich nowe związki, inne ulegają zatarciu czy unieważnieniu. Każde pokolenie pisze inną historię, bo jej odczytywanie wyznacza nowy punkt odniesienia, inne konteksty sytuacyjne, inne konfiguracje relacji międzyludzkich.

Nie dziwi też, że – gdyby się tego podjął – autor antologii naszej poezji narodowej urodzony w roku 1985 ułoży inną sekwencję niż ta, którą przed dziesięcioleciem układał Waław Borowy. I wyobrażam sobie fascynującą rozprawę jakiegoś przyszłego doktoranta, który – ułożywszy sobie tom po tomię wszystkie takie antologie powstałe choćby od XIX stulecia, odczytywać je zaczął jako swego rodzaju palimpsest. Bardzo byłbym zainteresowany wynikiem takiej pracy, która niekoniecznie musi być polonistyczną dżubaniwą. Sam w każdym razie, gdybym miał dość czasu, podjąłbym się napisania takiego dzieła. Ponieważ jednak czasu już tyle nie mam, a polonistą – choć formalnie nim jestem – dawno być przestałem, z chęcią odstępuję ten pomysł komuś, kto byłby nim zainteresowany. Naprawdę warto.

*Leszek Szaruga*

### Piotr Szewc

## Z powodu i bez powodu (25)

### Bez tytułu i daty (XIX)

Kłopotliwa, a nawet trudna kwestia imion bohaterów moich utworów prozatorskich. Nie miałem wątpliwości co do Piotrusia ze *Zmierzchów i poranków*, choć Piotruś to żaden mój *alter ego*. Podobnie z Aliną z tej samej prozy i z Lolkiem z *Bocianów nad powiatem*. Przypomniałem sobie imię Cyganki z debiutanckiej powieści: Róża. Dlaczego Róża? Na początku lat siedemdziesiątych, gdy byłem w młodszych klasach szkoły podstawowej, do mojej

szkoły nr 2 w Zamościu chodziła kilka lat starsza ode mnie Cyganka, miała na imię Róża. Na krótko pojawiła się w moim ówczesnym życiu i znikła. Ale imię tej dziewczyny, urodziwej i dojrzałej nad swój wiek, nasunęło mi się w najbardziej naturalny sposób, gdy mniej więcej dziesięć lat później pisałem *Zagładę...*

Jak włos pod powieką tkwi w mojej pamięci i wciąż uwiera widok drewnianej furmanki wypełnionej żywymi karpiami. Furmanka stała nieopodal dworca autobusowego w Tomaszowie Lubelskim, tuż przed Wigilią. Miałem wtedy siedem lub osiem lat. Jeszcze tam się poruszają te karpie, podnoszą ogony, ustami-pyskami chwytają nadaremnie mroźne powietrze.

– Fredka – tak Władek Twardziszewski zwracał się do Babci Alfredy – dałabyś mi ziupy, mąki, kartofli... – Władek Twardziszewski, stryjeczny brat Dziadka Edwarda, był listonoszem w Sitnie. Z prawą nogawką spiętą u dołu metalową spinką, żeby spodni nie porwał łańcuch, przyjeżdżał rowerem. Rower opierał o ścianę domu w cieniu krzaka bzu lub kładł na trawie. Władka nazywaliśmy (on tego nie wiedział) Siosia. Bo Władek tak właśnie wymawiał, zniekształcając, imię swojej żony. My z kolei mówiliśmy na nią Zosica. Zosica – wygadana, roześmiana, piersiata i temperamentna – wniosła do małżeństwa z Siosią syna Ryśka, po czym urodziła im jeszcze dwóch – Heńka i Waldka. Ale Siosię, jak to się mówi, zostawiła. Siosia był zwykle bardzo przez Babcie oczekiwany, bo przywoził listy z Ameryki od Jej starszych sióstr: Wandy Seniowej i Władki Żytkowskiej. Listy miały czasami cenny załącznik: pięcio- lub dziesięciodolarówkę. Siosia był, tak to pamiętam, mało zaradny, stąd brały się jego prośby do Babci o mąkę czy kartofle. Bo talerz zupy to już była oczywistość. Czy hodował wtedy, w latach sześćdziesiątych, krowę i kury, teraz tego nie wiem. – Fredka, dałabyś mi ziupy, mąki, kartofli – powiedziałem raz zaczepnie do Siosi na dzień dobry, gdy przyjechał. – Ty gówniarzu – ofuknął mnie rozdrażniony moją śmiałością. A ja dostałem wtedy od Babci pamiętną i zasłużoną burę. Oboje, Siosia i Zosica, nie żyją, zmarli na długo przed Babcia. Na miejscu drewnianego domu Siosi w Sitnie stoi nowy, murowany.

W remizie w Czołkach hałas, ruch i zaduch. Niedzielny wieczór, „zabawa”. Wzdłuż trzech ścian stoją ławki, wszystkie zajęte, siedzą na nich kobiety – starsze, stateczne, te, które już nie tańczą, przyszły tu dla rozrywki, przyglą-

dać się młodym, śmiać się i rozmawiać. Wśród nich Brońcia Bilowa ze starszą siostrą Stasią, Ciskowa, Zającowa, Sabina Szewczukowa: matka Wieśki – koleżanki Marysi. Kobiety mają, jak Babcia, zawiązane pod brodą chustki. Na „scenie” – podwyższeniu z desek – „orkiestra” gra lub odpoczywa. Obok obłożony bufet z piwem, wódką i zakąskami. Mam pięć lub sześć lat i jestem w siódmym niebie: perkusista i mnie pozwolił bębnić. Polcia Marczukowa (dla mnie wtedy stara jak świat) trzyma na ramieniu swetry, kurtki – swoje, Jędruszka – męża, syna Romka i córki Boguni. Ze swetrami i kurtkami podąża z Jędruszką za chichoczącą Bogunią, panną na wydaniu, nieco od Marysi starszą. Nie odstępuję jej na krok. Nad Czołkami ciemna noc, czasy Gomulki. Odpust, wesele i zabawa – to były rozrywki tamtych lat. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych w remizie została urządzona kaplica, liturgie sprawowano na tym samym podwyższeniu, na którym grała „orkiestra”. Niebawem rozpoczęła się budowa kościoła parafialnego, już w tym nowym kościele odbyły się msze pogrzebowe Dziadka i Babcia.

Nie spodziewałem się usłyszeć „tamój” od trzydziestoczwolatk w Warszawie. Ale usłyszałem. Jak w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Zamościu, w Tomaszowie Lubelskim, w Czołkach. Wtedy, tamoj.

„Substrat”. To słowo w liczbie pojedynczej, mnogiej i w różnych przypadkach z widoczną przyjemnością wymawiała pani Jolanta Borowska na lekcjach chemii. Ta sama pani Jolanta Borowska, która entuzjastycznie witała ziemniaki na „nauczycielskim” stole szkolnej stołówki.

Rankiem 25 października 2011 roku, idąc do metra, pośród liści na ulicy Gojawczyńskiej zobaczyłem wronę siwą z orzechem w dziobie. Przypomniała mi się dawna radość znajdowania upuszczonych przez gawrony orzechów na jesiennych kartofliskach i koleinach dróg w Czołkach. Wrony przelatowały z orzechami w dziobach i czasami te zdobycze gubiły... Znaleziony na polu orzech był smaczniejszy od tego, który leżał pod drzewem.

Marysia mi powiedziała, że dzisiaj, 25 października, jest rocznica ślubu Babcia i Dziadka. Rocznicą sześćdziesiąta dziewięć. Sprawdziłem: 25 października 1942 roku przypadł na niedzielę. Ślub odbył się – jakżeby inaczej – w kościele w Horyszowie Polskim. No a ja urodziłem się niespełna dziewięćnaście lat później. Też w niedzielę. W horyszowskim kościele zostałem ochrzczony.

Południową część domu zajmowali Hanna i Edward Buhajczukowie. W północnej, od frontu, od strony drogi mieścił się sklep. Prowadził go poruszający się o kulach Heniek Magryta. Niskie schody, wąskie drzwi, przedsionek, na prawo niewielki, ciemny magazyn, a na lewo sklep z jednym oknem. Pamiętam zbryloną sól w papierowych workach w kącie ciasnego magazynu. Po sól sięgałem blaszaną, wysłużoną szufelką. Teraz mi się zdaje, że to sól pachniała w sklepie i magazynie, a może i ocet, którego zapach w czofeckim sklepie wspomina Małgosia. Gdy Magryta przywoził z Sitna chleb, od wozu ustawiał się sznurek oczekujących, bochenek za bochenkiem przechodził z rąk do rąk aż trafiał za ladę. Taki był zwyczaj, taka metoda. Na szarym, grubym papierze ołówkiem dokonywał bieżących rachunków, w ten papier pakował smalec lub drożdże. – Drożdży za dwa złote – polecała mi Babcia. – Magryta skupował też na wagę jajka. Wykładało się je do tekturowych „wytłaczanek”, a on każde z osobna prześwietlał w urządzeniu z żarówką. Eliminował uszkodzone, zależne lub zepsute. Trwało to bardzo długo, trzeba było cierpliwie czekać, aż jajka zostaną prześwietlone i „przyjęte”. Prymitywne urządzenie z żarówką intrygowało mnie w tamtych czasach w najwyższym stopniu. Ukradkiem obserwowałem twarz Heńka Magryty – miał jedno szklane oko, nie byłem pewny które. Z jajkiem w prawej dłoni, patrzący w jego rozświetlone wnętrze nie wiadomo którym okiem, był za ladą jak czarownik lub celebrans. A ja czekałem w kolejce i czekałem, wcale mi się nie nudziło. Na mnie czekał oparty o ścianę sklepu rower.

Do Heńka Magryty zwracałem się per wujku. Była w tej familiarności pewna przesada, ale... Chodziło o jego żonę, Irkę (z domu Mazurkiewiczową). Wujem Irki – bratem jej matki – był rodzony brat mojej prababki Julii Twardziszewskiej (z domu Machowskiej). To ów jakże odległy element familiarny. Irka i Heniek Magrytowie mieli dwoje dzieci: starszą ode mnie Baśkę i młodszego Marka. Irka potrafiła robić zastrzyki, z czego w Czolkach korzystano. Umarła na raka. O wiele lat przeżył ją Heniek, i też już nie żyje. Baśkę i Marka pamiętam z dzieciństwa i wczesnej młodości, potem znikli mi z oczu. Irka, w zasadzie sama, bo z pomocą dzieci, zajmowała się gospodarstwem, sklep był na głowie Heńka, ale bez Irki na pewno by sobie nie poradził.

*Piotr Szewc*

# RECENZJE

Arkadiusz Morawiec

## Herbert (zwiastowanie)

Ryszard Krynicki, najpierw adwersarz Zbigniewa Herberta, pośrednio zarzucający mu, podczas Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej w 1972 roku, eskapizm, okazał się wkrótce jego uczniem i wyznawcą – swój „zaangażowany” wiersz *Język, to dzikie mięso* (z 1973 roku) zadedykował „Panu Z. Herbertowi i Panu Cogito”, zaś w utworze noszącym tytuł *Przelotem* (z 1984 roku) nazwał autora *Pana Cogito* Mistrzem i Księciem Poetów. Po śmierci Herberta, sam jako poeta raczej niewiele publikujący, podjął się roli edytora, wydawcy, a wręcz depozytariusza dzieła tego jednego z najznakomitszych polskich pisarzy. Prowadzone przez Krynickiego, wspólnie z żoną Krystyną, Wydawnictwo a5 nie tylko konsekwentnie popularyzuje dorobek Herberta, porządkuje i scala jego spuściznę, lecz także udostępnia czytelnikom teksty dotąd nieznane lub znane słabo, bo trudno dostępne. W katalogu krakowskiej oficyny znajdujemy: wznowienie tomu *Pan Cogito* (2008), zbiór *Bajki* (2009), *89 wierszy* w wyborze i układzie autora (1998, 2008), trzy edycje *Wierszy wybranych* (2004, 2005, 2007) oraz *Wiersze zebrane* (2008), na które złożyło się dziewięć opublikowanych przez Herberta tomów poezji. Jest tu również, przygotowany do druku przez Krynickiego na podstawie zachowanych maszynopisów i notatek autora, zbiór prozy *Król mrówek* (2001, 2008), a ponadto dwa tomy korespondencji: z Jerzym Turowiczem (2005) i Davidem Weinfeldem (2009). W sumie katalog zawiera aż osiem tytułów (nie licząc dodruków oraz wydań uzupełnionych i poprawionych), opublikowanych w okresie nieco ponad dziesięciu lat. Ta edytorska pasja Krynickiego, oryginalnego poety wielbiącego poetę klasyka, wydaje się zupełnie zrozumiała; bezpośredni jej wyraz znajdujemy w od-redaktorskiej nocie, zawartej w *Wierszach wybranych*: „Bardzo serdecznie dziękuję Pani Katarzynie Herbertowej, że powierzyła mi opublikowanie tej



książki. Czytelnika nie muszę zapewniać, że jest to jedna z najważniejszych prac mojego życia". W *Utworach rozproszonych* edytor dziękuje losowi – że było mu dane „spokojnie pracować i tak blisko obcować z dziełami poety”.

Opublikowane w 2011 roku obszerne, liczące blisko pięćset stron, *Utwory rozproszone*, opatrzone podtytułem *Rekonesans*, są niezwykle dorodnym owocem tej pracy, wymagającej nie tylko zapału, lecz także uwagi i cierpliwości. Owoc to przy tym intrygujący; okazuje się mianowicie, że istnieje jeszcze wiele tekstów Herberta nieznanymi z edycji książkowych. Krynicki ujawnia czytelnikowi zaledwie ich część. Niewątpliwie warto tę część poznać, ale też wypada przyrzeć się kryteriom zaprezentowanego wyboru.

Z dość obszernej noty *Od wydawcy* wynika, że pierwotnym zamiarem Krynickiego było zamieszczenie w książce wyłącznie tych utworów, które poeta wprawdzie ogłosił drukiem w czasopiśmie, jednak nie włączył ich do żadnego z wydanych później tomów poetyckich. Krynicki więc, konsekwentnie i zasadnie, nie włączył do zbioru nawet tych tekstów, które Herbert zamieścił w którejś z książek – by tak rzec – po dłuższym namyśle, jak stało się to na przykład z wierszem *Wit Stwoszcz: Uśnięcie NMP*, ogłoszonym w 1952 roku w „Tygodniku Powszechnym” i dopiero po trzydziestu ośmiu latach przypomnianym w tomie *Elegia na odejście*. Zdecydował się natomiast Krynicki opublikować, tym samym nadając im status utworów rozproszonych, te wiersze i prozy poetyckie, które z różnych powodów, czasami wskutek oddziaływania cenzury, nie zostały włączone do tomików oryginalnych, jednak ukazały się w obcojęzycznych książkach poety. Przykładem tego jest wiersz *Wielka księżniczka* – planowany do druku w zbiorze *Napis*, a ogłoszony w niemieckim tomie *Inschrift*. Oprócz tych (przecież) niecałkiem rozproszonych utworów, jak też utworów rozproszonych faktycznie (i to nie tylko w czasopiśmie, lecz także w antologiach oraz książkach innych autorów), Krynicki zamieścił w omawianym tomie również liczne *inedita*, pochodzące z Archiwum Zbigniewa Herberta, przechowywanego w Bibliotece Narodowej. Są wśród nich między innymi – informuje edytor – istniejące w postaci maszynopisów lub czystopisów wiersze, które były ewidentnie przygotowane do druku, jak również teksty, które Herbert, jako młody poeta, rezygnując z udziału w oficjalnym życiu literackim, nie licząc na książkowy debiut lub też nie chcąc ich ogłaszać – jako zbyt intymnych, posyłał swoim znajomym i bliskim przyjaciółom (Halinie Misiołek czy Tadeuszowi Chrzanowskiemu) w formie rękopisów lub stworzonych z maszynopisów książeczek. Wprawdzie jedna z takich „zszywek”, *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*.

*Wiersze dotąd niepublikowane*, została wkrótce po śmierci poety ogłoszona przez efemeryczne wydawnictwo „Małgorzata Marchlewska”, jednakże uczyniono to nie tylko bez wiedzy i zgody właścicieli praw autorskich po Herbercie, lecz także z błędami. W tej sytuacji decyzję zamieszczenia w *Utworach rozproszonych* tych wczesnych i osobistych, nieprzeznaczonych przez poetę do druku, wierszy Krynicki uzasadnia w ten między innymi sposób, że skoro już ujrzały światło dzienne, to wypada zaprezentować je w sposób rzetelny, zgodny z regułami sztuki edytorskiej. Krynicki zamieszcza (drukuję) więc *Podwójny oddech* „według egzemplarza podarowanego Halinie Misiołkowej (...), a nie egzemplarza, jaki zachował się w papierach Zbigniewa Herberta”. Decyzja ta, bodaj słuszna (zaprezentowano wersję przeznaczoną dla odbiorcy, nic to, że jednostkowego), może jednak budzić kontrowersje. Czy bowiem nie należałoby najpierw skonfrontować wersji istniejących? Krynicki wylicza „błędy” owej nielegalnej edycji; być może jednak niektóre z uchybień należałoby uznać za warianty tekstu. Edytor w ogóle nie wspomina, która z wersji jest późniejsza – być może jest nią wersja zachowana w „papierach” poety... Zapewne zgłaszana przeze mnie obiekcja i ewentualne inne wątpliwości zostaną rozwiane w wydaniu krytycznym poezji, którego zapowiedź znaleźć można już w odredaktorskiej nocie z *Wierszy zebranych*.

Stanowiące suplement do *Wierszy zebranych*, *Utwory rozproszone* autor opracowania starał się ułożyć chronologicznie, wykorzystując w tym celu notatniki poety; jednak całkowitej precyzji – przyznaje – nie udało mu się osiągnąć. Oprócz wierszy i próz poetyckich omawiana książka zawiera, jako aneks, trzy szkice Herberta dotyczące poezji: nieprzyjętą do druku przez „*Twórczość*” recenzję tomu *Najmniej słów* Przybosa, zatytułowaną *Poeta przestrzeni* oraz autokomentarz *Dlaczego klasycy* i quasi-manifest *Dotknąć rzeczywistości*. Obszerną partię tomu, liczącą kilkadziesiąt stron, zajmują, z pieczołowitością przez Krynickiego sporządzone, *Przypisy i objaśnienia* do tekstów. Znalazło się w nim miejsce także na faksymilia i fotografie oraz, nieodzowne w tego typu publikacji, alfabetyczne spisy tytułów oraz incipitów utworów Herberta. Nie trzeba dodawać – rzecz to bowiem w przypadku oficyny a5 zupełnie zwyczajna – że książka została wydana niezwykle starannie: bez błędów w zapisie oraz w pięknej oprawie graficznej; okładkę zdobi fragment fresku z kościoła San Francesco w Arezzo, autorstwa admirowanego przez Herberta Piera della Francesca. Zdobią ją także – oczywiście – i przede wszystkim – teksty Zbigniewa Herberta.

Wprawdzie znajdujemy wśród nich dokonania dość przeciętne (dotyczy to zwłaszcza juveniliów) czy, nieco lepsze od nich, teksty świadczące o solidnym rzemiośle (Herbert miał dobre wyczucie i znał miarę: wiedział, czego nie warto drukować, z czym nie należy się spieszyć), ale też można wskazać w zbiorze kilka wierszy i próz poetyckich wysokiej i najwyższej próby, między innymi liryk zaczynający się od słów „Szukam wierszy Dana Pagisa...”, przejmującą elegię *Zima* czy odczytane z rękopisu *Drzwi*, które warto – „na dowód” – przytoczyć w całości:

Jedynym widomym śladem pobytu aniołów na ziemi są drzwi, najszlachetniejsza część pieczary ludzkiej zwanej domem. Nie są to przedmioty proste, jak stół czy wodociąg, ale istoty uduchowione, wysokie, białe i skrzydlate.

Dokonałiśmy, zgodnie z naszą naturą, szeregu profanacji zamykając [je] na klucz, skoble czy świętokradczo zabijając deskami.

Ale kiedy w czasie wielkich uroczystości otwieramy drzwi na oścież, zaczyna się misterium zwiastowania.

*Utwory rozproszone* są książką cenną zarówno dla miłośników talentu Herberta (pamiętających wszak, że i Homerowi zdarzało się przysnąć), jak i zwłaszcza dla badaczy jego twórczości, szczególnie tych, rzekłbym, mniej zaangażowanych, to jest niechętnie zaglądających do archiwów (raczej więc interpretatorów niż skrupulatnych historyków literatury). Jedna tylko rzecz może budzić niedosyt. Mianowicie, zapoznawszy się z przeprowadzonym przez Krynickiego rekonesansem, czytelnik chciałby zapewne wiedzieć (bez zaglądania do opublikowanego przez Henryka Citkę inwentarza pt. *Archiwum Zbigniewa Herberta*), co jeszcze z twórczości Herberta jest do rozpoznania, jak bogate jest penetrowane przez edytora archiwum (i co w nim artystycznie cennego). O tym Krynicki jednak milczy. Milczy też w sprawie ewentualnej edycji krytycznej całego dorobku Herberta. Na razie więc cieszymy się tym, co jest (ujawnione).

Arkadiusz Morawiec

**Zbigniew Herbert**, *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wybór i opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2011

*Antoni Libera*

## Czym jest *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka?

Stanisław Barańczak – poeta o bardzo wyrazistej osobowości twórczej i nadzwyczajnej swobodzie technicznej, sztukmistrz, dla którego nie ma rzeczy niemożliwych w dziedzinie wiązania słów, autor przekładów kilku tysięcy wierszy ponad stu najróżniejszych poetów, dramatów Szekspira i librett do oper Mozarta, poezji niepoważnej i tekstów piosenek Beatelsów, a także twórca parodii i pastiszy licznych poetów polskich, do tego jeszcze: meloman, znawca muzyki, obdarzony nieprzeciętnym słuchem – w chwili, gdy, zafascynowany słynnym cyklem pieśni Schuberta ułożonych do słów Wilhelma Müllera, zaczął myśleć o poetyckim nawiązaniu do tego arcydzieła, stanął wobec czterech następujących możliwości:

Po pierwsze, mógł przełożyć wszystkie te teksty do muzyki. Sądząc po świetnym przekładzie *Lipy* (jedynym tłumaczeniu w tomiku), można być pewnym, że i cała reszta byłaby równie udana. Zamknąłby w ten sposób smętny okres w dziejach polskiej wokalistyki, gdy pieśni te, rzadko bo rzadko, niemniej bywały śpiewane w kuriozalnych przekładach (m.in. Roberta Stillera), i zaskarbiłby sobie tym samym dożgonną wdzięczność słuchaczy.

Po drugie, mógł przełożyć wszystkie te teksty niezależnie od muzyki, jakby były one samoistnymi wierszami niemieckiego romantycznego poety (jakimi zresztą faktycznie były przez bodajże trzy lata, nim kompozytor wziął je na swój warsztat). Nie musiałby się wówczas trzymać rygorystycznie niemieckiej prozodii i na pewno by tego nie robił, tworząc odpowiedniki takich czy innych wierszy polskich.

Po trzecie, mógł napisać cykl własnych wierszy, które do cyklu autorstwa Müller-Schubert nawiązywałyby tylko nominalnie, na przykład, tytułem całości, tytułami poszczególnych wierszy, ogólną ideą, ilością utworów (dwadzieścia cztery) itp., nie wpisując się natomiast w strukturę muzyczną. Byłyby to wiersze, zarówno pod względem treściowym, jak i formalnym, różne od wierszy Müllera i tylko jako całość korespondowałyby z nimi. Takie posunięcie miałoby nieuchronnie coś z wyzwania wobec współczesnej muzyki i żyjących kompozytorów: „Uwaga! Napisałem nową *Podróż zimową*, Anno Domini 1994” – przebiegałby przez tak pomyślane dzieło głos autora. „Kto po-

dejmie tę inicjatywę? Kto stworzy stosowną do tego muzykę? Czy jest ktoś, kto chciałby się zmierzyć z Schubertem po stu sześćdziesięciu siedmiu latach?”.

Po czwarte wreszcie, mógł napisać cykl własnych wierszy, różnych od tekstów Müllera, pasujących jednakże do kompozycji Schuberta. Czyli niejako zdetronizować Müllera – przynajmniej w Polsce.

Autor *Widokówki z tego świata* zdecydował się, jak widać, na to ostatnie. Co oznacza ten wybór? – bo z całą pewnością jest to wybór. Do czego prowadzi? Jaki świadomy zamysł lub może tylko intuicja leżała u jego podstaw?

Odpowiedź na te pytania uzależniona jest od uchwycenia i pojęcia różnic między światem i bohaterem Müllera a światem i bohaterem Barańczaka.

Świat Müllera to świat małego miasteczka z przełomu XVIII i XIX wieku, a jego bohater – to typowy bohater romantyczny. Odrącony, samotny, idzie w mrok zimowej nocy z cierniem nieodwzajemnionej miłości w sercu, pograżając się po Wertherowsku w coraz głębszą melancholię i rozpacz. Jego kolejne „stacje cierpienia” to ganek domu, uliczka, strumyk, rzeka, drzewo, rozstajne drogi, śpiąca wieś i cmentarz. Na tym „wygnańskim szlaku” mija on lub spotyka tego rodzaju obiekty, zjawiska i stworzenia, jak: blaszana chorągiewka na dachu wskazująca kierunek wiatru, „błędny ognik” w ciemności, dyliżans pocztowy, drogowskaz, wrona, ujadające psy i stary lirniki w łachmanach.

Świat Barańczaka natomiast – to świat cywilizacji końca XX wieku, i to widzianej z jej centrum, a nie peryferii. Świat ów określają następujące elementy, znamiona i pojęcia: anteny na dachach domów (II); efekt cieplarniany (VI); fałszerstwa bankowe, gangi szykujące się „do sokołu”, idea *welfare state* – państwa opiekuńczego (VII); świadomość Einsteinowskiej teorii względności: „przestrzeń streszczona w czas” (VIII); telewizja umożliwiająca kontakt z całym światem (IX); ogromny samochód ciężarowy marki Dodge, spaliny (X); „snajper”, „prognoza pogody” i „sport” – goście-hasła codziennych wiadomości (XI); elektroniczny „bip” kwarcowego zegarka przypominający o wysłaniu czeku lub zażyciu pigułki (XIII); samolot odrzutowy kreślący na błękitnie nieba białą linię spalin oraz pojęcie „odrzutu” w odniesieniu do rzeczy wybrakowanej (XV); lot samolotem nad gigantyczną aglomeracją (XVII); tablica rozdzielcza w aucie i głos *disc-jockeya* dochodzący z tranzystorowego radia (XVIII); czerwone światło na skrzyżowaniu czteropasmowej arterii, samochód marki Honda, „znak podporządkowania” (XX); cmentarze samochodów, żuźlowe hałdy, kłębowiska kabli (XXI); światło neonowe (XXIII); *walkman* ze słuchawkami, muzyka rap, płyty kompaktowe (XXIV).

Wszystkie te elementy stanowią u Barańczaka bardziej lub mniej zawołowane odpowiedniki rekwizytorni Müllera. Na przykład, dawną „pocziwą” chorągiewkę na dachu (figlarną, ruchliwą, „ludzką”) zastępuje u naszego poety niema, nieruchoma antena; romantyczną postać „błędnego ognika” migającego w mroku przybiera kurcząca się plamka świetlna wyłączonego kineskopu; szemrzący strumyk przeobraża się w „gorączkowy pot spływający spod arktycznego okładu”, a kracząca wrona – w warczący samolot (przy okazji niemiecka *Die Krähe* – w polską „krechę”). I tak dalej. Nie ma wiersza, w którym nie istniałoby tego rodzaju odniesienie i przetworzenie (nieraz niezwykle pomysłowe i szydercze w wymowie).

Ale topografia to jeszcze nie wszystko. Świat Barańczaka różni się od świata Müllera nie tylko wyglądem: stopniem ucywilizowania. Różni się również tym, co się w nim dzieje. Bohater Müllera wędruje i cierpi z powodu niespełnionej, nieodwzajemnionej miłości, zima zaś, podczas której rzecz się rozgrywa, jest jedną z czterech pór roku. Tymczasem bohater Barańczaka nie tyle wędruje, co przemieszcza się różnymi środkami lokomocji (samochodem, samolotem, transatlantykami); jeśli cierpi, to nie z powodu miłosnego zawodu, lecz raczej z braku miłości, z miłosnej niemożności; zima zaś, która go otacza, wydaje się alegorią niż konkretną aurą. Wreszcie – *last but not least* – bohater Müllera, u kresu samotnej wędrowni, spotyka jednak kogoś: starego, biednego lirnika. Kimkolwiek jest ta postać (przewodnikiem śmierci? bratnią duszą? towarzyszem niedoli?), jest ona drugą osobą – inną ludzką istotą. Natomiast bohater Barańczaka nie spotyka nikogo (kierowcy ciężarówki, stojącego na poboczu szosy tyłem do mijającego go pędem bohatera, nie można uznać za osobę „spotkaną”; podobnie jak nie uznaje się za taką poczytłonia z Müllerowskiego cyklu). Jedyнным towarzyszem jest dla niego... własne odbicie w szkle witryny sklepowej.

Oba cykle różnią się wreszcie zasadniczo świadomością, z której każdy z nich wyrasta. „Friedrichowska” wizja Müllera wywodzi się ze świadomości romantycznej z całym właściwym jej tragizmem, sentymentalizmem, nastrojowością i muzycznością; natomiast „Baconowska” wizja Barańczaka stanowi ekspresję świadomości późno-, schyłkowomodernistycznej z całym inwentarzem jej zwątpień, relatywizmów, nihilizmów, katastrofizmów i strukturalizmów. Najogólniej rzecz biorąc, różnica między pierwszą z nich a drugą polega na utracie niewinności, na przekroczeniu licznych tabu, na odrzuceniu lub zakwestionowaniu *sacrum*.

Wędrowiec Müllera czuł się wygnany, przeklęty, napiętnowany; cierpiał i szukał śmierci, a jednocześnie – kochał. Kochał i wierzył w miłość. To tylko

jemu nie była ona dana lub tylko on – jak Uwodziciel Kierkegaarda – z własnego wyboru ją odrzucał. Dla innych szczęście – „ognisko domowe” – było dostępne. Podróżny Barańczaka osiągnął wszystko, czego nie miał piechur z kosturem Müllera: dom, a nawet liczne domy, zdolność błyskawicznego poruszania się po całym świecie, dziesiątki ułatwień technicznych, a wreszcie lek, jeśli jeszcze nie „na śmierć”, to z pewnością na przedłużenie życia; stracił natomiast: nadzieję, miłość i wiarę. Mimo to nie szuka śmierci jak tamten, przeciwnie, boi się jej i chroni przed nią, jak może, ona zaś go ściga i nieustannie doń mierzy (jej swojską kosę zastąpił karabin z celownikiem snajpera).

Za jedno z kluczowych zdań w cyklu Barańczaka uważam następujące:

To, co naprawdę należy mi się –  
nie, tego nikt nie utrwali w mnie.

Rozumiem zaś je tak: miarą kryzysu współczesnej cywilizacji jest to, iż nie daje się jej zmytuzować; iż na jej gruncie, z jej tworzywa nie powstaje żaden mit.

Jest to myśl charakterystyczna dla XX wieku – wieku, w którym „możliwa jest już tylko parodia”. Jej wyznawcami i wyrazicielami byli najwybitniejsi pisarze naszych czasów – Kafka, Joyce, Tomasz Mann, z polskich autorów – Gombrowicz.

Kim jest obecnie Ulisses? Akwizytorem Bloomem snującym się po Dublinie przez osiemnaście godzin. A wierna Penelopa? Rubaszną, zmysłową mieszczyką. A ich syn, Telemach? Intelktualistą; zimnym, wyniosłym artystą. Kim jest obecnie Faust i na czym polega pakt z diabłem? Muzykiem zmagającym się z niewydolnością sztuki, który, by pchnąć ją naprzód, zaraża się syfilisem; ślepym wyznawcą Teorii, który chcąc zbawić ludzkość, tworzy na Ziemi piekło; odbiera IX *Symfonię*, dając – *Apokalipsę*.

Co się stało z Wędrowcem, z ostatnim herosem nowożytności? – zdaje się pytać Barańczak. – Dokąd zaszedł i kim jest po blisko dwustu latach? O czym i w jaki sposób śpiewa swą „pieśń zimową”? Z prowincji zabitej deskami przeniósł się w samo centrum i został obywatelem świata, użytkownikiem techniki, człowiekiem nowoczesnym. Jego serce jest martwe (nie przypadkiem Barańczak zastępuje słynne *mein Herz* z trzynastej pieśni fonetycznym odpowiednikiem „na śmierć”), nie kocha nikogo i prawie w nic nie wierzy. Tyle razy sparzył się po drodze na rozmaitych nadziejach, marzeniach i porywach, że wybrał wreszcie bezpieczny beznamiętny chłód. Ten jednak tak dalece wyziębił jego wnętrze, iż uczynił go człowiekiem „wydrażonym”,

*the hollow man*, mieszkańcem „ziemi jałowej”. Teraz cierpi starszliwą pustką i przerażającą samotność w kosmosie:

Nad głową eter, zima,  
i chirurgiczny nów.

Tablico (...) rozdzielcza...  
nieś w mrok: (...) niech wiedzie nas  
po lodzie szos, przez noc bez gwiazd  
wskaźników twoich błędny blask...

czym ta pustka we mnie jest,  
wiem od dawna, Panie.

Dochodzimy wreszcie do zasadniczego pytania: dlaczego Barańczak chce śpiewać tego rodzaju pieśń na melodię Schuberta? Ostatecznie Joyce nie pisał swojego *Ulyssesa* heksametrem, a Tomasz Mann *Faustusa* – klasycznym lub romantycznym wierszem. Wszyscy oni, wielcy parodyści XX wieku, nawiązując przekornie do starych archetypów, tworzyli nowe formy wyrazu. Tak, lecz archetyp, do którego odwołuje się Barańczak, choć rodem z literatury, nierozzerwalnie związany jest z muzyką. Bez Schuberta nie byłoby *Podróży zimowej*; byłyby najwyżej mało komu znane *Wiersze z papierów pozostawionych przez wędrownego waltornistę*, jak brzmiał tytuł tomiku Wilhelma Müllera. A zatem, żeby odnieść się do prawzoru, trzeba odnieść się do muzyki.

„Moją ambicją”, anonsuje Barańczak w słowie od autora, „było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze”. Postawione sobie zadanie wykonał, jak zwykle, perfekcyjnie. Wiersze, pod względem formalnym, idealnie wpisują się w strukturę muzyczną. Poeta zachowuje nieraz – w określonych miejscach (na danych dźwiękach) – nawet te same głoski co w tekście niemieckim. Cóż jednak wychodzi z tego połączenia? Z połączenia idealnego pod względem intencji i prozodii tekstu, a zarazem tak różnego od pierwowzoru pod względem merytorycznym – z najczystsza romantyczną muzyką Schuberta? Dysonans. Ostry, zgrzytliwy dysonans. Pieśń współczesnego wędrowca, zagubionego w otchłani cywilizacji XX wieku w jej schyłkowym stadium, podłożona pod nuty natchnionego Schuberta zachowuje się jak – nie przymierzając – diabeł wrzucony do święconej wody. Zostaje odrzucona. Jak przeszczep. Jak obce ciało.

Oto, dokądśmy zaszli – zdaje się przez ten eksperyment konstatować Barańczak. – Nawet naszej rozpaczy nie da się już wyśpiewać na ową dawną nutę.



Muzyka jako arbiter. Jako punkt odniesienia. Jako krytyk kultury – krytyk kryzysu człowieka.

Ciekawy, odkrywczy pomysł.

Antoni Libera

Stanisław Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Biblioteka Poetycka pod redakcją Ryszarda Krynickiego, tom 16, wydanie II, Wydawnictwo a5, Kraków 2011

*Krzysztof Myszkowski*

## „Poznawanie mojej ziemi”

„Wybrałem się na poznawanie mojej ziemi parokonnym wozem, z dużym zapasem poszoru i blaszanym wiadrem grzechoczącym z tyłu. Wiadro potrzebne, żeby konie napoić. Poznawałem powiaty pagórków i borków, to znów puszczańskie, w których dym kłębi się na dachach domostw, jakby się paliło, a to dlatego, że chaty są kurne. Albo jechałem przez okolice polne i jeziorne. Jakże ciekawie tak posuwać się naprzód i popuszczać lejce, i czekać, aż powoli zza drzew ukaże się w dole wioska, albo park i w nim biel dworu. I zaraz obszczekiwał nas piesek, pilny w spełnianiu swego obowiązku. Był to początek stulecia, teraz jest koniec” – tak obrazowo i jakby trochę sentymentalnie zaczyna się *Piesek przydrożny*, jeden z ostatnich tomów Czesława Miłosza. Jesienią 2011 roku w Sztejniach spotkałem takie pieski, chociaż po białym dworze nie został nawet kamień na kamieniu.

Ramy czasowe tej podróży obejmują prawie cały wiek. Zaczyna się od wyznania pokory i poczucia własnego ograniczenia – nagle czule i z sympatią myśli o pokoleniach wiernych piesków przydrożnych i o swoich możliwościach, o których mówi: „Wiedza moja nieduża, rozum krótki”. Z jednej strony jest to, co powinien i co zamierzał zrobić, a z drugiej to, co zrobił. Ale jest w drodze, doznaje nowych prób i pokus i działa jego wyobraźnia, która związana jest z impulsem twórczym.

Zastanawia się, jaka jest prawda o losie człowieka na ziemi i czy istnieje jakiś układ słów, w którym można by ją najlepiej wypowiedzieć. To jest jego cel i uparcie do niego dąży: szuka prawdy i najściślej ją wyrażających słów. Ale, jak znaleźć prawdę i jak ją wyrazić, kiedy całe życie było się i jest „nie sobą”? – pyta w wierszu pt. *Nie mój*. W gmatwaniu okoliczności, w roju

przypadków i zbiegów okoliczności (jak je rozpoznać i rozdzielić jedne od drugich?) i, co jest miarą i sankcją najwyższą i najważniejszą, w obliczu Sądu Ostatecznego, który być może jest doskonale skomputeryzowanym bilansem życia, wyświetlającym wszystkie świadomie, czy nieświadomie dokonywane czyny dobre i złe.

Mówi o swojej podświadomości, że wyzwalala się tylko w wierszach i o świadomości, która jak lampa pali się wewnątrz człowieka. Nie tylko zamierzone, ale i niezamierzone tak dobro jak i zło są na szalach wagi. Podświadomość i świadomość, która jest bardziej zewnętrzna i bardziej ciała dotyczy, niż wnętrza, działają w nas niczym czarodziejska moc. Przewodniczką obu (?) jest lub może być ironia.

W rzeczach ziemskich zawarte są sprzeczności, z których pochodzi ich „nieskończone bogactwo, złożoność i wielopostaciowość”. Dlatego z uwagą trzeba przyjmować rzeczy tego świata i chłonąć to, co jest t e r a z: „Oby moje wiersze pomogły ich czytelnikowi zamieszkać w teraz. I obym jako człowiek został wyleczony z chorób pamięci” – mówi. Szuka oczyszczenia i wyzwolenia i chociaż, jak stwierdza, sztuka wymaga całkowitego oddania, które „niestety jest oddaniem się w niewolę naszego *ego*”, co jest skazą „niepełnego człowieczeństwa”, to przecież może być i tak, że dzieło, tak jak u innych, „okupi moją słabość i pomoże wielbić w ludziach wspaniałość serca”.

Trzeba wiedzieć i pamiętać, że nikt nie jest „tymczasem i na niby”, a szczególnie bliscy, którym należy poświęcać uwagę, chociaż tak naprawdę, gdy zajmuje się literaturą, na życie z nimi nie ma się już czasu. Dobrze jest czuć innych „od środka”, a jest to konieczne, jeżeli chce się o nich pisać, a powinno się pisać o innych, bo przecież nie można zajmować się tylko sobą i pisać wyłącznie o sobie. Poezji nie da się oddzielić od świadomości własnego ciała, ale ważniejsza jest ta świadomość, która nie ciała dotyczy, lecz ducha i najlepiej objawia się w skrajnych przejawach, takich jak na przykład wiara i niewiara. „Byłem człowiekiem głęboko wierzącym. Byłem człowiekiem najzupełniej niewierzącym. Sprzeczność tak duża, że nie wiadomo, jak z nią żyć” – wyznaje i zaraz dodaje, że wdzięczny jest za to, że „kiedyś, dawno, w drewnianym kościółku między dębami przyjęto mnie do rzymskokatolickiego Kościoła”. I to, że jest chrześcijaninem, daje mu wspaniałą perspektywę i pozwala rozmyślać o „dwóch tysiącach lat mojej historii”.

Rozważa sprawy, które są dla niego ważne, które w nim tkwią i nie dają spokoju, wraca do nich, pogłębia i rozszerza ich zakres, modyfikując przez redukcję ich zapisy: pisze m.in. o swojej strategii poetyckiej w czasach agnostycznej

i ateistycznej literatury, o kulcie sztuki, o inności, osobności i instrumentalności, o języku teologii i sile mowy, o życiu doczesnym, nadziei Zbawienia i ich ewentualnych związkach, o możliwości potępienia, o uczynkach i Łasce, od których zależy kara za grzechy, o ograniczeniu i erozji wyobraźni religijnej, o przemijalności, o egocentryzmie i wzniosłości, o wyższości i niższości, o marności opinii i poglądów, o uczciwości w wierze i braku takiej uczciwości, o religijności, religii i polityce, o działalności Oskarżyciela, o pędzie, nicości i teatralności życia, o cynizmie, nihilizmie, schyłkowości i niemożliwości. Są to najczęściej krótkie i zwarte zapisy, warte najgłębszych zamyśleń. Cytując Simone Weil: „Uwaga absolutnie bez domieszki jest modlitwą”, zastanawia się, czy poezja jest lub może stać się modlitwą i czy może prowadzić do wiary? Pokazuje, jaka jest lub jaka może być ciągle odnawiana łączność między teologią i poezją.

Wspomina podróże do dalekich, egzotycznych krajów. Odwołuje się do lektur, cytując między innymi Piotra Kochanowskiego, Lwa Szestowa, Simone Weil, Robinsona Jeffersa, Aleksandra Wata, Zofię Nałkowską, Jarosława Iwaszkiewicza, Edwarda Stachurę, amerykańską poetkę Kathleen Norris i wileńską pieśń dziadowską. W ironiach i sarkazmach znajduje lub przeczuwa prawdę: „Na to im przyszło, żeby od Marksa i Lenina spaść do ideologii klas posiadających i kultu Złotego Cielca” (*Co za upadek*), a wspominając zapis Władimira Sołowiowa o sekcie dziuromodlców w Rosji, którzy wydrążali dziurę w ścianie chaty i modlili się do niej – „święta dziuro”, ten kult nicości odnosi do naszych czasów: „Czy Nic, święta dziura w umysłach zachodniej Europy, nie będzie pokusą dla islamskiego fundamentalizmu, który w imię Boga występuje już nie przeciwko niewiernym, ale ludziom pozbawionym jakiegokolwiek wiary?”.

Właśnie wiara, religia i religijność w powiązaniu ze współczesnością i z poezją to główne tematy tej książki. Mówi, że odrodzenie religijności w Polsce powinno się zaczynać od największego jego zdaniem naszego święta, jakim są Zaduszki. I znajdujemy przejmujący wiersz o Chrystusie: „Od tamtej wiosny, kiedy chodził drogami Galilei, / Wydaje się daleko, a jest blisko. / Prosiłem tam: »miej litość nade mną grzesznym«. / I dalej słyszę: »Gdzie skarb twój, tam serce twoje«” (*Blisko*). W innym miejscu zauważa: „Zamiast zostawić teologom ich kłopoty, ciągle rozmyślam o religii. Dlaczego? Dlatego po prostu, że k t o ś musi to robić. Pisanie o literaturze i sztuce uchodzi za godne szacunku, natomiast ile razy pojawiają się pojęcia wzięte z języka religii, natychmiast powoduje to cichą niechęć, jakby została złamana milcząca umowa”. Nie raz o tym z nim rozmawiałem.

Tak opisuje cel, który jest do osiągnięcia: „Żeby coś zrobić, trzeba całkowicie oddać się temu, tak bardzo, że bliźni nie mogą sobie nawet takiej wyłączności wyobrazić. I bynajmniej nie sprowadza się ona do ilości zużytego czasu. Są jeszcze niezliczone podstępny uczuciowe wobec siebie, powolne przekształcenia całej osoby, tak jakby jeden cel nadrzędny, poza wolą i wiedzą, ciągnął w jednym kierunku i organizował przeznaczenie” (*Ściganie celu*). Niestety, takie i im podobne zapisy, tak przecież ważne i uniwersalne, dotyczące sedna życia i literatury, są u nas prawie zupełnie niezauważane. Widział to Miłosz i bolał nad tym.

Mówi o „niezbitych dowodach działania Opatrzności” w jego życiu, o przeznaczeniu, o cyrografie, o labiryncie umysłu, o prawach i prawdach serca. Mamy szereg zapisów snów i snów dotyczących, jak na przykład te o ich krainie i logice. Niezwykłej piękności jest jeden z nich pt. *W sen*, najprawdopodobniej zrobiony podczas pobytu w Toruniu w czerwcu 1995 roku, w którym jawa miesza się ze snem, a czas teraźniejszy z czasem przeszłym z taką siłą i mocą, że powstaje z nich jakby jakiś napowietrzny, a może ściśle wewnętrzny obraz nakładających się na siebie i przenikających widoków miasta: domów, skwerów, murów starych kościołów, które jakby były, wyrwanymi z czasu, „nie wiadomo, czy widzianych dawniej, czy trwających równocześnie” widokami innego miasta. Czy poecie nałożyły się na siebie widoki Torunia i Wilna? – nie wiadomo, tak jak nie wiadomo, jakie miasto jest opisane w *W garnizonowym mieście*, chociaż jest to jednak chyba możliwe do ustalenia. Nie mniej ważny jest wiersz pt. *Brie* oraz zapisy – *Wyzwolenie* i *Cel*.

Jeszcze wiele różnych rozważań, znanych w rozwiniętych formach choćby z *Abecadła* (tu ich siłą i jakby nowym bytem jest ich zwięzłość i lapidarność), ale też i innych, znajdziemy w *Piesku przydrożnym*: o wątpliwościach, o pragnieniach, o tolerancji, o destylacji, o samopogardzie, o wzorze cnoty, o tęsknotach, o zakochaniu się, o roztropności, o rozdwojeniu, o zacności, o modach i obyczajach, o kolorach, o zwyczajności, o rozumie, o jubileuszach, o niezłomności i o litości. Na jawie i na snach opiera się świat przedstawiony tej już jednej z ostatnich miłoszowskich opowieści zbudowanej z wierszy, medytacji, wspomnień, małych traktatów teologicznych, rozważań, opisów, widoków, myśli i refleksji, scen, dialogów, monologów i monodialogów, przepowiedni, rad i wskazówek. *Piesek przydrożny* to kolejne ważne świadectwo poszukiwania „formy bardziej pojemnej”.

Uwagę zwracają fragmenty o prozie i powieści, wzmianka o Gombrowiczu i stwierdzenie, że jasny podział na dobro i zło oraz triumf dobra jest zasadą

organizacyjną wszelkiej ciekawej narracji. Obok *Osobnego zeszytu – Kartek odnalezionych*, z którego kilka zapisów miało premierę w „Kwartalniku”, znajdujemy liczne, do wyboru, *Tematy do odstąpienia*, poprzedzone wyjaśnieniem pt. *Dlaczego odstępuję tematy?*. Mnie najbardziej zainteresowały – *Opowieść o nawróconym* oraz *Wewnątrz i na zewnątrz*.

I akordy ostatnie: *Klucz*, w którym daje radę dla początkujących pisarzy, *Przodkowie* – rzecz o dziwności i trwałości naszego ludzkiego gatunku i zamykające *Rzeki*, które płyną, przez stulecia i millenia i przeżywają plemienia, narody i cywilizacje, jakby były stałą formą i zmienną treścią, bo nowe wody w nich płyną i chociaż są to wody coraz bardziej zatrute i skażone, to ich skażenie i zatrucie nabiera potężnego uczuciowego sensu, przywodząc na myśl czas oczyszczony, w który, jak mówi Miłosz, wierzymy, a który jest jak pulsujące w górach źródła, które dają człowiekowi nadzieję na oczyszczenie.

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz, *Piesek przydrożny, Dzieła zebrane*, tom 32, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011

## Noty o autorach

**Aleksiej Ałochin**, ur. 1949; rosyjski poeta, prozaik, krytyk; założyciel (1993) i redaktor naczelny czasopisma poetyckiego „Arion”; ostatnio wydał *Psalm na maszynę do pisania* (2006) i *Zapiski papierowego węża* (2007).

**Marie-Laure Bernadac**, generalna konserwator zabytków odpowiedzialna za sztukę współczesną w Luwrze (od 2003); generalna konserwator zabytków w Muzeum Picassa w Paryżu (1980–1992), w gabinecie grafiki Centre Georges Pompidou (1992–1997), w Muzeum Sztuki Współczesnej w Bordeaux (1997–2000); autorka licznych publikacji o zapiskach Picassa, Louise Bourgeois, Jenny Holzer czy Annette Messager; kuratorka wystaw, m.in. *Féminin-masculin, le sexe de l'art* w Centre Pompidou (1995), z Stéphanie Moisdon, *Jan Fabre, l'Ange de la Métamorphose* w Luwrze, *Picasso et les Maîtres* w Grand Palais, retrospektywy Louise Bourgeois w Centre Pompidou (2008) z Jonasem Storsve. Mieszka w Paryżu.

**Louise Bourgeois**, (1911–2010); rzeźbiarka; od 1938 roku mieszkała w USA; jedną z jej najbardziej znanych rzeźb jest *Maman* – ponad dziewięciometrowy pająk ze stali i marmuru.

**Krystyna Dąbrowska**, ur. 1979; absolwentka warszawskiej ASP; autorka tomu wierszy *Biuro podróży* (2006), tłumaczy poezję anglojęzyczną; przekłady wierszy W.C. Williama, W.B. Yeatsa, Thomasa Hardy'ego i Thoma Gunna publikowała w „Literaturze na Świecie”. Mieszka w Warszawie.

**Gerry Dukes**, pisarz, krytyk literacki, wydawca; zajmuje się twórczością Jamesa Joyce'a i Samuela Becketta; wydawca powojennych powieści Becketta, *Pierwszej miłości i innych opowiadań*; współpracuje z pismami literackimi, telewizją i radiem; w 1985 roku wraz z aktorem Barrym McGovem przygotował adaptację *Trylogii* Becketta i innych powieści do monologu *I'll go on*.

**Gustaw Flaubert**, (1821–1880); powieściopisarz francuski; przedstawiciel naturalizmu w literaturze; najważniejsze powieści: *Pani Bovary* (1857), *Salammô* (1862), *Szkola uczyć* (1869), *Kuszenie św. Antoniego* (1874).

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

**Jacek Gutorow**, ur. 1970; krytyk literacki, tłumacz i autor wierszy; ostatnio ogłosił tomik *Nad brzegiem rzeki*. (1990–2010). Mieszka w Opolu.

**Zbigniew Herbert**, (1924–1998); poeta, dramaturg, eseista; „Kwartalnik Artystyczny” opublikował Dodatek do nr. 2/2008 poświęcony poecie. (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 1 (17), 1999 nr 2 (22)); na jesieni 2011 roku w Wydawnictwie a5 ukazał się tom wierszy Herberta w większości wcześniej nie publikowanych *Utwory rozproszone*. (*Rekonasans*) pod redakcją Ryszarda Krynickiego, suplement do wydanych w 2008 *Wierszy zebranych*.

**Michaił Gasparow**, (1935–2005); rosyjski historyk i teoretyk literatury, tłumacz; wiersz, który publikujemy w „Kwartalniku Artystycznym” umieścił jako rzekomy przekład z Klaudiusza Leminga (nieistniejącego poety) w jednej ze swoich ostatnich książek *Zapiski i wypiski*.

**Marek Kędzierski**, ur. 1952; pisarz, eseista, tłumacz Samuela Becketta i Thomasa Bernharda, reżyser; przygotował monograficzne numery „Kwartalnika Artystycznego” i bloki tematyczne o Beckettcie, Pingecie, Pinterze, Giacomettim, Baconie, Bernhardzie, autorach Editions de Minuit i Suhrkamp Verlag. Mieszka m.in. w Paryżu.

**Bogusław Kierc**, ur. 1943 w Bielsku-Białej; poeta, krytyk literacki, aktor, reżyser, edytor utworów Rafała Wojaczka; ostatnio ogłosił *Bazgroły dla składacza modeli latających* (2010); w 2011 roku pod jego redakcją ukazały się *Wiersze zebrane (1964–1971)* Rafała Wojaczka. Mieszka we Wrocławiu.

**Ulf Küster**, ur. 1966 w Stuttgarcie; autor rozpraw o klasycznej modernie, ekspresjonizmie, sztuce XIX wieku; od 2004 roku kurator w muzeum Fondation Beyeler w szwajcarskim Riehen koło Bazylei, gdzie ostatnio zrealizował wystawę Segantinię i Louise Bourgeois.

**Antoni Libera**, ur. 1949 w Warszawie; prozaik, tłumacz, reżyser; interpretator i tłumacz twórczości Samuela Becketta, w 2009 roku ogłosił opowieść autobiograficzną *Godot i jego cień* (2009).

Mieszka w Warszawie.

**Leszek A. Moczulski**, ur. 1938 w Suwałkach; poeta, w 2006 roku opublikował kolejny tom wierszy *Dziękczynienia po Komunii Świętej*. Mieszka w Krakowie.

**Arkadiusz Morawiec**, ur. 1969 w Gałkowie Dużym; profesor w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego; krytyk literacki; współopublikował ostatnio *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (2009). Mieszka w Łodzi.

**Krzysztof Myszkowski**, ur. 1952 w Toruniu; prozaik, krytyk literacki; autor m.in. powieści *Funebre* (1999); od 1995 roku redaktor naczelny „Kwartalnika Artystycznego”. Mieszka w Bydgoszczy.

**Jerzy Plutowicz**, ur. 1947 w Bielsku Podlaskim; autor wierszy i eseista; ostatnio opublikował tom esejów *Nagle, w świecie* (2006). Mieszka w Białymstoku.

**Tadeusz Różewicz**, ur. 1921 w Radomsku; poeta, dramaturg, prozaik; w 2008 roku ukazał się kolejny jego tom wierszy *Kup kota w worku*, a ostatnio tom rozmów pt. *Wbrew sobie* (2011); (Patr: „Kwartalnik Artystyczny” 2004 nr 2 (42), 2006 nr 2 (50)). Mieszka we Wrocławiu.

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

**Janusz Styczeń**, ur. 1939 w Białymostku; poeta; ostatnio ogłosił tom wierszy *Zamarznięty łabędź* (2008). Mieszka we Wrocławiu.

**Leszek Szaruga**, ur. 1946 w Krakowie; eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej, historyk literatury, autor tomików wierszy i powieści; w 2010 roku opublikował tom prozy wspomnieniowej *Podróż mojego życia*. Mieszka w Warszawie.

**Piotr Szewc**, ur. 1961 w Zamościu; prozaik, poeta, krytyk literacki; Wydawnictwo Literackie w 2005 roku wydało jego trzecią powieść *Bociany nad powiatem*, a w 2009 roku tom wierszy pt. *Moje zdanie*. Mieszka w Warszawie.

**Andrzej Szuba**, ur. 1949 w Gliwicach; autor wierszy, tłumacz poetów angielskich, amerykańskich, irlandzkich; ostatnio opublikował dwujęzyczne wydanie *Postscripts wybrane/Selected postscripts* (2003). Mieszka w Gliwicach.

**Beata Szymańska**, ur. w Puławach; profesor filozofii; opublikowała m.in. tom opowiadań i osiem tomików wierszy, ostatnio *Słodkich snów, Europy* (2005). Mieszka w Krakowie.

**Marek Wendorff**, recenzent teatralny „Kwartalnika Artystycznego”; od 2004 roku omawia na naszych łamach Festiwal „Kontakt”, a także Festiwal Prapremier. Mieszka w Bydgoszczy.

**Ewa Wohn**, ur. 1980 w Katowicach; absolwentka Sorbony i INALCO w Paryżu; dziennikarka i krytyk sztuki, autorka tekstów o sztuce. Mieszka w Paryżu.

## Noty o książkach

\*

W ponad połowie jest to Księga autorstwa proroka Izajasza (większość spośród pierwszych 39 rozdziałów), a w drugiej części (Księga liczy 66 rozdziałów) – Pseudo-Izajasza, o którym wiadomo tylko tyle, że żył i tworzył w czasach niewoli babilońskiej. Mamy w niej ukazany, w napięciu wielkiej wizji i misji, nierozzerwalny splot historii, polityki, moralności i wiary w jedynego Boga, który aktywnie uczestniczy w historii i który wszystkim kieruje. Prawda, którą głosili także i inni prorocy, wyrażona jest tu jasno i w dobitny, a niekiedy ostry sposób: nieszczęścia ludzi i narodów mają swoje źródło w złych uczynkach, a więc w odwróceniu się od Boga, które równoznaczne jest z moralnym upadkiem, a także dziejową katastrofą. I tak jak było w innych przypadkach, tak i w tym te prorockie słowa sprawdzały się, w bliższej lub w dalszej przyszłości, w konkretnej rzeczywistości.

Powodzenie i dobrobyt tak pojedynczego Izraelity jak i całego Izraela uzależnione są od posłuszeństwa prawom, które nadał Bóg, Pan Zastępów – mówi Izajasz. To samo głosili inni prorocy, ale tu, u Izajasza, po raz pierwszy w sposób tak wyraźny zostaje zarysowana idea mesjańska. Jak pisze w słowie wstępnym Piotr Paziński, Księga ta stanowi „laboratorium, w którym ścierają się rozmaite mesjańskie wizje, stale potem obecne w żydowskiej myśli religijnej”. Zapowiedziany zostaje Mesjasz – Odkupiciel, który jest człowiekiem z krwi i kości, potomkiem rodu Dawida i przyszłym monarchą w Jerozolimie, który zapewni pokój, ale jest także „sługą” cierpiącym i wzgardzonym. Właśnie interpretacja najbardziej niejasnego 53 rozdziału Pseudo-Izajasza, w którym mowa jest o „cierpiącym słudze”, stała się kością niezgody między Żydami a chrześcijanami, dla których fragment ten stanowi koronny dowód na to, że Izajasz zapowiedział przyście Chrystusa (patrz np. pisma św. Hieronima i Grzegorza z Nyssy), gdy dla Żydów, i to już od czasów starożytnych, „cierpiący sługa” to jest byt zbiorowy, a nie pojedyncza osoba – „prawowity potomek Abrahama, czyli lud Izraela, który dźwiga na sobie brzemię Prawa i pomimo cierpień i prześladowań pozostaje stale do dyspozycji Stwórcy, pełniąc rolę herolda mesjańskiej obietnicy i zapowiadając odkupienie, które wciąż nie nadeszło”.

Wielkie duchowe ładunki zawarte są w tej Księdze. Dr Izaak Cyłkow, znakomity tłumacz i egzegeta, wyjaśnia w przedmowie, kim w tradycji Izraela



byli prorocy i jakie jest ich znaczenie, co stanowiło istotę proroctwa i jak układały się jego dzieje, omawia życie i charakter proroków, ich powołanie, zadania i misję, opisuje formę mów proroczych, ich przedmiot i tendencje, pisze o idei mesjanistycznej i o „słudze Bożym”, o tym, na czym polegało spisywanie i uporządkowanie mów proroczych, a także kreśli sytuację polityczną w epoce Izajasza, omawia treść i styl jego mów, zajmuje się autentycznością tej Księgi, jej układem i planem oraz literaturą egzegetyczną.

Znakomicie czyta się i rozumie ten przekład, w czym pomagają umieszczone na dole obszernie, celne i lapidarne, odnoszące się do poszczególnych wersetów przypisy, sporządzone według „najlepszych źródeł”. Piękne bibliofilskie wydanie z numerowanymi ręcznie egzemplarzami – kolejny, ósmy tom tej tak ważnej edycji Wydawnictwa Austeria.

M.W.

*Księga Izajasza*, tłumaczenie i objaśnienia Izaak Cylkow, reprint, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2011

\*

Repriny oryginalnego wydania *Wierszy Jana Syrucia, Świata i Głosów biednych ludzi* Czesława Miłosza (1911–2004) wraz z *Notami* ukazały się jako tom 265 Biblioteki „Więzi” i jest to prawdziwy rarytas edytorski. W trzech zszytych czarnym sznurkiem zeszytach znajdują się maszynopisy sygnowane przez autora, a w czwartym – noty objaśniające. Jest to pierwsza integralna reedycja tych wierszy i poematów.

Wiersze podpisane przez Jana Syrucia (z rękopiśmiennym dopiskiem – Czesław Miłosz) i publikowane jako Biblioteka rękopisów wydawnictwa „Brzask”, Lwów 1939, które autor nazwał „ogrodem nieplewionym”, są pierwszą wydaną pod okupacją polską książką. Otwierają: *Wrześniowy poemat* i *Piosenka o wiośnie 1939 roku*, a zamykają: *Piosenka na jedną strunę* i *Modlitwa wigilijna*. Wydany własnym sumptem przez Janinę Cękalską, Czesława Miłosza i Jerzego Andrzejewskiego na powielaczu Antoniego Bohdziewiczza, własnoręcznie przez nich oprawiony w czarny papier i zszyty tomik miał nakład 46 egzemplarzy i był jak wiązka światła w okupacyjnym mroku. Jedyne ocalałe egzemplarze przechował w swoich zbiorach Jerzy Waldorff.

Dwa następne zeszyty, też zachowane tylko w jednym egzemplarzu, zawierają ważne, według określenia Piotra Kłoczowskiego graniczne cykle wierszy Miłosza napisane w Warszawie w latach 1939–1943. *Świat. Po-*

*ema naiwne* to przełom w poezji autora *Trzech zim* – przełom arcydzielny, o uniwersalnym zasięgu. Cykl *Głosy biednych ludzi* mamy tu w jego pierwotnej wersji, z nieznaną do tej pory przedmową i z tak wspaniałymi wierszami jak otwierające: *Piosenka* i *St. Ign. Witkiewicz*, czy pierwszą wersję *Biednego chrześcijanina* z 1943 roku. Oprócz wierszy znajdują się przekłady utworów Williama Blake’a i Thomasa Trahernera oraz tłumaczenie na język francuski *Pieśni* dokonane przez Oskara Miłozza.

W *Notach* znajdujemy szkic Jerzego Andrzejewskiego z *Notatek do autobiografii* pt. *Wiersze Miłozza w okupowanej Warszawie* podany do druku przez Antoniego Libereę, *Notę wydawniczą* Pawła Kądzieli i *Noty o wierszach* z odpowiednimi cytatami z Miłozza oraz *Indeks nazwisk*.

M.W.

**Jan Syruć (Czesław Miłozz)**, *Wiersze, Czesław Miłozz, Świat. Poema naiwne, Czesław Miłozz, Głosy biednych ludzi*, redakcja Paweł Kądziela, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Biblioteka „Więzi”, tom 265, Warszawa 2011

\*

Lenna książeczka – dwanaście ślicznych i mądrych wierszy Wisławy Szymborskiej zebranych pod wspólnym tytułem *Milczenie roślin* w wyborze, układzie i z fotografiami Joanny Gromek-Ilg i w opracowaniu graficznym Oksany Shmygol.

Od *Notatki*, z otwierającymi liniami: „Życie – jedyny sposób, / żeby obrastać liśćmi, / łapać oddech na piasku, / wzlatywać na skrzydłach” – do wzruszającej i w swoisty sposób bezwzględnej *Kilkunastoletniej*, z usytuowanym w środku na rozkładanych stronach w zieleni wierszem tytułowym. Co wiersz, to olśnienie i przypomnienie – nie wiem, czy chwili ich pierwszej lektury, czy związanych z nimi późniejszych przeżyć.

Niezwykła lektura tak dobrze znanych i bliskich wierszy, tu istniejących na nowo, bez swojego poprzedniego kontekstu, jakby „wysadzonych z siodła”, a przecież nie mniej świetlistych i niezmiennie brzmiących pewnie i pięknie, jak za pierwszym razem.

K.M.

**Wisława Szymborska**, *Milczenie roślin*, wybór wierszy i fotografie Joanna Gromek-Ilg, Wydawnictwo Żnak, Kraków 2011

\*

Kolejna „skandaliczna” proza Thomasa Bernharda (1931–1989) pod dziwnym tytułem *Wycinka* została właśnie ogłoszona po polsku. Lata osiemdziesiąte, Wiedeń, *artystyczna kolacja* u Auersbergerów na Gentzgasse. Narrator, tożsamy z autorem, siedzi w „uszatym fotelu” w przedpokoju, a potem w jadalni, obserwuje ludzi i wydarzenia i konfrontuje to, co widzi z latami pięćdziesiątymi, czyli, z tym, co działo się w tym miejscu i w jego okolicach trzydzieści lat temu – rozmawia z samym sobą, a my jesteśmy świadkami-słuchaczami. Punktem wyjścia rozważań jest samobójstwo ich wspólnej znajomej i przyjaciółki, niespełnionej artystki Joany i ta kolacja dzieje się jakby wokół niej, jest powrotem do niej, a jednocześnie konfrontacją z upływającym czasem i z tymi, którzy tam wtedy byli oraz z samym sobą.

Terapia uliczna, chodzenie tam i z powrotem po tym, jak mówi, okropnym, potwornym mieście, opis wiedeńskiego stanu ducha, który nagle zostaje nazwany *ocalonym stanem ducha*. Psychiczna i fizyczna odnowa człowieka z najślabszym, jak o sobie mówi, charakterem. Jeżeli nie wszystko, to prawie wszystko jest w tej narracji przesadne, hiperboliczne, wyolbrzymione i wyjaskrawione, a nawet pretensjonalne. Czy rzeczywiście nie lepiej byłoby czytać Pascala albo Gogola, Dostojewskiego lub Czechowa? – jak mówi. A tu ten nieszczęsny człowiek – zniszczony, zmaltretowany i jakby sam w sobie zdławiony i unicestwiony, uratowany po kuracji psychiatrycznej, męczy się na przyjęciu u „koszmarnych niszczycieli i morderców”. Czy nie lepiej byłoby czytać Montaigne’a, niż tkwić w tym „uszatym fotelu”, wśród tych poronionych, bądź nieporonionych myśli, u nich. A oni, Auersbergerowie i ich goście, z gościem głównym wieczoru, aktorem z Burgtheater, który święci tryumfy w roli Ekdala w *Dzikiem kacze*, czy z Jeannie Billroth, dawną miłością narratora, redaktorką drętwej „Literatur in der Zeit” i kiczowatą pisarką uważającą się za wiedeńskie wcielenie Virginii Woolf, chociaż znajdują się tam, w środku, u siebie i u Auersbergerów, to tak jakby tkwili u niego w pułapce, wpadli w jego sidła. A on pije szampan, patrzy na nich i myśli, że to było szaleństwo, przyjść na tę *artystyczną kolację*, po raz kolejny tu przyjść, po tylu latach niewidzenia! Rozbiera ich na czynniki pierwsze, tak to określa, i z tą samą bezceremonialnością i podłością, postępując według tej samej bezwzględnej metody, także sam siebie, jak mówi, rozbiera na czynniki pierwsze i nie zostawia na sobie, jak twierdzi, *suchej nitki*.

Minęło trzydzieści lat od tamtego czasu. Postarzał się i oni się postarzel – nie są już takimi, jakimi byli kiedyś, to jasne, nie mają tych sił i coraz mniej czasu

przed sobą. Artystyczni, intelektualni i duchowi bankruci – tak ich widzi i tak widzi siebie, w związku z nimi. „Zdecydowałem się na artystyczność, nie na sztukę” – mówi. I ci ludzie, tam, u Auersbergerów, byli kiedyś według niego *artystycznymi talentami*, a teraz są tylko *artystyczną hołotą*. Lecz oni sami o sobie myślą, że są artystyczną elitą Wiednia i całej Austrii i może myślą tak nie bez podstaw, skoro są „znany*mi*, ba, sławnymi artystami”, zasiadają w *Senacie Sztuki* i dostali wszystkie najważniejsze austriackie nagrody. Ale, jak mówi, „nie osiągnęli tego, co *najwyższe*”, a tylko to daje prawdziwemu artyście prawdziwą *satysfakcję*. Ich właściwie nie ma, bo nie istnieją naprawdę: brakuje im samych siebie. I dlatego mówi, że są to artystyczne trupy, niewydarzeńcy, zakłamani nieudacznicy.

Brzydzą go, tak jak brzydzi go Wiedeń, wiedeńskie gazety, sztuka i w ogóle atmosfera, jaka tam panuje i jak brzydzi on sam siebie. To nie jest rzeczywiste życie, ale coś, co jest tylko *odgrywane*, udawane, pozorne, a chyba nic nie pustoszy człowieka tak jak życie pozorami, jak ciągle kogoś udawanie. I on jest, a przynajmniej zdaje się być, tak jak oni, wypatroszony z ducha – widać to na przykładzie jego myśli w czasie pogrzebu Joany, widać, jakim jest pustakiem. Co dziwnego, skoro „podwaliną jego duchowego rozwoju” było mieszkanie Joany na Sebastiansplatz, jej i jej męża, niedoszłego malarza olejnego Fryca, późniejszego tapisera. W końcu odwrócił się od nich, porzucił ich i zostawił, ale czy nie był teraz, po tylu latach, skrojony na ich marną miarę? Na miarę tych, od których uciekł i z którymi nie chciał mieć już nic wspólnego, których nienawidził, przeklinał, oczerniał i obmawiał, ile tylko miał sił, aby, jak mówi, ocalić, uratować siebie z tej topieli. Nie jest z nim dobrze, bo nie może być dobrze z kimś, kto mówi np.: „Ludzie są nieprawością, a nieprawość jest wszystkim, taka jest prawda, myślałem”.

Epigoni, pozerzy, dyletanci, drobnomieszczanie udający kogoś innego, nie mający nic ważnego do powiedzenia, celebryści własnej nędzy duchowej, artystycznej i ludzkiej. Nienawidzą siebie i innych, bo pragnęli tego, co najwyższe, ale tego nie osiągnęli i już na pewno nie osiągną. Jaki czad i jaka bezsila jest w tym wszystkim i jaki trupi odór: „I nagle jadalnia Auersbergerów wydała mi się kostnicą...” – mówi. „Przez długi czas dostrzegamy tylko jedną stronę człowieka, bo inaczej nie pozwala nam dostrzec instynkt samozachowawczy, myślałem, póki nagle nie dostrzeżemy wszystkich stron takiego człowieka i nie odrzuci nas od niego, myślałem”. I nie zostawia *suchej nitki* na Auersbergerach – prototyp Auersbergera, epigona Webera – Lampersberg

wytoczył Bernhardowi proces o zniesławienie, który skończył się zakazem (przynajmniej na jakiś czas) sprzedaży *Wycinki*.

Nie chce mówić o pisarstwie, ale jednak stwierdza, że są dwa typy literatury: taka, która wynika z wizji, intencji i pasji i taka, która jest obrzydliwą sztuką umizgiwania się do państwa, doszczętnym zaprzęciem się i zdradą. Kpi z tzw. młodych pisarzy, których dwóch tam widzimy: bredzą coś o swojej bezkompromisowości, ale nie potrafią powiedzieć, wobec kogo i czego są tacy bezkompromisowi i wreszcie kompletnie się upijają. Znamy to także z literatury polskiej, widzimy legion takich i im podobnych „szczwanych” typów, młodych i starych, ale, jak stwierdza Bernhard, w Austrii wszystko jest bardziej ohydne, katastrofalne, bzdurne i śmieszniejsze i możemy mu wierzyć albo nie.

Słuchają *Bolero*, a aktor Burgtheater mówi, jak Wiedeń „miażdży sztukę i ludzi sztuki”, że wszystko jest w tym mieście absurda i perwersyjne i w końcu napada na Jeannie – napada na nią albo mówi o niej prawdę. W końcu stwierdza, że ma dosyć sztuczności i wygłasza apoteozę natury – pochwałę lasu i wycinki: „Las, wysokopienny las, wycinka, o to zawsze chodziło...” – i powtarza to w kółko jako swoje życiowe hasło. Dla narratora nagle z antypatycznej figury staje się sympatycznym człowiekiem, *chwilowym filozofem*, kimś, kto go zainteresował i zafascynował. Ale zaraz, za sprawą tej nieszczęsnej Jeannie Billroth, to się odwraca i znowu jest dla niego „obrzydliwym człowiekiem i obrzydliwym aktorem”, którym był od samego początku. Lecz po chwili sam zachowuje się tak jak on, kłamie, udaje i wykręca się, więc stwierdza, że jest nie mniej obrzydliwy niż on i oni wszyscy, czyli że faktycznie jest kością z ich kości i nie wiadomo, czy śmiać się z tego, czy płakać.

Jest czwarta nad ranem i zmęczony, ale jednak pełen wigoru wraca biegiem do domu, jakby uciekał, w latach osiemdziesiątych, przed latami pięćdziesiątymi i przed samym sobą, co jest, jak wiadomo, zadaniem karkołomnym. I nagle ten potworny, zniechęcony Wiedeń staje się dla niego najlepszym miastem i ci ludzie, których tak nienawidził i których zawsze, jak mówi, nienawidzić będzie, stają się najlepszymi ludźmi, więc wzrusza się i mówi, że ich nienawidzi i kocha jednocześnie, Wiedeń i tych ludzi, że to jest jednak, mimo wszystko, jego miasto i jemu dani i przeznaczeni ludzie i on jest z nich i że ucieczka przed nimi, czy od nich, od tego miasta i od tych ludzi, jest niemożliwa i że chce coś o nich napisać, zaraz i natychmiast, o tej tak zwanej *artystycznej kolacji* na Gentzgasse, tak myśli, biegnąc przez śródmie-

ście, żeby coś o nich napisać „zaraz i natychmiast, zaraz i natychmiast, nim będzie za późno”.

K.M.

**Thomas Bernhard**, *Wycinka. Ekscytacja*, przełożyła Monika Muskała, Seria mała proza, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2011

\*

Kolejny tom *Synodów i kolekcji praw – Libripoenitentiales* to księgi pokutne podane w kolejności chronologiczno-terytorialnej, które przenoszą nas do Irlandii, Anglii i Szkocji, gdzie powstały ich pierwsze wydania, a także na kontynent – do Galii i północnej Italii, Hiszpanii oraz Grecji w czasach od V do XI wieku.

Spuścizna literacka dotycząca praktyki pokutnej w starożytnym i średnio-wiecznym Kościele jest oczywiście o wiele szersza, ale niewzględnione w niniejszym tomie zapisy w zasadzie jedynie powtarzają w całości kanony z innych wcześniejszych ksiąg. A i tak wiele rzeczy w prezentowanych tu tekstach się powtarza; dotyczy to zwłaszcza ksiąg późniejszych, które zwykle stanowią kompilację kanonów sporządzoną w oparciu o inne.

Wrażenie robi wielość i różnorodność rodzajów (lekarstw) pokuty, wnikliwość i szczegółowość w rozpatrywaniu różnych spraw spornych, a także liczne w tych kwestiach zapisy i decyzje synodów, wypisy z ksiąg, przepisy i rozdziały pokutne, reguły klasztorne, orzeczenia biskupów, wyciągi z kanonów – pokutne środki lecznicze dla dusz, penitencjały i dekrety. Uwagę zwraca surowość definicji i kar, aż do wykluczenia z Kościoła włącznie. Wyłania się z nich dobry i zły, niekiedy bardzo zepsuty i okrutny obraz świata.

Teksty podane w wersji łacińskiej, greckiej i polskiej, zaopatrzone są w przypisy i indeksy.

M.W.

*Libripoenitentiales/Księgi pokutne* (tekst łaciński, grecki i polski), układ i opracowanie Arkadiusz Baron i Henryk Pietras SJ, *Synody i Kolekcje Praw*, tom V, „Źródła Myśli Teologicznej”, tom 58, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011

\*

Trzeci tom Listów Hieronima ze Strydonu (ok. 340 – ok. 420) poprzednie omówiliśmy w nr. 1/2011 – zaczyna się od zatargu z Rufinem, który dotyczy

zasad edycji dzieł Orygenesesa. I ten wątek, a szczególnie sprawa kojarzenia Hieronima z błędami sekty orygenistów i w ogóle jego stosunek do Orygenesesa, wraca w kolejnych listach, a jest to o tyle ważne, że w napięciach tamtej epoki istnieje na skraju herezji. Widzimy więc w tych polemikach wielkie emocje wybitnych myślicieli, którzy, jak się wydaje, powinni być od nich wolni. Listy są często długie i bardzo długie, jakby nie mogli zatrzymać się w swoich bądź atakach, bądź obronach, ale przecież charakteryzują się jasnością wyводу, logiką i koncentracją. Uwagę zwracają listy do i od Teofila, biskupa Aleksandrii; także inne istnieją w kontekście tej sprawy. Nie ma w nich letniości, obojętności, czy pisania o czymś mniej ważnym: prawie wszystko jest doniosłe, konkretne i głębokie i znajdujemy w nich wiele aktualnych rad.

W te pasma wpisuje się wymiana listów między Hieronimem a Augustynem z Hippony, zaczynająca się od listu 101. I tu Hieronim – starzec, jak sam siebie nazywa, usprawiedliwia się z zarzutów, jakie na nim ciążyą, dręczą go i złością. Imponująca jest kompetencja, powaga, duchowość i umysłowość tych dwóch wielkich, dobrze przecież znanych z dokonań i z miejsc, jakie zajmują w hierarchii, chrześcijan. Zawzięcie dyskutują o przekładach Pisma i o jego interpretacji i widzimy, jak ciągle iskrzy między nimi i jak odnoszą się do siebie z wielkim szacunkiem: „Gdyby można było, jeśli już nie mieszkać wspólnie z tobą, to przynajmniej mieć cię w sąsiedztwie i zażywać w Panu częstej i tak miłej rozmowy z tobą” – pisze Augustyn, chociaż raz po raz panuje między nimi jednak „gorzka niezgoda”, czyli nieprzyjaźń. Augustyn stawia zarzuty, a Hieronim się broni: kłóć się nawet o jedno słowo, jak na przykład o użycie przez Hieronima słowa *bluszcz* zamiast *dynia* w przekładzie Księgi Jonasza. Jest między nimi ostro, ale cały czas na najwyższym poziomie i w ostatnim liście tego tomu Hieronim stwierdza: „W rzeczywistości to nie ja tobie, lecz sprawa sprawie odpowiada. (...) Jeśli chcesz, spędzajmy miło czas nad Pismem Świętym nie sprawiając sobie wzajemnie przykrości.”

Hieronim także i z innymi dyskutuje o przekładach w równie szczegółowy i można powiedzieć, że namiętny sposób, tocząc boje znowu na przykład o użycie poszczególnych słów: mamy tu m.in. bardzo ciekawe rozważania dotyczące przekładów psalmów.

Osobnym pasmem jest obszerny, ponad trzydziestostronicowy list do Eustochium Dziewicy – Epitafium Matki Pauli.

Tom zawiera teksty łacińskie i polskie przekłady, a w zapowiedziach są tomy następne.

M.W.

**Hieronim ze Strydonu**, *Listy (80–115)*, tom 3, opracowanie na podstawie tłumaczenia ks. Jana Czuja Monika Ożóg, tekst łaciński przygotował Henryk Pietras SJ, seria „Źródła Myśli Teologicznej”, tom 61, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011

\*

Izaaka Cyłkowa (1841–1908) po latach kompletnego zapomnienia przypomniiał Czesław Miłosz jako tłumacza Księgi Psalmów i innych Ksiąg Biblii, jak dotąd jedyne go żydowskiego przekładu Tanachu na język polski, z którym od 2006 roku zapoznajemy się dzięki edycji Wydawnictwa Austeria, regularnie omawianej na naszych łamach.

Ale Cyłkow był także pierwszym rabinem i kaznodzieją w Wielkiej Synagodze przy Tłomackiem w Warszawie i licząc wszystkie lata jego kaznodziejstwa można powiedzieć, że był on przywódcą postępowej społeczności żydowskiej w Warszawie przez prawie pół wieku, a więc dłużej, niż razem wzięci obaj jego następcy. Był autorem modlitewnika zawierającego zbiór modlitw w oryginale i w tłumaczeniu na język polski i wielkim orędownikiem zbliżenia społeczności polskiej i żydowskiej. „Najwyraźniej praca całego życia, dzieło Cyłkowa, trwa jako samotny monument na cmentarzysku polskich Żydów” – stwierdził Miłosz.

Niniejszy tom jest zbiorem artykułów wygłoszonych w czasie uroczystości związanych z przypadającą w 2008 roku setną rocznicą śmierci Cyłkowa, które z inicjatywy Wydawnictwa Austeria odbyły się w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie. Trzy początkowe teksty dotyczą życia wielkiego kaznodziei, a trzy następne jego dzieła.

W części pierwszej Agnieszka Jagodzińska ukazuje różne środowiska Żydów warszawskich w XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem Żydów „postępowych”, a także przedstawia programy reformy judaizmu integrystów warszawskich i próbuje umieścić na ich tle Cyłkowa. To Cyłkow, zaczynając głosić w Wielkiej Synagodze kazania w języku polskim przywrócił go religijności postępowych Żydów po czasach cenzury zaprowadzonej po upadku powstania styczniowego. Wygłaszając kazania w języku polskim i przekładając księgi biblijne, kontynuował tradycję zapoczątkowaną przez Kramsztyka i Neufelda, chociaż nie wysuwał tak wzniosłych i dalekosięż-



nych postulatów jak oni. Był „człowiekiem środka”: z jednej strony potępiał sekularyzację wśród młodych, a z drugiej – potrafił w bardzo ostrych słowach oskarżać sposób życia Żydów ortodoksyjnych.

Zofia Borzymińska omawia młode lata Cylkowa, przybycie do Warszawy i początki jego kariery kaznodziejskiej, a Eleonora Bergman koncentruje się na tzw. *Złotej Księdze* – jednym z najważniejszych źródeł do dziejów społeczności postępowej w Warszawie związanej z synagogami przy Daniłowiczowskiej i na Tłomackiem, zawierającej kronikę najważniejszych wydarzeń z życia tego środowiska, a także teksty Cylkowa.

W części drugiej, która dotyczy dzieła Cylkowa, Maciej Tomal pisze o nim jako tłumaczu hebrajskiej poezji liturgicznej – *pijut*, zestawiając kilka przekładów Eleazara Ben Kallira, jednego z pierwszych twórców *pijutu*, z lekcjami przekładu kaznodziei z Tłomackiego. Michał Galas analizuje mowy i kazania Cylkowa oraz rekonstruuje jego program reformy w judaizmie. Natomiast Piotr Paziński w tekście zamykającym przedstawia przekładowe dzieło Cylkowa i porównuje je z innymi przekładami Biblii na język polski, poczynając od Jana Leopoldy, a na Miłoszu i transkrypcji Anny Kuśmirek kończąc, wypuklając unikatowy charakter jego tłumaczeń, wynikający chociażby z tego, że Cylkow wypełnia prawie 350-letnią lukę w polskim translatorstwie biblijnym, a do tego jego przekład „przyjmuje żydowski, judaistyczny sposób postrzegania korpusu biblijnych ksiąg, traktując je jako zamknięty kanon pism, które stanowią nie tylko fundament, ale także laboratorium żydowskiej tradycji, zasadniczy tekst pewnej wspólnoty hermeneutycznej. Co równie ważne, jest to przekład, który nawiązuje bezpośrednio do hebrajskiego źródła, uwzględnia jego specyfikę językową, różną od łacińskiej (czego nie czynią nawet te polskie Biblie, które przekładano z »języków oryginalnych«)”.  
M.W.

**Izaak Cylkow**, *Życie i dzieło*, pod redakcją Michała Galasa, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2010

\*

*Ewangelia a sztuka* to wielkopostne rekolekcje dla artystów, pięć nauk wygłoszonych przez biskupa Karola Wojtyłę (1920–2005) przed prawie pół wiekiem w kościele Świętego Krzyża w Krakowie, które teraz zostały po raz pierwszy opublikowane na podstawie zachowanego maszynopisu, w pięknej oprawie graficznej Władysława Pluty. Na początku ukazana zostaje jedność

trzech podstawowych platońskich ideałów: Dobra, Piękna i Prawdy, które swój najpełniejszy wyraz i tożsamość odnajdują w Bogu, są Jego znakami i On nimi jest. Przepojone nimi są Ewangelie, które stanowią niewyczerpane źródło natchnień i twórczości. Wielkie dzieło Boga to dzieło Odkupienia.

Biskup Wojtyła wspomina wędrówkę po Termach Dioklecjana i medytację nad arcydziełami rzeźby starożytnej, a następnie rozważa słowa z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego: „Przez ciebie przepływa strumień Piękności, ale ty sam nie jesteś Pięknością” i zastanawia się nad odpowiedzialnością artysty, nad jego trudem, niebezpieczeństwami i ceną, którą płaci. Talent i trud są przed twórczością, a największym talentem jest człowieczeństwo. To za człowieczeństwo będziemy sądzeni i to jest podstawowa prawda Ewangelii. Sztuka jest funkcją człowieczeństwa i to człowiek jest najważniejszy: dlatego konieczna jest praca nad sobą, pogłębianie życia wewnętrznego i temu powinna służyć sztuka. Taka jest hierarchia wartości.

Sąd Boga jest nawet nad największym dziełem największego artysty, bo najwyższym dziełem, które decyduje i rozstrzyga o wszystkim, jest człowiek – stwierdza Wojtyła. Mówi o roli sumienia, które gra centralną i nadrzędną rolę – ustala wartość naszego ja, naszej osoby, pomiędzy dobrem a złem. Ważne są warunki zewnętrzne, ale ważniejsze jest to, co znajduje się w nas: „nie warunki zewnętrzne, nie okoliczności życia, ale to, co my w sobie nosimy – to jest najbliższe tworzywo”, czyli nasz świat wewnętrzny: myśli, wola, uczucia. I chodzi o to, żeby nasze życie wewnętrzne było uporządkowane – temu służy Ewangelia. Dekalog i miłość to dwie strony moralności ludzkiej, a przykazanie miłości oraz błogosławieństwa z Kazania na Górze to są główne nasze przykazania.

Z sumieniem łączy się grzech, który zaczyna się w człowieku i w jego wnętrzu się rozrasta i dotyka Boga. To z niego wzięła się ofiara Chrystusa, w której każdy chrześcijanin powinien odnajdywać siebie. Czy nie są to dla większości pobożne życzenia? Kogo nie dotyczy lista wad i grzechów głównych, takich jak lenistwo, zazdrość, zmysłowość, czy pycha? A w każdym z nich człowiek topi się, osłabia i zanika.

Pan Bóg pisze prosto na krzywych drogach ludzkiego życia i każdy może przeżyć przeobrażenie, jakiś zasadniczy przewrót wewnętrzny, który w diametralny sposób przemieni jego i jego życie. Bóg szuka człowieka i przychodzi do niego, ale człowiek musi na niego czekać i musi go przyjąć. A żeby przyjąć Boga, trzeba Go znać, czyli trzeba z Nim rozmawiać. Biskup Wojtyła podkreśla wagę i znaczenie modlitwy, która jest konieczną, elementarną i podstawową metodą poznania Boga żywego. „Wszystko jest w modlitwie” – mówi, lecz

modlitwa to nie monolog, ale rozmowa, więc także uważne wsłuchiwanie się w to, co i jak mówi do mnie Bóg. Bo co z tego, że mówi nam to, co dla nas jest najważniejsze, skoro tego nie słuchamy lub zagłuszamy w sobie?

Ale nawet gdyby tak było, to jest jeszcze działanie Łaski w człowieku i szansa, że się właściwie na nią odpowie. Taką odpowiedzią jest na przykład modlitwa celnika.

M.W.

**Biskup Karol Wojtyła**, *Ewangelia a sztuka. Rekolekcje dla artystów*, słowo wstępne kardynał Stanisław Dziwisz, wprowadzenie Jacek Popiel, Instytut Dialogu Międzykulturowego im. Jana Pawła II w Krakowie i Fundacja Jana Pawła II w Rzymie, Kraków–Rzym 2011

\*

*Moje słuszne poglądy na wszystko*, zbiór esejów Leszka Kołakowskiego (1927–2008) z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, to książka jak na dzisiejsze czasy niezwykła. Autor w *Słowie wstępnym* stwierdza: „Wiele moich rozważań ujawnia dwuznaczności spraw i poczynań ludzkich, niepewność wyborów i niejasność ocen”, lecz przecież w sposób jasny i klarowny przekazuje nam to, co ma do powiedzenia. Książka zbudowana jest z pięciu części. W pierwszej rozważa zagadnienia fundamentalne, np.: Czym zajmuje się filozofia? Czym są utopie? Jakie są główne troski i utrapienia filozofów? Czy możliwa jest utopia chrześcijańska? Dlaczego Oświecenie to wielka katastrofa kulturalna? Co jest podstawą nihilizmu? Czym jest prawda? Co jest stygmatem naszego czasu? Dlaczego chrześcijaństwo jest i musi być „przeciwko światu”? Jakie są iluzje demitologizacji? Czym jest wiara?

W części drugiej podjęte są takie tematy jak m.in.: prawda, sprawiedliwość, historia, nawrócenie, język, normy, sens i bezsens, wartości, tożsamość zbiorowa, liberalizm, nowoczesność, odpowiedzialność.

Część trzecia dotyczy polityki i diabła, a więc rzeczy, można powiedzieć, także i dziś węzłowej, o której prawie nikt nie mówi. Kołakowski opisuje działanie diabła i daje mocne odniesienia do prawd wiary chrześcijańskiej. Mówi, że bieg wydarzeń świata jest nieustającą grą, w której dobro i zło starają się wzajem przechytryć i jedynie Objawienie może nam obiecać, że gra zakończy się ostatecznym zwycięstwem dobra. Ale piekło jest bardzo czynne i przebiegłe i nie raz wykorzystuje dla swoich celów najlepsze owoce szlachetnych i mądrych dobroczyńców ludzkości. Musimy jednak mieć świadomość tego, że punktem ostatecznym wszystkich naszych odniesień powinna być nadchodząca apokalipsa, która stanowi nigdy niesłabnący rdzeń orędzia Je-

zusa. Kołakowski opisuje, jak wyglądała historia walk, jakie Bóg toczył z diabłem na terenie polityki i jaka jest w niej obecna sytuacja i naprawdę warto to uważnie przeczytać, bo chyba nikt nie jest w stanie racjonalnie podważyć tego wywodu, gdyż raczej nie ma nikogo, kto w tej dziedzinie przewyższa erudycję i intelektualną sprawność Kołakowskiego. W każdym razie ta gra i ta walka toczą się dalej i my, wiedząc o tym lub nie, też bierzemy w niej udział. Kołakowski, mówiąc o bałwochwalstwie polityki, stwierdza, że dziedzictwo duchowe Oświecenia wymaga zasadniczej rewizji. Trzy kluczowe w tej kwestii punkty to: tak zwane wartości absolutne, status osobowości i erozja świadomości historycznej (Miłosz mówi o erozji wyobraźni religijnej). W dalszej części zastanawia się nad racjonalnością i irracjonalnością w polityce oraz recenzuje traktat o piekle francuskiego historyografa przypominając, że piekło polega na odłączeniu się od Boga.

Część czwarta nosi tytuł *Jeszcze ciągle o komunizmie, o tym, jak upadał i jak go porzucono*. Ciągle więc jesteśmy w kręgu spraw diabelskich i piekielnych. Kołakowski przedstawia w niej krótką historię komunizmu, broni idei mesjanizmu, głosi pochwałę wygnania (mit wygnania leży u podstaw wszystkich religii i w naturze każdego prawdziwie religijnego doświadczenia), zastanawia się nad tym, czym są partie i do czego służą, snuje rozważania o degrengoladzie ideologii, opisuje komunizm jako formację kulturalną (pasożytność, kłamstwo, fasada, dążenie do totalitarnej władzy, autodestrukcja, dezintegracja ideologiczna) i jego bankructwo ideowe, które jest jednocześnie ostateczną porażką Oświecenia, analizuje rozpad komunizmu jako wydarzenie filozoficzne i przy tej okazji stwierdza: „Zwykliśmy byli obarczać komunizm winą za zanik wszystkich tych podpór, na których opiera się nasza cywilizacja: kryteriów dobra i zła, prawdy i fałszu, dziejów jako siły wiążącej, zastanego ładu świata. Wydaje się jednak, że nasza kultura liberalna jeszcze konsekwentniej niż komunizm niszczy te podpory. Popularny relatywizm jest, rzecz jasna, bardzo wygodny, uwalnia nas on od idei odpowiedzialności i obowiązku, i zdaje się, że głównie w taki sposób używa się dziś u nas słowa »wyzwolenie«. To nie komunizm jest temu winien; cywilizacja liberalna zatruwa się sama, z wygody czyniąc epistemologię i produkując do tego celu odpowiednie mody filozoficzne oraz całe mnóstwo rozmytych pojęć”.

Tę część zamykają *Moje słuszne poglądy na wszystko* odpowiedź dana niejakiemu Edwardowi Thompsonowi, która oby tak jemu, jak i innym wyszła na dobre. A może oni wolą żyć w swojej słodkiej i beznadziejnej nieświa-

domości? Jeżeli tak, to szkoda ich. A my uważnie czytamy pisma Leszka Kołakowskiego.

K.M.

Leszek Kołakowski, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011

\*

Te teksty zostały napisane w latach 1978–2008 i według pomysłu Piotra Kłoczowskiego ułożone są w porządku chronologicznym. Większość z nich bezpośrednio dotyczy osoby i nauczania Jana Pawła II – Leszek Kołakowski, jak wiadomo, był gościem na sympozjach w Castel Gandolfo. Na początku zamieszczony jest głośny swego czasu esej pt. *Pomyślnie prorocтва i pobożne życzenia laika na progu nowego pontyfikatu w wiecznej sprawie praw cesarskich i biskich*, w którym mówi m.in. o sytuacji na świecie po wyborze papieża Polaka, o sporze między „integrystyczną” a „progresistyczną” tendencją w chrześcijaństwie i w tych ramach o konfrontacji chrześcijaństwa z komunizmem oraz o zasadzie rozdziału Kościoła od państwa. Pokłosiem i rozwinięciem tych zagadnień są eseje *Kościół w krainie wolności* i *Czy już w po-chrześcijańskim świecie żyjemy?*. Mamy tu także komentarze do dwóch encyklik papieskich – *Veritatis splendor* i *Fides et ratio*, omówienie książki, w której zawarte są rozmowy papieża z Vittorio Messori – *Przekroczyć próg nadziei* i dwa teksty pożegnalne ogłoszone po śmierci Jana Pawła II.

Znajdziemy tu poglądy, które mogą wielu poruszających się jedynie po powierzchni spraw bardzo zadziwić, a wręcz zaszokować, na przykład: „Demokracja jest całkowicie do pogodzenia z korupcją, wyzyskiem, kłamstwem, obłudą i różnymi formami niesprawiedliwości”. „Ludzkość potrzebuje wiary w to, że są kryteria prawdy i fałszu i są kryteria – niedowolne – dobra i zła. Chrześcijaństwo w naszej kulturze było miejscem, z którego te odróżnienia pochodziły”. „Fundamentalna sprawa chrześcijaństwa to przecież sprawa winy, zła, które czynimy, i odpowiedzialności za zło, które czynimy. Jeżeli to by miało zginąć, zniknie nie tylko chrześcijaństwo, ale i kultura”. „Nihilizm moralny, jakkolwiek usprawiedliwiany, czy zgoła usprawiedliwienia nieszukający, nie jest niebezpieczeństwem teoretycznie wymyślonym, ale śmiertelnym zagrożeniem dla świata”. „Kultura chrześcijańska jest w sposób organiczny zrośnięta z tradycją chrześcijańską i że gdyby tradycja przestała żyć, to kultura nasza pogrążyłaby się w nicości”.

Rada dla nich jest taka, żeby jednak uważnie przeczytali i przemyśleli pisma Leszka Kołakowskiego.

*Codą i zachętą* jest to, co mówi o Janie Pawle II – jedynym papieżu, do którego miał szczególną sympatię: „Nie było w dziejach człowieka, którego słowa słyszałoby tylu ludzi co jego słowa. Jesteśmy mu wdzięczni nie tylko dlatego, że w naszym wieku brutalnym i okrutnym, pełnym przemocy i chciwości, świat na lepsze odmienił, ale i dlatego, że, jeśli tak wolno powiedzieć, nas samych lepszymi uczynił”. Czy jest możliwy hołd większy?

K.M.

**Leszek Kołakowski**, *Kościół w krainie wolności. O Janie Pawle II, Kościele i chrześcijaństwie*, wybór i układ Zbigniew Mentzel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011

\*

W kończącym się Roku Miłosza doczekaliśmy się wznowienia jednej z najważniejszych, jeżeli nie najważniejszej książki o autorze *Ocalenia*. Zacząłem przeglądać te znane teksty i nie mogłem się od nich oderwać. W czasach upadku krytyki, gdy w mediach szerzy się prymitywne reklamiarstwo, a chudymi jak przecinek działami literackimi zawiadują młodzieńcy i panienki lub ludzie na nich pozujący, kreujący np. jakichś bardzo średnich pisarzy na kandydatów (za lat kilkadziesiąt) do Nagrody Nobla albo lansujący felietonowe chamstwo autora spod znaku Berezy – Jan Błoński (1931–2009) jest jak krynica i jak chleb. Słyszę, jak głośno się śmieje po przeczytaniu tych gazetowo-„noblowskich” wypocin i jak je krótko, ale dosadnie określa. Ale teraz ci młodzi lub niby młodzi kreatorzy od literatury mają swojego guru – Henryka Berezę i pewnie z niego czerpią pomysły. Dajmy im jednak pokój i wróćmy do Błońskiego i jego świetnej książki o Miłoszu.

Jak stwierdza Błoński we *Wstępie*: „Moje rozmyślenia nad Miłoszem nie mają syntetycznych ambicji. Nie zajmują się także genealogią jego twórczości, wpływem, jaki wywarła, miejscem, które zajmuje w całej polskiej – a tym bardziej światowej – poezji. Co chciałem przede wszystkim uchwycić, to immanentną poetykę głównych, jak myślę, okresów Miłoszowej twórczości: tej kwestii poświęciłem pierwszą część książki. W drugiej uległem interpretacyjnej namiętności, starałem się rozjaśnić osobliwsze wiersze, zwracać uwagę na niespodziewane inspiracje czy pokrewieństwa, pokazywać także, jak Miłosz reagował na intelektualne nowości albo na wydarzenia, które zmienić miały los jego i jego czytelników. Słowem, chciałem obcować z tą poezją w jej bujności

i różnaitości: w miarę postępów odsłaniały się jej bogactwo i wieloznaczność. Ogromne bogactwo i zaskakująca wieloznaczność!... Jak świat, Miłosz nie pozwalał zamknąć się w najcelniejszych formułach: ale też taki jest nie tylko przywilej, także obowiązek rzetelnego artysty”.

Pisząc o epifaniach Miłosza, mówi Błoński o rozróżnieniu między celem twórcy – *finis operantis*, który zwykle bywa pozaartystyczny oraz celem dzieła – *finis operis*, o jego języku i o zadaniu jego poezji, o miłości świeckiej – *amor* i o *caritas*, o dialektyzmach i o dialektyce, o *profanum* i *sacrum* i wreszcie o *apokatastasis*, czyli „czymś, o czym marzyła zawsze, do czego zmierzała zawsze poezja Miłosza”.

W kolejnych szkicach mówi m.in. o trzech głównych warstwach wyobraźni poetyckiej autora *Ziemi Ulro* (mickiewiczowska, awangardowa i mimetyczna), o pracy motywu, o powrotach w przeszłość i poznawaniu nieznanego, o gawędowych i religijnych konotacjach jego języka, o głównym temacie i różnaitości głósów w jego wierszach (to jeden z jego najczęstszych i najskuteczniejszych chwytów), o kompozycjach i obrazowaniu, technice kolażu i montażu, o tęsknocie i dążeniu do formy bardziej pojemnej i o zenicie Miłoszowej poetyki.

Jakby kulminacją tego tomu są dwa przed-końcowe szkice: *Zdanie* i *Dziękczynienie*. Pierwszy z nich jest, na podstawie ostatniego wersu Psalmu 29, próbą przybliżenia sposobu pracy Miłosza nad przekładami Biblii i sposobu budowania przez niego biblijnego wersetu (w zestawieniu z wynikami innych tłumaczy), drugi natomiast jest omówieniem *Na brzegu rzeki*, jednego z ostatnich Miłoszowych tomów wierszy. Błoński mówi tu o wyobraźni chrześcijańskiej, której fundamentalną cechą jest poczucie hierarchii, o odnowieniu *mimesis*, o manipulowaniu wysokością i charakterystycznością używanych przez poetę stylów, o pobożności, a właściwie o łacińskim słowie *pietas*, w którym jest „skupienie, troska i wdzięczność jednocześnie” i o dziękczynieniu Bogu za dary, które nie mają miary, ale którym poeta musi sprostać.

To drugie, poszerzone wydanie wzbogacone zostało o pasjonujące notatki do wykładów o *Traktacie poetyckim* oraz wpływach Miłosza na polskich poetów współczesnych, opracowane przez Łukasza Tischnera, a także o znane i tak znakomite eseje jak: *To co święte, to co literackie*, z *Kilku myśli co nie nowe* z 1985 roku, który u mnie przy każdej lekturze roi się od ważnych i najważniejszych podkreśleń, opublikowany w 4/2001 numerze „Kwartalnika Artystycznego” *Gombrowicz i Miłosz o Europie, czy Duch religijny i miłość rzeczy*, w którym

przycacza słowa Miłosza, że uważa się za chrześcijanina i jest to, jak stwierdza Błoński, klucz do jego poezji.

K.M.

Jan Błoński, *Miłosz jak świat*, wydanie drugie poszerzone, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011

\*

Monologi i skecze kabaretowe, humoreski, parodie, a także aforyzmy i sentencje Juliana Tuwima (1894–1953) wydane w tomiku pt. *Cyganka*, to jakby uzupełnienie, czy ciąg dalszy *W oparach absurdu*, a takich humorystycznych i satyrycznych błysków jest wiele, rozsianych po jego całej twórczości. W prozach mamy m.in. serię o znajomych, o kelnerach, o wizytach, o operetce, a także dzieje pewnego aforyzmu, zapiski z notatnika nerwowca, rozporządzenie Państwowego Urzędu Rejestracji Snów, wywiad, *Ślusarza*, parodię hasel *Słownika współczesnego języka polskiego* i inne parodie, list z podróży, wyciąg z listów do redakcji, tudzież inne listy, ostateczne odcyfrowanie mickiewiczowskiego proroctwa, odpowiedzi czytelnicze i rzecz o opleologii, czyli nauce nieistniejącej. Bardzo tuwimowskie są aforyzmy, np.: „Znam pisarzy tak zdolnych, że już na dwudziestu–trzydziestu stronach potrafią opisać to, co ja wyrażam w dwóch wierszach”; „Z listu do młodego poety: »Przejrzałem tom wierszy, który mi pan dał do przeczytania. Szkoda, że mi go pan nie dał do napisania«”; „Myśleć mogę tylko tyle, i l e z m i e ś c i muzyka wiersza”; „Mam filologiczny »światopogląd«”; „Jestem znawcą języka, a nie językoznawcą”; „Na większości zagadnień literackich znam się tyle, co ptak na ornitologii”; „Za stary jestem na to, żeby wszystko wiedzieć”, „Lepiej zapalić jedną małą świeczkę, niż przeklinać ciemności. (Konfucjusz)”, a także *Definicje*. W sekwencji *Z notesu* znajdują się krótkie rozważania i deklaracje polityczne dotyczące lat 1943–1949.

Są *Rady dla pijaków* i *Błyskotliwe powiedzonka*, „tłumaczenia” maksym łańskich, scenki: historyczna, sądowe i pocztowa, a zamyka tytułowa *Cyganka*. Teksty osadzone głównie w realiach dwudziestolecia międzywojennego dają ciekawy podgląd w tę rzeczywistość wyostrzoną żartem, satyrą i ironią.

M.W.

Julian Tuwim, *Cyganka oraz inne satyry i humoreski prozą, teksty kabaretowe i aforyzmy*, wybrał i opracował Tadeusz Januszewski, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2011



\*

Jest to pierwsze polskie wydanie znanej na świecie książki Jana Białostockiego (1921–1988), która uważana jest za jedno z podstawowych kompendiów popularyzujących sztukę północnoeuropejską XV wieku. Czas to szczególny, w którym nastąpił głęboki kryzys podstawowych struktur społecznych tak religijnych jak i świeckich: stolica Kościoła została przeniesiona z Rzymu do Awinionu, nastąpiła schizma zachodnia i osłabienie cesarstwa, a więc praktycznie żałosny upadek i rozpad politycznego centrum Europy, co miało utrzymywać się przez kolejne wieki. Rozpadowi istniejących od dawna struktur towarzyszyły w wielu krajach rozruchy społeczne i wojny, ekonomiczna zapaść i rozbudzenie myślenia apokaliptycznego. Ale w dziedzinie sztuk plastycznych stworzono w tym czasie wiele wiekopomnych dzieł. Z tych zawirowań wyłoniły się zręby nowoczesnych państw, które swój kształt osiągnęły jednak dużo później.

Białostocki opisuje fundamenty sztuki XV wieku, przedstawiając jej trzy główne ośrodki: sztukę nowatorskich architektów Parlerów w Czechach, sztukę dworu w Paryżu i franko-flamandzką sztukę Burgundii, a następnie omawia rozwój artystyczny, jaki nastąpił w Niemczech, Austrii, Hiszpanii i Anglii. W dalszych rozdziałach pokazuje funkcje i problemy sztuki na początku XV wieku, prezentowany w niej nowy obraz natury i człowieka, obrazy graficzne i ich przekaz, wizerunki śmierci i sposoby upamiętniania, porządek miejski (miasto, pałac, kościół), przepych i fantazję, opisy cudów i twory wyobraźni, tendencje iluzjonistyczne, świat rzeźb i ołtarzy, mówiąc w podsumowaniu na przykładach m.in. arcydzieł Albrechta Dürera o czekaniu na koniec świata i o polifonii stylów.

Całość uzupełnia trzysta pięćdziesiąt kolorowych ilustracji i rozszerzony wybór bibliografii podany w układzie rzeczowym według zagadnień omawianych w kolejnych rozdziałach książki.

M.W.

**Jan Białostocki**, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, przekład Grzegorz Przewłocki, redakcja naukowa, aktualizacja i uzupełnienia bibliograficzne Antoni Ziemia, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011

\*

Jak jest w stronie rodzinnej Czesława Miłosza, o której w *Szukaniu ojczyzny* poeta tak mówi: „...tam, w kraju twoich przodków, twego języka, twojej rodziny został skarb cenniejszy niż wszelkie bogactwa mierzone pieniądzem,

a są nim barwy, kształty, intonacje, szczegóły architektury, wszystko, co urabia nas w dzieciństwie". Uzbrojeni w mapy i zaopatrzeni w odpowiednie książki, ruszamy w tamtym kierunku.

Jazda w stronę Kowna, a potem dalej – do Kiejdan.

Kiejdany to szare, niewielkie miasto położone nad Niewiażą. Góruje nad nim potężny średniowieczny kościół farny pod wezwaniem Świętego Jerzego, na którego wieże patrzył Miłosz od dziecka. Wokół drewniane domki, a z drugiej strony rzeki kościół luterański z kryptą z trumnami Radziwiłłów, ładne domy przy rynku, na którym stoi pomnik Janusza Radziwiłła, kilka starych krzyżujących się ulic, place i w oddali pociągi dudniące na wiadukcie.

Wędziagoła to miescina między Wilią a Niewiażą, usytuowana na południe od Kiejdan, a na północ od Kowna, dawne skupisko dworów i zaścianków szlacheckich. Bywał tu Mickiewicz, bywał tu Miłosz. Kościół, drewniane krzyże i cmentarz, na którym grobowiec Miłoszów. To tu rozpoczyna się jego rodzinna epopeja.

Wdzięczne nazwy: Łabunowo, Serbiny, Użumiszki. Łabunowo, położone jedenaście kilometrów od Kiejdan, to gniazdo rodowe Oscara V. de L. Miłosza. Kościół, cmentarz, obszerny ogród i park, wieża i tzw. dom myśliwski, które zostały z pałacu. Serbiny to gniazdo rodowe Miłoszów, którzy siedzieli tu już od XVI wieku. A Użumiszki to własność Artura Miłosza, dziadka Czesława.

Opitołoki leżą pięć kilometrów od Kiejdan i to tam, w barokowym kościele pod wezwaniem Świętych Piotra i Pawła wzięli ślub rodzice Miłosza – Wernika i Aleksander. Jest tam opuszczony pałac i przy nim park. I stamtąd droga prowadzi prosto do Szetejń – zacisznego i pięknie ulokowanego majątku Kunatów, miejsca urodzenia poety. Nie ma już dworu, ale jest odnowiony świren, pozostałości pięknego parku – szczęśliwego miejsca Miłosza i wijąca się Niewiaża. Nieopodal znajduje się szkoła założona i prowadzona przez jego matkę.

W Świętobrości, w XVIII-wiecznym kościele pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego został ochrzczony i to tu, jak mówi: „wyrzekł się diabła”. A na przykościelnym cmentarzu obok starych rozłożystych dębów stoją groby jego bliskich krewnych.

To są, w ścisłym znaczeniu, jego święte miejsca, bo jak powiedział: „Gdyby mnie zapytano, skąd pochodzi moja poezja, odpowiedziałbym, że z dzieciństwa”.

Dalej są Kałnoberże i Syrutyszki, dwory nad Niewiażą, stanowiące bliskie sąsiedztwo Kunatów. W Kałnoberżu w okazałej rezydencji, dawnym dworze

Radziwiłłów, pracował premier Rosji Stołypin. A Syrutyszki to z kolei gniazdo rodowe Syryciów herbu Doliwa.

Siedem niespiesznych spacerów w krainie, która jest „jak zdrowie” i która dla Miłosza była centrum świata.

K.M.

**Tomasz Jędrzejewski**, *Strony rodzinne Czesława Miłosza. 7 spacerów*, przy współpracy Emilii Kolinko, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, Agora SA, Warszawa 2011



[www.kwartalnik.art.pl](http://www.kwartalnik.art.pl)

## 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)

LOUISE BOURGEOIS: 4/2011 (72)

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)

JULIA HARTWIG: 3/2011 (71)

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), 2/2011 (70)

ROBERT PINGET: 2/1998 (18)

HAROLD PINTER: 1/2005 (45)

EZRA POUND: 3/1998 (19)

TADEUSZ RÓŻEWICZ: 3/2002 (35), 2/2006 (50), 4/2011 (72)

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 ROŚYJSKA: 2/1996 (10)

POECI AMERYKAŃSCY: 1/1999 (21)

POECI CHORWAŃCY: 1/2008 (57)

POECI MACEDOŃSCY: 1/2009 (61)

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

## 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: 4/1994 (4)  
z Johnem Banvillem: 1/1995 (5)  
z Januszem Styczniem: 2/1995 (6)  
z Marianem Czuchnowskim: 3/1995 (7)  
z Janem Błońskim: 4/1995 (8), 2/2010 (66)  
z Eugéne Ionesco: 1/1996 (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 (15)  
z Zygmuntem Kubiakiem: 4/1997 (16)  
z Robertem Pingetem: 2/1998 (18)  
z Ryszardem Krymickim: 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 Kędziński 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)  
z Andrzejem Buszą o Czesławie Miłoszu: 2/2011 (70)  
z Marie-Laure Bernadac i z Ulfem Küsterem o Louise Bourgeois: 4/2011 (72)

## 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 Oledzka-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 teraźniejszy 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).

## Nowe książki

### Biuro Literackie

Rafał Wojaczek, *Wiersze zebrane (1964–1971)*, redakcja Bogusław Kierc, Wrocław 2011

Jacek Łukasiewicz, *Spojrzenia*, Wrocław 2011

### Centrum Polsko-Francuskie

Côtes d'Armor Warmia i Mazury w Olsztynie

Xavier Grall, *Wierny Bretanii*, wybór, opracowanie, przekład Kazimierz Brakoniecki, Olsztyn 2011

### Dom Wydawniczy Elipsa

Rainer Maria Rilke, *Elegie duinejskie, Sonety do Orfeusza*, przełożył Andrzej Lam, Warszawa 2011

### Galeria Autorska

Robert Mielhorski, *Poszczególność. Wiersze – Dramat – W przekładzie*, Bydgoszcz 2011

Ks. Jan Sochoń, *Podróż z magami. Wiersze świąteczne*, Bydgoszcz 2011

### Instytut Mikołowski

Krzysztof Lisowski, *Nicości, znikaj*, Mikołów 2011

### Oficyna Wydawnicza ŁośGraf

Ks. Janusz A. Kobierski, *Niech się stanie*, Warszawa 2011

### Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”

Marek M. Dziekan, *Złote stolice Arabów. Szkice o współczesnej myśli arabskiej*, Warszawa 2011

### Świat Książki. Grupa Wydawnicza Weltbild

Anna Nasiłowska, *Konik, szabelka. Powrót do nieistniejącego domu. Opowieść o wojnie, której nikt nie pamięta*, Warszawa 2011

### Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Marek Czuku, *Forever*, Biblioteka „Toposu”, tom 56, Sopot 2011

Karolina Saldecka, *Na własne oczy*, Biblioteka „Toposu”, Tom 58, Sopot 2011  
Wojciech Kyrdyba, *Ojciec się zmienia*, Biblioteka „Toposu”, tom 59, Sopot 2011  
Wojciech Gawłowski, *Lunapark nieśmiertelności*, Biblioteka „Toposu”, tom 60, Sopot 2011

Krzysztof Karasek, *Wiatrołomy*, Biblioteka „Toposu”, tom 61, Sopot 2011  
Szymon Babuchowski, *Rozkład jazdy*, Biblioteka „Toposu”, tom 65, Sopot 2011  
Adrian Gleń, *Da. Teksty wierszowane*, Biblioteka „Toposu”, tom 66, Sopot 2011  
Bogusława Latawiec, *Gdyby czas był ziemią*, Biblioteka „Toposu”, tom 67, Sopot 2011

Rainer Maria Rilke, *Zapiski Maltego Lauridsa Brigge*, tłumaczył Piotr Wiktor Lorkowski,  
Biblioteka *Prozy* / Biblioteka „Toposu”, tom 69, Redakcja „Toposu”, Sopot 2011

#### Towarzystwo „Więź”

Maria Dąbrowska, Jerzy Stempowski, *Listy 1926–1965*, tom I–III, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Andrzej Stanisław Kowalczyk, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Biblioteka „Więzi”, tom 252, Warszawa 2010

Anka Kowalska, *Folklor tamtych lat*, przedmowa Teresa Bogucka, Biblioteka „Więzi”, tom 264, Warszawa 2011

#### Wydawnictwo a5

Ingeborg Bachman, *Malina*, przełożył Sławomir Błaut, Kraków 2011

#### Wydawnictwo Forma

Piotr Michałowski, *Cisza na planie*, Szczecin–Bezrzecze 2011

#### Wydawnictwo Iskry

Władysław Broniewski, *Wierszem przez życie. Poezje*, wstęp i wybór Marian Urbanek, Warszawa 2011

Mariusz Urbanek, *Broniewski. Miłość, wódka, polityka*, Warszawa 2011