

**WISŁAWA SZYMBORSKA**

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	5	W niezwykłe
WISŁAWA SZYMBORSKA	13	Pierwsza miłość
	14	Bagaż owrótny
	15	Ze wspomnień // Zmiana wizerunku
	16	ABC // Wypadek drogowy
	17	Stary rofespr
	19	Trudne życie z pamięcią
	20	Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach
	21	Otwornice
	22	Na lotnisku // Łańcuchy // Są tacy, którzy WISŁAWIE SZYMBORSKIEJ <i>IN MEMORIAM</i> :
JULIA HARTWIG	25	Do obaczenia
KAZIMIERZ BRAKONIECKI	26	<i>Amor fati</i>
STEFAN CHWIN	27	Uśmiech Szymborskiej i duch Darwina
ALEKSANDER FIUT	36	Wiśława
RENATA GORCZYŃSKA	41	Nobel, grudzień 1996
WOJCIECH GUTOWSKI	43	Tutaj, czyli poza paradą „wielkich słów”
BOGUSŁAW KIERC	48	Taka jedna
WOJCIECH LIGĘZA	53	Wspominać z wdzięcznością
KRZYSZTOF LISOWSKI	62	O Wiśławie (w czasie teraźniejszym)
JACEK ŁUKASIEWICZ	64	Wiśława Szymborska lub <i>Ludzie na moście</i>
ANNA NASIŁOWSKA	68	Szymborska <i>on-line</i>
MAREK SKWARNICKI	70	Podziękowanie Wiśławie Szymborskiej
LESZEK SZARUGA	72	Nie Wystarczy
PIOTR SZEWC	77	Kto ile zdążył...
JANUSZ SZUBER	78	List do Krzysztofa Myszkowskiego
MARTA WYKA	81	Dwie opowieści Szymborskiej
Z WISŁAWĄ SZYMBORSKĄ rozmawiają KRYSZYNA i STEFAN CHWINOWIE	85	„...czy <i>homo sapiens</i> się udał w ogóle?”
	89	Psalm XXIII w tłumaczeniu Czesława Miłosza
	90	Wiśława Szymborska i o Wiśławie Szymborskiej w „Kwartalniku artystycznym”

JULIA HARTWIG	93	Głębiej i dalej // Nie ma
	94	ILE STRACONYCH DNI

BOLESŁAW LEŚMIAN

MICHAŁ GŁOWIŃSKI	96	Zapomniany poemat Leśmiana
LESZEK SZARUGA	102	Magia słowa: rytm
PIOTR MATYWIECKI	106	Czyścić (o baśni Bolesława Leśmiana <i>Jan Tajemnik</i>)
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	113	Nic i nic (głosy do <i>Dziewczyny</i> Bolesława Leśmiana)

BERTOLT BRECHT

	121	„I tak budowałem zdania” [A kiedy było po niej] //
		Wszystko co nowe jest lepsze niż wszystko co stare
	123	[Jadąc wygodnym samochodem] //
		Pożegnanie
	124	[Wyłącznie z powodu narastającego nieporządku] //
		O samobójstwie uchodźcy W.B.
	125	Nowe pokie
	126	O postawie krytycznej // Urząd do Spraw Literatury
	127	1954, pierwsza połowa
PIOTR SOMMER	128	Tak, czyli jak? (o kilkunastu zdaniach B.B.)

	137	„Kwartalnik Artystyczny” w 2011 roku
--	-----	--------------------------------------

VARIA

STEFAN CHWIN	139	Nuda i <i>sacrum</i>
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	144	Addenda (24)
MAREK SKWARNICKI	150	Hejnał mariacki (11)
LESZEK SZARUGA	155	Jazda (21)
PIOTR SZEWC	160	Z powodu i bez powodu (26)

RECENZJE

GRZEGORZ KALINOWSKI	162	Odnalezione utwory Leśmiana
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	166	Lekcja Miłosza
ANNA NASIŁOWSKA	173	Dziennik pisany za dnia
NOTY O AUTORACH	177	
NOTY O KSIĄŻKACH	179	
NOWE KSIĄŻKI	190	

Dnia 1 lutego 2012 roku umarła w Krakowie



ś. p.

Wisława Szymborska

Poetka

R. I. P.



U: 2000

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

W niezwykle

Jak w *Jarmarku cudów*: jest „cud zwykły” i „cud na porządku dziennym”, a to „co nie do pomyślenia / jest do pomyślenia”. Ze zwykłego – w niezwykle! Ze smutku – w radość i z radości – w smutek. Ze szczęścia – w nieszczęście i znowu w szczęście. Taki los zapisany jest w labiryncie Wisławy Szymborskiej, w każdym jej wierszu i w całej jej poezji:

– a teraz kilka kroków
od ściany do ściany,
tymi schodkami w górę,
czy tamtymi w dół,
a potem trochę w lewo,
jeżeli nie w prawo,
od muru w głębi muru
do siódmego progu,
skądkolwiek, dokądkolwiek
aż do skrzyżowania,
gdzie się zbiegają,
żeby się rozbiegnąć
twoje nadzieje, pomyłki, porażki,
próby, zamiary i nowe nadzieje. (...)

W sumie trzynaście tomików, łącznie z tym ostatnim po Beckettowsku nazwanym *Wystarczy*.

Wisławę Szymborską zobaczyłem po raz pierwszy w Toruniu, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych na wieczorze autorskim w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki. Weszła promienna, uśmiechnięta i osobna i uważnie spozjrzała dokoła. Była w gronie pisarzy, ale ja przyszedłem tam dla niej i patrzyłem tylko na nią. Miała szyk, postawę i blask – od pierwszego spojrzenia wydała mi się znajoma i bliska, także w tym, że była tak wyraźnie osobna.

Po trzydziestu latach byliśmy już dobrymi znajomymi. Każde z nią spotkanie, rozmowa, przysłany wiersz, tomik, czy wyklejanka były jak święto, które nie wiadomo kiedy się wydarzy, ale zawsze będzie tak samo ważne i za każdym razem niezwykle. Widziałem, jak jest misterna, a jednocześnie naturalna, z bardzo skomplikowanych i z najwykleszych szczegółów skomponowana i wiedziałem, że obcuje z kimś, kto jest duchem lotnym, obecnym tylko na chwilę i duchem dobrze zakorzenionym w sobie i w tradycji. Bez wahania wyruszyłbym z nią na najbardziej niebezpieczną wyprawę albo siedział godzinami, pytał się, słuchał i żartował bez jednej chwili błahej lub obojętnej i w niezasłużony sposób doświadczał tyłu łask.

Czytam jej wiersze i widzę, jak skupiona i przejęta stoi obok i pyta: Jak wyrazić osobną i obcą siebie w tym dziwnym świecie? Jak być pułapką w pułapce, pytaniem w odpowiedzi na pytanie, kimś w jednej chwili w zachwycie i w rozpacz, jak w *Komedyjce*, gdzie „rozhuśtana na grozie wesołość” nie woła nawet ratunku, „bo wszystko dzieje się w ciszy”.

„W ciszy, co w uszy prószy / i co rusz się kruszy” – tak jak to jest w *Moralitecie leśnym*.

W jej wierszach zdarzenia są błahe, chociaż wyjątkowe dla tych, którzy biorą w nich udział. Są jakby przez wszystkich przeżyte i doświadczone i dla postronnego obserwatora mogą znaczyć niewiele albo znaczyć bardzo wiele. Najważniejszy jest sposób ich przedstawienia, to *jak*, które z niewiele czego lub prawie z niczego robi ważne dla kogoś *coś*. Każdy jej wiersz to migawka ze świata zewnętrznego i wewnętrznego i chociaż istniejąca podwójnie, to jednak także osobno. To, co łączy te dwie strony to forma, która u Szymborskiej jest bardzo ważna. Jest w nich burlaska i groteska, komizm i heroikomizm, ironia i autoironia, parodia i realizm. Ich ramy mieszczą podwójną rzeczywistość – wewnętrzną i zewnętrzną i podwójny świat – widzialny i niewidzialny i przyjrzyjmy się, jaka jest w tym rola niezwyklego humoru, także i czarnego.

Biografia jest jej tworzywem i świat przedstawiony i sytuacje liryczne wiążą się ze światem tak, jak mikrokosmos łączy się z makrokosmosem. Tak jak jej wielcy poprzednicy w specjalny sposób pracuje w języku, nadaje mu zaskakujące i bardzo skuteczne rotacje, wznosi się nad nim i wierci w nim dziury, jakby chciała dostać się na drugą stronę, którą być może jest milczenie i cisza. I na koniec powie: Wystarczy.

Czesław Miłosz interpretując jeden z jej wierszy, napisał: „Jak więc widać, pod niewinnym wierszem Wisławy Szymborskiej kryje się przepaść, w którą można zapuszczać się niemal bez końca, jakiś ciemny labirynt, który chcąc nie chcąc, zwiędzamy w ciągu naszego życia”. Ta uwaga dotyczy wielu jej wierszy.

Różnice między Szymborską a Miłoszem są duże, bo ich cele i dążenia pisarskie są różne, a może nawet skrajnie różne, chociaż wiele ich łączy i w efekcie, jak u Giordana Bruno, utożsamiają się minima i maksima. Szymborska to czysta świadomość, która w błyskach bada samą siebie. Wie, że poezja to trudna sztuka zadawania prostych pytań, bo tylko w ten sposób można, choćby na chwilę, rozświetlić ciemność. Myślenie dla niej jest ważne, ale nie intelektualizm, którego unika. Pierwszeństwo ma świadectwo uczuć i ich ekspresja, świadectwo życia wewnętrznego, dążenie i poszukiwanie czegoś bardzo dla niej ważnego, najważniejszego.

W wierszach Szymborskiej wielki i mały świat ukazane są jako współistniejące ze sobą w każdej ważnej chwili, a przecież każda chwila jest ważna, z koncentracją przede wszystkim na mikrokosmosie, który jest ich głównym „układem odniesienia”. A głównym ich napięciem są liryzm i humor, tworzone w języku o paradoksalnym i wariantywnym charakterze.

Samotność i gra, żeby nie być samotną, istnienie i nieistnienie, spełnienie i niespełnienie są u niej ze sobą na równych prawach i warunkach. Jaki jest duch tych wierszy? W *Psalmie* mówi: „Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce. / Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr”. Zajmuje ją nie tyle to, *co* jest, ale to *jak* jest, co świadczy o metafizycznych skłonnościach. Właściwie nieustannie pyta o tajemnicę istnienia i o to, jaki jest sens i cel życia.

Zmyślenia, czy prawdy zawarte są w tym fikcyjnym, a tak przecież realnym świecie? Forma i treść wydają się być jakby w ciągłym dysonansie. Wyrazista forma, skończona i zorganizowana, przewycięża treść, która przy pierwszym kontakcie wydać się może nieskończona i chaotyczna. Harmonia i dysharmonia istnieją w niej obok siebie, a właściwie można powiedzieć, że zawarte są w sobie, jedna w drugiej. Tak jak na przykład: intelekt i uczucie, pamięć i wyobraźnia. Rozbija rzeczywistość po to, żeby kreować ją i stwarzać na nowo. A każdy jej wiersz to jakby autoportret – pełen refleksji portret współczesnego artysty. Niepewność i zmienność, które tak pewnie istnieją w jej sytuacjach lirycznych, sprawiają, że te przecież solidne, chociaż delikatne struktury zdają się dążyć do nicości. Wiersz poprzez swoją formę sta-

je się organizacją emocji, co już samo w sobie jest dysonantyczne i sprzeczne, więc kieruje się i dąży do czegoś czystego i jasnego, wiążąc po drodze węzły związane z ludzkim życiem i doświadczeniem. Ich sens zawiera się w szczegółach i w tym, jak są one ze sobą powiązane i ustanowione.

Nowe sytuacje i wynikające z nich wybory. Z jednej strony – absurd, z drugiej – sens albo jedno i drugie razem, powiązane ze sobą w najdziwniejszy sposób.

Ten numer „Kwartalnika Artystycznego”, który ukazuje się w dwa miesiące po jej odejściu, zawiera wszystkie wiersze, które dała nam do druku – były to zawsze wiersze premierowe i ułożone są tu w porządku chronologicznym. Zapowiadała je telefonicznie, że są i że niebawem dotrą do mnie. A każda jej obecność w „Kwartalniku” to była wielka radość i święto – tym razem jest tak wspólnie z wielokrotnością!

Dwa pierwsze: *Pierwsza miłość* i *Bagaż powrotny* ukazały się na przełomie tysiącleci w numerze 4/2000 (28) z ryciną Albrechta Dürera *Rycerz, śmierć i diabeł* na okładce, obok nowych wierszy Czesława Miłosza i Julii Hartwig, a ostatnie: *Na lotnisku, Łańcuchy i Są tacy, którzy* znajdują się w numerze 4/2010 (68), obok wierszy m.in. Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Samuela Becketta, Paula Celana i Ryszarda Krynickiego.

Teraz widzę, jak długa była to droga!

Po jednym z numerów beckettowskich, tym poświęconym Barbarze Bray, nagrała się na pocztce głosowej gratulując i mówiąc, że nie może się od niego oderwać i że czyta zafascynowana. „Dziękuję bardzo za ten numer! Do zobaczenia, do usłyszenia.” – zakończyła. Kto dziś tak reaguje, tak czyta i tak przejmuje się literaturą?

Nie będzie już telefonów od Wisławy i nie będzie spotkań z nią. Ale są jej książki, jest jej duch i zawsze będzie z nami obecna. I „Kwartalnik” do końca będzie piśmem istniejącym także i pod jej gwiazdą – tyle lat byliśmy w jej orbicie i tyle dobra od niej doświadczyliśmy!

Wszystko w jej kręgu było niezwykle. Przede wszystkim są wiersze – każdy z nich jak brabancka koronka. I każda jej wyklejanka była niezwykła, bo chociaż niektóre pomysły powtarzały się, to powtarzały się inaczej i w znaczący sposób. I każda roz-

mowa z nią przez telefon była niezwykła – czekanie na jej odezwanie się, jest, czy nie ma, a potem każde rozpoczęcie rozmowy. Nawet pożegnania były inne, chociaż każde serdeczne i promienne.

I nie zaskoczyło mnie, że w krótkiej mowie noblowskiej tyle powiedziała o Eklezjaście, a przez niego o sobie, mówiąc, że jest to dla niej jeden z największych i najważniejszych na świecie poetów. Marzyła, żeby pokłonić mu się bardzo nisko, pochwycić go za rękę i chociaż przez chwilę móc z nim porozmawiać, zadać kilka pytań. I to, co w tym kontekście powiedziała o zadziwieniu światem, że kryje się w tym „logiczna pułapka”, bo jest ono „samoistne i nie wynika z żadnych z czymkolwiek porównań”. Skąd się bierze? A nie możemy się bez niego obyć, bo z niego powstaje bliska nam poezja i filozofia i tyle innych ważnych dla nas rzeczy na tym świecie.

W ankiecie *Trzy wiersze* odpowiedziała inaczej niż inni, bo niespodziewanie rozszerzyła jej zakres i zamiast trzech utworów współczesnych, wybrała dwa wiersze romantyczne: *Gdy tu mój trup...* Adama Mickiewicza i *Za wstęp. Ogólniki z Vade-mecum* Cypriana Kamila Norwida i obok nich *Spotkanie z Chopinem* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, dodając do każdego krótkie uzasadnienia. Gdy poprosiłem o życzenia na 85. urodziny Tadeusza Różewicza, przysłała entuzjastyczną wyklejankę. A już bardzo chora napisała życzenia na 90. urodziny Julii Hartwig.

W czasie ostatniego spotkania powiedziała, że ma wielką prośbę, żebym zrobił blok poświęcony Leśmianowi. To wielki, genialny poeta, jeden z największych, a nic się o nim nie pisze, nie wywołuje się jego ducha! Mówiła o nim z zapałem i z błyskiem w oku cytowała jego wiersze. Patrzyłem na nią zachwycony i wiedziałem, że na pewno taki blok przygotuję. I jest, w drugiej części tego nagle jej poświęconego numeru – żal, że go nie zobaczy, ale pocieszam się, że wiedziała, co w nim będzie i była zadowolona.

Najczęściej rozmawialiśmy o literaturze – o polskich poetach i ich wierszach, także o prozaikach, dramaturgach i eseiście, przeważnie współczesnych, chociaż nie tylko. Zawsze pytała o „Kwartalnik” i o to, czy nie mam kłopotów. Wiedziałem, że zawsze mogę liczyć na jej pomoc choćby i w najgorszej sytuacji i tak się stało: pomimo, że od lat wpłacała osobistą dotację na „Kwartalnik”, to gdy trzeba było, cierpliwie interweniowała na najwyższych ministerialnych szczeblach. Korzystałem z jej życiowej mądrości i nie raz doświadczyłem siły jej ducha i dobroci.

„Bądź, jaki jesteś!” – to są ostatnie słowa, jakie powiedziała na pożegnanie. Teraz uświadamiam sobie, jak bardzo są dla mnie zaskakujące! Nie potrafiłbym ich sobie wymarzyć i wiem, że muszę je spełnić. Taka była Wisława!

Ciągle była obecna – na odległość i w bezpośrednim zasięgu i przez tyle lat przyzwyczałem się do tego. A teraz nagle zniknęła i jej nie ma. To długo nie potrwa! – myślę sobie. Przynajmniej tak długo, aż się do tego już jakoś dostosuję. I wtedy, jak gdyby nigdy nic, zjawi się znowu, w tej nowej bez niej zwykłości i pociągnie za sobą – w niezwykle!

(...)

Droga za drogą,
ale bez odwrotu.
Dostępne tylko to,
co masz przed sobą,
a tam, jak na pociechę,
zakręt za zakrętem,
zdumienie za zdumieniem,
za widokiem widok.
Możesz wybierać
gdzie być albo nie być,
przeskoczyć, zboczyć
byle nie przeoczyć.
Więc tędy albo tędy,
chyba że tamtędy,
na wycucie, przecucie,
na rozum, na przełaj,
na chybił trafił,
na splątane skróty.
Przez któreś z rzędu rzędy
korytarzy, bram,
prędko, bo w czasie
niewiele masz czasu,
z miejsca na miejsce
do wielu jeszcze otwartych,
gdzie ciemność i rozterka
ale prześwit, zachwyty,
gdzie radość, choć nieradość
nieomal opodał,
a gdzie indziej, gdzie indziej,
ówdzie i gdzie bądź
szczęście w nieszczęściu
jak w nawiasie nawias,
i zgoda na to wszystko
i raptem urwisko,
urwisko, ale mostek,
mostek, ale chwiejny,
chwiejny, ale jedyny,
bo drugiego nie ma.

Gdzieś stąd musi być wyjście,
to więcej niż pewne.
Ale nie ty go szukasz,
to ono cię szuka,
to ono od początku
w pogoni za tobą,
a ten labirynt
to nic innego jak tylko,
jak tylko twoja, dopóki się da,
twoja, dopóki twoja,
ucieczka, ucieczka –

(Labirynt)



WISŁAWA SZYMBORSKA

Pierwsza miłość

Mówią,
że pierwsza miłość najważniejsza.
To bardzo romantyczny,
ale nie mój przypadek.

Coś między nami było i nie było,
działo się i podziało.

Nie drżą mi ręce,
kiedy natrafiam na drobne pamiątki
i zwitek listów przewiązanych sznurkiem
– żeby chociaż wstążeczką.

Nasze jedyne spotkanie po latach
to rozmowa dwóch krzeseł
przy zimnym stoliku.

Inne miłości
głęboko do tej pory oddychają we mnie.
Tej brak tchu, żeby westchnąć.

A jednak właśnie taka, jaka jest,
potrafi, czego tamte nie potrafią jeszcze:
niepamiętana,
nie śniąca się nawet,
oswaja mnie ze śmiercią.

Bagaż powrotny

Kwaterna małych grobów na cmentarzu.
My, długo żyjący, mijamy ją chyłkiem,
jak mijają bogacze dzielnicę nędzarzy.

Tu leżą Zosia, Jacek i Dominik,
przedwcześnie odebrani słońcu, księżycowi,
obrotom roku, chmurom.

Niewiele uciulali w bagażu powrotnym.
Strzępki widoków
w liczbie nie za bardzo mnogiej.
Garstkę powietrza z przelatującym motylem.
Łyzeczkę gorzkiej wiedzy o smaku lekarstwa.

Drobne nieposłuszeństwa,
w tym któreś może śmiertelne.
Wesołą pogoń za piłką po szosie.
Szczęście ślizgania się po kruchym lodzie.

Ten tam i tamta obok i ci z brzegu:
zanim zdążyli dorosnąć do klamki,
zepsuć zegarek,
rozbić pierwszą szybę.

Małgorzatka, lat cztery,
z czego dwa na leżąc i patrząc w sufit.

Rafałek: do lat pięciu brakło mu miesiąca,
a Zuzi świąt zimowych
z mgiełką oddechu na mrozie.

Co dopiero powiedzieć o jednym dniu życia,
o minucie, sekundzie:
ciemność i błysk żarówki i znów ciemność?

KÓSMOS MAKRÓS
CHRÓNOS PARÁDOKSOS
Tylko kamienna greka ma na to wyrazy.

Ze wspomnień

Gawędziliśmy sobie,
zamilkliśmy nagle.
Na taras weszła dziewczyna,
ach, piękna,
zanadto piękna
jak na nasz spokojny tutaj pobyt.

Basia zerknęła w popłochu na męża.
Krystyna odruchowo położyła dłoń
na dłoni Zbyszka.
Ja pomyślałam: zadzwonię do ciebie,
jeszcze na razie – powiem – nie przyjeżdżaj,
zapowiadają właśnie kilkudniowe deszcze.

Tylko Agnieszka, wdowa,
powitała piękną uśmiechem.

Zmiana wizerunku

Czas jako starzec długobrody, siwy?
A może jako bure, rozbiegane szczenię,
co brudnymi łapkami wskakuje na pościel
nam, dopiero co zrodzonym, przebudzonym?

ABC

Nigdy już się nie dowiem,
co myślał o mnie A.
Czy B. do końca mi nie wybaczyła.
Dlaczego C. udawał, że wszystko w porządku.
Jaki był udział D. w milczeniu E.
Czego F. oczekiwał, jeśli oczekiwał.
Czemu G. udawała, choć dobrze wiedziała.
Co H. miał do ukrycia.
Co I. chciała dodać.
Czy fakt, że byłam obok,
miał jakiegokolwiek znaczenie
dla J. dla K. i reszty alfabetu.

Wypadek drogowy

Jeszcze nie wiedzą,
co pół godziny temu
stało się tam, na szosie.

Na ich zegarkach
pora taka sobie,
popołudniowa, czwartkowa, wrześniowa.

Ktoś odcedza makaron.
Ktoś grabi liście w ogródku.
Dzieci z piskiem biegają dookoła stołu.
Komuś kot z łaski swojej pozwala się głaskać.
Ktoś płacze –
jak to zwykle przed telewizorem,
kiedy niedobry Diego zdradza Juanitę.
Słysząc pukanie –

to nic, to sąsiadka z pożyczoną patelnią.
W głębi mieszkania dzwonek telefonu –
na razie tylko w sprawie ogłoszenia.

Gdyby ktoś stanął w oknie
i popatrzył w niebo,
mógłby ujrzeć już chmury
przywiane znad miejsca wypadku.
Wprawdzie porozrywane i porozrzucane,
ale to u nich na porządku dziennym.

Stary profesor

Spytałam go o tamte czasy,
kiedy byliśmy jeszcze tacy młodzi,
naiwni, zapalczywi, głupi, niegotowi.

Trochę z tego zostało, z wyjątkiem młodości
– odpowiedział.

Spytałam go, czy nadal wie na pewno,
co dla ludzkości dobre a co złe.

Najbardziej śmiertelne złudzenie z możliwych
– odpowiedział.

Spytałam go o przyszłość,
czy ciągle jasno ją widzi.

Zbyt wiele przeczytałem książek historycznych
– odpowiedział.

Spytałam go o zdjęcie,
to w ramkach, na biurku.

Byli, minęli. Brat, kuzyn, bratowa,
żona, córeczka na kolanach żony,
kot na rękach córeczki,
i kwitnąca czereśnia, a nad tą czereśnią
niezidentyfikowany ptaszek latający
– odpowiedział.

Spytałam go, czy bywa czasami szczęśliwy.

Pracuję
– odpowiedział.

Spytałam o przyjaciół, czy jeszcze ich ma.

Kilkoro moich byłych asystentów,
którzy także już mają byłych asystentów,
pani Ludmiła, która rządzi w domu,
ktoś bardzo bliski, ale za granicą,
dwie panie z biblioteki, obie uśmiechnięte,
mały Grześ z naprzeciwka i Marek Aureliusz
– odpowiedział.

Spytałam go o zdrowie i samopoczucie.

Zakazują mi kawy, wódki, papierosów,
noszenia ciężkich wspomnień i przedmiotów.
Muszę udawać, że tego nie słyszę
– odpowiedział.

Spytałam o ogródek i ławkę w ogródku.

Kiedy wieczór pogodny, obserwuję niebo.
Nie mogę się nadziwić,
ile tam punktów widzenia
– odpowiedział.

Trudne życie z pamięcią

Jestem złą publicznością dla swojej pamięci.
Chce, żebym bezustannie słuchała jej głosu,
a ja się wiercę, chrząkam,
słucham i nie słucham,
wychodzę, wracam i znowu wychodzę.

Chce mi bez reszty zająć uwagę i czas.
Kiedy śpię, przychodzi jej to łatwo.
W dzień bywa różnie, i ma o to żal.

Podsuwa mi gorliwie dawne listy, zdjęcia,
porusza wydarzenia ważne i nieważne,
przywraca wzrok na prześlepione widoki,
zaludnia je moimi umarłymi.

W jej opowieściach jestem zawsze młodsza.
To miłe, tylko po co bez przerwy ten wątek.
Każde lustro ma dla mnie inne wiadomości.

Gniewa się, kiedy wzruszam ramionami.
Mściwie wtedy wywleka wszystkie moje błędy,
ciężkie, a potem lekko zapomniane.
Patrzy mi w oczy, czeka co ja na to.
W końcu pociesza, że mogło być gorzej.

Chce, żebym żyła już tylko dla niej i z nią.
Najlepiej w ciemnym, zamkniętym pokoju,
a u mnie ciągle w planach słońce terażniejsze,
obłoki aktualne, drogi na bieżąco.

Czasami mam jej towarzystwa dosyć.
Proponuję rozstanie. Od dzisiaj na zawsze.
Wówczas uśmiecha się z politowaniem,
bo wie, że byłby to wyrok i na mnie.

Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach

Twarze.

Miliardy twarzy na powierzchni świata.

Podobno każda inna
od tych, co były i będą.

Ale Natura – bo kto ją tam wie –
może zmęczona bezustanną pracą
powtarza swoje dawniejsze pomysły
i nakłada nam twarze
kiedyś już noszone.

Może cię mija Archimedes w dzinsach,
caryca Katarzyna w ciuchu z wyprzedzący,
któryś faraon z teczką, w okularach.

Wdowa po bosym szewcu
z malutkiej jeszcze Warszawy,
mistrz z groty Altamiry
z wnuczkami do ZOO,
kudłaty Wandal w drodze do muzeum
pozachwycać się trochę.

Jacyś polegli dwieście wieków temu,
pięć wieków temu
i pół wieku temu.

Ktoś przewożony tędy złoconą kareta,
ktoś wagonem zagłady,

Montezuma, Konfucjusz, Nabuchodonozor,
ich piastunki, ich praczki i Semiramida,
rozmawiająca tylko po angielsku.

Miliardy twarzy na powierzchni świata.
Twarz twoja, moja, czyja –
nigdy się nie dowiesz.
Może Natura oszukiwać musi,
i żeby zdążyć, i żeby nastarczyć
zaczyna łowić to, co zatopione
w zwierciadle niepamięci.

Otwornice

No cóż, na przykład takie otwornice.
Żyły tutaj, bo były, a były, bo żyły.
Jak mogły, skoro mogły i jak potrafiły.
W liczbie mnogiej, bo mnogiej,
choć każda z osobna,
we własnej, bo we własnej
wapiennej skorupce.
Warstwami, bo warstwami
czas je potem streszczał,
nie wdając się w szczegóły,
bo w szczegółach litość.
I oto mam przed sobą
dwa widoki w jednym:
żałosne cmentarzysko
wiecznych odpoczywań
czyli
zachwycające, wyłonię z morza,
lazurowego morza białe skały,
skały, które tu są, ponieważ są.

Na lotnisku

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

Łańcuchy

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

Są tacy, którzy

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

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

Przybijają pieczętki do jedynych prawd,
wrzucają do niszczarek fakty niepotrzebne,

a osoby nieznane
do z góry przeznaczonych im segregatorów.

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

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

Czasami im zazdroścę
– na szczęście to mija.



WISŁAWIE SZYMBORSKIEJ *IN MEMORIAM*

JULIA HARTWIG

Do zobaczenia

Wisławę można było lubić, kochać i szanować. A także podziwiać. Przyjaźnić się z Nią było zaszczytem i radością.

Żyjąc spokojnie, jakby na uboczu i drukując swoje wiersze tak rzadko, utwierdzała nas w przekonaniu, że wiersz to nie tylko praca, ale nade wszystko dar, którym niektórzy tylko bywają wyróżnieni.

Takiej poetki jeszcze nasza literatura nie miała. Poezja jej jest nie do naśladowania, jak nie do naśladowania była jej osobowość, bogactwo podejmowanych tematów i tonacji.

Byliśmy szczęśliwsi, kiedy była z nami.

KAZIMIERZ BRAKONIECKI

Amor fati

Bardzo mi przykro, że niewiele mogę napisać o poezji Wisławy Szymborskiej. Nigdy jej wiersze mną tak nie wstrząsnęły, jak po wielokroć czytane wiersze Miłosa, Wata, Różewicza, Białoszewskiego, Leśmiana, Gajcego, Baczyńskiego, Czechowicza. Herbert i Szymborska należeli do tej klasy wyjątkowo wybitnych poetów, których doceniałem, podziwiałem za inteligencję, mistrzostwo warsztatowe, cechy charakteru, ale nie potrafiłem czytać jako „swoich poetów”. Wiem, to moja wada, jestem zbyt emocjonalny, ale niech i tak będzie. Lubiłem i ceniłem w pani Szymborskiej, w damie polskiej poezji to, że ciągle schodziła z piedestału, że inteligentnie salwowała się ucieczką ze sceny celebryckiej, ale żeby powiedzieć, że była osobą skromną to popełnić nadużycie. Tak mi się zdaje, chociaż nigdy Pani Poetki nie widziałem na oczy. Ta jej tak nagłaśniana przez media (!) postawa wynikała nie tyle z autentycznej skromności, ile ze świadomie przyjętej po pewnym czasie mądrości życiowej, która nie miała nic wspólnego z obłudnym ascetyzmem czy traumą „po katastrofie sztokholmskiej”. Myślę, że bliska jej była natura stoicka i w tym nastawieniu do świata należy szukać jej nieustannych prób zdystansowania się do płynnych, niewytłumaczalnych wyroków tego i tamtego świata. Jej humor nie był ani biały, ani czarny, ale wyzwolony, ponieważ wyrastał z czystego zdziwienia pozabawionego złych emocji.

Czesław Miłosz był szalony w swojej zaborczości, chmurny, dumny, wielki. Łaknął i nie mógł się nasycić do końca barwami tego życia, chociażby dlatego, że świat widział przez swoje rozbuchane *ego* barokowo-katolickie. Nawet grzech pierworodny i fascynacje manichejskie w jego wykonaniu wyglądały jakby były specjalnie szyte na jego wizerunek. Wisława Szymborska analizowała sceptycznie i stoicko szalony świat, który układał się dla niej we wzory nie od niej zależne i jej tak podziwiana racjonalna kontemplacja, podszyta grą, ironią, niedowierzaniem, specyficzną zgodą, kryła umysł wybitnie klasyczny, wręcz rzymsko-grecki z domieszką filozofii oświeceniowej. Najważniejszym pojęciem z jej przestrzeni poznawczej jest przypadek. Kiedy przypadek staje się koniecznością? Co się z tego świata wycofało, a raczej kto? Jaki prawodawca? Poetka w pewnym sensie w swoim świecie takiego prawodawcę zastępowała jako kreatorka pobudzających do myślenia, ożywych konstrukcji liryczno-intelektualnych. Wiersze Szymborskiej są dla mnie taki-

mi niezwykle, poetyckimi traktatami neoklasyczo-oświeceniowymi zaadaptowanymi do naszych czasów. To takie moralia poetyckie z przestaniem bez specjalnej nadziei, że można opisać świat do końca pojąć, ale czy mu się do końca poddać, to tego nie wiem. Jej obiektywizm i eksploracja konkretnego życiowego doświadczenia służyły kreacji pozornie prostych wierszy, które wcale takie proste nie są i co najważniejsze wymagają uważnej i wielokrotnej lektury, ponieważ tak naprawdę podważają naszą codzienną, zdroworozsądkową percepcję intelektualną. Są poza tym urocze i przystępne, chociaż mają kilka poziomów.

Najwartościowsze dla mnie w poezji Wisławy Szymborskiej było to, że każdy jej wiersz był zawsze w jakimś stopniu nową próbą osiągnięcia wyższego stanu świadomości, określenia stanu samowiedzy podmiotu (a raczej jego dwuznacznej porażki: *dubito ergo sum*). W poezji polskiej rzadko kiedy trafia się umysł, który jasnowidząco myśli, nie ulegając atrapom wiary, ideologii (Szymborska powszechnej wierze w idoli uległa tylko na początku swojej drogi twórczej), stereotypom poznawczym.

Fakt, po Nagrodzie Nobla nie napisała już wierszy wybitnych. Powtarzała się. Ale czy to ma jakieś znaczenie wobec wieczności, która gościła w jej najpiękniejszych wierszach?

STEFAN CHWIN

Uśmiech Szymborskiej i duch Darwina

U Szymborskiej wszystko zaczyna się od poczucia absolutnej jednorazowości ludzkiego życia. To jest punkt wyjścia. „Nic dwa razy się nie zdarza”. Zjawiamy się na Ziemi raz tylko jeden, nie możemy liczyć na żadne życie pośmiertne, na żadną pośmiertną nagrodę czy karę, na żadne spotkanie z Bogiem, który najpewniej nie istnieje, więc ręki nam nie poda, by nas wyciągnąć z ziemskich kłopotów. Na dodatek nie wiemy, dlaczego się tutaj zjawiamy i jaki jest cel pobytu całego ludzkiego gatunku na Ziemi, może zresztą tego celu w ogóle nie ma.

Już Artur Sandauer zauważył w poezji Szymborskiej ten światopoglądowy punkt wyjścia, wiążąc go z francuskim egzystencjalizmem, którego szeroka fala wlała się

do Polski po roku 1956, kiedy to Szymborska tomem *Wołanie do Yeti* zaczynała swoją twórczość prawdziwą, uwalniając się od socrealistycznych nadziei i złudzeń, którymi żyła w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Sandauer miał jednak rację tylko po części, bo Szymborska została by Szymborską także i bez francuskiego egzystencjalizmu, choć rzeczywiście moment heroiczny, który dochodził do głosu u Alberta Camus, był także obecny w jej twórczości, wszakże w zupełnie innej niż u niego tonacji. Jeśli Camus mówił, że skoro żyjemy w pustce kosmosu, powinniśmy odpowiedzieć na perspektywę nicości, jaka nas czeka, postawą zaangażowania, czyli stanąć na wysokości swojego niewesołego losu poprzez dążenie do zmiany ludzkiego świata, Szymborska po tym, jak się w połowie lat pięćdziesiątych sparzyła na zaangażowaniu w stalinizm, trzymała się od zaangażowania raczej z daleka. Jako poetka postawiła sobie zadanie może nawet trudniejsze niż francuscy egzystencjaliści, którzy – jak drwił Gombrowicz w *Dzienniku* – na nicość, jaka nas czeka, odpowiadali wyśrubowanym poczuciem tragiczności istnienia, nie znając miary w eschatologicznej przesadzie odpowiedzialności za siebie i świat. Jak żyjąc w obliczu kosmicznej pustki zbudować w sobie pogodę ducha, zachować równowagę umysłu, a nawet rozjarzyć w mrokach codziennego bytowania jasność ocalającego poczucia humoru. U podstaw poezji Szymborskiej, która tak właśnie rysowała horyzont swoich zamierzeń, tkwi czarna diagnoza naszego egzystencjalnego statusu, sama Szymborska chciała jednak ten egzystencjalny status przekroczyć, znaleźć jakieś okno otwarte na jasność.

Osiągnąć to starała się poprzez wielostronne zironizowanie własnego istnienia. Ironia, której niezwykle kształty obserwujemy w jej wierszach, wykazała zadziwiająco siłę i skuteczność. Skoro Bóg nam nie pomoże, bo go nie ma, musimy sobie radzić sami, budując przeciw koszarnej pustce kosmicznych przestrzeni ludzkie terytorium, w którym przed ciosami losu osłonić nas może choćby na jedną chwilę krucha tarcza ironicznego uśmiechu. Dlatego Szymborskiej – mimo, że miała zawsze egzystencjalistyczne skłonności – dużo bliżej do nowojorskiego poczucia humoru Woody’ego Allena niż do patetycznych wezwań Alberta Camus, heroicznie walczącego z mrokami istnienia.

Była jedną z „ofiara” Darwina, tak jak część jej pokolenia, bardzo się przejęła teorią ewolucji i to na całe życie, ale przekleństwo darwinizmu, o którym wielu ludzi chce zapomnieć, potrafiła błyskotliwie przerobić na własną korzyść – i poetycki sukces. Czyż może być coś bardziej ponurego i monotonnego niż darwinowski obraz życia, który poznajemy w szkole? Szymborska dostrzegła jednak w teorii ewolucji nie tylko brutalną zasadę walki o byt, z którą zwykle utożsamiamy Darwina, ale też odkryła, że duch ewolucji może mieć... poczucie humoru. Było to od-

krycie dla niej zasadnicze. Jeśli darwinizm miał w sobie mroczny ciężar przyrodniczego determinizmu, jeśli o ewolucji mówił w kategoriach ponurej nieuchronności przemian, ona ujrzała ewolucję jako zadziwiającą przygodę przeobrażającej się materii, w której króluje indeterminizm, a nawet zabawowa inwencja i prawdziwie dziecięcy psikus.

W teorii ewolucji ważna była dla niej nie walka o byt, lecz stwórczy, samowolny, niemal ludyczny aspekt ewolucyjnego procesu. Uważała, że ewolucja jest procesem nieprzewidywalnym, rządzącym się niepojętymi prawami, zdolnym do niewyobrażalnych niespodzianek, w czym bliższa była, co może się wydać paradoksem, Leśmianowi i Bergsonowi, niż samemu Darwinowi, który w swojej teorii kładł nacisk na łańcuchy przyczynowo-skutkowe międzygatunkowej rywalizacji i dostosowania. Zamiast monotonii walki o byt w ewolucyjnych przemianach natury ujrzała „ewolucję twórczą”, a w samej materii tajemniczy żywioł, który potrafi zadziwiać swoimi pomysłami autokreacyjnymi. I jeśli nawet mówiła: istnieje tylko materia, to dodawała zaraz: ale do czego ona jest zdolna! Tak właśnie w swojej poezji dokonywała paradoksalnego upoetycznienia darwinizmu – przesuwając go w stronę najbardziej niespodziewaną, to znaczy w stronę cudu.

Biblijne cuda przy tym bladły. Sama materia jest cudem (bo materii mogłoby w ogóle nie być) i cudem jest to, co materia w ewolucyjnym procesie potrafi wyprawić sama ze sobą, ewoluując swoimi samoprzekształceniami w nieprzewidzianych kierunkach. Na materialistycznym determinizmie Szymborska się sparzyła w latach pięćdziesiątych, lecz samego materializmu nie wyrzekła się nigdy, tylko nadała mu w swojej poezji ton radykalnie indeterministyczny, dodając do tego ludyczną korektę, która harmonizowała z jej ironicznym usposobieniem. Wszystko, co ewoluująca materia stwarza, jest cudem, bo jeśli coś powstało, powstać wcale nie musiało i to jeszcze na dodatek w takiej formie, w jakiej powstało. Każda rzecz jest zadziwiająca, bo przecież mogła nie zaistnieć. Cały świat jawił się Szymborskiej jako wysyp cudów, ale nie były to cuda, o jakich mówi Biblia.

W Biblii cuda są wyrazem woli Boga, u Szymborskiej były one wyrazem „woli” materii, choć słowo „wola” niezupełnie tu pasuje, bo materia raczej „woli” nie posiada. Cudem jest sam przypadek, który materią rządzi, bo to on ją popycha do samotworzenia.

Ten, który wierzy, we wszystkim, co się staje, widzi wolę Boga. Szymborska we wszystkim, co istnieje, widziała zupełną tajemnicę. Była poetką metamorfoz, ale nastrojem bliższą poetykiemu naturalizmowi *Przemian* Owidiusza – i Leśmiana! – niż przyrodniczemu pozytywizmowi szkielek i oka, do którego Darwin zwykle bywa sprowadzany. Nie wiemy, skąd się wziął świat i dlaczego jest właśnie taki, jaki jest.

Nie wiemy, w jaką stronę ewoluuje. Być może u podłoża takiej poetyckiej wizji, jaką rysowała w swojej twórczości, obok „ewolucji twórczej”, samodzielnej i nieprzewidywalnej, pojawiała się też „wola” Schopenhauera, ale złagodzona i prześwietlona poczuciem humoru, którego Schopenhauerowi zabrakło. Jeśli Biblia odbiera Bogu-Stwórcy poczucie humoru, a Schopenhauer odbierał poczucie humoru „woli życia”, Szymborska poczuciem humoru obdarzała samą materię, zresztą wcale jej w ten sposób nie antropomorfizując. Skoro materia stwarza tak dziwne i zabawne istnienia jak mrówka, dziobak i biedronka, czyż nie ma nader specyficznego poczucia humoru, który skłania ją do robienia kreatywnych żartów, za którymi ludzka poezja ledwie nadąża? Kreatywnym cudem jest mucha, motyl, świat i człowiek. Poczucie, że świat to wysyp cudów, Szymborska zamknęła w trzech słowach: „tyle naraz światła”, w których zachwyt i zdumienie łączył się ze szczyptą przerażenia, jakie wywołuje w nas nieogarniona nadmiarowość rozprzestrzeniającego się istnienia, bo wśród owych cudów świata znalazło się także małe dziecko, Adolfek, który później – wedle ewolucyjnego projektu genów? – miał zostać Hitlerem.

Budując taki obraz świata, przerabiała w swojej poezji darwinizm na filozofię cudu. W tym punkcie była w większym stopniu uczennicą Witkacego z jego „dziwnością istnienia” niż uczennicą Sartre’a, choć miała poczucie, że duch ewolucji, którego psikusy śledziła z melancholijną radością i grozą, jest w gruncie rzeczy krnąbrnym egzystencjalistą, bo wcale nie dąży do realizacji jakiejś przedustawnej esencji bytu, tylko trochę na oślep szuka dla siebie nowych form, w jakich mógłby się przejawić, przy okazji stwarzając Napoleona, kangura, ziarnko piasku, Stalina czy sosnę. Poczucie dziwności istnienia było jednym z tych okien otwartych na jasność, które w sobie odnalazła.

Wszelki determinizm, z marksistowskim na czele, poszedł zatem w jej poezji dość szybko w zapomnienie. Pozostał humor materii, kreatywna wyobraźnia ewolucji, obraz ludzycznej chęci bytu do zadziwiania swoimi przerażającymi i zabawnymi epifaniami.

Jeśli jednak bardzo się przejmowała teorią Darwina, to przejmowała się nią inaczej niż Miłosz. Miłosza – jak o tym świadczy choćby *Ziemia Ulro* – Darwin przerażał jako wielki destruktor substancji symbolicznej świata zachodniego opartego na chrześcijaństwie. Ona odkryła w darwinizmie paradoksalny wymiar gry nieskończonymi możliwościami. Za cud chyba najniezwykleszy uważała to, że – jak tego doprowadziły pisma Darwina – człowiek wyłonił się ze świata zwierząt. Przyroda miliony lat pracowała na to, by wyłonić z oceanu martwej, a potem żywej materii istotę dwunożną, która dzisiaj potrafi władać wiecznym piórem. Miliony lat kosmos pracował na to, by wyłonić z żywej miazgi istnienia ssaka z ręką upierzoną Waterma-

nem, zwanego „Tomasz Mann”. Czyż może być coś bardziej niepojętego niż ta przyrodnicza metamorfoza?

Ale czy jesteśmy finalnym produktem ewolucyjnej gry przypadku, która stwarzając nas wypowiedziała swoje ostatnie słowo? Bo obok Darwina w tle poezji Szyborskiej pojawiał się też Nietzsche. Tak, on sam właśnie, ze słynną zapowiedzią, że człowiek jest tylko formą przejściową między światem zwierząt, a światem post-człowieka. Jak ten post-ludzki świat będzie wyglądał? Co będzie po nas, kiedy jako gatunek znikniemy? Istoty, jakich sobie nie potrafimy wyobrazić? Sprawie tej poświęciła kilka wierszy.

Jeśli Witkacy pytał, kim jestem, tutaj, w tym miejscu Kosmosu, w tej minucie i godzinie, dlaczego właściwie istnieję, choć mógłbym w ogóle nie istnieć, Szyborska to pytanie przedłużała i nadawała mu ludyczną barwę, przeskakując z ontologii w biologię. Kategorią podstawową jej myślenia było „życie”, które – jak uważała – w procesie ewolucji, do którego klucze dał jej Darwin, przybierało i przybierać może tysiące form. To ono jest pierwotne, a wszystkie formy roślinne, zwierzęce, ludzkie, jakie wypełniają świat, to tylko chwilowe jego wcielenia. Szyborska odnosiła to także do własnej osoby i każdego z nas. Jeśli jesteśmy „życiem”, moglibyśmy przecież urodzić się gąsienicą, ptakiem albo jaszczurką, bo życie i takie formy przybiera? Jeśli tak, to właściwie dlaczego tak się stało, że jesteśmy tym, czym jesteśmy? Dlaczego ewolucja wybrała taki wariant z miliona możliwości? Pozostawało zdziwienie, które wychodziło poza perspektywę pytań Witkacego. Czyż może być coś dziwniejszego niż to, że jestem – pytał Witkacy. Czyż może być coś dziwniejszego niż to – dodawała Szyborska – że jestem człowiekiem, a nie kotem, pchłą czy żółwiem? Bo przecież „życie”, którego formą jesteśmy, jako podszyta humorem przygoda materii mogło przybrać i takie kształty.

Wszystkie żywe istnienia – jako różnorodne epifanie „życia” – są zatem w tej samej sytuacji egzystencjalnej co my sami. My jednak naszym umysłem, przywiązany do prawd oczywistych, rozcinamy świat, by to, co ludzkie, oddzielić od tego, co pozaludzkie, w przekonaniu, że pozaludzkie jest gorsze od nas, ale czy to ma właściwie sens? Czyż indeterministyczny proces ewolucji, twórczy i nieobliczalny, nie polega na tworzeniu miliardów istnień, w gruncie rzeczy równorzędnych, jeśli ujrzyć w nich przejawy tego samego „życia”?

I to indeterministyczne spojrzenie prowadziło Szyborską także w jej upodobaniach moralnych. Niechęć do deterministycznej wizji świata łączyła się u niej z niechęcią do utopii, to znaczy do projektowania istnienia wedle pomysłu na istnienie doskonałe. W ramach żadnej utopii nie zmieści się bowiem kreacyjne bogactwo świata. Kto buduje utopię, zaczyna od segregacji i selekcji, kończąc na aktach wykluczenia.

Przeciwieństwem utopii, opartej zawsze na segregacji i selekcji, jest kreacyjna niespodzianka przypadku, która przejawia się na wiele sposobów i nie ma w sobie nic z ducha segregacji. „Idiotyzm doskonałości”, przeciwieństwo migotliwej efektywności przypadku, w pojęciu Szymborskiej był najgłębiej sprzeczny z samą zasadą istnienia.

Cudem największym, który ją zachwycał, było to, że natura w procesie ewolucji potrafiła wyłonić z siebie anty-naturę. Człowiek to anty-zwierzę, bo wszystko, co robimy jest antynaturalne – pisał już Gombrowicz w *Dzienniku*, ale Szymborska dodawała – człowiek jest anty-naturą, bo zwierzęta – inaczej niż ludzie – nie mają wyrzutów sumienia. Cudem w jej oczach było to, że w jakiejś chwili po miliardach lat ewolucji żywe białko dostało wyrzutów sumienia. Tak właśnie powstał na Ziemi człowiek. Natura w jakiejś chwili zdradziła samą siebie i w jednej ze swoich epifanii stała się zdolna do odróżniania dobra od zła. Cudem w oczach Szymborskiej było to, że ewolucja wybrała taki właśnie kierunek, choć mogła powędrować zupełnie gdzie indziej.

Ale kłopotem samej Szymborskiej była niemożność pełnego ogarnięcia świata, który wyłania się z kosmicznego strumienia ewolucji, to znaczy poświęcenia należytej uwagi każdemu istnieniu, poczucie skazania oka i umysłu na nieuchronny akt segregacji. Patrząc na świat, naszym okiem wybieramy obiekty zainteresowania, w ten sposób całą resztę spychając w niewidzenie i niepomyślenie – jak o tym pisała w tomie *Wielka liczba*. Dzielimy świat na istnienia ważne, a więc warte naszej uwagi, i nieważne, a więc naszej uwagi nie warte, tymczasem wszystko, co jest postacią istnienia, zasługuje na nasze spojrzenie.

Tak u Szymborskiej rodziła się niespotykana w polskiej poezji solidarność z innymi istnieniami, także istnieniami pozaludzkimi. „Życie” tylko chwilowo wciela się w żółwia, Tomasza Manna czy poetkę. Wszyscy jesteście ofiarami (i beneficjentami) wspaniałej (i przerażającej) gry przypadku, który prawdopodobnie rządzi światem. Jak w jednym z wierszy, gdzie szef Laboratorium, jakim jest Kosmos, zapewne duch ewolucji, obserwuje z ciekawością małą dziewczynkę, którą stworzył on sam, Szymborska do tego obrazu zaś dodaje znacząco: „A może my, ludzie, jesteśmy tylko gatunkiem próbnym, efektem kreacyjnego eksperymentu, jakim zabawia się wielki szef kosmosu, szukając sposobu na wytworzenie gatunku dużo doskonalszego niż nasz? I że jako istnienia próbne tylko swoim istnieniem zapowiadamy powstanie na Ziemi (czy w Kosmosie) czegoś dużo ciekawszego od nas?”. Tak to właśnie Szymborska upominała nas dyskretnie, byśmy za bardzo się nie wynosili ponad inne istnienia, także te, które powstaną dopiero w przyszłości.

Wielkim tematem poezji Szymborskiej jest demokratyzacja stworzeń zamieszkujących Ziemię. Drwina z tego, że my ludzie – śladem Biblii – uważamy się za koronę stworzenia, ale jakaż tam z nas korona... Jeśli Szymborska miała silną wrażliwość

ekologiczną, to była to wrażliwość radykalnie demokratyzująca podziały i przeciwstawienia uchodzące w naszym kręgu kulturowym za oczywiste. Ludzki punkt widzenia? Ależ przecież to tylko jeden z tysięcy możliwych punktów widzenia. Równie ważne jest choćby... spojrzenie starego żółwia.

I Szymborska napisała kiedyś wiersz o śnie starego żółwia. Zastanawiała się w nim nad sprawą, która w pojęciu większości ludzi zasługuje pewnie tylko na wzruszenie ramion. Rozmyślać nad „fenomenem snu żółwiego”, dywagując, co się dzieje w głowie śniącego zwierzaka? Nad treścią i strukturą żółwiej pamięci, która działa zupełnie inaczej niż nasza? Pisała to wszystko przeciwko tym, którzy sprawę żółwiego snu uważają w swojej ludzkiej pysze za zupełnie nieważną, a nawet głupią. Antropologiczna pycha gatunku z lekka ją irytowała i śmieszyła.

Dlatego potrafiła napisać – przeciwko ludziom? – że śmierć żuczka na ścieżce jest równie poważna jak śmierć człowieka. Nie było w takim sposobie myślenia żadnego proekologicznego sentymentalizmu. Rewersem demokratyzacji wszystkich istnień powołanych do istnienia przez ewolucję była w jej twórczości poetycka demokratyzacja śmierci, która w równej mierze objęła zwierzęta jak ludzi.

Groza śmierci – każdej śmierci, także najdrobniejszego stworzenia – stawała się w takim ujęciu grozą tej samej śmierci jako fenomenu kosmicznego, który dosięga wszystkich. I obojętne, czy śmierć pojawia się w świecie ludzkim czy pozaludzkim, lekceważąc ją mogą tylko zadufani i nierozsądni niewolnicy oczywistości, którzy uważają, że śmierć żuczka jest niczym wobec śmierci papieża, ojca, matki czy męża.

Pisząc to, była przeciwko większości, to znaczy przeciwko tym, którzy kierują się przyzwyczajeniem, modą, schematem, poczuciem oczywistości, czyli właściwie przeciwko nam wszystkim, bo któż z nas nie kieruje się modą i przyzwyczajeniem? Większość z nas (a i my sami) zawsze redukuje, selekcionuje, to znaczy wyklucza, umieszczając „poza”, „na marginesie”, w strefie nieważności. W jednym z wierszy współczuła chudym kobietom z okresu baroku, którymi pogardzało barokowe malarstwo, wyrzucając je poza nawias obowiązującego stylu i którymi – przynajmniej – pogardzamy także my sami, dużo chętniej patrząc na wysmukłe i długonogie piękności na wybiegach domów mody niż na kobiety podobne do tych, które malował Rubens. Trochę przekornie, trochę serio, stawała po stronie istot marginesowych, wykluczonych, odrzuconych, a więc wszystkiego, co jest lekceważone przez większość i starała się w swojej poezji te istnienia marginesowe dopuszczać do głosu, w naszej kulturze skazane na niemość. W *Końcu i początku* generałom i wodzom, którym większość stawia pomniki za zasługi wojenne, przeciwstawiała proste kobiety, które miotłą i ścierką sprzątają miasto po wojennej rzezi, bo wielka historia, wielką historią, ktoś jednak musi to wszystko posprzątać.

Swoje własne życie duchowe budowała przeciwko tyranii opinii powszechnej, która chętnie szantażuje jednostkę kategorią tego, co oczywiste. Rozpoczynając na początku lat pięćdziesiątych swój spór z oczywistością, starała się wytrwać w tym sporze do końca.

Żyła podwójnym życiem. Trochę po stronie większości, trochę (a czasem nawet bardzo) przeciw niej. Potrafiła żartobliwie zachwycać się zwalistym bokserem Gołotą, ale napisała też ironiczny wiersz, w którym kpiła sobie z napakowanych sportowców z bicepsami splątanymi jak strucle, co było w istocie kpina z milionów ludzi, którzy namiętnie chodzą na sportowe imprezy, by podziwiać bicepsy splątane jak strucle i mając całą poezję gdzieś.

Zachwycała się pojedynczymi ludźmi, „wielka liczba” gatunku przerażała ją i odpychała. Gatunek ludzki jako całość zachwycał ją i przerażał. Cudem w jej oczach było to, że natura ewolucyjnym trafem stworzyła coś tak niezwykłego jak człowiek, że potrafiła wyrwać jakąś swoją część z naturalnych instynktów, stwarzając biało, w którym obudził się rozum i sumienie, cudem było to, że człowiek ustanowił tabu kanibalizmu i tabu kazirodztwa. Anty-cudem zaś to, że ludzkość przez tysiące lat nie potrafiła ustanowić tabu zabijania człowieka.

O samej naturze miała zdania sprzeczne. I tu także nie zapominała o Darwinie. Natura zachwycała ją swoim bogactwem, ale przerażała swoim brakiem wyrzutów sumienia w twardej walce o przetrwanie i prymitywną grą instynktów, które nie znały skrupułów. Fascynowała bujnością kreacyjną, ale też jeśli stwarzała nowe byty, to inne skreślała z istnienia. Wiele wierszy mówiło o niemożności porozumienia ludzi między sobą i niemożności porozumienia ludzi z naturą. Milczenie natury było jej obsesją. Bezgłos drzew, kamieni, roślin. Cudem było to, że w tym przeraźliwie pustym kosmosie, gdzie króluje cisza, powstało coś tak niezwykłego jak gadatliwe zwierzę zdolne do pisania. Nie przestawało ją to zadziwiać.

U podłoża poezji Szyborskiej było doświadczenie wojny jako znikania wszystkiego, nieobecności, przechodzenia w nicość. Nałożyły się na to jej refleksje darwinowskie. Wojna jako skreślanie z istnienia. „Poetykę negatywną” wielu jej wierszy przenika smutek po istnieniu rzeczy znikających. Chętnie pisała o tym, co się nie zdarzyło, choć mogło się zdarzyć. Te rzeczy i zdarzenia skreślone z istnienia w jej poezji paradoksalnie nabierały ciężaru realnej możliwości. Istnienie jest cudem – tę prawdę Szyborska wyniosła właśnie z wojny, kiedy to istnienie z przeraźliwą szybkością potrafiło zmienić się w nieistnienie czy przeciw-istnienie. Nie trzeba było do tego żadnego egzystencjalizmu, by doświadczenie anihilacji z tamtego czasu zmienić w refleksję o istnieniu. Jeśli coś istnieje, cudem jest to, że w ogóle istnieje. Materia, która ma skłonności do tworzenia, ma też skłonność do unicestwiania i znika-

nia. Poezja te możliwe byty, które mogły się narodzić, lecz się nie narodziły, ocala na moment, tworząc poetykę ontologicznego paradoksu – istniejącego nieistnienia, niezrealizowanej możliwości bycia – jak w wierszu *Dworzec* o przyjeździe, który się nigdy nie odbył, choć mógł się odbyć.

Napisała też Szymborska trochę wierszy przeciwko Biblii. Uważała ją za księgę okrucieństwa i niesprawiedliwości, a nade wszystko księgę wykluczeń, budującą filozofię selekcji i segregacji. Ze współczuciem pisała o postaciach, które Biblia skazuje na potępienie. Na przykład o żonie Lota, którą Bóg ukarał za nieposłuszeństwo. Była niechętna Abrahamowi i biblijnemu Jahwe za to, że wspólnie chcieli zabić Izaaka na górze Moria. Nie zachwycał jej Bóg, który mówi do Abrahama: „Masz zabić swoje dziecko, bo ja tak chcę”.

Zrobiono z niej Damę poezji polskiej, co przyjmowała z uśmiechem i leciutkim niecierpliwieniem. „Ja nie jestem ciekawą osobą” – powiedziała do mnie w londyńskim Instytucie Polskim w 1993 roku. „Pani to nagrywa – zdziwiła się na widok magnetofonu w ręku mojej żony – To wszystko, co mówię, jest takie niedoskonałe...”.

Nie lubiła ludzi, lubiła osoby, znajomych, przyjaciół, ludzi dziwnych, trochę podobnych do niej, którzy się kręcili wokół niej na zasadzie przyciągania.

Jej poetycki stosunek do zwierząt był zadziwiający. Mało kto zauważa, że słynny kot w pustym mieszkaniu, o którym pisała w jednym z wierszy, jest pełnym odwróceniem hierarchii uchodzących za oczywiste. Naprawdę – to znaczy głębiej niż my, ludzie – po śmierci właściciela cierpią zwierzęta. Ten wiersz mówił o egzystencjalnej czystości rozpaczy kota – co w uszach tych, którzy stoją po stronie „oczywistości” naszego górowania nad zwierzętami, brzmiało jak nonsens. A jednak wiersz o kocie w pustym mieszkaniu, mówił o tym, że my, ludzie, nigdy nie osiągniemy tej czystości uczuć, zsyłając na zawsze psychologię zwierząt do dzieciennego pokoju, albo do poematów satyrycznych, gdzie można się ze zwierzętami pośmiać.

O śmierci starała się mówić „bez przesady”. Tak zatytułowała jeden ze swoich wierszy. Jeśli stawiała sobie jakieś zadania w swojej poezji, to było to także zadanie przygotowania się do świeckiej śmierci, co w polskiej kulturze nie jest łatwe. Demokryzacja śmierci, której zręby budowała w swojej poezji, zrównywała śmierć ludzką z miliardami śmierci zdarzających się na świecie. Uczyło to umiaru w spotkaniu z najgorszym, ale też nie dawało żadnych szans na to, co ludzie wierzący określają jako uświęcenie cierpienia. Drwiła trochę z ludzkiej skłonności do wyciszenia bólu (także bólu sumienia) przy pomocy tabletek, ale też nie budowała żadnej filozofii uszlachetniającego bólu. Ceniła ból sumienia, nie ból cierpiącego ludzkiego, zwierzęcego, a nawet roślinnego ciała. Być może to sprawiło, że nie trzymała się życia kurczowo.

Prawdopodobnie w ostatnich dniach, pogrążona w ciężkiej chorobie, o życiu myślała źle, powtarzając w ciszy: „Wystarczy!”. Z pewnością taki Jej obraz odbiega daleko od obrazu pogodnej Damy, który sobie lepiłszy dla własnej satysfakcji i wygody przez całe lata. Potrzebna nam była poetycka Dama, która z umiarem, gorzką wiedzą i eleganckim żartem – inaczej niż my – umie chwalić jednak życie, bo cóż to byłaby za Wisława Szymborska, gdyby w swoich wierszach nie chwaliła życia. Lecz czy je rzeczywiście zawsze chwaliła? Pewnie chwaliła, chociaż dziwna była to chwalba, krucha jak lód na początku grudnia, spod którego prześwieca czarność.

A ostatni jej tom, który kończyła pisać przed śmiercią – jak się właśnie dowiedziałem¹ – będzie nosił tytuł *Wystarczy*. Czy znaczyło to, że w jakiejś chwili przychodzi czas, kiedy człowiek – wyłączny właściciel własnego życia i własnego ciała – ma dosyć i wtedy mówi – „wystarczy”? Nie tęskni do żadnego przejścia na tamtą stronę, ma już dosyć swojego ciała i podtrzymywania go przy życiu, i pragnie tylko jednego: ulgi? Niczego więcej? Zupełnego zniknięcia? I wtedy brak wiary nawet pomaga? Wreszcie nie być. Tak rozumiem tytuł książki, którą nas pozegnała.

ALEKSANDER FIUT

Wisława

Nie ośmieliłbym się nazwać Jej przyjacielem, choć chyba mnie lubiła i zawsze traktowała z ogromną życzliwością. Czułem się prawdziwie zaszczycony, gdy zaproponowała, byśmy sobie mówili po imieniu. Ucieleśniała przymioty bardzo rzadko razem występujące: dyskretną dobroć, niekłamany wdzięk, przenikliwą inteligencję, wyszukany dowcip, zabarwione ironią i autoironią poczucie humoru, idące w parze ze zdumiewającą skromnością i bardzo małymi wymaganiami. Urokiem osobistym unieważniała upływ czasu. Ubierała się z elegancją, ale i z przekorną dezynwolturą wobec obowiązujących mód oraz chęci nadmiernego strojenia się. Zawsze

¹ Michał Rusinek, sekretarz poetki i świadek jej poezji, powiedział: „Od dawna mówiła, że ten tomik powinien nosić tytuł *Wystarczy*, w pewnym momencie przestało to jednak być śmieszne”, „Gazeta Wyborcza” z 6 lutego 2012.

uśmiechnięta, z nieodłącznym papierosem, zwykła cytować swoją replikę, jaką odpowiadała na – bardziej lub mniej szczerze – wyrazy troski o jej zdrowie: „Byłam już na tyłu pogrzebach ludzi, którzy nie palili”. Krucha, delikatna jak z chińskiej porcelany, emanowała zarazem wewnętrzną siłą. Każde spotkanie z Nią było prawdziwym świętem. Nie tylko wtedy, gdy czytała swoje wiersze, zawsze ograniczając lekturę do jedynie trzech, starannie wybranych, ale i wówczas, gdy bywaliśmy z żoną zapraszani na kolację lub gdy nas odwiedzała.

*

Umiała zaczarować codzienność. Nawet przysłowiowe „niedobory na rynku” potrafiła przemienić w przepyszną zabawę. Kiedy bywaliśmy z żoną u Niej w mieszkaniu przy ulicy Chocimskiej, zwykle częstowała gości zupą w proszku. Rozdawanie torebek z różnymi rodzajami zup stało się swego rodzaju ceremoniałem, odprawianym z przymrużeniem oka, ale i z namaszczeniem, jakie towarzyszyłoby podawaniu najwykwintniejszych potraw. Podobna atmosfera panowała w Jej nader skromnie umeblowanym mieszkaniu przy ulicy Piastowskiej, które kupiła sobie po otrzymaniu Nagrody Nobla. Nagroda w niczym nie zmieniła Jej przyzwyczajień. Nadal dobierała swoich gości bardzo starannie, ograniczając ich liczbę do ośmiu najwyżej osób, dbając, by się nawzajem uzupełniali i okraszali posiłek ciekawymi, dowcipnymi i inteligentnymi rozmowami. Prawdziwa dama w dawnym stylu, jedna z ostatnich, a może ostatnia z przedstawicieli formacji, która, niestety, zapadła się w nicość, umiejętnie i z polotem sterowała towarzyskim dialogiem, ozdabiając go błyskotliwymi lub zabawnymi powiedzeniami. Jakże żałowałam, że nie mogłam ich zapisać! Chociaż bez towarzyszącego ich kontekstu stałyby się, być może, mało zrozumiałe i straciły swój blask. Utrwałę choć dwa, bardzo dla niej charakterystyczne. Zwracając się do nas, polonistów z Uniwersytetu Jagiellońskiego, powiedziała kiedyś z udaną powagą: „Ulicą Gołębią przemykam się onieśmielona: Takie góry mądrości!”. Wart jest także zapamiętania toast, który wznosiła po śmierci Czesława Miłosza: „Zdrowie Miłosza! Bo tam też trzeba mieć zdrowie!”.

Najważniejszą częścią kolacji u Wisławy była, oczywiście, tzw. loteryjka. Sama przygotowywała fanty, które – ukryte w ponumerowanych torebkach – czekały na wszystkich gości. Były to zazwyczaj przedmioty albo zupełnie bezużyteczne, albo odznaczające się kiczowatym wdziękiem. Jednym z fantów był kiedyś, jak pamiętam, przyrząd do odsysania mleka z piersi karmiących matek. Była niepokieszona, że nie wylosował go mężczyzna!

Nawet przy takich okazjach celebrowała każdą chwilę, która nabierała w jej obecności szczególnego, intensywnego znaczenia. Zarazem – inscenizowała nawet drob-

ne przejawy codziennego życia, zamieniając je w swego rodzaju zabawne i surrealistyczne widowisko. Pewnie dlatego tak lubiła filmy Woody'ego Allena i Federica Felliniego. Pociągała Ją wizja ludzkiej egzystencji jako swego rodzaju cyrk czy groteskowy teatr, w którym mieszają się komizm z tragizmem, błahość ze sprawami poważnymi, sztuczność z autentyzmem, kłamstwo z prawdą.

*

Wiadomo było, że jest szczególnie wyczulona na to, co w rzeczywistości było groteskowe i absurdalne, odbiegające od normy i wyjątkowe. Pasjonowała ją „lektury nadobowiązkowe”, kolekcjonowała stare widokówki, albumy zesłowiecznej mody, dziwaczne przedmioty i żalosalne gadżety. Jej dom był swoistym muzeum osobliwości. Wysyłała do przyjaciół widokówki, które stanowiły zabawne kolaże, układała żartobliwe „rymowanki dla dużych dzieci” i – przede wszystkim, choć bardzo rzadko – pisała wiersze. W życiu i w sztuce stosowała tę samą strategię. Czyżby z tych wszystkich zabiegów, przedmiotów i słów tworzyła mur, za którym, choć na chwilę, pragnęła się schronić przed grozą istnienia? Odprawiała magiczne tańce, zaklinając czające się zewsząd zło?

*

Dopiero zwiedzając niedawno w Wiedniu ekspozycję prac René Magritte'a uświadomiłem sobie, jak dalece pozornie beztroskie, plastyczne igraszki Wisławy należały do pewnego, ważnego choć marginalnego nurtu surrealizmu. W tym nurcie sam Magritte zajmował miejsce osobne. Na własną rękę eksperymentował z czasem i przestrzenią, swobodnie naruszał prawa ciężenia i prawdopodobieństwa, prowokując deformować i przekształcał ludzkie ciało, nawet swoje listy ilustrował najdziwniejszymi rysunkami. Jego znane obrazy, przedstawiające np. buty o kształcie ludzkich stóp, dylizans unoszący się nad samochodem, monstrualnej wielkości jabłko wypełniające sobą cały pokój, potężny głaz, który zawisł nad powierzchnią morza – z pewnością podobały się Wisławie. Podobnie jak z drobiazgową dokładnością namalowana fajka z przekornym podpisem: „To nie jest fajka” – czyli wyraźna deklaracja, że to nie *mimesis* rządzi sztuką, lecz swobodna gra wyobraźni, która czerpie wprawdzie z otaczającego świata rozmaite, konkretne elementy, ale układa je zgodnie z artystyczną inwencją czy głosem podświadomości. Wyobraźni, która łamie przyzwyczajenia, odkleja przedmioty od ich językowych określeń, tworząc rzeczywistość własną i suwerenną. W tym wszystkim podobna do Magritte'a Wisława wprowadza w jego krąg inspiracji akcenty własne i niepowtarzalne. Przede wszystkim mocniej akcentuje w swoich wyklejankach ich walor refleksyjny, a zarazem lu-

dyczny. Wywołuje efekt groteskowy przez połączenie komicznego w swej istocie kolażu z komentarzem, który temu kolażowi nadaje zaskakujące, głębsze znaczenie. Jak choćby w zestawieniu wizerunku małpy z wizerunkiem człowieka, opatrzoną słowami: „falszyfikat”.

*

Świat budził w Niej nieustające zdumienie, nieklamany zachwyt i starannie tajone przerażenie. Zdumienie było wyrazem bezsilności wobec przepastnych tajemnic, które kryją w sobie zarówno najdrobniejszy pyłek, jak i otwierająca się w nieskończoność przestrzeń wszechświata. Zachwyt wzniewało nieprzebrane bogactwo i migotliwa zmienność rozmaitych form istnienia. Przerażenie wywoływały jawne i ukryte formy okrucieństwa, obojętność wobec cierpiących i ból wszystkich stworzeń. Zdumienie wyrażały w wierszach chłodny dystans oraz subtelne odcienie ironii. Zachwyt stawał się swoistym wyzwaniem, by na wielorakość bytu odpowiedzieć – choćby częściowo – finałową wielorakich gier językowych. O okrucieństwie i cierpieniu opowiadała mową zdławioną przez współczucie.

*

Nieobecna i intensywnie obecna zarazem. Nieobecna, bowiem stanowczo unikająca rozgłosu, trzymająca się na uboczu, zazdrośnie strzegąca sfery własnej prywatności. Wyrazem tego było choćby to, że nie odbierała od razu telefonów, lecz wpiery schowana za głos swojego sekretarza, nagrany na automatyczną sekretarkę, słuchała, kto do Niej dzwoni. Obecna, bo mimo pozoru całkowitego wyłączenia się z bieżącego życia i zajmowania jedynie problemami o uniwersalnym charakterze, nieustannie i bardzo uważnie śledziła, co się rozgrywało na dziejowej scenie dwudziestego wieku. Napisała przecież utwory poświęcone polskim postawom wobec Zagłady, spotkaniom Latającego Uniwersytetu, skutkom bratobójczych konfliktów wojennych w różnych krajach świata, terroryzmowi, atakowi na World Trade Center.

*

W młodości – jak wielu członków jej generacji, która miała za sobą koszmar wojennych i okupacyjnych doświadczeń – stała się ofiarą złudzenia, że ten świat można zmienić na lepszy i bardziej sprawiedliwy. Ale wbrew pozorom nie był to jedynie epizod w Jej biografii, który zapalczywi wrogowie Wisławy do chwili obecnej uważają za szczególnie kompromitujący. Ze swej bolesnej pomyłki i gorzkiego rozczarowania umiała wyciągnąć wnioski na całe dalsze życie. Żarliwość powierzenia

się jedynej idei zastąpiły w Jej dojrzałej twórczości niewiara w jakiegokolwiek stadne odruchy, którymi bardziej rządzą manipulacja i zbiorowe emocje niż indywidualny krytyczny namysł. Pewność, poparta naukowymi rzekomo argumentami oraz autorytetem przywódców, ustąpiła ostrożnemu sceptycyzmowi oraz skrupulatnemu przetrząsaniu argumentów strony przeciwnej. Sztywny język propagandy obrócił się w manipulację słowem, które dziwi się sobie i innym słowom, ośmiesza i nicuje utrwalone formuły, stereotypy i gotowe wzory. Jej wiersze z okresu socrealizmu z pewnością szeleszczą – jak wszystkie utwory z tej epoki – zabarwionym ideologią papierem, ale pozostał w nich także zapis autentycznego współczucia dla ofiar, które unieważnia wszelkie podziały polityczne i ideologiczne. Niezależnie od tego, czy pisała w latach stalinowskich o wojnie w Korei oraz zrzuconiu bomby atomowej na Hiroszimę, czy w okresie późniejszym o zbrodniach wojennych, aktach ludobójstwa i spustoszeniach wywołanych wybuchami fanatyzmu i zbiorowych nienawiści – zawsze miała w pamięci pojedynczych, konkretnych ludzi, którzy doznają okrucieństw, zostają wypędzeni z rodzinnego domu, muszą posprzątać pobojożyłki. Na dnie pamięci zachowała zapewne raniące obrazy drugiej wojny światowej.

*

Nie odważyłem się Jej poezji analizować, choć przecież interpretowałem wiersze Jej rówieśników: Herberta, Białoszewskiego, Różewicza. W Jej utworach kryje się bowiem dla mnie niepokojąca tajemnica. Przypominają misterne cacka, które budzą zachwyt swoim kunsztem, ale rozłożone na części tracą cały swój urok. Jakże zazdroszczę tym, którzy potrafili tę twórczość przenikliwie odczytywać!

Gdybym kiedyś ośmielił się o Jej wierszach napisać, odwołałbym się do ich pokrewieństwa z tradycją poezji barokowej. Wskazane kiedyś przez Harolda B. Segala takie podstawowe tematy tej poezji, jak: ujmowanie wszelkich zjawisk oraz ludzkiego bytowania na ziemi w ich postaci chwilowej, przygodnej i przejściowej; medytacja nad istotą czasu; graniczność człowieczej natury, zawieszona pomiędzy sferą cielesną i duchową; silne przywiązanie do zmysłowych, konkretnych, budzących zachwyt stron życia z równoczesną świadomością ich ulotności – z łatwością można znaleźć w wierszach Szymborskiej. Jednakże spotęgowane i pomnożone przez dwudziestowieczne doświadczenia historyczne, refleksję antropologiczną, dokonania nauk społecznych, odkrycia biologii molekularnej i paleontologii, astronomii i fizyki.

Autorkę *Chwili* wiele zbliża także do barokowej poezji metafizycznej. Jej fundamentem była uwaga skierowana ku pojedynczym przedmiotom, koncept, jako kładka ku transcendencji oraz powierzenie ludzkiego losu niedosiężnemu, ukrytemu Bogu. Ale podczas gdy w tych utworach pojedyncze przedmioty odzwierciedlały

ukryty ład istnienia, u Wisławy Szymborskiej rzeczy budziły czułość właśnie dlatego, że były nieraz porzucone, bezdomne, pozbawione sakralnego znaczenia. Koncept stawał się wyrazem intelektualnej bezradności wobec nieprzejrzystości porządku świata, którym albo włada wszechobecny przypadek, albo ukryte, niedocieczone prawo. Natomiast tam, gdzie poeci metafizyczni umieszczali Boga, Ona stawiała nieśmiały znak zapytania.

*

Literatura polska straciła najwybitniejszą poetkę. Ja – osobę wyjątkową i bardzo mi bliską.

RENATA GORCZYŃSKA

Nobel, grudzień 1996

Wisławę Szymborską widziałam tylko raz w życiu, za to na ceremonii wręczenia Nobla. A właściwie oglądałam ją tam kilkakrotnie, mając nadzieję wręczyć jej osobie upominek od Polskiego Radia, w którym w tym czasie pracowałam – kilkudziesięciu egzemplarzy płyt kompaktowych z nagraniami jej wierszy w autorskim wykonaniu, z dodatkiem piosenek do jej tekstów w niezapomnianej interpretacji Łucji Prus.

Siódmego grudnia 1996 roku przyleciałam na lotnisko w Sztokholmie. Tam, w niewielkim pomieszczeniu, zorganizowano Laureatce *ad hoc* konferencję prasową. Chyba jednak nie poinformowano o tym fakcie dziennikarzy, bo reprezentacja mediów była zaskakująco skąpa. Wtedy udało mi się z poetką zamienić kilka słów. „Ach, to pani” – usłyszałam po przedstawieniu się jej. Chytrze sobie umyśliłam, że te płyty wręczone jej w bardziej okazałym miejscu. I to był błąd.

Gdy jechałam taksówką do hotelu, mijałam księgarnie z wystawionymi na czółowym miejscu tomikami jej zbioru wierszy w przekładzie Andersa Bodegarda. Domyśliłam się, że tytuł po szwedzku znaczy po polsku *Nic dwa razy*. Na ogół wiersze stają się tekstami piosenek, za czym wielu poetów zdecydowanie nie przepada. Tu było na odwrót. Szymborska złożyła ten tekst w Radiowym Studiu Piosen-

ki, którym w latach sześćdziesiątych kierowali Agnieszka Osiecka i Jan Borkowski. Nic dziwnego, że młoda Łucja Prus się nim zachwyciła i poprosiła o skomponowanie do niego muzyki swego ówczesnego męża, pianistę Andrzeja Mundowskiego. Wyśpiewała tę piosenką, będącą w jej repertuarze do końca życia, nagrodę na festiwalu opolskim i sopockim.

Po zainstalowaniu się w hotelu dowiedziałam się, że Wisława Szymborska przyjęła mnóstwo zaproszeń na wieczory autorskie, kilka z nich jeszcze przed ceremonią noblowską. Nie bacząc na wstrętną śnieżycę i zapalenie oskrzeli, pospieszyłam na pierwszy z nich. Tu okazało się, że Laureatkę reprezentowała jej przyjaciółka, profesor Teresa Walas, ze swadą recytująca jej wiersze. Postanowiłam więc odłożyć wręczenie płyt na inną okazję. Wkrótce jednak dotarły do mnie zakulisowe szept, że Wisławy Szymborskiej nie ominęła choroba noblowska, charakteryzująca się atakiem paniki i chęcią spakowania walizki celem natychmiastowego opuszczenia Szwecji. W takich razach do pomocy włącza się lekarz czy psycholog, zatrudniony przez organizatorów. Podobno tłumaczy, że wręczenie nagród nie jest taką karzą, jaka jawi się sparaliżowanemu strachem laureatowi najważniejszej nagrody w świecie. W każdym razie Wisława Szymborska chyba nie wychyliła nosa z pilnie strzeżonego hotelu-pałacu.

My, radiowcy, musieliśmy jednak coś nadawać ze Sztokholmu do naszych macierzystych stacji ze studia gospodarzy. Było dziwne. Technikowi nigdy nie udało się uzyskać tzw. zwrotnej, czyli w słuchawkach nie słyszeliśmy kolegów, prowadzących program na żywo ze studia w Warszawie. Trzeba było mówić w ciemno, nawet nie wiedząc, czy nadal jesteśmy na antenie. Pod jednym z kolegów-sprawozdawców zaważyło się z hukiem krzesło. Mnie uwięziły podstępne drzwi obrotowe w pustym o wieczorowej porze gmachu Radia Szwedzkiego. Rzeczy rządziły nami jak chciały.

Dziewiątego grudnia odbyła się próba generalna dla laureatów. Pouczono ich, że mają złożyć trzy ukłony – w lewo, parze królewskiej, na wprost – zgromadzonej publiczności i w prawo – Komitetowi Noblowskiemu. Jeden z nagrodzonych – amerykański fizyk lub chemik – przyleciał na ceremonię z dwiema żonami – były i aktualną, oraz z gromadką dzieci. Pani Wisława sprawiała wrażenie zakłopotanej. Szybko wykonała ukłony, myląc ich kolejność, i znikła za kulisą. Uświadomiłam sobie, że tam również nie zdołam przekazać jej płyt. Ta sprawa stawała się moją *idée fixe*. Jak się miałam pokazać w firmie po powrocie?

Nazajutrz wieczorem zajęłam miejsce na drugim balkonie, mając dokładnie pod sobą parę królewską. Cała sala była udekorowana girlandami wspaniałych kwiatów, które każdego roku są dostarczane do Sztokholmu w darze od San Remo. Gala była

taka, że słyszało się chrzęst frakowych koszul i szelest sukien wieczorowych. Biżuteria dam konkurowała z blaskiem reflektorów. Gdy wszyscy na widowni zasiedli na swoich miejscach, wkroczyli studenci w strojach korporacyjnych, niosąc zapalone świece. Zagrzała orkiestra. Zaczęła się magia.

Wisławę Szymborską ubrała na ceremonię Dom Mody Telimena. Prezentowała się w tym stroju nadzwyczaj zgrabnie. Weszła na scenę, znowu pomyliła kolejność ukłonów, złożyła krótkie podziękowanie (chyba po angielsku, ale z silnym francuskim akcentem) i otrzymała burzę braw.

Potem odbył się bankiet z całą dworską etykietą. Polskie Radio nie przewidywało wydatku (niemałego) na tę część uroczystości, więc siedziałam w hotelu przylepiona do ekranu telewizora. Laureatkę Literackiej Nagrody Nobla posadzono na najbardziej honorowym miejscu, po prawej stronie od króla. Po lewej miała tłumaczkę. Wkrótce można było zauważyć, że rozmowa poetki z monarchą się nie klei. Po wymianie grzeczności Wisława Szymborska wdała się w pogawędkę ze swoją tłumaczką, i tak już było prawie do końca. Bankiet ciągnął się do głębokiej nocy. Kolejne przemowy, kolejne dania, kolejne trunki. Jako nałogowa palaczka serdecznie współczułam Laureatce, znając jej nikotynizm.

I rzeczywiście, musiała się męczyć tyle godzin. Kamery uchwyciły ją w holu, gdy nie bacząc na zakazy, zaciągnęła się wyciągniętym z torebki papierosem i zgasiła go o podeszwę pantofelka. Ten jej gest gorąco mnie ujął.

A plik płyt zostawiłam w końcu w recepcji w pilnie strzeżonym hotelu-pałacu.

WOJCIECH GUTOWSKI

Tutaj, czyli poza paradą „wielkich słów”

1. Poezja Wisławy Szymborskiej nauczyła mnie skupionego słuchania. Oczywiście nie dlatego, że jest to poezja melodyczna, ale z tego powodu, że przykuwa uwagę swą opowieścią. Poezja może być programowo dziedziną języka, albo/i dziedziną mowy. W poezji autorki *Chwili* nie szukam „kreacji w języku”, demaskowania jego aporii, paradoksów, lecz słucham opowiadań przygód wrażliwej jednostki w świecie tak bliskim, oczywistym, i dlatego tak dziwnym. Opowieści te nie są uniwersal-

nymi przypowieściami. Racją zapisu tych, powiedzmy tak, poetyckich narracji, sytuacji jest niepowtarzalność ich postrzegania, swoista kameralność, intymność doświadczenia spraw najprostszych.

2. W świecie poetyckim Szymborskiej sygnaturą istnienia i jego poetyckiego wyrazu jest wnikliwe zdziwienie („Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia, / a to by oznaczało, / że kimś całkiem innym”. *W zatrzęsieniu*, z tomu *Chwila*) łączy się z generalną, czyli bez uzasadnień (metafizycznych czy społecznych), fascynacją bytem („Cud, tylko się rozejrzeć: / wszechobecny świat. / Cud dodatkowy, (...) / co nie do pomyślenia / jest do pomyślenia”. *Jarmark cudów*, w tomie *Ludzie na moście*), w jego – to trzeba zawsze podkreślać – przygodności, przypadkowości („Jestem kim jestem. / Niepojęty przypadek / jak każdy przypadek”. *W zatrzęsieniu*, z tomu *Chwila*; *Nieobecność*, z tomu *Dwu-kropek*), niedoskonałości, niedokonaniu i otwarciu na wszelkie możliwości (np.: „Przypadek zagląda nam głęboko w oczy. (...) / Chce nam się wołać, / jaki świat jest mały, / jak łatwo go pochwycić / w otwarte ramiona”. *Seans*, w tomie *Koniec i początek*). Każda Pełnia, Całość („Wszystko – / słowo bezczelne i nadęte pychą. (...) / A tymczasem jest tylko / strzępkiem zawieruchy”. *Wszystko*, w tomie *Chwila*), Doskonałość („I jest nam odmówiony / idiotyzm doskonałości”. *Cebula*, w tomie *Wielka liczba*), Trwałość, Uniwersalna Celowość obce są poetce, która w słynnej *Utopii* kreśli pejzaż nieludzkiej ziemi, na której „wszystko się wyjaśnia”, panuje Pewność Niewzruszona, a przerażony doskonałością człowiek ucieka z niej w topiel „życia nie do pojęcia”. Gdzie indziej powie: „Wolę piekło chaosu od piekła porządku” (*Możliwości*, z tomu *Ludzie na moście*).

3. Ontologia przypadku, poznanie jako zdumione i uważne postrzeganie konkretnego wiążą się z postawą – ten sąd może wzbudzić sprzeciw – antymoralistki. Podkreślam: nie amoralistki, lecz takiej obserwatorce i uczestniczce życia, która skupiona na konkretnej i przypadkowej („nieważnej” w dyskursie „uczonych w piśmie”) sytuacji egzystencjalnej, na znikliwym momencie tylko tu i teraz przez poetkę postrzeganym (nawet jeśli ta sytuacja/moment jest pretekstem do parabolicznego uogólnienia), poddaje w wątpliwość wszelkie systemy i hierarchie wartości:

Tak się złożyło, że jestem i patrzę.
Nade mną biały motyl trzepoce w powietrzu
skrzydełkami, co tylko do niego należą
i przelatuje mi przez ręce cień,
nie inny, nie czyjkolwiek, tylko jego własny.

Na taki widok zawsze opuszcza mnie pewność,
że to co ważne
ważniejsze jest od nieważnego.

(*Może być bez tytułu*, z tomu *Koniec i początek*)

To nie relatywizm, nie obojętność, czy apatia, lecz przekonanie, iż ważniejsze od sądenia, jednoznacznej oceny (zapewne, w przeświadczeniu poetki, niemożliwej) jest przedstawienie, ekspozycja sytuacji porażającej siłą niepowtarzalnego piękna lub nieodwracalnego zniszczenia (m.in.: *Terrorysta, on patrzy*, z tomu *Chwila; Fotografia z 11 września*, z tomu *Chwila*). Wiersz jest unaocznieniem, faktografią bycia, sąd moralny może wyrosnąć z wrażliwości odbiorcy.

4. Ta potrzeba narracyjnego uobecnienia chwili, wiąże się z przekonaniem, że wszystko, cokolwiek zaistnieje, naprawdę egzystuje tylko w nieuchwytej, poza słowem poety, porcji znikliwości, jest zarazem absolutem w swej – niewymiernej, ale też niczym niezastąpionej – momentalności („taka jest reguła tej przegranej gry (...) / fakt na wieki wieków, (...) / że coś naprawdę było, póki nie minęło, / nawet to, / że dziś jadłeś kluski ze skwarkami”. *Metafizyka*, z tomu *Tutaj*) i zostaje natychmiast odesłane w przeszłość, niebyłe. – Poetka tropi tzw. „sytuacje graniczne”, ale pozwala przypuszczać, że być może istotą istnienia jest „życie bez zdarzeń”, bez przygotowania, bez formy („Jedna z tych wielu dat, / które nie mówią mi już nic”. *Dnia 16 maja 1973 roku*, z tomu *Koniec i początek*; „Życie na poczekaniu. (...) / Ciało bez przymiar-ki. (...) / Nie znam roli, którą gram. / Wiem tylko, że jest moja, niewymienna”. *Życie na poczekaniu*, w tomie *Wielka liczba*).

5. Podobnie jak nie znosi utopijnego szczęścia w porażających promieniach Prawdy, Piękna i Dobra, tak Szymborska daleka jest od konsolacji lub wieszczania absurdu. Pustka jest takim samym kłamstwem jak Pełnia (*Trzy słowa najdziwniejsze*, z tomu *Chwila*). W tym jest racja bytu, zdaje się mówić Szymborska, że byt nie ma racji bytu, nie wymaga uzasadnienia ani ludzkiego, ani boskiego – dzieje, ideologie nie ustanawiają porządku („życie toczy się dalej. (...) To, co naprawdę płynie, to krew szybko schnąca / i zawsze jakieś rzeki, jakieś chmury”. *Rzeczywistość wymaga*, z tomu *Koniec i początek*), może jedynie gest artysty, uwieczniający chwilę, uzasadnia istnienie świata, egzorcyzmuje eschatologie (*Vermeer*, z tomu *Tutaj*). Zamiast osądzania świata, tworzenia utopii zamieszkajmy – radzi poetka – w „niepozornym zaścianku” kosmosu, niepewni, zawieszeni między szczęściem i nieszczęściem, otwarci na wszelkie niespodzianki istnienia („Nie wiem jak komu – / mnie to zupełnie wystarczy / do szczęścia i nieszczęścia”. *Bal*, z tomu *Chwila*).

6. Poezja ta nie jest pozbawiona pewnych pułapek, z których nie widzę wyjścia. Jedną z nich jest relacja między człowiekiem a Naturą. Opowieści Szymborskiej są zapisem ludzkich (by nie rzec: prywatnych) doświadczeń, a zarazem nie jest to poezja antropocentryczna. Dowodów dość na osobny artykuł. Tu przypomnijmy tylko znamiennej rekonstrukcję niewypowiedzianej pustki *post mortem* samobójcy (*Pokój samobójcy*, z tomu *Wielka liczba*) czy dziejowej katastrofy (*Monolog psa zaplą-*

tanego w dzieje, z tomu *Dwukropek*) z perspektywy wrażliwości wiernych towarzyszy człowieka: kota i psa. Te sytuacje, z pozoru inwersyjne – jako wielkie metafory – pozostają wprawdzie jeszcze w kręgu interpretacji antropocentrycznej (figury animalistyczne przybliżają bezmiar samotności oraz niemożność zrozumienia motywacji działań jednostki i przebiegu „wielkiej historii”), ale wskazują na suwerenność i świeżość spojrzenia z innego poziomu istnienia.

Napotykać wszakże takie utwory, w których istotne są relacje między człowiekiem a dwuznacznie pojmowaną naturą, która bywa światem autentycznym, swoim i radykalnie obcym. Tę swojskość poetka zaznacza na przykład w zdumiewająco Leśmianowskim wierszu *Moralitet leśny* (z tomu *Dwukropek*), gdzie „zatrącenie w lesie”, całkowite zanurzenie w naturze pozwala bezpośrednio rozpoznać bogactwo konkretności i zyskać paradoksalną wolność „w uwięzi gałęzi” (podobnie jak w świecie Leśmiana), odnaleźć się w gęstwinie, dlatego tak fascynującej, że nieludzkiej, nie upchniętej w racjonalne, społeczne, metafizyczne kategorie:

Rodzaje, urodzaje widzi, rozpoznaje,
wzajemne potajemne związki, obowiązki,
zagmatwane początki, poplątane wątki,
a w zakątkach wyjątki.
(...)
arcydzieło
nieźle nadprzyrodzone i podprzyrodzone.

Doświadczeniu zakorzenienia „tam” zaprzecza przeżycie alienacji „tu”, w świecie ludzkim:

I dopiero wśród ludzi ogarnia go złość,
bo każdy mu jest winny, kto od innych inny.

Przecież „Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce” (*Psalm*, z tomu *Wielka liczba*). Może dlatego, że poczucie obcości wyrasta ze zderzenia własnego sensu (światoobrazu) z sensem Innego. Zaś natura u Szymborskiej nie niesie żadnego sensu, nie jest Słowem, nie mówi, lecz uobecnia się zarówno bez znaczenia, jak i nie wywołuje poczucia braku (pustki, otchłani) swego bezznaczenia:

Zwiemy je ziarnkiem piasku.
A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.
Obywa się bez nazwy
ogólnej, szczególnej, przelotnej, trwałej,
myślnej czy właściwej.
Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie.

(*Widok z ziarnkiem piasku*, z tomu *Ludzie na moście*)

Mikroślad natury (ziarnko piasku) czy jej bujna plenność (las) uczą nas pokory, przynoszą fizycznie bliski kontakt z rzeczami-w-sobie, do niczego i do nikogo nie są skierowane, swą obecnością niczego nie wyjaśniają, ani nie zapowiadają, demaskują wszakże konwencjonalność i peryferyjność naszego poznania:

Czas przebiegł jak postanieniec z pilną wiadomością.
Ale to tylko nasze porównanie.
Zmyślona postać, wzmówiony jej pośpiech,
a wiadomość nieludzka.

(*Widok z ziarnkiem piasku, tamże*)

Dlatego taka niewymagająca, nieznacząca, przede wszystkim niezakłócająca intymności człowieka, natura jest bezpieczniejsza, paradoksalnie bardziej swojska, „domowa” niż ludzki, „tekstowy świat”:

W raju majowym, pod piękną jabłonką
(...)
pod niczyją, ktokolwiek powie o niej moja,
(...)
pod tak mało mi krewną, tak bardzo mi inną,
że ani nie pociesza, ani nie przeraża,
pod obojętną, cokolwiek się stanie,
(...)
pozostać jeszcze, nie wracać do domu.
Do domu wracać chcą tylko więźniowie.

(*Jabłonka, z tomu Wielka liczba*)

Napięcia w międzyludzkich związkach rozładowuje niejako sprzężenie niepowtarzalności chwili z nieuchronnością przemijania, świadomość niepowtarzalnej obecności („nic dwa razy się nie zdarza”) i natychmiastowej jej utraty, natomiast w spotkaniu człowieka z naturą tkwi, w moim odczuciu, główna antynomia (jakby ekspozycja „tajemnicy istnienia”) tej poezji nieskłonnej przeciw do przywoływania nieprzezwycięzalnych sprzeczności (inna sprawa, że naturę, tu: rośliny, można też potraktować jako kryptonim każdego odbiorcy, a wtedy wypowiedź byłaby poświęceniem najgłębszej, totalnej samotności poetki – pośród innych i bezmiarów kosmosu):

Ale jak odpowiadać na niestawiane pytania,
jeśli w dodatku jest się kimś
tak bardzo dla was nikim.

Porośla, zagajniki, łąki i szuwały –
wszystko, co do was mówię, to monolog,
i nie wy go słuchacie.

Rozmowa z wami konieczna jest i niemożliwa.
Pilna w życiu pośpiesznym
i odłożona na nigdy.

(*Milczenie roślin*, z tomu *Chwila*)

BOGUSŁAW KIERC

Taka Jedna

Chciałem napisać o paru ożywczych godzinach, które 1 maja 2010 roku chwytałem (bo nie „spędzałem”) z Wisławą Szymborską w domu Ireny i Jerzego Kronholdów nieopodal Cieszyzna. Zanim w cieszyńskim teatrze zaczęły się rozmowy i wspomnienia poświęcone Kornelowi Filipowiczowi w dwudziestą rocznicę jego śmierci. Może powinienem był wylewnie opisać to spotkanie, osoby, które siedziały przy stole serdecznych Gospodarzy, Teresę Walas na huśtawce w ogrodzie, wreszcie moment, kiedy ustawiliśmy się do zbiorowej fotografii i pani Wisława poprosiła o papierosa, żeby ją później rozpoznano... Wiem jednak, że tym razem chodzi o to coś, co „się błyskało” między Nią a mną. Bez żadnego oprawiania tych błyskotek w niezniszczalne złoto.

Napisać o tym, jak, uradowany tak szczęśliwą sposobnością, przypomniałem Poetce o pewnej „zaległości”, sięgającej początku lat siedemdziesiątych, kiedy to w Lublinie „zasiadaliśmy” w jury Centralnych Eliminacji Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego i po obradach mieliśmy pójść na wódkę. Byłem wtedy z żoną i dwojgiem dzieci i głupio mi było pójść bez Danusi, a ktoś przecież musiał zostać z Miłkiem i Julią. Wobec tego wymówiłem się od wódki z Wisławą Szymborską – i teraz, po trzydziestu paru latach postanowiłem tę „zaległość” nadrobić. Pani Wisława chętnie się zgodziła i wypiliśmy „zaległą” wódkę. Było to również jakieś przepłytnięcie w czasie i przyplłynięcie czasu minionego, który minionym jest ledwie z nawyku, bo i nam wtedy w tym gościnnym domu, w tym ogrodzie, z rozległym widokiem na łąki, pola, góry, z tym niebem i trwaniem tutaj, udzielało się poczucie nieprzemijalności tego, co istotne, co swoją istotnością czepia się najdrobniejszych zdarzonek i żyje.

I choć teraz ten ktoś-ja „odbywał się” inaczej, niż w październiku 1963 roku, kiedy pierwszy raz byłem przyjęty przez Wisławę Szymborską w redakcji „Życia Literackiego”, nie miałem poczucia byłości, ani „wspomnieniowości” w tym – co jakiś czas – ponawianym ogarnianiu wzajemnych relacji.

Wtedy przyszedłem, namówiony przez Juliana Przybosa, żebym Szymborskiej dał swój wiersz do ewentualnej publikacji w tygodniku. Przyniosłem jeszcze parę. Zapytała mnie, skąd mam te „nieznane” wiersze Przybosa. No tak. Mój charakter pisma był niemal nie do odróżnienia od jego. Chciałem osiągnąć taką „ergonomię” i niemal japońską graficzność pisma i – zakochany w moim Mistrzu – prawie ją osiągnąłem. Nawet ja sam nie byłem raz pewny, czy mam przed sobą kopertę zaadresowaną przez Juliana Przybosa, czy przeze mnie. Wiersze musiały mieć też coś z tego opętania uwielbieniem poezji i autora *Próby całości*.

Na biurku zauważyłem list Juliana Przybosa z rękopisem wiersza *Nagle inna*, spostrzegłem także nagłówek listu: Pani Wisławko. Podobnego zdrobnienia użył w pierwszym liście do mnie: Panie Bogusławku. Poczuję się raźniej. Nie zadebiutowałem jednak w „Życiu Literackim”. Swoim pytaniem o „nieznane” wiersze Przybosa Szymborska dała mi do zrozumienia, że to na razie szlachetne uzależnienie (pewnie z jakimiś tam przebłyskami na „swoje”). Nie wzbudziła we mnie żadnej pokory, przeciwnie, pomyślałem sobie o niej, że jest akurat poetką na miarę tytułu *Dlatego żyjemy*, z którego śmiał się Przyboś, że zmałpowała z jego *Póki my żyjemy*. I tyle. Czułem się wyżej.

Tak sobie lewitowałem chyba do czasu tego spotkania w Lublinie, gdzie zdaje się pokazałem mój monodram *Śmieszni z gniewu a z bólu tak bliscy*, ułożony z wierszy Przybosa i coś tam na nowo „ustawiło” naszą wzajemną serdeczność.

Wkrótce reżyserowałem przedstawienie będące adaptacją *Przygód Pędrka Wyrzutka* Stefana Themersona i marzyło mi się, żeby Wisława Szymborska napisała coś do programu teatralnego. (Sam Themerson napisał na tę okazję kolejną przygodę Pędrka, z jego wędrówką do teatru w Zielonej Górze, i najnowsze wydania tej książeczki zawierają już ową sekwencję). Pani Wisława przysłała mi „klejonek” z dłonią (kobiecą?) kciukiem dotykającą ucha szarobiałego królika (proporcjonalnie mniejszego od dłoni) pod którym jest wycinek z następującym tekstem:

Wnętrze klatki, przeznaczonej dla samic, dzielimy ścianką na dwie połowy, pozostawiając otwór taki, aby matka do gniazda małych przedostać się mogła. Dla samców można budować klatki nieco mniejsze i pojedyncze. Wysokość stajenki musi być dostateczna, tak, aby królik w pozycji siedzącej nie dotykał uszami do pułapu.

Był to październik 1974 roku. Na rewersie dwa uzupełniająca pasemka wycin-
ków o hodowli królików i przyznanie się (ze wstydem) do nieznamo-
ści Themersona.

Treść wycinków warto przytoczyć:

Siatka, jaką zaopatrujemy drzwiczki, musi mieć oczka bardzo drobne, gdyż małe króliki, wspinając się, lubią wsadzać łebki w otwory i bardzo często, nie mogąc ich wyjąć, wieszają się i duszą.

Nad wyraz trudnym jest szematyczne określenie rodzaju i ilości paszy, jaką królikom podawać należy, jest to bowiem ściśle zależne od tego, jaką paszą rozporządzamy, od pory roku itp. Zadowolili się zatem muszę ogólnymi wskazówkami.

W tym czasie przeżywałem coś, czego znaczenie dopiero dzisiaj uzmysławiam sobie w całej pełni; rodzaj przejaśnienia świadomości, pierwszego zrozumienia, czym jest dla mnie „wiek męski, wiek kłęski”, który skądinąd przynosił mi wiele radości zaskakujących, bo ze stron, o których nie bardzo wiedziałem, że zdolny jestem je widzieć. Tym samym jeszcze inaczej „czytała mi się” poezja Autorki *Wszelkiego wypadku*. Sam bowiem miałem siebie za podobnego „warczącemu zwanemu psem”, patrzącemu ze zdumieniem „w ciemny kąt”.

Nade wszystko jasne było dla mnie – czemu dałem wyraz po latach, kiedy, zaproszony do okazjonalnej książki Marty Foks, miałem wskazać najbliższy mi wiersz zwiastowanej co dopiero laureatki Nagrody Nobla – że pozostanę Mistrzem z jej *Wywiadu z dzieckiem*.

Objawiła w nim Poetka istotę dziecięcej mądrości, dziedzinę pytań naiwnych, które zazwyczaj nie przemieniają się w słowa – pozostając zdumionym spojrzeniem, słuchaniem, wachaniem, dotykaniem. Jej niezgoda na oczywistość pozostała mi najbliższa. Tak samo jak odrzucenie pewności, „że to co ważne / ważniejsze jest od nieważnego”.

Chciałem napisać o tym, że w kieszeni pewnej marynarki, która – nie wiem, komu teraz się przydaje, była nadpalona zapałka. Nie wyrzuciłem jej, bo okoliczności, jakie skazały ją na tę kieszeń, były dość wyjątkowe. (Napomykałem już o tym w „Kwartalniku” przy innej okazji; mógłbym trochę szczegółowiej). Chyba zimą 1988 roku spotkaliśmy się w Gdańsku z Wisławą Szymborską i Danutą Michałowską. Szymborska miała tego dnia przyjąć Nagrodę im. Sępa Szarzyńskiego, Danuta Michałowska i ja – Medal im. Anny Kamieńskiej. Uroczystość miała miejsce w cudownym kościele św. Mikołaja. Czekaliśmy przed wejściem do zakrystii i Pani Wisława uznała, że zdąży wypalić papierosa. Nie wiem, skąd wziętem zapałki, w każdym razie podałem Jej ogień (podałem Jej ogień! – ten wykrzyknik z powodu fantastyczności frazeologizmu a nie faktu podawania, bo takich podawaczy był pewnie legion) i nie było gdzie

pozbyć się zapałki, więc włożyłem ją do kieszeni. I tak została. Wieczorem mieliśmy wspólne (laureaci nagród) spotkanie z publicznością. We troje czytaliśmy Jej wiersze. Przy okazji dowiedziałem się wiele o latach szkolnych Danuty i Pani Wisławy, były to ich wspólne lata w tej samej szkole i w tej samej klasie. Razem robiły przedstawienia, układały sztuki (także po francusku), w których grały (Danuta role męskie). Opowieści o tym były barwne i roziskrzane. Zdawało mi się, że zapamiętam je szczegółowo. Zapamiętałem szkolną formę imienia nadzwyczaj utalentowanej uczennicy: Wichna.

Piękne i jakoś dumnie buńczuczne a skromne. Tak ją sobie w sercu nazywam.

Chciałem napisać o tym, jak zdarzyło się, że w 1990 roku zostałem dyrektorem artystycznym Teatru Współczesnego w Szczecinie i najtrafniejszym komentarzem tej „przegubowej” sytuacji w moim życiu okazała się kartka, jaką mi przysłała, z naklejoną fotografią storczyka z odchylonym płatkami, jakby obciążonym przez stąpającego po nim zamasyście (mniejszego od płatków) mężczyznę w dżinsowych ogrodniczkach. Napisała mi wówczas: „Podjął się Pan funkcji akrobata tańczącego na linie albo jeszcze ściślej – kaskadera”. Tak rzeczywiście było. Pierwszym przedstawieniem nowego dyrektora była *Żona Lota* według Jej wierszy. Na pierwszej próbie rozmawialiśmy przez telefon, żeby chociaż w ten sposób była z nami. I była.

Wytykano mi wówczas nierozważność i nieostrożność takiej inauguracji dyrektury. Robić teatr z wierszy – i co z tego, że „dosyć dowcipnej” – poetki z Krakowa? Kogo to zajmie? No – na przykład żołnierzy. Tytuł *Żona Lota* rzeczywiście „przyciągnął” żołnierzy. Spodziewali się czegoś innego, ale z ukontentowaniem przyjęli to, co usłyszeli i zobaczyli. Rzecz jasna nie tylko żołnierze byli widzami admirującymi to przedstawienie.

Chciałem napisać o tym, jak w Kórniku pracowałem ze studentami Akademii Sztuk Wizualnych nad Jej wierszami i jak poszedłem do tamtejszej „słynnej” Biblioteki i zapytałem, czy mają rękopisy Szymborskiej, a kiedy, zdziwionej pytaniem, Pani Bibliotekarce powiedziałem, że pewnie w tym roku Szymborska dostanie Nobla, i że wkrótce pojawią się tutaj szczególnie ciekawscy, była ciekawa, skąd o tym wiem. I sam byłem zaskoczony, kiedy 3 października 1996 roku dzwoniłem do żony z Kórnika, a ona powiedziała mi: o Szymborskiej wiesz. No tak, domyśliłem się. I zaraz poszedłem do Bnina (bo są i takie wersje ustalające miejsce Jej urodzenia), żeby stamtąd wysłać Jej kartkę z gratulacjami. Prosiłem o czytelną pieczętkę poczty. Ale dobrze wiem, że kartka utonęła w morzu podobnych wyrazów entuzjazmu. Nie pytałem, czy dotarła.

Chciałem się w końcu – sam siebie – pytać o sens tej wspomnieniowej pisaniny. O to, co próbuję wywołać? Kogo chcę wywołać? Stan, w jakim się z Nią było? Ją – w mgnieniu chwili „tylko między nami”?

Chciałem, ale stale ogarniały mnie wątpliwości. Nie wiem, czy powinienem to, co zapisane tak, jak się zapisało, ujawniać – po co?

A zarazem na marginesie tej pisaniny układał mi się, wdzierał się, taki wiersz:

Taka Jedna

Ukryła się przed śmiercią we śnie; a śmierć spała,
wyzbyta kształtu, formy, substancji i czego
tam jeszcze, żeby mogła być śmiercią rodzaju

nijakiego, żadnego, skuliła się cała
w niczym i jakby nigdy nic na lewym brzegu
snu czekała cierpliwie jak na muchę pająk,

żeby dopaść i pięknie omotać nitkami
niczego oczywiście, no i już po wszystkim
(czyli po niczym). Ale Ta, co się ukryła

i tak nie chciała wcale wyjść z kryjówki; pamięć
święta już szykowała swoje złote listki
laurowe: wiła wianki i wołała: wylaż,

a Ona nie wylazła i teraz już całkiem
nie wylazła i nawet nie zaspąła; nie ma
jej wśród zjadaczy chleba, ani wśród aniołów

poprzerabianych z tamtych – nie ma; była Białkiem
Myślącym i wybrykiem w dwójkowych systemach
bycia tutaj i znikła. Wyzuta z mozołu.

WOJCIECH LIGĘZA

Wspominać z wdzięcznością

Wspominać Wisławę Szymborską można tylko z wdzięcznością: za obcowanie z kimś niezwykłym, za dyskretnie przekazywaną mądrość, obwarowaną wątpliwościami i autoironią. Poetka potrafiła zwykłą rozmowę przemienić w niezwykle przeżycie. Zapamiętaliśmy, choć zapewne każdy inaczej, spłot przenikliwej obserwacji oraz gry wyobraźni, krytycznego myślenia i pozornie naiwnego zachwytu, poważnego argumentowania i finezyjnego żartu. Roztrząsane przykłady z życia, analizowane przygody w tramwaju czy na targu, odsłaniały dziwność istnienia, zaskakujące zderzenia sytuacji, koincydencje o głębszym znaczeniu. Twórczością mówioną Szymborskiej, tak jak pisaną, rządziły paradoks, zaskoczenie, nieoczywistość. Jej poczucie humoru nie miało sobie równych. Wyliczenie cech osobowych, które tak przyciągały rozmówców, ale też trzymały ich w szachu, gdyż niezgoda na popolite ujęcia tematów była warunkiem wstępnym, mogłoby się rozwijać w wielu kierunkach. Jedno jest pewne, iż nie sposób wszystkiego, co zawdzięczamy Wisławie Szymborskiej, czyli wieloletnich spotkań i lektur, inspiracji i dociekliwych pytań, ołśnień i ocen, zamknąć w kilku określeniach podyktowanych przez żałobne okoliczności.

Wisława Szymborska była człowiekiem kameralnych przestrzeni, wiernych przyjaźni, dobrze strzeżonej prywatności. Nie znosiła medialnego wrzasku, światowej pozy oraz targowiska próżności, gdzie każdy z uprawiających grę ambicji, musi mieć wyznaczoną rangę. W niewielkim gronie osób bliskich czuła się dobrze, gdyż pakt towarzyski został dawno zawarty, a zatem nie groziły elementarne niezrozumienia czy drastyczne nieporozumienia. Nie znaczy to wcale, że Noblistka chciała sterować wymianą zdań, przeciwnie: miała fenomenalny talent słuchania, który, bywało, uskrzydlał mówiącego. Jej ciekawość innego światoodczucia, nowej wykładni zjawisk, nawet drobinowych faktów, które pełniły rolę małych odkryć, nigdy nie słabła. Poetka bardziej ceniła dobrze zadane pytania, które należałoby roztrząsać, różnicując zjawiska i dodając wątpliwości, niż klarowne odpowiedzi, upraszczające, jednoznaczne.

Być może nadużywamy słowa przyjaźń. Czy zaproszenia, rozmowy, dedykacje na książkach, uderzające absurdalnym humorem, świąteczne kartki-kolaże, szczodrze darowane, można uznać za niezbite dowody przyjaźni, wcale nie jestem pewien. Obdarowany, chciałby sądzić, iż to jego właśnie poetka wyróżniała szczególnymi

względami, ale przecież wykładnia wciąż się komplikuje – i to z dwóch względów. Po pierwsze przyjaźń, tak jak „miłość prawdziwa” w wierszach Szymborskiej, to fenomen rzadki w skali całego kosmosu, niemal niemożliwy, po wtóre – opisywana tu relacja miała swe stopnie i miejsca nie-do-określenia, Noblistka unikała bowiem manifestowania uczuć, czyli owego hałaśliwego deklarowania, które tak lubi świat współczesny. W serdecznej więzi znajdowało się zatem miejsce na dystans i osobność. Z przekąsem pisała o rytualnych „aktach serdeczności”, o niesłabnącej potrzebie czułości czy też teatrze uczuć granym na co dzień, jak nieznośna komedia. Pamięć przyjaźni, jak sądzę, powinna pozostać dyskretna. Niekoniecznie więc trzeba latać do mediów i gawędzić o przyjaźni. Możliwe są inne kwalifikacje: bliski znajomy, pokrewna dusza, rezonujący rozmówca, kolega ze środowiska artystycznego, człowiek, który nie zawiedzie, nie zdradzi.

Rozmowa w cztery oczy różniła się od kilkugłosowej konwersacji. Zaproszony na kawę miał opowiadać o sobie przejrzyście, esencjonalnie, interesująco. Życzliwa zachęta, uśmiech, styl z lekka kpiący – z dodanymi kroplami powagi – sprawiały, że rozmowa nie przypominała trudnego egzaminu. Ot, niejako naturalnie wznosiła się na wyższy poziom, a zaproszony zapominał o cierpiącym *ego*, urazach, przeczuleniach. Deliberowanie o własnych i cudzych nieszczęściach nie było w dobrym guście, od razu bowiem, nawet bez słów, rysowała się granica oddzielająca dopuszczalne wyznaczenie od nadużycia. Oczywiście Wisława Szymborska zawsze była skłonna ofiarować wymierną pomoc (jak w ewangelii – w ukryciu) lub fortunną radę płynącą z doświadczenia, nie z książkowych mądrości. Do odziedziczonych, przyjętych na wiarę recept na życie podchodziła zawsze z nieufnym dystansem.

Większość ludzi lubi pochwały, natomiast Wisława Szymborska do zasłużonych przecież wyrazów podziwu podchodziła z rezerwą. Trafnie tę regułę podchwyciła Elżbieta Zechenter-Splawińska, w zapisie snu (w tomie *Czapka niewidka*) umieszczając wzmiankę o spojrzeniu Szymborskiej wyrażającym „żartobliwą naganę”. Niekiedy w zdaniach na własny temat Noblistka używała trzeciej osoby, jakby chodziło o kogoś innego. O zapamiętanej lekcji chciałbym krótko opowiedzieć. Otóż – wydelegowany przez kolegów z SPP – miałem złożyć Wisławie Szymborskiej podziękowania i w krótkiej oracji (cóż za pomysł?) niefortunnie napomknąłem o dobroci. „Ja wcale nie jestem dobra” – odparowała poetka. Jak rozumiem, była to przestroga, by nie używać formuł obiegowych, które pojedynczą osobę zamykają w klatce jakiejś cnoty. Zresztą dobroć bezwzględna i nieprzejednana, dana jest chyba tylko świętym i szaleńcom. Wszakże pamiętamy o znikomym procencie ludzi tak wyposażonych – w prywatnym rachunku z wiersza *Przyczynek do statystyki*: „Dobrych zawsze, / bo nie potrafią inaczej / – czterech, no może pięciu” (na sto).

W tle może pojawić się sytuacja z Gombrowicza, kiedy „dobra cioteczka”, obdarowująca cukierkami wszystkich w zasięgu ręki, zdrabniająca ludzi z otoczenia, tak by stawali się na powrót dziećmi, pozostaje samotnie ze swoją dobrocią, czyli z niczym, bo przecież dobroć wyizolowana nie może określać ludzkiej osobowości, wciąż się tworzącej. Dobroć to stan niezmienny, bierny. Człowiek dobry, działający odruchowo, bez kontroli umysłu, kryteriów i zastrzeżeń, jest tylko radiatorem uczuć, a ciepło, którym promieniuje, rozprasza się i ginie w zimnym świecie. Tak pojmowana dobroć koliduje z wolnością osoby i najlepiej, jak uczy poetka, unikać kłopotliwych pojęć.

Rychło rozmowa zmieniała tor. Utwory literackie, spektakle i filmy stawały się jej przedmiotem. Fascynacje lekturowe często oddawały sprawiedliwość utworom nie dość docenionym – oczywiście poza wyrażanym w słowie potocznym kultem wielkich pisarzy. Nad stosowanymi kryteriami warto by się osobno zastanowić, lecz tutaj wskazać chciałbym – pośpiesznie i prowizorycznie – kilka czynników, które wzajemnie się dopełniają. Otóż w dobrej książce ciekawość dla realiów wielorakiego świata winna spotykać się z precyzją w zakresie wyrażania, mądrość wyklucza tam przemądrzałą wszechwiedzę i stowarzysza się z wątpieniem, a fantazja jest wtedy znakomita, kiedy zostanie przepuszczona przez filtr racjonalności. Każda z tych lektur – według Szymborskiej-czytelniczki – winna odsłaniać niepowtarzalne *signum* artysty słowa i poprzez szczegół ujawniać jakąś prawdę, która daje do myślenia, przekracza nasz zespół przyzwyczajęń i wyobrażeń. Można też mówić o dociekaniu tajemnic warsztatu. Każdy prawdziwy pisarz nie powiela wzorów, lecz oferuje wynalazki. Weźmy zapisy w *Lekturach nadobowiązkowych* o „niepokojących zmianach tonacji uczuciowych” u Horacego, o koncepcie poetyckim i śmiechu Laforgue’a wymierzonym w siły, które nas zniszczą, o dźwiękowej wrażliwości Czechowicza (jego dzwony kojarzą się z wyfruwającym aniołem).

Kilkuminutowe seminaria były dla rozmówców bezcenne, zachęcały bowiem do odnowienia kontaktu ze spektaklem czy filmem, do rewizji tego, co zdołaliśmy pomyśleć. Na przykład poetka, głosząc pochwałę inscenizacji *Opisu obyczajów* Mikołaja Grabowskiego, delektowała się cudownym rozpasaniem języka czasów saskich, analizowała rolę przesady w reakcjach, zachowaniach, rozmowach, podkreślała znaczenie monstrialności wyobraźni. Z wielką przenikliwością Wisława Szymborska wypowiadała się również o filmie. Świadectw mówionych było chyba więcej niż pisanych. Rzecz jasna w *Lekturach nadobowiązkowych* napotkamy wzmianki o tej gałęzi sztuki, a w wierszach znaleźć można ślady bądź to „montażu filmowego”, bądź to odwołań do konkretnych dzieł. Wskażmy choćby subtelną kpinę z egzystencjalizmu na ekranie (*Film lata sześćdziesiąte*) lub apologię tragicznych komików kina nie-

mego (*Komedyjki*). Szyborska mówiła chętnie o popularnych serialach i perwersyjnej skłonności do kiczu („czy zauważyliście, że w *Dynastii* nikt niczego nie czyta?”), o westernach („dialogi sprawiają wrażenie, jakby bohaterowie Dzikiego Zachodu czytali Sartre’a”), ale szczególną uwagę poświęcała kinu artystycznemu. Zapewne przykład Federico Felliniego byłby w tym miejscu właściwy. Pamiętam uwagi Noblistki o *Amarcord* – o inicjacjach dzieciństwa, podawanych z humorem lękach i obsesjach, zjawiskowej oniryczności, rzewności przemieszanej z karykaturą, cyrku codziennym żarłocznym życia.

O malarstwie w twórczości Szyborskiej napisano już niejedną rozprawę, zatem tę kwestię tylko wzmiankuję. Znamienne wydają się potwierdzenia wierności dla pewnych artystów, takich jak Vermeer van Delft – malarz trwania, artysta chwili, która nie mija wraz z patrzącymi. Jego opowieść o świecie wyróżnia szacunek dla detali utrwalonych zawsze z maestrią, ale też poruszająca jest obecność postaci powracających do nas z innego czasu, zastygniętych w jakiejś pochłaniającej czynności, widzialnych, lecz nieprzeniknionych. Vermeer w mieszczańskim wnętrzu zamknął cały kosmos, esencję tego, co jest – pod postacią witrażowego okna, mapy na ścianie, lutni, krzesła. I znów od szpinetu odwróci się ku nam dama „ze ślicznym półuśmiechem”. Spokojna doskonałość staje się u Szyborskiej gwarantem ładu, zwraca się przeciwko szaleństwu historii. A zatem:

Dopóki ta kobieta z Rijkmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata

(Vermeer)

Skale wrażliwości rozmówców wcale nie musiały się pokrywać. Wisława Szyborska polemizowała finezyjnie. Oto jej zdanie o młodym prozaiku, który odniósł sukces: „on byłby wielkim pisarzem, gdyby otrzymał dar współczucia”, oto opinia o sławnym francuskim uczonym: „czytając jego książkę, miałam wrażenie, że przez cały dzień noszę dwa wiadra pełne wody na piąte piętro”. Juliana Przybosia określiła mianem wymagającego rozmówcy i to samo można powiedzieć o niej samej. Była ciekawa wszystkiego – podróży tramwajem, która mogła mieć równą intensywność, jak wyprawa do bieguna północnego, snów, jeśli śmiałością wizji przekraczały ograniczoną jawę, odkryć, które kwestionowały naszą „niezbitą pewność”, ciekawostek o ludziach zwykłych i sławnych – pod warunkiem, że nie należały do pospolitych plotek. Szkoda bowiem życia na gadanie o niczym. Tylko głupstwo o wy-

miarach nadrealistycznych miało smak i wartość. Dowcip i rygor, lekkość i dyscyplina, barwność anegdoty i filozoficzna głębia to przeciwstawne cechy konwersacyjnego instrumentarium Wisławy Szymborskiej.

Autorkę *Lektur nadobowiązkowych* interesowały tematy naukowe. Z wielu dziedzin: językoznawstwa, historii, biologii, filozofii, archeologii, astronomii, anatomii. Z inwencją i swobodą w swych utworach wykorzystywała rozległą wiedzę, ale też zaciekawiona była tym, jak realiami nauki posługują się inni poeci. Literaturoznawca również mógł wiele skorzystać, ponieważ często w lotnym spostrzeżeniu Noblistki mieściło się rozwiązanie problemu, o którym biedny polonista musiałby napisać mozolny, mniej odkrywczy traktat. Szymborska wyśmienicie знаła się na prozie, jej wypowiedzi o sztuce narracji nie powstydziliby się wytrawny krytyk. Zresztą w poezji też są rozsięte ślady fascynacji powieściopisarstwem. Zapewne pasja lektury („czytanie książek to najpiękniejsza zabawa, jaką sobie ludzkość wymyśliła”) wiązała się z umiłowaniem rzeczywistości, która, zatrzymana w słowie, nie umyka w nicłość. Liczą się tyleż zmysłowo odbierane konkrety, co zawsze aktualne przesłania. *Klub Pickwicka* Dickensa znalazł się wraz z *Próbnami* Montaigne’a na półce z książkami najbardziej przez poetkę cenionymi.

W wierszach Szymborskiej znajdziemy sporo erudycyjnych odwołań do tekstów kultury i literatury. Wiele dzieł artystycznie znaczących, ale też prac z rozmaitych dziedzin, nie wyłączając popularyzacji oraz poradników praktycznych, poetka skomentowała w *Lekturach nadobowiązkowych*. Na tej podstawie można by sądzić, że jej mieszkanie pęka w szwach od nadmiaru książek. Tymczasem biblioteka Wisławy Szymborskiej istnieje w innym wymiarze – pamięci i wyobraźni. Fizyczny ciężar tomów nie wydaje się niezbędny. Poetka nie przywiązywała się do książek, miała tę siłę, by się z nimi rozstawać. Wybrany kolejny czytelnik opuszczał gościnne mieszkanie, często unosząc z sobą książki – przedmiot pożądania. Tak zatem krążenie dzieł nie ustawało, a bibliotekę tworzyła nie tyle kumulacja, co selekcja. Oczywiście ścisły prywatny kanon nie mógł zostać naruszony, ale przecież (z drugiej strony) ilość książek niezbędnych do życia nie jest tak wielka, jak nam się zwykle wydaje.

To nie całkiem prawda, że Wisława Szymborska nie rozmawiała o swoich wierszach. W wywiadach wykazywała powściągliwość, ale podczas posłuchania prywatnego można było trochę więcej uzyskać. Powiedzmy: dostać podarunek intelektualny. Co prawda, odmierzone w małych dawkach objaśnienia nie dotyczyły zagadnień generalnych, ale – na przykład – przybliżyły realia, konteksty, okoliczności. Na półserio poetka odnosiła się do recepcji krytycznej. Między innymi zapamiętałem taką kwestię: „*Wiersz ku czci* [z tomu *Sól*] to utwór-sierotka. Nikt o nim nie pisał”.

Rozmowa w kilka osób u Wisławy Szymborskiej mogłaby posłużyć jako wzór dla wszelkich debat. Niech się wstydzą braku wyczucia, szacunku dla rozmówcy, sobiepańskiego sejmikowania przedstawicieli naszych elit, dyskutujący w publikatorach. W domu poetki było inaczej: nikt z gości nie był faworyzowany, każdy – słuchany z zainteresowaniem. Żartobliwa napaść, lekka prowokacja, dowcipne sokratejskie akuszerstwo ze strony poetki pobudzały milczących do aktywności towarzyskiej. Nade wszystko jednak wspólnotę łączył żywioł zabawy. Bezinteresownej, bez krwawych ofiar. Kpina nie mogła być okrutna, karykatura – nadto przejaskrawiona, plotka – nazbyt wścibska. Przy tym autoironia odgrywała znaczącą rolę. Nasuwał się wniosek sprzeczny z duchem naszego czasu, że sztuka żartowania polega na tym, by nikogo nie ranić.

Dodajmy, że poetka była szczególnie uwrażliwiona na moralne zło. Podłość ludzka i niecne sprawy, a żyliśmy w czasach ciekawych, były źródłem wielkiego zasmucenia. Wówczas osąd był sprawiedliwy i bezkompromisowy. By nie zadowolili się uogólnieniem, sięgnijmy po kolejny przykład. Otóż w stanie wojennym seniorzy polskiej kultury – za pośrednictwem telewizji – udzielali poparcia generałowi Jaruzelskiemu. Można wątpić, czy te wystąpienia miały charakter spontaniczny, wolno też przypuszczać, że bohaterowie dość żalonych audycji pamiętali dawne traumy, nie opuszczali ich lęk, nie orientowali się dobrze w sytuacji, nie chcieli już zmiany. Chociaż nie należy też wykluczyć oportunistów i braku charakteru. Krótkie zdanie poetki wypowiedziane jakby mimochodem: „geriatria w służbie rewolucji” wydobywało rozumienie i niezgodę, groteskę sytuacji, podskórny komizm nieporozumienia.

W istocie pokoje przy ulicy Chocimskiej, a później Piastowskiej, były przeciwieństwem dworu (czy salonu), gdzie inteligencją nie posługiwano się jak sztyletem. Na dawnych i teraźniejszych dworach, by zdobyć względy królowej, mówiący stara się jadowitymi uwagami unicestwić przeciwnika. Jakże to odległe od spotkań z Wisławą Szymborską. Igraszki z wyznaczonym punktem kulminacyjnym, czyli słynną loteryjką wywodziły się z dwóch tradycji, mianowicie z dawnych zabaw i gier towarzyskich, z których wyzuł nas ordynarny telewizor oraz z odziedziczonego po surrealizmie humorystycznego działania. Jak wiadomo, artyści z tego kręgu wymyślali przedmioty absurdalnie nieprzydatne, krańcowo rozmiągające się ze swym przeznaczeniem.

Nastawiona na efekt zaskoczenia loteryjka była jakby echem tamtych pomysłowych ekstrawagancji. Uczestnik zabawy losował (przeważnie) wyrafinowaną szkaradę, ale może bardziej oczekiwał na dar istotniejszy, czyli konceptualny, związany z osobą, komentarz poetki. W ogóle humor Szymborskiej ujawniał doświadcze-

nie absurdu, eksponował dziwne osobliwości, podkreślał spotkania rzeczy sprzecznych, a wycinanki (żarty plastyczno-słowne) stawały się jakże oryginalnym przedłużeniem surrealizmu. Celebrowane były zupki w torebkach, dania od Chińczyka, butelki wina o dziwnych nazwach. Osobny parodystyczny rytuał obejmował zasiadanie do stołu, częstowanie. Przytaczano teksty tak grafomańskie, że aż genialne w swojej kategorii, ale też dla równowagi przedmiotem zabawy – tym razem w sensie oświeceniowym – stawały się dzieła pożywne i pożyteczne. Pewnego wieczoru towarzystwo z wielkim zaciekawieniem „bawiło się” *Skrzydlatymi słowami* Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego, odkrywając, iż w wielu przypadkach, nie zdajemy sobie do końca sprawy, skąd pochodzą cytaty, którymi z taką łatwością się posługujemy. Przywrócenie autora czy dopowiedzenie kontekstu witane było z bezinteresowną radością. Nie sposób nie pomyśleć o teatralności tych towarzyskich zdarzeń. Wisława Szymborska znakomicie reżyserowała improwizowane sztuki w swym domowym teatrze.

Nie chciałbym przekazać obrazu jednostronnego. Oczywiście śmiech zyskiwał kontrpunkt w postaci poważnych refleksji, po smakowitej opowieści następował moment zadumania, zza zasłony papierosowego dymu wyłaniała się raz twarz życzliwie uśmiechnięta, innym razem, znacznie rzadziej, bo zasada dzielności na to nie pozwalała, twarz zamyślona, smutna. Niekiedy poetka nie mogła ukryć wyraźnych emocji, ale to były chwile szczególne. Po wycięciu – na prośbę mieszkańców – pięknego bielana (topoli nadwiślańskiej), który rósł przed blokiem przy ul. Chocimskiej, poetka powiedziała z goryczą taką, jakby nagle rozczarowała się do całego gatunku ludzkiego: „drzewo im przeszkadzało, zabierało światło”. Jakże „cud codzienny”, który sam był światłem, mógł nie dopuszczać światła?

Wisława Szymborska była przeciwniczką fotografii z ukrycia, z zaskoczenia, strzegła prawa do własnego wizerunku, choć w naszej dobie takie to trudne. Wpojone zasady, że nie należy się wynętrzać, ani skarżyć, sprawiały, że była osobą nieprzeniknioną, w jakimś wymiarze tajemniczą. Owszem, zażyłość, ale do pewnych granic, konfidencja, ale z zachowaniem dystansu. I jeszcze to dobre wychowanie, które relacje komplikuje... Można by – paradoksalnie – mówić o chłodnej serdeczności, krytycznie nastawionym współczuciu czy przyjaznym ludziom indywidualizmie.

Dwoistości, rozszczepienia perspektywy, konfrontacje wielu wyobrażeń, konflikty postaw oraz paradoksy są bardzo istotne w poezji Wisławy Szymborskiej. Piękne chwile istnienia, których moce zagłady nie są w stanie unicestwić, graniczą z refleksją o upływie czasu, przemijaniu i śmierci, pełna filozoficznego zdumienia pochwała nieprzeliczonych form natury spotyka się z przeżywaniem okrucieństw historii, własna pozbawiona złudzeń prawda musi przebić się przez społeczne wmó-

wienia i przyjęte mity, przegrany człowiek pojedynczy nie ma szans w zderzeniu z władzą i masą, a bezpieczny azyl sztuki tylko pozornie broni nas przed nędzą egzystencji. Rzetelna wiedza, jak czytamy w wierszach Szymborskiej, wypływać może tylko z większych obszarów niewiedzy, pewność zbudowana zostaje na wątpieniu, zaś każdy ład podszyty jest chaosem.

W ostatnich tomach Wisławy Szymborskiej (*Chwila, Dwukropek, Tutaj*) pojawiają się kolejne próby trudnego pogodzenia się z tym, co nieuniknione, co napawa lękiem. Spokojne tłumaczenie, dlaczego znaleźliśmy się w prowincjonalnej odnodze kosmosu, w panicznej ucieczce nie wiadomo dokąd – po mylnych drogach labiryntu, pod terrorem umierania, w jednostkowej postaci, która gubi się wśród innych bytów, wśród enigmatycznej gry przypadków, nie przynosi wyrazistej odpowiedzi, ale może obdarza czytelnika spokojem płynącym z przyjęcia choć na moment właściwej perspektywy i proporcji. Wszakże nikt nie ustalał z nami reguł istnienia. Może nie warto się rozczulać, skoro w najlepszym razie jesteśmy obdarzonymi świadomością przechodniami tymczasowego istnienia.

Szymborska, może mocniej, niż dotychczas, wprowadza postać *cicerone*, który mówi o sprawach elementarnych, wyjaśniając *ab ovo* nasz byt i pobyt, czas i trwanie. Tak dzieje się w wierszach *Chwila, Dusza, Mikrokosmos, Otwornice, Przed podróżą*, jakby sprzeczności same miały się ułożyć lub stać się przynajmniej znośne. Poetka eksponuje fragmenty autobiografii, ale w pojedynczych migawkach, jakby oderwanych od całościowej narracji i zawsze w ten sposób, by służyły ogólniejszemu namysłowi. Nie chce chronić się w przeszłości, ani jej mitologizować, nie pragnie też jednoznacznego wytłumaczenia dawnych zdarzeń, nie godzi się na zastygnięcie w jakiejś wersji swojej osoby (*Trudne życie z pamięcią*). Wyniki rekonstrukcji wizerunku drugiej osoby przy pomocy tego zawodnego narzędzia są jeszcze gorsze, gdyż nawet proste pytania o realia nie uzyskują rozstrzygnięcia (*Portret z pamięci*). Jedynie „pamięć dobrych chwil” (*W zatrzęsieniu*) ma jakąś wartość: pospołu ze zdumieniem oraz „zdolnością do porównań” stanowi uciulany kapitał życia. I przyznać trzeba, że jeśli trochę pocieszający, to na pewno nie trwały.

Wiersze z ostatnich tomów w zwykłych słowach niezwyczajnie podejmują kwestię ostatecznych ludzkich przeznaczeń. Można by rzecz tak ująć, iż jak w Kafkowskim odwleczeniu procesu, choć bez tej ponurej determinacji, odejmuje się władzę nieodwołalnemu, ogranicza terytorium śmierci, ze wszystkich sił ducha i wyobraźni zawieszając rozstrzygnięcie, które nadejdzie, ale jeszcze nie teraz. Nasze istnienie ze skazą, „prawie że wieczne”, jakże jest trwałe w porównaniu z efemerydami i formami w nieustannej metamorfozie (*Chmury*). Za inne oswojenie uznać należy sytuację rozmowy bądź *interview*, w których osobiste zaangażowanie pytającego się

zmniejsza. Zresztą i słowo „śmierć” bywa przemilczane, omijane z daleka, jak jakaś niekreślona możliwość, choć przecież Parka trzyma w ręku nożyce – narzędzie losu. Pilna pracowniczka skupia się na historycznych sposobnościach i technicznej stronie swojego zajęcia (*Wywiad z Atropos*). Inne milczenie zyskuje głęboki sens w wierszu *Stary profesor*, mianowicie liryk o odchodzeniu przekształca się w wypowiedź o samotnej mądrości, która przybywa późno, kiedy udało się człowiekowi wywikłać z życiowych obowiązków.

Dostrzeganie paradoksów czasu nie wyjaśni sensu przydzielonej odrobiny istnienia, nieraz tylko błysku rozpoczynającego się i kończącego życia. Groza śmierci nie zostanie uchylona, lecz raczej – spotęgowana przez fakt, że zdarzenia, jakie były udziałem umarłych dzieci, rozgrywały się w małej skali. Skłonni bylibyśmy pochopnie orzec, że takie dramaty nie nabrały jeszcze powagi (*Bagaż powrotny*). Najbardziej niewyobrażalna jest nasza nieobecność czy też wstrzymany udział w sprawach świata, przeto wyobraźnia podejmuje wyzwanie skrajne, starając się przybliżyć rzeczywistość, która stała się nagle odległa i obca i do tego jeszcze: możliwe są tam nadal przepływy zmiennej pogody, czyli fakty apolityczne, ahistoryczne, na pewno pozbawione egzystencjalnego dramatu (*Nazajutrz bez nas*).

W wierszach Wisławy Szymborskiej czas niedokonany i niedefinitywne rozstrzygnięcia walczą z odchodzeniem i śmiercią. Świadomość ma wyprzedzać śmierć, wyrwać spod jej władzy cząstkę bytu, jednostkowe radości i smutki, przeżywane podmiotowo zdarzenia. Dopóki żyjemy, zaciekawienie poznawcze nie powinno słabnąć. Świadomość wciąż od nowa zadaje pytania, na które trudno oczekiwać od razu odpowiedzi (*Spis, Trochę o duszy*). Jednak ostateczność nie zostaje wyparta, gdyż jedno z najważniejszych pytań jej właśnie dotyczy. W tej prawdziwie egzystencjalnej poezji śmierć to również kurczenie się wielu możliwości, zacieśnianie przypadków do jednego finalnego zdarzenia. Słynne jest zdanie z wiersza Szymborskiej *O śmierci bez przesady*: „Nie ma takiego życia, / które by choć przez chwilę / nie było nieśmiertelne”. Wobec tych chwil intensywnego istnienia śmierć staje się bezsilna. Akcent zostaje postawiony właśnie na słowie „być”. Natomiast w wierszu *Metafizyka* zamykającym tom *Tutaj* pojedyncze, lecz mocne istnienie, złożone z prywatnych mikrohistorii, okazuje się tak doniosłe, że można je przymierzać do skali kosmicznej.

W poezji Wisławy Szymborskiej nie należy przeoczyć wirtuozerii słowa, bogactwa literackiej stylistyki, mistrzowskiego opanowania polszczyzny potocznej, wysokiej miary poetyckiego humoru. Jednakże w tych wierszach gry znaczeniowe zawsze zostają podporządkowane zadaniom etycznym, egzystencjalnemu niepokojowi, nazywaniu zła, przeciwstawianiu się pustce ułatwionego życia, wskazywaniu intelektualnych szalbierstw. Nie chcę jednak pisać o literaturze... Wypadnie dodać

zdanie oczywiste: szkicowanie sylwetki Wisławy Szymborskiej, tworzenie obrazu z pamięci, napotyka na trudności. Wybitna osobowość w całym swym skomplikowaniu bardzo trudno daje się uchwycić w porządku słów. Fotografie i filmy to złudna pomoc dla pamięci, gdyż rejestrują one tylko chwile wyjęte z następstwa czasu, ale też ukrywają coś ważnego poza kadrem. Może istotniejsza pozostanie niewyraźna magia gestu, głosu, obecności, której zostaliśmy pozbawieni. Także poezja, jedyna taka w kulturze polskiej, pomimo narastających odczytań, zachowa tajemnicę łączenia słów i powstawania znaczeń.

Rozpoczynając wspomnianie, musimy wystrzegać się zwodniczej ciekawości, unikać mitologicznych narracji, odrzucić pokusę zajmującej anegdoty, nie przemieniać żałoby w karnawał. Przyjąć od Poetki lekcję trudnej zgody na to, co się spełnia. Pamiętać, powracać do lektury. Czy tak?

KRZYSZTOF LISOWSKI

O Wisławie (w czasie teraźniejszym)

Pisanie o Wisławie w czasie przeszłym wymagałoby jakiegoś innego języka, neologizmów, całkiem odrębnego zdziwienia, nowych określeń żalu, zdumienia, uśmiechu, który pojawia się, kiedy przypomną się zabawne, pouczające, wzruszające sytuacje z jej udziałem.

A tak jeszcze niedawno... 20 stycznia 2010 roku w Wydawnictwie Literackim odbyła się promocja książki *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu*. Oczywiście to ona była główną pomysłodawczynią tego zbioru wspomnień o ukochanym Przyjacielu. Trochę wcześniej umówiliśmy się w jej mieszkaniu przy ulicy Piastowskiej na kilka pracowych seansów redagowania tekstu, a głównie podpisywania ilustrujących poszczególne teksty fotografii. Zdjęć z dawnej epoki, czarno-białych, nieco zamglonych. Co jednak na nich widać wyraźnie, to pasję wędkarską Pana Kornela i entuzjastyczne kibicowanie temu męskiemu zajęciu, jakie uprawiała Wisława w ciągu wielu sezonów nad brzegami różnych rzek (Raby, Popradu i in.) i innych akwenów. Czasami zbierała grzyby, rozstawiała turystyczny stoliczek na równiejszym kawałku nadbrzeżnej łąki, kładła na blacie serwetkę, a w szklance ustawiała bukiet uzbiera-



Wisława Szymborska na promocji książki pt. *Byliśmy u Kornela*, 20 stycznia 2011 w Wydawnictwie Literackim na ulicy Długiej.

nych właśnie kwiatków i ziół. Żeby było i naturalnie, i wytwornie. Siedzących przy takim stoliku Wisławę i Pana Kornela widzimy na okładce książki. Patrzą w przestrzeń, czyli na nas „jeszcze tutejszych”, lekko uśmiechnięci, zadowoleni.

Zastanawiam się teraz, czy dobrze słyszę głos Wisławy, dyktującej mi te podpisy, komentarze. Na przykład takie: (przy otwierającym książkę portrecie Filipowicza) „Może to koniec lat sześćdziesiątych, bo potem Kornel zapuścił wąsy”, „Cieszyn albo Kraków, Kornel na studiach. To zdjęcie pierwszy raz widzę...”, „Julian Przyboś i – prawdopodobnie – pierwsza żona poety. Była lekko wyższa od niego...”, „To u mnie, na Chocimskiej. Lata siedemdziesiąte. Poznają po łysinie Kornela”, (przy zdjęciu Pana Kornela w wianku na głowie) „Ja uplotłam ten wieniec. Nad jaką wodą, tego nie powiem”, „W mieszkaniu na Lea w Krakowie. Na pierwszym planie Kizia, mało fotogeniczna, bo czarna”, „Kornel ze szczupakiem. Lata sześćdziesiąte. Za moich czasów takich dużych ryb się nie łowiło”, „Ewa Lipska paliła się do łowienia, ale potem panowie brutalnie odebrali jej wędkę”, „Jaka to woda, nie wiadomo. Być może to Poprad. On tam często łowił, ja zbierałam różne kamyczki i kwiatki”, „Kornel z Tadeuszem Różewiczem, w sytuacji biesiadnej”, „To już jest Mizia. I ja u Kornela”.

I chciało się wtedy poprosić Wisławę, żeby dała do tej książki nie tylko wiersz *Portret z pamięci*, ale i – oczywiście – *Kota w pustym mieszkaniu*. Ale o pewnych sprawach się nie mówiło, do niczego nie przymuszało. Zapamiętałem, że po jednym z takich pa-

rogozinnych posiedzeń zatelefonowała do mnie, że jest w zestawie zdjęcie jednego z synów pisarza, a fotografii drugiego brak. Więc trzeba to uzupełnić, koniecznie.

Zrobiłem to, uzupełniłem. Teraz widzę pod fotografiami zapis Jej głosu, ale i namysł poetki, żeby niczego z tego dawnego czasu nie uronić, nie pomylić, za to jak najwięcej ocalić...

Cóż w takich sytuacjach pisać, jak wspominać, gdy tak zawstydzająco ubogie są nasze „rytuały pośmiertne”?!

Mogę dodać, że wyciągnąłem z półek w domu książki Wisławy z różnych lat, a jej limeryki z tomu *Rymowanki dla dużych dzieci* czytałem wczoraj na głos żonie i córce. I śmialiśmy się serdecznie, z ulgą. Także z mojego portretu, utrwalonego piórem poetki w *Galerii pisarzy krakowskich*.

Teraz, gdy oboje – Wisława i Pan Kornel – siedzą na tej samej niebieskiej łące, przy turystycznym składanym stoliku, lepiej rozumiem ten fragment wiersza Wisławy:

(...)
I gdyby domalować mu tu jakieś tło?
Na przykład łąkę jeszcze nie skoszoną?
Szuwary? Brzozy? Piękne chmurne niebo?
Może brakuje kogoś obok niego?
Z kim się spierał? Żartował?
Grał w karty? Popijał?
Ktoś z rodziny? Przyjaciół?
Kilka kobiet? Jedna?

(Portret z pamięci)

JACEK ŁUKASIEWICZ

Wisława Szymborska lub *Ludzie na moście*

Kiedy w roku 1982 po przerwie spowodowanej pierwszym etapem stanu wojennego przywrócono zajęcia na Uniwersytecie Wrocławskim, studenci czwartego roku polonistyki na ankietę *Jakich 10 osób wybrałbyś do Polskiej Akademii Literatury* odpowiadali rozmaicie, ale nikt z nich nie wymienił nazwiska Wisławy Szymborskiej. Taką ankietę przeprowadzałem co jakiś czas. Wcześniej, w latach siedemdziesią-

tych Szymborska pojawiała się zawsze, wtedy ani razu. W owych miesiącach także nie można było na przykład czytać wierszy futurystów. *But w butonierce* na ćwiczeniach brzmiał głupio. Programy Peipera również przestały korespondować z wrażliwością zbiorową studentów, a wraz z nią – ku mojemu zaskoczeniu – i z moją wrażliwością, ale gdy wiersze autora *Że czytać zaczęliśmy przez barok* – już było zupełnie inaczej. Klucz okazał się właściwy, zgodny z bijącym pulsem historii. W szczególny sposób przekonywałem się wtedy, co znaczy presja zbiorowego urazu na wspólną lekturę poezji. Tak trwało przez lat parę. Dopiero w roku 1968, gdy milicja pacyfikowała naszą wrocławską Pomarańczową Alternatywę, coś się zmieniło. Można już było czytać futurystów i nadrealistów – na nowo i inaczej. Znowu się śmiano, żartowano na ćwiczeniach.

Wtedy też, po dziesięcioletniej prawie przerwie wydrukowała Wisława Szymborska nowy tom wierszy *Ludzie na moście*, którym trafiła i do starszych, i do młodszych. Znow w rankingu: *10 osób, które proponowałbyś do Polskiej Akademii Literatury* znalazła się na wysokim miejscu. Znowu budziła radość i uznanie, jej wiersze korespondowały z tym, co w czytelniku jest własne i z częścią tego własnego, która jest zarazem czuciem zbiorowym. Mogły się ujawniać w poezji (jako sferze publicznej) właściwe proporcje problemów uczuć, upodobań – zbyt długo zawieszane.

W tytułowym kończącym *Ludzi na moście* wierszu ktoś, zapewne przybysz z innej galaktyki, patrzy na dzieło Japończyka Hiroshige Utagawy, i zauważa, że na tym obrazku, gdzie ludzie na wysokim moście uciekają przed padającym z bardzo czarnej chmury rześkim deszczem – Utagawa zatrzymał czas, zlekceważył go, unieważnił. Z takim buntem przybysz zetknął się po raz pierwszy, w jego cywilizacji widocznie nie znano sztuki. Pocieszył się jednak kosmita, iż sztuczka się nie udała, bo i sam Utagawa przeminął. Dodał więc z ulgą: „Może to tylko psota bez znaczenia, / wybryk na skalę paru zaledwie galaktyk”... – nie zagrażający porządkowi kosmosu. I tak, i nie – wydaje się mówić autorka. Nie, bo wieczność sztuki jest pozorna, jej zaklęcie „Chwilo, trwaj!” – daremne. Tak, bo sztuka, buntując się, jednak przekracza los.

Historycznie określony konkret często ułatwia taki bunt. Ważne jest więc, że to był ten właśnie a nie inny japoński most, ci właśnie a nie inni ludzie uciekający przed tym właśnie deszczem. I ten właśnie drzeworytnik, który tych ludzi przedstawił. Ta wreszcie poetka, która w tym właśnie czasie i miejscu napisała ów wiersz, a w roku 1986 uznała, że będzie on tytułowym wierszem jej nowego zbioru, stanowiąc zarazem w tej książce epilog.

W tomie *Ludzie na moście* są strach i przemijanie, sprawy wielkie i błahostki dnia codziennego. Pogrzeb pokazany zostaje poprzez rozmówki rozchodzących się żałobników na różne, dla nas obojętne, a ich wtedy właśnie obchodzące tematy. Te wier-

sze są przeniknięte ówczesnością Polski jaruzelskiej, gdy – ogłaszając stan wojenny – apelowano do wspomnień okupacyjnych i do nawyków z lat stalinizmu. Na przykład *Pisanie życiorysu*. Miał być on krótki, by można go było powtórzyć identycznie, w tej samej formie z tą samą treścią; mieliśmy to wpojone i przydawało się – nieraz bardzo. Ale ów wiersz mówi również, że to, co dla mnie jest w moim życiu ważne, nawet najważniejsze – innych zupełnie nie obchodzi, a zwłaszcza urzędu. W wierszu *Konszachty z umarłymi* mamy niepokojący dialog z samym sobą, albo może to relacja z męczących marzeń sennych składana komuś? Obojętne komu? Nie, to jednak nie jest obojętne, ten komu ją składamy jest nieprzyjazny. Jego pytania przypominają śledztwo. Pyta o nieżywych: „Zabici, czy zdążyli wylizać się z ran? / Czy pamiętają ciągle, kto ich zabił? // Co mają w rękach – opisz te przedmioty. / Zbutwiałe? Zardzewiałe? Zwęglone? Spróchniałe? / Co mają w oczach – groźbę? prośbę? Jaką? / Czy tylko o pogodzie z sobą rozmawiacie? / O ptaszkach? Kwiatkach? Motylkach? // Z ich strony żadnych kłopotliwych pytań? / A ty co odpowiadasz im?”. Zналиśmy ten styl... Dbano wtedy, byśmy o nim pamiętali. Ale konszachty z umarłymi idą przeciw znacznie głębiej, prowadzą w centrum intymności, choć odwołują też do interogacji, do poetyki śledztwa.

Tak samo jak nie jest pisany tyłko z punktu widzenia funkcjonariusza *Głos w sprawie pornografii*. Funkcjonariusz siedzi w samochodzie po drugiej stronie ulicy i stara się ich zrozumieć, kiedy ci paskudni inteligenci piją herbatę, czytają książki bez obrazków, a wyuzdanie, choć niewątpliwe, ich zboczonych intelektów, pozostaje niedostępne dla inwigilujących... gdy „umysłowi udaje się zapłodnić umysł! / Nie zna takich pozycji nawet Kamasutra (...) czasem tylko ktoś wstanie, / zbliży się do okna / i przez szparę w firankach / podgląda ulicę”. I znów dla wielu te odruchy, zachowania były częścią ich ówczesnej codzienności.

A w *Dzieciach epoki* buntuje się poetka przeciw jednoaspektowemu, „politycznemu” traktowaniu świata. Grozi to konspiratorom i władcom, dysydentom i dysponentom dziś, to znaczy w latach osiemdziesiątych. Przy tym autorka na wskroś politycznych, wyznawczych tomików *Dlatego żyjemy* i *Pytania zadawane samej sobie* – nie mogła zapomnieć nauk z czasów stalinowskich o celowym i zbawiennym upolitycznieniu, jedynej postawie godnej komunisty poety. „O czym mówisz ma rezonans, / o czym milczysz, ma wymowę / tak czy owak polityczną”.

Pytanie Hamleta: Być albo nie być?, kształt stołu obrad, twoje oczy, twoja skóra mają sens (aspekt, odcień, podłoże) polityczny. Polityka źle, partykularnie, „technicznie” rozumiana przesłaniać może historię, sprawy najważniejsze dla świata. Tu się kłóć o kształt stołu obrad (przypomnijmy to było na trzy lata przed „okrągłym stołem”), a „Tymczasem ginęli ludzie, / zdychały zwierzęta, / płonęły domy / i dziczyły pola / jak w epokach zamierzchłych / i mniej politycznych”.

Szyborska była konsekwentna w swoim światopoglądzie, przyjaźniach, zachowaniach. W latach osiemdziesiątych nie brała na przykład udziału w konferencjach środowiska pisarskiego u benedyktynów w Tyńcu, choć brał w nich udział Kornel Filipowicz. Przyjechała natomiast w roku 1989 do Gdańska na wręczenie jej Nagrody im. Sępa Szarzyńskiego przyznawanej przez redakcję dominikańskiego miesięcznika „W drodze” i gdańskie Duszpasterstwo Środowisk Twórczych. Współlaureatką była Danuta Michałowska. Obu laureatek nie mogłem sobie jakoś razem wyobrazić. Szyborska odebrała w kościele nagrodę z rąk arcybiskupa Gołowskiego, a potem późnym wieczorem i wczesną nocą siedzieliśmy za długim stołem u dominikanów. Okazało się, że obie panie są koleżankami z gimnazjum urszulanek, świetnie się znają. Danuta Michałowska przez kilka godzin znakomicie czytała wiersze Szyborskiej, wydobywając wszelkie niuanse i dwuznaczności. A myśmy się bawili, śmiali, podobnie jak wkrótce potem w Londynie, gdy Wisława Szyborska będzie czytała swoje wiersze po polsku, a Stanisław Barańczak ich przekłady na angielski. Nie znająca polskiego anglojęzyczna część publiczności będzie się śmiała z tego samego z czego kilka minut wcześniej śmiała się część polskojęzyczna. Poezja Szyborskiej łatwo przekracza językowe, etniczne granice, podbija serca i umysły.

W drugiej zwłaszcza połowie lat dziewięćdziesiątych nastąpiło jednak coś, co odbiór poezji Szyborskiej w młodoliterackim środowisku utrudniło, nawet w wielu wypadkach uniemożliwiło. I to nie tylko Nagroda Nobla, sytuująca poetkę po stronie władzy. Młodzi mieli swoje hierarchie. Słysząc było głosy, że Miłosz, Szyborska, a także nowofalowcy (innych starszych poetów nie brano pod uwagę) już swoją poezję przeżyli, wypalili się, wydają coraz słabsze tomy. A wychodziły wtedy takie dzieła, jak *To*, *Druga przestrzeń*, *Chwila...* Nie była to tylko zazdrość, walka o miejsce na nieboskłonie. Także coś więcej. Inny typ humoru? Zmiana idiomu konwersacyjnego? (Przed paru laty nikt na zajęciach nie zrozumiał dowcipu w wierszu *Nagrobek*, nie wiedząc, co w nim znaczył „mózg elektronowy”, wyjaśnienie, że to przyszły laptop – jeszcze pogarszało sytuację.) A może to różnica doświadczeń historycznych między dojrzewającą w latach drugiej wojny światowej a tymi, dla których aktem historycznej inicjacji stał się atak na nowojorskie wieżowce? (Dowodziłaby tego reakcja ówczesnej młodej krytyki na wiersz *Jacyś ludzie*.)

A może nie? Może wszystko to nie jest tak ważne i opadnie, jak opada pył. Wiersze Szyborskiej w jednotomowych wydaniach (bo mieszczą się w jednym tomie) po prostu pozostaną pod ręką w domowych księgozbiorach, by można było sięgać po nie tak, jak odwiedza się dobrych, zawsze taktownych mądrych znajomych. Dopóki wciąż aktualne będą rodzaje zdzowień, radosnych zaskoczeń, że to

teraz dziś, tu; że to ja albo ty, a nie ktoś inny, że będąc dziełem przypadku pozostajemy też częścią (naturalnego) porządku, który nie jest tylko porządkiem naszego umysłu. I jak to jest możliwe? Wreszcie, że porządek wiersza jest ujawniającą się wysoką wartością, która wywołuje u piszącego (i u czytelnika) zdziwienie – póki życia, lektury, i póki pisania.

I ta radość, to zdziwienie, że to właśnie ja, ty, my uciekamy w deszczu przez ten dziwny most, nie czując przenikającego chłodu, a ta uwieczniająca się chwila jest warta wszystkiego.

ANNA NASIŁOWSKA

Szyborska *on-line*

1 lutego o 21.01 na międzynarodowym forum pisarzy umieściłam post o śmierci Wisławy Szyborskiej. Był lakoniczny, nie mogłam zdobyć się na żaden komentarz. „Niech spoczywa w pokoju” – zareagowała niemiecka tłumaczka cztery minuty później i zaraz dalsze osoby wpisały R.I.P.

Godzinę później pojawił się wpis Sarah Lawson: „Jakże mi przykro! Pamiętam ją czytającą wiersze z kongresu PEN w Warszawie w 1999 roku. Jej wiersze (tłumaczone na angielski przez Barańczaka i Cavanagh) są wspaniałe. Ona jest jednym z moich ulubionych poetów”.

Głos z Portugalii: „Będziemy pamiętali ją... w jej wierszach”.

Sarah dodaje: „Moim ulubionym wierszem jest *Pi*, nieskończona liczba, która nie daje się wyrazić, lecz zawiera wszystko. Nie można jej objąć, nie można jej zapisać, a jest ukrytym elementem świata. Miała wspaniałą wyobraźnię!”. I znowu Sarah: „Ogromne wrażenie wywarł na mnie jej zamiar przemyślenia na nowo codziennych sytuacji i mitów. Lubię jej wiersz o nowoczesnym Styksie. Miała niesamowicie lekkie i czułe dotknięcie. Zrobiła to, co poeta powinien dokonać: sprawiała, że widzisz rzeczy w nowy sposób”.

Katica Kulakova wspomina, że napisała szkic o jej twórczości, Szyborska była jedną z jej ulubionych poetek... tych żyjących...

Zaraz potem Baskowie wklejają wiersz *Tortury* dostępny na YouTube. Oczywiście, po baskijsku. Baskijski język to fenomen, nie przypomina żadnego z sąsiednich, jest absolutnie odrębny. Być może jest to język najstarszej grupy mieszkańców Europy, która została zepchnięta w ten kąt między Francją a Hiszpanią przez nadciągające, młodsze fale ludów indoeuropejskich. Dawno by zanikł, gdyby nie upór i determinacja Basków, którym tyle razy doradzano, przymuszano i wciąż usiłuje się im przetłumaczyć, że to absurd. Tymczasem Baskowie wierzą, że ich język współtworzy bogactwo świata. Nie przyjmują zbyt wielu obcych słów, dbają o rozwój baskijskiej literatury, choć grupa posługująca się mową baskijską jest mała, zaledwie – około miliona osób.

Wideo klip jest bardzo dobrze zrobiony. Każdy wers mówi inna osoba, potem – twarze zaczynają się powtarzać. Jedną z twarzy rozpoznaję, to dziennikarz, którego spotkałam na konferencji w Barcelonie w 2005 roku. Mówił wtedy o torturach. Były stosowane wobec niego. Ich repertuar jest znany, w Polsce – aż nadto dobrze. I to jest w wierszu Szymborskiej, który zaczyna się od wersu: „Nic się nie zmieniło”. Pamiętam, że ten dziennikarz mówił wtedy, że nie zmieniło się także prawo, w prawie hiszpańskim pozostały różne zapisy z czasów Franco pozwalające na używanie przemocy fizycznej i psychicznej, po prostu przeważnie są one martwe. Do czasu. Ciekawe, że nie było jednak trudno rozpoznać, o jaki wiersz chodzi. Słowo „tortury” jest zadziwiające międzynarodowe. To słowo zrobiło karierę.

Potem odzywa się Albert Ashok z Indii informując, że ten sam wiersz, *Tortury*, przetłumaczył, został opublikowany w Kalkucie, ale także w Bangladeszu.

Dołącza się Meksyk. „Pozostajemy z jej wierszami, to nasz przywiej”. Odzywają się Albańczycy, też mają jej wiersze po albańsku. Będą je czytać na specjalnym wieczorze. Nie oburza mnie, że tłumaczenia na wiele języków najprawdopodobniej nie były robione z polskiego oryginału. Sens rozumiany jest dobrze.

Nie będę tu opisywać całej dyskusji, bo już zaznaczyły się dwa wzory, w jaki poezja Szymborskiej dociera do serc na świecie. To wszystko, co pisała Sarah Lawson, skądinąd – tłumaczka wierszy Twardowskiego, jest bardzo trafne i bliskie polskim odczytaniom krytycznym. Istnieją jednak sytuacje, gdy na plan pierwszy wysuwa się problematyka polityczna. W wierszach Szymborskiej wszyscy, którym bliska jest sprawa obrony praw mniejszości, potrzeba respektowania autonomii jednostki i sprzeciw wobec wojny i przemocy – rozpoznają SWOJĄ poetkę. Wiersze jak *Wietnam*, *Terrorysta* czy *Tortury* mówią o sprawach świata, które ją głęboko poruszały. Trzeba było jej czułego, kobiecego dotknięcia i daru widzenia zwykłych rzeczy w nowy sposób, by nie zabrzmiało to banalnie, lub przesadnie, jak to bywa z „twór-

czością zaangażowaną”. Chodzi przecież o bardzo poważne rzeczy, ba, fundamentalne i biada nam, jeśli o to staniemy się głusi.

Odpowiadając na te wpisy, usiłowałam wytłumaczyć coś z naszych wewnętrznych sporów i zarazem przybliżyć Szymborską jako osobę. Sama zdecydowała o tym, że chce mieć skromny, świecki pogrzeb. Nie pragnęła rozgłosu, pomagała, czyniąc jedno zastrzeżenie, że będzie to zachowane w tajemnicy. W dużym stopniu zapobiegła pośmiertnym sporom. No cóż, wysnęło się pewnej postacie, że Szymborska to Nobel, ale nie kojarzy jej się z Polską. Dzięki Szymborskiej – Polska wielu ludziom na świecie kojarzy się z wolnością, obroną pokoju i prawami człowieka.

MAREK SKWARNICKI

Podziękowanie Wisławie Szymborskiej

Wisławę Szymborską, która zmarła trzy dni przed momentem, kiedy piszę to wspomnienie, poznałem w roku 1962, czyli w początkowych latach mojego pobytu w Krakowie, po przeniesieniu się z Warszawy. Szymborska była członkiem redakcji „Życia Literackiego”, komunistycznego pisma redagowanego przez dziwnego człowieka, jakim był Władysław Machejek. Dziwaczność polegała na tym, że będąc zartwardziałym komunistą, miał jakieś liberalne uczucia, które potem przerodziły się w ochronę pisarzy bezpartyjnych, w czym chyba również uczestniczyła Szymborska. W ogóle życie literackie było, jak zawsze Kraków, bardziej cywilizowane w życiu kulturalnym, aniżeli to postulowały ówczesne władze PZPR. Machejek był udziałowcem Władzy. Piszę o tym, gdyż „Życie Literackie” miało swój lokal na Wiślniej 1, a „Tygodnik Powszechny” na Wiślniej 12. Najdokładniej jednak pamiętam spotkanie z Wisławą w mieszkaniu Olgierda Terleckiego, też redaktora „Życia”, który mnie zaprosił do towarzyskich pogaduszek o literaturze. Chciano wtedy nawet założyć klub prywatno-dyskusyjny u Olgierda, który był kombatantem andersowskim, wyraźnie współpracującym z władzami. Ponieważ okna mieszkania wychodziły na wiadukt kolejowy linii prowadzącej z południa Polski na Śląsk i do Warszawy, klub miał się nazywać, o ile dobrze pamiętam, Pod Wiaduktem. W „Życiu Literackim” dopuściła Wisława jakieś moje wiersze do druku, zostałem tam uhonorowany, gdy otrzyma-

łem Nagrodę Literacką im. Bursy, ufundowaną przez poetów, z którymi najczęściej obcowałem w stołówce literatów na ul. Krupniczej 22. W ciągu tamtych lat wychodziły cienkie tomiki Szymborskiej, której byłem admiratorem. Miłosz był na emigracji i w ogóle nie mógł być drukowany w kraju, a nawet nie można było o nim pisać. Wskutek tego hierarchia poetów układała się, jeśli chodzi o moje gusta, następująco: Herbert, Szymborska, Różewicz. Oczywiście w moim literackim, i nie tylko, życiu Miłosz przyćmiewał wszystko. Jak dzisiaj wiadomo, wszystkie te nazwiska wielokrotnie wiązano z możliwością nominacji do Nagrody Nobla, która w końcu ozdobiła życiorysy najpierw Czesława Miłosza, a potem Wisławy. Oczywiście bardziej sprawiedliwie by było, gdyby poza nimi otrzymali tę nagrodę Herbert i Różewicz. Po śmierci Miłosza cześć oddawano Szymborskiej, bo też znaczne to miasto Kraków, w którym aż dwoje poetów miało sztokholmską nagrodę. Co prawda z punktu widzenia literackiego różnica w poezji tych dwojga jest ogromna. Wiersze Wisławy posiadają tak silnie własną poetykę w sensie strukturalnym i nastroju lirycznego, że są nie do kontynuowania ani naśladowania. Poezja intelektualistki niezwykle głęboko przeżywającej los człowieka na tej biednej ziemi, co jak myślę, decydowało pewnie o jej nominacji. Szymborska stawia najważniejsze pytania o sens świata i życia ludzkiego w sposób nieco znieczulony jej poczuciem humoru. Ale jest to humor wielki, zdarzający się niekiedy tylko w literaturze. Jednak na te pytania Szymborska nie daje nigdy odpowiedzi, nie rozwiązuje zagadek, jakie wynikają z treści poszczególnych utworów i to jest zapewne jedną z przyczyn jej dużej popularności, ponieważ nastąpił zmierzch literatury „dydaktycznej”. W nastroju obecnego czasu, zwłaszcza w młodych pokoleniach charakterystyczne jest stawianie zasadniczych pytań filozoficznych życia i bezradność w poszukiwaniu na nie odpowiedzi. Sam ten fakt poszukiwania albo odbijania się nagle od ciemnego muru tajemnic jest poezją obecnego czasu, a Szymborska znalazła styl, właściwie konwencję wyrażania tego.

W burzliwych okresach politycznych i kulturalnych Polski wiersze Szymborskiej począł drukować Turowicz. Wydaje mi się, że miał przedtem wobec niej jakieś obiekcje, które jednak skończyły się przyjaźnią. W okresie, kiedy Kościół używał świątyń poetom, by mogli w nich występować zamiast w lokalach publicznych, gdzie to było im zabronione, dane mi było ni stąd ni zowąd prowadzić mały recital poetycki w kościele krakowskim u ojców karmelitów na Piasku. Wisława przed zajęciem miejsca przy ołtarzu spytała proboszcza, czy w tabernakulum jest Najświętszy Sakrament i wtedy proboszcz zabrał kielich do bocznej kaplicy. Przyczyną pytania, myślę, mógł być nie tylko świecki światopogląd Wisławy, ale również jej skromność i takt. W tym opozycyjnym wieczorze autorskim, w którym brało udział jeszcze kilku poetów krakowskich, znalazła się również Ewa Lipska i Leszek Moczulski. Innych nie pamiętam.



Wieczór autorski poetów krakowskich w stanie wojennym w kościele ojców karmelitów na Piasku, przy ulicy Karmelickiej. Wisława Szymborska idzie zająć swoje miejsce po drugiej stronie ołtarza, za Szymborską – Ewa Lipska, rok 1982.

Nie wiem dlaczego, ale po otrzymaniu Nagrody Nobla moje kontakty z Wisławą Szymborską były bardzo rzadkie i raczej na forum publicznym, ale wiedziałem, że zawsze darzy mnie sympatią, za co jej byłem wdzięczny. I teraz jestem również wdzięczny, bo między innymi zawdzięczam jej wierszom wiele inspiracji poetyckich, głównie dążność do syntezy intelektualnej, a w każdym razie znaczeniowej wiersza.

LESZEK SZARUGA

Nie Wystarczy

W jednym ze szkiców napisał Czesław Miłosz o fenomenie, jaki stanowi zjawisko określone przezeń mianem „polskiej szkoły” poezji: „Poezję »szkoły polskiej« warto było tłumaczyć na obce języki, bo jej język dźwigał ciężar historycznego doświadczenia dawnego i nowego, co przekształcało się w dystans i ironię, a nie wyłąc-

czam bynajmniej »lekkiej« Szyborskiej”. I nie dziwi, że ów przymiotnik – „lekka” – zapisał poeta w cudzysłowie. Bo rzeczywiście – pozornie jest to poezja nie stawiająca czytelnikowi oporu. Lecz gdy się wczytać uważniej, okazuje się, że wciąga do otchłani, co znakomicie wyłożone zostało w innym szkicu Miłosza zatytułowanym *Szyborska i Wielki Inkwizytor*, gdzie głębinowej analizie poddany zostaje wiersz Szyborskiej *Mała dziewczynka ściąga obrus*, który w powierzchownym odbiorze zdaje się być po prostu świetnie opowiedzianą historyjką o eksperymencie dziecka polegającym na ściągnięciu ze stołu obciążonej szklankami i łyżeczkami materii:

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Czeka ją zatem odkrycie prawa ciężenia. Przy czym: „Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego. / Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami. // Ta próba dokonana być musi. / I będzie”.

Miłosz, nawiązując do Legendy o Wielkim Inkwizytorze stworzonej przez Iwana Karamazowa i odparciu przez Chrystusa pokusy przezwyciężenia z anielską pomocą prawa grawitacji, wreszcie też, po uwolnieniu z więzienia, składającego pocałunek na obliczu swego prześladowcy, powiada, że tym, co pokonuje siłę ciężenia – a zatem dowodzi, że eksperyment może zaprzeczyć utrwalonym przekonaniom o konieczności zwykłego obrotu rzeczy, jest łaska: „Jedynym wyjątkiem jest łaska przeciwstawiona tej sile ciężenia, a więc niby milczący pocałunek Jezusa na twarzy Wielkiego Inkwizytora. Jak więc widać, pod niewinnym wierszem Wisławy Szyborskiej kryje się przepaść, w którą można zapuszczać się niemal bez końca, jakiś ciemny labirynt, który chcąc nie chcąc zwiedzamy w ciągu naszego życia”.

Taką małą dziewczynką, wciąż na nowo eksperymentującą i wciąż zdziwioną tym, że to co jest, jest takie, jakim być musi, jest sama autorka tego wiersza. Zawsze bowiem na końcu każdej próby – każdego jej wiersza – pojawić się musi pytanie, na które nie ma odpowiedzi: czy tak być powinno? I czy to, co jest, jest całkowicie oczywiste? Czy można się temu przeciwstawić, zaś jeśli można, to jak? Właśnie tak: wciąż ponawiając próby, albowiem, jak napisała w wierszu *Cebula*, „jest nam odmówiony / idiotyzm doskonałości”.

Bez przesady można uznać Szyborską za poetkę, której każdy nowy wiersz – każde nowe dzieło – jest ponawianiem takiej próby, jest eksperymentem, także językowym. Od dawna jestem przekonany, że poszczególne jej utwory mają własną,

odrębną poetykę, a że mimo wszystko istnieje coś, co można określić jako wspólny dla nich wszystkich poetycki idiom. Każda jej poetycka książka jest swego rodzaju całością – precyzyjnie skomponowaną i będącą zbiorem samowystarczalnym. Ta precyzja nakazywała autorce nieustanną selekcję. Nie dziwi zatem, że, odpowiadając na pytanie dotyczące stosunkowo niewielkiej (ok. 350) ilości opublikowanych wierszy, odpowiedziała, że na pozostałe ma kosz na śmieci. Jednym z najbardziej zdumiewających eksperymentów jest tom *Dwukropek* kończący się wierszem *Właściwie każdy wiersz* o otwartej na nieosiągalną Całość poincie:

jeśli czarno na białym,
czy choćby w domyśle,
z ważnego albo z błędnego powodu,
postawione zostaną znaki zapytania,
a w odpowiedzi –
jeżeli dwukropek:

Co po dwukropku: milczenie? Biała przestrzeń bez jednego choćby zapisanego znaku? Pointa tego zbioru Wisławy Szymborskiej nie da się jednoznacznie odczytać. Ba – w ogóle odczytać się nie da. Nie da się odczytać, gdyż, jak pamiętamy z wiersza *Utopia*, za każdym razem – nawet wychodząc z przestrzeni poetyckiej – odnajdujemy się „w życiu nie do pojęcia”.

Wiemy, choćby z wykładu noblowskiego, iż autorka unika definiowania poezji. Jeśli jednak już podejmuje próby tego rodzaju, czyni to przewrotnie, jak w otwarciu ostatniego utworu tomu zatytułowanego *Właściwie każdy wiersz*:

Właściwie każdy wiersz
mógłby mieć tytuł „Chwila”.

Kończy ten utwór dwukropek. Lecz czy rzeczywiście go kończy? Czy nie jest tak, iż właśnie po dwukropku zaczyna się „wszystko”: na niezapisanej białej kartce. W Księdze Szymborskiej, jak w każdej Księdze, owa kartka pojawić się musi. Ta wiedza „o wszystkim” jest oczywiście wpisana w całą poezję Szymborskiej, w której nie przypadkiem jednym ze „słów najdziwniejszych” jest słowo „Nic”, o którym czytamy: „Kiedy wymawiam słowo Nic, / stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie”. I tak jest także w wypadku, gdy na końcu wiersza pojawia się dwukropek: otwiera się w ten sposób kosmos możliwości, z których jedną jest milczenie.

Siłą tej poezji było zawsze skupienie się na detalu. Takim detalem jest dwukropek, takim jest „kropka kopytka” z *Radości pisania*, gdzie: „Nad białą kartką czają się do skoku / litery, które mogą ułożyć się źle, / zdania osaczające, / przed którymi nie będzie ratunku”. Każdy znak istnieje osobno, każdy jednak, jak w tym wierszu,

staje się ogniwem „łańcucha znaków” wiążącego czas. I jest do napisania traktat o czasie w tej liryce, o jego poetyckiej filozofii. W *Greckim posągu* czytamy o tym, że marmurowe rzeźby „giną (...) biało / i nie zawsze do końca”. Ocalały tors wciąż przykuwa uwagę, „ośniewa i trwa –”. Znów detal – wers zakończony zostaje myślnikiem, swoistą pisarską (ale i muzyczną) pauzą, po której następuje pointa:

Czas także tu zasłużył na pochwalną wzmiankę,
bo ustał w pracy
i coś odłożył na potem.

W pracy nie ustają Parki, w szczególności przecinająca nitki żywota Atropos. A jednak poetka (liryczne ja?) potrafi tę pracę wstrzymać pospiesznie kończąc *Wywiad z Atropos*. Pozwolił sobie na takie „ucięcie rozmowy” z jedną z cór Zeusa i Temidy to nie lada odwaga i świetny poetycki żart, tak samo znakomity, jak koncept *Labiryntu* będącego wszak tutaj obrazem ludzkiego życia, ucieczki przed śmiercią: „Gdzieś tu musi być wyjście, / to więcej niż pewne. / Ale ty go nie szukasz, to ono cię szuka / (...) a ten labirynt / to nic innego jak tylko, / jak tylko twoja, dopóki się da / twoja, dopóki twoja, / ucieczka, ucieczka...”. Żartobliwe jest też zrównanie dokonane w wierszu *Stary profesor*, w którym bohater wśród nielicznych przyjaciół wymienia dwóch: „mały Grześ z naprzeciwka i Marek Aureliusz”. Życie każdego z nich, Marka Aureliusza i Grzesia z naprzeciwka waży jednakowo na szali istnienia.

W tym tomie humor Szymborskiej to często żart ze śmiercią (nie: ze śmierci). To swoiste i wymagające pogłębionej analizy przewartościowanie tradycji barokowej, o której swego czasu pisał Jan Józef Lipski, iż jest jednym z dominujących punktów odniesienia współczesnej liryki. Zważywszy, iż kiedyś uznał Miłosz autorkę *Stu pociech* za brakujące ogniwo naszej poezji pozytywistycznej – choć nie wiem czy słusznie: przy tym zauroczeniu Pascalem? – owe barokowe koncepty wydają się zastanawiające, zwłaszcza w kontekście tomu zatytułowanego *Tutaj*. Tutaj – to znaczy: gdzie? Po tej stronie istnienia, która różni się od domyślnego „tam” i nazwanego w poincie tytułowego wiersza „donikąd”. Tutaj znaczy też: na Ziemi:

kręcisz się bez biletu w karuzeli planet,
a razem z nią, na gapę, w zamieci galaktyk,
przez czasy tak zawrotne,
że nic tutaj na Ziemi nawet drgnąć nie zdąży.

To życie na Ziemi jednak, choć „wypada dość tanio”, naznaczone jest przemijalnością, jak w zamykającym zbiór wierszu *Metafizyka*:

Było, minęło.
Było, więc minęło.
W nieodwracalnej zawsze kolejności,
bo taka jest reguła tej przegranej gry.

Lecz przecież przemijanie jest zarazem wyzwaniem: nie przypadkiem przecież, mimo wiedzy o przegranej, grę wciąż się podejmuje. Życie, jedyne i niepowtarzalne – a wyraz temu przekonaniu odnajdziemy w całej poezji Szyborskiej – jest zarazem zadaniem, któremu nie zawsze potrafimy sprostać, gdyż nie zawsze chcemy pamiętać o tym, że „nic dwa razy się nie zdarza” i że uczestniczymy w spektaklu, który odbywa się bez prób i powtórek.

Szyborska opowiada o tym w sposób o tyle niezwykły, iż wykorzystuje w swych poetyckich narracjach utarte zwroty języka potocznego, które, umieszczając je w metafizycznych kontekstach, nasycy nowymi, często zaskakującymi znaczeniami. Już choćby w przytoczonych wyżej fragmentach widać, jak dynamizuje w utworze wyrażenia typu „było, minęło”, „takie są reguły gry”, „jazda na gapę”: umieszczenie ich w lirycznej przestrzeni sprawia, iż przestają być traktowane bezrefleksyjnie, a stają się precyzyjnymi instrumentami poznawczymi, odsłaniają niepowszedniość powszedniego życia. Ta właśnie niepowszedniość pochwyciona zostaje w opisie pewnej kobiety, która zajmuje się przelewaniem mleka z dzbanka do miski: niby to czynność powszednia i z pozoru nie zasługująca na uwagę. Ale tylko do tego momentu, gdy nie zobaczymy jej na obrazie Vermeera w Rijksmuseum, który to obraz przemienia nie znaczący w życiu tej kobiety epizod w moment wieczny. I właśnie dlatego, czytamy w poincie utworu zatytułowanego *Vermeer*, póki ten moment trwa:

nie zasługuje Świat
na koniec świata

Można by dopowiedzieć, odwołując się do tego właśnie wiersza Szyborskiej i pozostając w jego poetyce: póki ten wiersz trwa – podobnie jak inne utwory autorki komponujące z języka potocznego zmuszające do namysłu kompozycje przemieniające codzienność w niecodzienność – Poezja nie zasługuje na obwieszczany od czasu do czasu „koniec poezji”. Światy tu kreowane, choć pozornie są odbiciem rzeczywistości, wprowadzają jednak w przestrzeń alternatywną, w których nawet prawo ciężenia może przestać funkcjonować, jak w puencie wiersza *Odkrycie*:

Szybują mi te słowa ponad regułami.
Nie szukają oparcia w jakichkolwiek przykładach.
Moja wiara jest silna, ślepa i bez podstaw.

Nie wystarczy bowiem twarde stąpanie po ziemi, trzeba się czasem od niej umieć oderwać i z wysoka spojrzeć na nasz ludzki świat, tak jak to się dzieje w tłumaczo-
nym przez Szymborską przed laty wierszu Baudelaire'a *Albatros*.

PIOTR SZEWC

Kto ile zdążył...

Moje pierwsze zetknięcie z poezją Wisławy Szymborskiej nie było oryginalne. W kla-
sie na parterze, z oknami zwróconymi na wschodnią stronę, w Szkole Podstawowej
nr 2 w Zamościu polonistka i wychowawczyni Lucyna Segieda uczyła nas rozumieć
Gawędę o miłości ziemi ojczystej i *Minutę ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*. Nie tylko ro-
zumieć: tych wierszy uczyliśmy się na pamięć i do dziś w myślach brzmią mi niektó-
re z nich frazy. Taki był wstęp do spotkania autorskiego, już nie tylko z poezją samej
Szymborskiej, odbywanego w następnych latach, nie w klasie szkolnej, ale sam na
sam, z tomikami w dłoniach, czyli w formie najlepszej z możliwych. Wspominając
te dawne okoliczności, gdy nie ma pośród nas ani poetki, ani zamojskiej polonist-
ki pani Segiedy, jeszcze prawdziwiej brzmią słowa z utworu *O śmierci bez przesady*:
„Kto ile zdążył, / tego mu cofnąć nie może”.

Tak wiele – i mądrze – napisano o poezji Szymborskiej, że chyba nic nie potrafił-
bym od siebie dodać. I nie w tym teraz rzecz. Nie absorbowała nikogo nadmiarem
swoich utworów, bez żalu (pamiętamy jej słowa, że ma w domu kosz) rozstawa-
ła się z tymi, które nie przeszły przez ucho igielne jej kryteriów. Ta postawa Szym-
borskiej budzi mój szacunek swoją słusznością i konsekwencją. Inaczej mówiąc,
poetka miała poczucie miary i wartości, co jest trudne zwłaszcza wtedy, gdy od-
nosi się do twórczości własnej. Poczucie miary i wartości nie pozwalało jej na ar-
tystyczny kompromis.

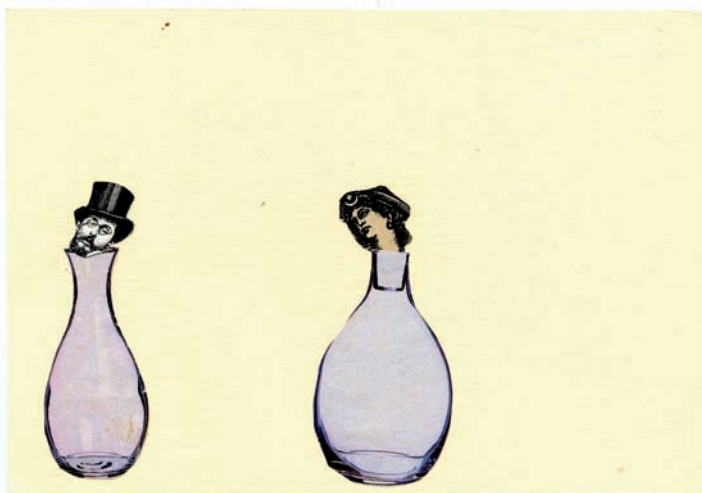
Każdy jej wiersz jest jak osobny świat. A świat światu nierówny, świat do świata
niepodobny. Fraza, że „nic dwa razy się nie zdarza”, odnosi się i do tego faktu, że
Szymborska wyposażała swoje utwory w autonomię i odrębność. Owszem, sąsia-
dowały ze sobą w zbiorach, ale jeden inny od drugiego, jak rodzeństwo różniące się
nie tylko wiekiem, płcią, ale i wzrostem, kolorem oczu i włosów, brzmieniem głosu,

temperamentem, wszystkim, o czym moglibyśmy zamarzyć... Nie twierdzę, że tak jest lepiej, bo wystarczy dla przykładu przywołać tyle „podobnych” do siebie wierszy Tadeusza Nowaka – znakomitych, pięknych, groźnych i wspaniałych; jednorodność jego twórczości to też oczywiście jej wartość i siła. Szczęśliwie jest coś, co łączy jakże niepodobne do siebie utwory Szymborskiej. Otóż czytając je, nie można mieć wątpliwości, że napisała je właśnie ona. Są rozpoznawalne nieomylnie, piętno autorstwa jest ich naturalną cechą, znakiem rozpoznawczym jak metka na markowym ubraniu. Wyjątkowość każdego utworu Szymborskiej nie brała się ot tak z siebie, znikąd. *W Pod jedną gwiazdką* napisała: „Nie miej mi za złe, mowo, że pożyczam patetycznych słów, / a potem trudu dokładam, żeby wydały się lekkie”.

JANUSZ SZUBER

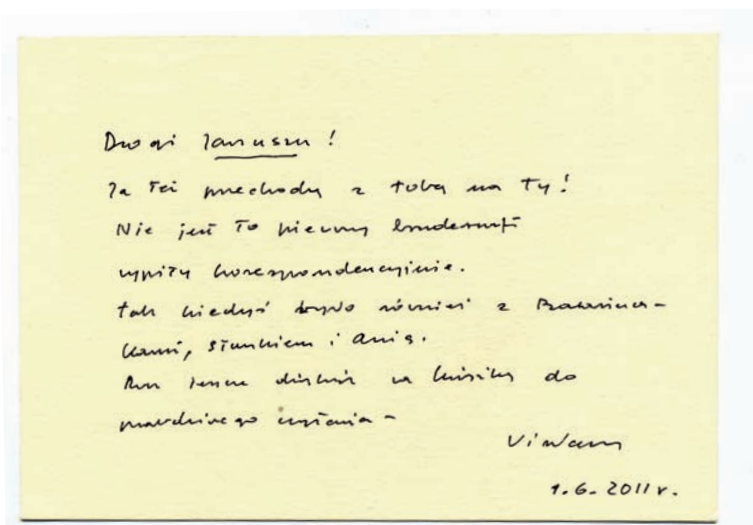
List do Krzysztofa Myszkowskiego

Drogi Krzysztofie,
oto zapowiedziane kartki i niezbędne objaśnienia (najkrócej, jak potrafię).





Leżąc w Krakowie w klinice przy Skawińskiej, przełom listopada i grudnia 2007, robiłem wspólnie z odwiedzającym mnie Jerzym Illgiem ostatnią korektę wierszy wybranych *Pianie kogutów*, które ZNAK planował wydać wiosną następnego roku. Zdarzało się, że dołączał do nas profesor Andrzej Szczeklik. Tak było, kiedy przyszło nam wybierać projekt okładki. Także we trzech zdecydowaliśmy, że promocja tomu odbędzie się w sali z białym fortepianem na początku kwietnia, podczas






Kraśów, 2 grudnia 2011

Drogi Janusz,


Dziękuję Ci za powieści i życzenia
imiennicze. Wskazane przekształcenie odłamku
porównania od Ciebie; ucieszyły się i odwołałem je.
U nas ciepło, jesiennie, jak na obrzeżu.
Słg mnc serdecznie

Andrzej



 Andrzej Tykocinski
 © Ilustris s.c.
 PC 154 / Printed in Poland

www.ilustris.pl


 5 907791 360113

meo kolejnego pobytu w klinice. Promocja, w atmosferze dalekiej od wyłącznie solennej prezentacji, udała się dzięki sporej grupie przyjaciół i ich pomysłowości. Obecna była Wisława Szymborska.

W 2009 Wydawnictwo Literackie urządziło w Sali Mehofferowskiej *Wiosenne czytanie Szubera*. Okazją było ukazanie się w tej oficynie *Wpisu do ksiąg wieczystych*.

Wśród czytających wiersze i zadających mi pytania byli Wisława Szymborska (*Tymczasem tak to wytłumaczę*) i Andrzej Szczeklik (*Dziura w serze. Pustka, notabene* wiersz mówił z pamięci).

Po spotkaniu mieliśmy z Wisławą Szymborską wypić bruderszaft, tyle że spotkanie przeciągało się ponad miarę i nic nie zapowiadało rychłego końca. Wobec czego, w przytomności Marysi i Andrzeja Szczeklików, Jerzy Illg został zobowiązany przez opuszczającą WL Poetkę do wypicia ze mną tego bruderszaftu *per procura*. Kartka Wisławy Szymborskiej nawiązuje do tamtych ceremonii i mojej dedykacji na tomiku *Powiedzieć. Cokolwiek*.

Co do kartki drugiej. Wiedząc, że po operacji u Bonifratrów Wisława Szymborska leży u profesora Szczeklika, poprosiłem go o przekazanie w stosownej porze ukłonnów i życzenia powrotu do zdrowia.

Z Wisławą Szymborską i Andrzejem Szczeklikiem widywałem się lub kontaktowałem również w innych okolicznościach, ale o tym, być może, kiedy indziej.

MARTA WYKA

Dwie opowieści Szymborskiej

Wiersze Szymborskiej to wierszowane opowieści. Czy może reportaże, zapisy rzeczywistości, przepuszczone przez filtr poetyckiego języka? Ten filtr jest tak dokładny i skuteczny, tak precyzyjnie skonstruowany, że materiał, z którego został wykonany przestaje nas – czytelników – obchodzić.

Ale rzeczywistość przeczytanej właśnie książki, notatki prasowej, zdumiewającego odkrycia naukowego, poruszającego wydarzenia, obejrzanej wystawy malarskiej, pulsuje na zapleczu prawie każdego wiersza. Szymborska jest jak dziennikarz – ale tylko na samym początku procesu twórczego. Potem już następuje poetyckie przetworzenie tego materiału. Zdarza się, że język ją ponosi, zaś zabawa z nim zachwyca. Tak, jak poetów barokowych; wydaje się, że do nich wolno odsyłać niektóre jej wiersze.

Nie jest więc Szymborska, bo tyle chcę powiedzieć, poetką romantyczną – jest racjonalistką i dziedziczką oświecenia, choć poetycki rozum niekoniecznie dostarcza jej pociechy w zetknięciu ze światem.

Autotomia albo opowieść o życiu i zmartwychwstawaniu strzykwy uważana jest słusznie za jedną z najdoskonalszych opowieści poetki. Najpierw, zanim go napisała, czytała zapewne jakąś książkę o dziwnym życiu tych stworzeń, odtwarzających swoje narządy wewnętrzne po ataku wroga. U strzykwy jest to przewód pokarmowy.

Lecz pisała wiersz odnoszący się do gatunku ludzkiego, refleksyjnego, wyposażonego w serce i mózg. Halina Poświatowska była poetką i filozofką, ale natura nie obdarzyła jej cudowną zdolnością regeneracji narządów. Sięgając po tę biologiczną inspirację, budując z niej barokowy koncept i filozoficzną refleksję, Szymborska jak zawsze, chwali nie tylko człowieka, który odszedł, ale również jego (a właściwie jej) poetką profesję. To epitafium dla poetki ukazuje jednocześnie liryczny kunszt drugiej poetki. Po latach, w innym miejscu biografii Szymborskiej, przybierze on formę równie doskonałego *Kota w pustym mieszkaniu*.

Z *Autotomii* :

Potrafimy się dzielić, och prawda, my także
Ale tylko na ciało i urwany szept
Na ciało i poezję
(...)
Przepaść nas nie przecina.
Przepaść nas otacza.

Nie ma reinkarnacji, ale zawsze i niezmiennie istnieje język. *Miniatura średniowieczna* to popis lingwistyczny (a więc też barokowy) ukazujący władzę języka nad światem widzialnym. Język i jego możliwości zachwycają poetkę podobnie jak kunszt nieznanego malarza. Na miniaturze średniowiecznej świat jest pomniejszony, ale doskonały, jego kolory czyste, orszak prowadzony przez księcia promieniuje harmonią – „kto zasię smutny, strudzony, / z dziurą w łokciu i z zezem / tego najwyraźniej brak”.

Średniowieczny malarz ofiarowuje złudzenie. W tym „realizmie najfeudalniejszym” nie ma miejsca na żadną rysę i niedoskonałość. Podobnie dzieje się z językiem. Można go ugiąć i naginać do tej wizji świata doskonałego; i właśnie w języku następuje jak gdyby przekroczenie doskonałości obrazu: książkę jest „najpochlebniej niebrzuchaty”, paż „najpacholętszy” zaś orszak kroczy po „najzieleniejszym wzgórzu”.

I byłaby ta opowieść tylko kuglarskim popisem językowej gimnastyki, gdyby nie zakończenie:

Onże wszelako dbał o równowagę:
Piekło dla nich szykował na drugim obrazku
Och, to się rozumiało
arcysamo przez się

Dwie przypomniane tutaj historie Szymborskiej zarysowują, jak myślę, granice jej poetyckiego świata. Jego wnętrze, bogate i skomplikowane, niezmiernie trudno jest opisać. *Autotomia* to obraz złożoności człowieka: jest on produktem biologicznym, i na swoją biologię nie ma żadnego wpływu (można to też nazwać determinizmem), zaś jedyną przeciw temu skuteczną bronią jest wiersz. Brzmi to może banalnie, ale widziałabym w *Autotomii* również życiową dewizę samej Szymborskiej.

Świat bowiem szykuje dla nas, zachwyconych nim, ten „drugi obrazek”. Przedstawia on, powtórzmy, piekło.

W tych wierszach Szymborskiej, napisanych w latach siedemdziesiątych, a więc przed wybuchem wielkiej popularności i światowej sławy, budowanej przy udziale innej już publiczności niż w tamtych, mentalnie odległych latach, widziałabym niezmienniki jej sztuki poetyckiej.

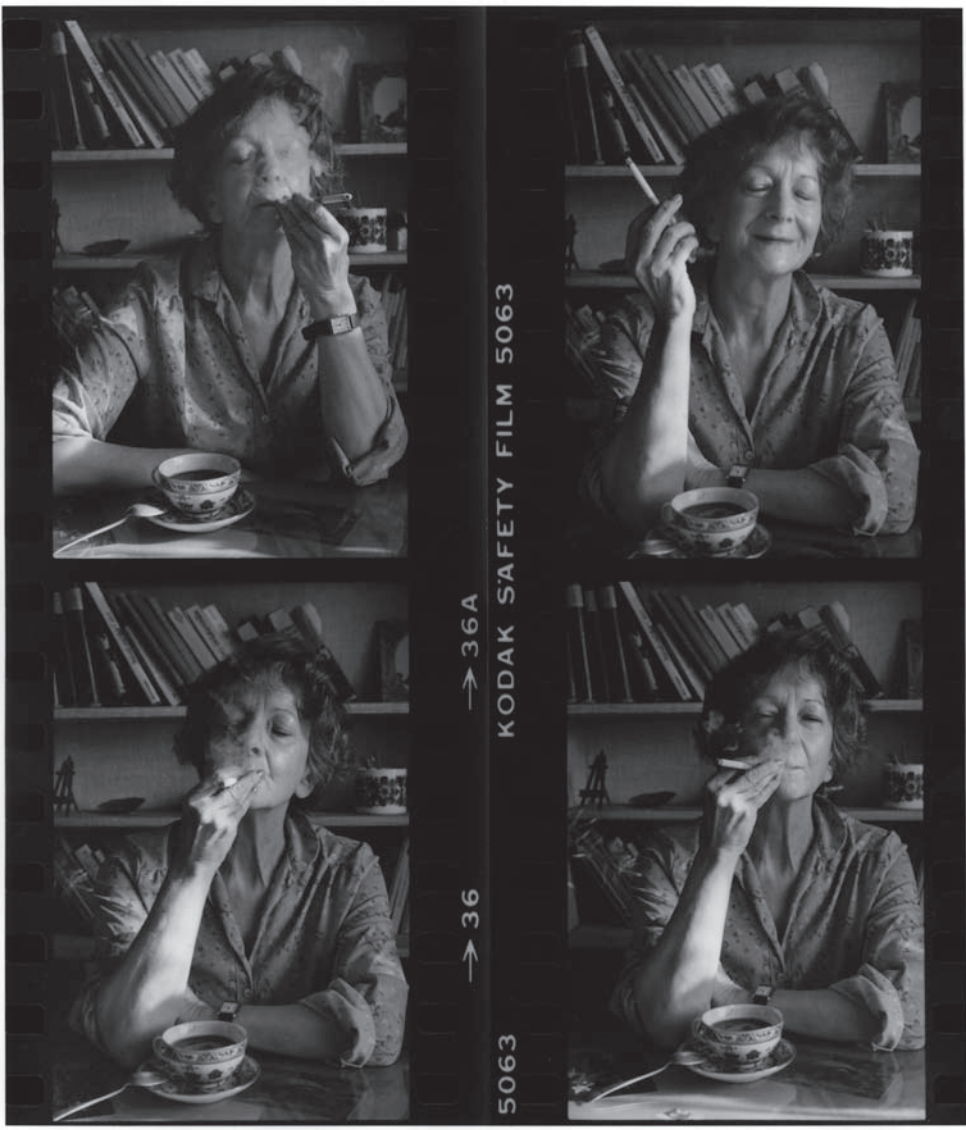
Brak złudzeń wobec naszych czasów współlistnieje w niej z kartezjańską wiarą w możliwość ich analizy. Tragedia biologii nie musi być tylko źródłem strachu, lecz również szczególnej fascynacji.

Ciało i dusza spotykają się w języku – myślę, że cała Szymborska jest właśnie taka.

Napisałam ten tekst konsekwentnie w czasie teraźniejszym. Szymborska bowiem wciąż „jest”. Czas przeszły nie chce mi się z nią pogodzić.

„*Non omnis moriar*” z wiersza poświęconego pamięci Haliny Poświatowskiej, wyrażało przekonanie o wartości młodo zmarłej poetki.

Szymborska nie pomyliła się – Halina Poświatowska, jej młodsza koleżanka po fachu, została w polskiej poezji. Śmiertelne ręce poetek dalej wykonują swoją pracę, codziennie.



→ 36A

KODAK SAFETY FILM 5063

→ 36

5063

„...czy *homo sapiens* się udał w ogóle?”

Z Wisławą Szymborską rozmawiają Krystyna i Stefan Chwinowie

(23 marca 1993, popołudnie, Instytut Polski w Londynie, po spotkaniu autorskim Wisławy Szymborskiej z udziałem Stanisława Barańczaka, profesora Jerzego Pietrkiewicza, rozmawiają z poetką Krystyna Chwin – z magnetofonem w dłoni – i Stefan Chwin, najpierw w sali na parterze, potem korytarz, winda)

(szum głosów, klimatyzacja, nagranie uszkodzone, pytania z sali)

Wisława Szymborska: ...mnie się wydaje, że właściwie cała literatura, taka z pewnymi ambicjami, troszkę większymi niż sama fabularność na przykład, stara się wyskoczyć poza oczywistość. Jeden wyskakuje wyżej, drugi niżej, ale w każdym razie próbuje wydobywać się z tego, co jest wszystkim ogólnie wiadome... Tak mi się wydaje... Ja myślę, że inne sztuki też wyskakują poza oczywistość. Jeżeli coś się udaje, zawsze jest ten wyskok poza rzeczywistość... Ale więcej to nie powiem, bo nie wiem... Nie, nie chodzi o sekrety – nie, żadnych sekretów nie mam: lepiej nie wiedzieć, nie analizować za bardzo...

(pytanie się nie nagrało)

W.S.: ...u mnie na pewno nastąpiła jakaś zmiana pisania: inne traktowanie materii poetyckiej a także zmiana stylistyczna, w latach pięćdziesiąty piąty, szósty rok – pod każdym względem. Potem, może to bardzo źle, ale nie mam potrzeby zmieniać poetyki, niczego nie mam potrzeby zmieniać, bo mnie się wydaje, że zaczęłam być sobą. Może jestem nieciekawa jako osoba, ale piszę na miarę tego, co czuję i myślę i właściwie żadnych zmian i tak zwanych etapów w twórczości nie mam. Czasem mnie jest oczywiście trochę smutniej, ale to zależy od życiowych okoliczności, czasem mam okresy większej euforii, ale to nie wymaga żadnej zmiany stylistycznej, przynajmniej tak czuję. Oczywiście, krytycy mogą powiedzieć, że to źle, no, bardzo możliwe, tylko że ja nie jestem krytykiem. Doceniam ludzi, którzy stale poszukują jakichś innych środków, przerzucają się... Oni są bardzo potrzebni...

Krytycy też, czytelnikom. Ale przede wszystkim poetom. Tylko że to nie jest akurat mój przypadek...

(pytanie się nie nagrało)

W.S.: ...bardzo często tłumacze omijają w ogóle wiersze rymowane – no bo po co sobie taki kłopot robić... U Barańczaka jest odwrotnie – on z jakąś sadystyczną przyjemnością do tego się zabiera. To się czuje, to się czuje... Poza tym bardzo często się poznaje, czy jest dobry przekład, czy zły, po pytaniach – jemu tego nie było trzeba. Ale istnieją tłumacze, którzy muszą zapytać autora o pewne rzeczy, bo są jakieś idiomy, jakieś historie... Po jakości tych pytań też można poznać, czy poważnie traktują przekład, czy nie... czy tylko jako zajęcie na pół godziny... To jest też do zauważenia...

(pytanie się nie nagrało, szum klimatyzacji w sali, odgłosy ulicy)

W.S.: ...trzeba powiedzieć, że historia mi pomogła do tego, żeby zmądrzeć. Ja chciałam zbawiać ludzkość poprzez tamten ustrój, kiedyś, tak... I potem nagle zrozumiałam, że ludzkości nie należy zbawiać i nie należy ludzkości kochać, tylko trzeba lubić ludzi, ...zaczęło się moje inne życie.

Stefan Chwin: Czy to była utrata wiary w to, że świat można naprawić?

W.S.: ...nie, nie. Tylko zdaje się, że pojmowanie, jakimi sposobami świat się naprawia – tu się zmieniła sprawa. No oczywiście, świat się jakoś tam poprawia, chociaż i się pogarsza równocześnie z innej strony. Z jednej strony się poprawia, a z drugiej nie... A pani to nagrywa, tak? A to takie jest niedoskonałe, co ja mówię... To właściwie była moja główna zmiana... Kiedy doszły te wszystkie różne fakty... A poza tym, wie pan, człowiek, który chce w coś wierzyć, tak, jak chce (?), ja mówię w imieniu pokolenia tego, to jest pokolenie Woroszylskiego, jak się chce w coś wierzyć, to się wierzy. I tego doświadczenia zresztą ja bym nikomu nie oddała.

S.Ch.: Jednak?

W.S.: Tak! Bo rozumiem, jak ktoś może się teraz mylić i może być zaślepiony. Ja to rozumiem. Oczywiście, nigdy nie byłam specjalnie bojową osobą – bo mój temperament nie był taki, gdybym miała bardziej bojowy, to bym była taką Egerią, prawda, w ZPM czy w czymś? Ale wiem, jak to jest, że właściwie wtedy człowiek wszystkie argumenty gdzieś słyszał, że to tak, a to tak, a to i tak się szukało kontrargumentów na to i się chciało wierzyć...

S.Ch.: ...czy to rodzi jednak pewną gorycz, która rodzi z kolei ironię. Czy to są źródła ironii?

W.S.: Ja nie wiem, myślę, że ja po prostu... (*Wisława Szymborska zapala papierosa. Trzask zapalniczki. Nagle w budynku Instytutu Polskiego zaczyna wyć sygnalizacja przeciwpożarowa, do Wisławy Szymborskiej podchodzi osoba z ochrony, mówi: „Tutaj nie wolno palić, bo tutaj jest zakaz palenia”. „O, alarm się włączył”, głosy przestrachu, nerwowe ruchy wśród zebranych, ludzie pośpiesznie opuszczają salę*). A gdzie, będzie tam gdzieś można zapalić z boku?

S.Ch.: ...po odzyskaniu niepodległości nie pojawiła się jakoś radość z roku 1918...

W.S.: A wie pan co, ja miałam to samo pytanie jeszcze do mojego ojca, jak się zaczęłam uczyć w szkole o roku 1918. I pytałam: tatusiu, jak to jest, wyście powinni wspominać, że wy tańczycie ze szczęścia, że po tylu latach, że to... I mój ojciec odpowiedział: wiesz, tak, no myśmy się wszyscy bardzo cieszyli, tylko tyle nowych zmartwień nagle na nas runęło, że nie mieliśmy czasu się cieszyć... i teraz jest to samo, prawda?... [Powtarza się – wtrącenie moje, S.Ch.]. Też tyle nowych problemów mamy i to że nie mamy czasu docenić, tego wydarzenia, historycznego.

(*Głos kobiety, chyba Ludmiły Marjańskiej*) Czy ty nie czułaś tego momentu jakiegoś ogromnego oddechu, że możesz normalnie oddychać?

W.S.: (...) Czułam, czułam, naturalnie, naturalnie, no oczywiście, ale to jest deklaratywne, oczywiście, że się czuło. Ale tylko od razu – ojej, a jak to będzie? A jak to będzie? A co tu? A co tu się stanie? A co będzie...? Jak myśmy odzyskiwali niepodległość, to jeszcze nie było wiadomo, co będzie w Związku Radzieckim, to ciągle były jakieś napięcia... I człowiek nie miał czasu – to napisał Miłosz, taki wiersz – że tu powinny bić dzwony, może *Te Deum* powinno być odśpiewane... A tu nie ma czasu, nie ma czasu, nie ma czasu...

Krystyna Chwin: „Zapomniano odśpiewać *Te Deum*” – to powiedział Miłosz...

W.S.: Tak, tak... Napisał piękny wiersz... Zadań mnóstwo natychmiast. Aha... Ale to istotnie, to jest życie, to życie tak wygląda, ta gęsta tkanka, że ten cudowny jeden wątek – ale tu jeszcze tu są węzła, tu jeszcze coś się pruje..., coś się...

S.Ch.: Poeci zwykle nosili w sobie marzenie o „złotym wieku”, czy utraciliśmy je teraz?

W.S.: To pan myśli? Nie, wie pan co, ja jestem sceptyk po prostu. Sceptyk jest bardzo życzliwy ludziom, zazwyczaj, oczywiście, ale nie jest specjalnie bojowy. Jako sceptyk widzę, że z ludzkością nie jest najlepiej. Bo to, co się widzi, to nie jest najlepiej i właściwie można mieć czasem bardzo czarne myśli, jeżeli chodzi o to, czy *homo sapiens* się udał w ogóle? I czy on się wygrzebie z tych swoich instynktów, których nie może pohamować? Prawda?

S.Ch.: Potwierdza się raczej ostatnio, że nie...

W.S.: Że nie, właśnie... Co prawda *homo sapiens* się wyzbył dwóch rzeczy, właśnie, tak naprawdę. To są osiągnięcia, o których się też nie myśli tak naprawdę. Wyzbył się kanibalizmu, pierwszy skok ten stopień, i właściwie kazirodztwo stało się tabu. No ale jeszcze żeby zabójstwo drugiego człowieka stało się tabu. Ooo! Tu nie ma jeszcze tabu, jeszcze to nie weszło w jakąś pamięć gatunku – żeby to się stało tabu. A jak się to nie stanie tabu, właściwie ciężka będzie sprawa.

Psalm XXIII

przełożył Czesław Miłosz

1. *Psalm Dawida.* Pan jest pasterzem moim. * Na niczym mi nie zbywa.
2. Na zielonych pastwiskach położył mnie, * nad spokojne wody mnie prowadzi.
3. Duszę moją posila, * prowadzi mnie po ścieżkach prostych * dla chwały swego imienia.
4. A choćbym zeszedł w ciemną dolinę śmierci, * nie będę lękać się złego, bo Ty jesteś ze mną. * Twój kij pasterski i laska: one mnie będą wiodły.
5. Ty stół biesiadny zastawiasz przede mną na przekór moim wrogom, * głowę moją olejkami namaszczasz, * a mój kielich przelewa się.
6. Szczęście i laska podążają za mną * po wszystkie dni mego życia. * I zamieszkałam w domu Pańskim * na długie czasy.

WISŁAWA SZYMBORSKA
W „KWARTALNIKU ARTYSTYCZNYM”

- 4/2000 (28): *Pierwsza miłość; Bagaż powrotny*
2/2002 (34): *Ze wspomnień*
1/2004 (41): *Zmiana wizerunku; ABC; Wypadek drogowy*
3/2004 (43): *** – wypowiedź Czesławowi Miłoszowi *in memoriam*
4/2004 (44): *Trzy wiersze* – wypowiedź w ankiecie *Trzy wiersze*
3/2005 (47): *Stary profesor*
2/2006 (50): *Życzenia dla Tadeusza Różewicza*
4/2007 (56): *Trudne życie z pamięcią*
3/2008 (59): *Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*
4/2008 (60): *Otwornice*
4/2010 (68): *Na lotnisku; Łańcuchy; Są tacy, którzy*
3/2011 (71): *** – wypowiedź na 90. urodziny Julii Hartwig

O WISŁAWIE SZYMBORSKIEJ
W „KWARTALNIKU ARTYSTYCZNYM”

- 2/1998 (18): Piotr Roguski, *Jaki stąd płynie moral? Uwagi o poezji Wisławy Szymborskiej* (esej)
- 1/2001 (29): Mirosław Dzień o *Wierszach wybranych* (recenzja)
- 2/2002 (34): Julian Kornhauser, *Zwyczajne niebo Wisławy Szymborskiej* (esej)
- 3/2002 (35): Małgorzata Baranowska o *Chwili* (recenzja)
- 4/2002 (36): Krzysztof Myszkowski o *Nowych lekturach nadobowiązkowych. 1997–2002* (nota)
- 2–3/2003 (38–39): Adriana Szymańska o *Rymowankach dla dużych dzieci* (recenzja)
- 4/2004 (44): Krzysztof Myszkowski, *Rymowanka, łopian i sowa* (esej)
- 1/2006 (49): Julian Kornhauser i Jacek Łukasiewicz o *Dwukropku* (recenzje)
- 3–4/2006 (51–52): Krzysztof Myszkowski o *Wisława Szymborska czyta swoje wiersze z tomu »Dwukropek«* (nota)
- 1/2008 (57): Krzysztof Myszkowski o *Miłości szczęśliwej i innych wierszach* (nota)
- 1/2009 (61): *Głosy o »Tutaj«*: Edward Balcerzan, Aleksander Jurewicz, Julia Hartwig, Bogusław Kierc, Zofia Król, Krzysztof Myszkowski, Piotr Szewc, Janusz Szuber
- 4/2009 (64): Krzysztof Myszkowski o *»Tutaj«/»Here«*. *Zapis koncertu/Live Concert Recording* CD (nota)
- 3/2010 (67): Grzegorz Kalinowski o *Wierszach wybranych* (recenzja)
- 1/2011 (69): Krzysztof Myszkowski o *Albumie multimedialnym* (nota)
- 4/2011 (72): Krzysztof Myszkowski o *Milczeniu roślin* (nota)



JULIA HARTWIG

Głębiej i dalej

*Czasy nastały dla cierpienia
czasy nastały dla miłości
Jakie piękne w tej muzyce
dysonanse
Żyjemy wspomnieniem
i zapomnieniem
Po lecie jesień po jesieni zima
Natura uczy nas konieczności
Sięgnijcie głębiej i dalej
Nikt waszych win nie pamięta
i nigdy tego nie sprawdzisz do końca*

Nie ma

Jest chwila kiedy widzimy
tak wyraziście
jakby wszystko było w naszym posiadaniu
A posiadanie było czyste przezroczyście
i nic nie obiecywało
ani następnego ranka ani następnej chwili
Nie było tam obawy przed światem
ta wyspa w nas rządziła się sama
choć nie było w niej żadnej władzy
by odwołać się od wyroku
od tego głosu który
w obawie że go nie słyhać
rozlegał się pod niebiosy
Oddajcie im to, czego w nich już nie ma.

ILE STRACONYCH DNI

bez zachwytu bez dziękczynienia czy nadziei
martwe postoje czasu
cnoty codzienności z nawyku praktykowane
nijakość
poezja w stanie podejrzenia

A oni gotują się właśnie
by wkroczyć na jej niebezpieczne tereny
które wydają się im ziemią błogosławioną
i obierają sobie patronów
którzy przeprowadzić ich mają
przez najcięższą próbę
Ale tamci milczą
zasłaniają się swoją doskonałością
Więc odchodzą upokorzeni

Można wyobrazić sobie
a może nawet napotkać
umysły czyste i niewinne
w których nie ma miejsca
na ambicję i sławę
Tam hula wiatr z upodobaniem

Collage Ewa Batherjer

LEŚMIAN

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

Zapomniany poemat Leśmiana

Poemat *Spowiedź* jest utworem zaskakującym na tle dorobku poetyckiego Leśmiana. Ogłoszony w roku 1915 w świeżo założonym przez Jakuba Mortkowicza miesięczniku „Myśl Polska”, nie został włączony ani do *Łąki*, ani do *Napoju cienistego*, nie zdecydował się też na jego przedruk Alfred Tom, wydawca ogłoszonej po śmierci poety *Dziejby leśnej*. Jest on przedrukowywany dopiero w edycjach zawierających cały jego dorobek poetycki, a więc nie tylko juvenilia, których poeta ze zrozumiałych względów przypominać nie miał zamiaru, ale także opuszczone utwory późniejsze. Można przypuszczać, iż powody były różne, niewykluczone, że przeciwstawne, ich zestawienie może się wydać paradoksalne. Na pominięciu mógł zaważyć fakt, iż ten liczący ponad dwieście wersów utwór znacząco odbiega od całokształtu poezji Leśmiana, daleki jest od niej nie tylko tematycznie, ale też w sferze poetyki. W grę wszakże wchodzić może czynnik kontrastowy, w *Spowiedzi* bowiem pojawiają się nie tylko motywy, ale nawet sformułowania, które zagoszczą w wierszach późniejszych, można by zatem powiedzieć, że mamy tu do czynienia z wersją wstępną czy przygotowawczą tych ujęć, które w formie bardziej rozwiniętej i dojrzszej wystąpią gdzie indziej, czy nawet – przynajmniej w pewnych fragmentach – ze swojego rodzaju brulionem. Zarówno za sprawą tematyki, jak poetyki, poemat ten to swojego rodzaju *hapax legomenon* w twórczości Leśmiana. W jakiejś mierze jest utworem politycznym, odwołującym się do bieżących wydarzeń. Dla czytelnika z drugiej dekady XX wieku musiało to stanowić oczywistość; nie dało się czytać poematu poza aktualnymi kontekstami, znaczonymi wybuchem wojny, która niebawem określona zostanie mianem światowej, trudno było nie dostrzec odniesień do realiów i problemów, które nagle się wyłoniły i nabrały podstawowego znaczenia. Wyróżniał się on także poetyką, charakteryzuje go bowiem forma luźna, ktoś utworowi niechętny miałby prawo mówić o niespójności, czy wręcz niekonsekwencjach, lub nawet o chaosie. Tym to silniej rzuca się w oczy, że ogromna większość utworów Leśmiana, jeśli nie wszystkie, cech-

je się formalnym rygoryzowaniem, nie ograniczającym się jedynie do bezwarunkowo przestrzeganej dyscypliny wersyfikacyjnej. Jego wiersze, czy to metafizyczne czy fantastyczne, odznaczają się zawsze konstrukcją wyrazistą i zamkniętą. W przypadku *Spowiedzi* mamy do czynienia ze zjawiskiem przeciwnym. Brak tu wyraźnych ram kompozycyjnych, zastanawia to, jak są porządkowane nawarstwiające się składniki.

Trudności interpretacyjne ujawniają się już podczas lektury wstępnego sześciowiersza. W pewnej mierze zapowiada on gatunek powracający w twórczości Leśmiana dość często – elegię autobiograficzną. W ten właśnie sposób zarysowuje oczekiwania czytelnika, należy wszakże zauważyć, że oczekiwania te niemal równocześnie z pojawieniem się ulegają zakłóceniu, na plan pierwszy wysuwają się bowiem elementy, które w opowieści o sobie samym, wszystko jedno czy adresowanej do potomności, czy do współczesnych, raczej nie występują:

Przyszedłem na świat, poprzedzon żalobą,
I ziemia trwożnie splamiona jej cieniem,
Była mi jeno pośmiertnym wspomnieniem
Dnia, który dłonie załamał nad sobą –
I rad bywałem, że nikt mi nie broni
Nocą a przez sen całować tych dłoni¹.

Zgoda, owo wprowadzenie, w którym mieszają się różne ujęcia i wątki, z całą pewnością nie jest przykładem Leśmianowskiego poetyckiego kunsztu, znajduje się poniżej jego zwykłego poziomu. Nie odznacza się także klarownością. Dziwi połączenie przychodzenia na świat z żalobą, wizja spersonifikowanego dnia załamującego dłonie nad sobą właściwie niemal się nie tłumaczy. Jedno jest pewne: mamy do czynienia z dwoma kontrastującymi czasami: życia i śmierci, biografii i metafizyki. Pierwszy może być czasem biografii, drugi wyraźnie i zdecydowanie wykracza poza jej granice. Sugeruje jednak nawiązanie do pewnej tradycji literackiej, konkretnie do jednego z nurtów romantyzmu. Do Słowackiego, przede wszystkim jako autora *Godziny myśli*. Początek tego arcydzieła polskiej poezji też jakby łączy różne krańce i różne światy, zapowiada opowieść autobiograficzną, ale wyklucza ograniczanie się do niej, refleksja o tym, co jednostkowe, nieodłączna jest od metafizycznej refleksji o świecie, w istocie nie ma pomiędzy nimi sprzeczności. Jak się zdaje, taki właśnie był w tym poemacie Leśmiana punkt wyjścia i zarazem odniesienia. Czynnikiem łączącym jest uogólniająca refleksja o tym, co jednostkowe i o tym, co ogólne, o tym, co należy do realnego świata, ziemskiego i wymiernego, oraz o tym, co należy do sfery ducha.

¹ *Spowiedź* cytuję za przedrukiem w tomie: Bolesław Leśmian, *Utwory rozproszone – listy*, zebrał i opracował Jacek Trznadel, Warszawa 1962.

W tym miejscu właśnie należy zwrócić uwagę na pewien istotny i charakterystyczny szczegół, który wyróżnia ten utwór Leśmiana spośród innych jego wierszy – i bezpośrednio wskazuje na pokrewieństwo ze Słowackim. Przeciwwstawienie takie może zbyt upraszcza sprawę, wskazuje wszakże na to, co mieści się w praktyce dwu literackich epok. W poezji młodopolskiej, w tym także w poezji Leśmiana, mówi się dużo o duszy, to ona była jednym ze słów nadużywanych i uległa (zwłaszcza u niezliczonych poetów z dalszych szeregów) zbanalizowaniu, w przypadkach najgorszych przestała cokolwiek znaczyć. Dzień w tej poezji był – by posłużyć się tytułem znanego tomu Staffa – „dniem duszy”. U Leśmiana bywa ona personifikowana, staje się bohaterką, wędrującą po zaświatach, by wspomnieć takie formuły jak „Przybyła dusza na klęczkach do nieba w bożą obczyznę” (*Dusza w niebiosach*), czy „Wyruszyła dusza w drogę... Dzwonią we dzwony” (*inc. „Wyruszyła dusza w drogę...”).* Leśmianowska dusza nie ogranicza się, oczywiście, do wierszy opowiadających o tym, jak to ona „z ciała wyleciała”, występuje w wielu zróżnicowanych kontekstach. Można zaryzykować twierdzenie, że dusza kojarzy się z tym, co jednostkowe i związane z indywidualnym doświadczeniem, tak dzieje się również w *Spowiedzi*:

(...) ziola
Zrywać dla duszy, co w kwiaty się wciska
(...)
Polegli duszą w swym ciele, jak w grobie...
(...)
I uczył duszę tej ziemi wyglądu
(...)

W jednym tylko wypadku „dusza” odnosi się bezpośrednio do tego, co ogólne:

Szukać zbiorowej po kamieniach duszy?

W wierszach Leśmiana – podobnie jak u poetów jego pokolenia – „duch” występuje rzadko. Pod tym względem jednak *Spowiedź* się wyróżnia, słowo to bowiem pojawia się aż dziesięciokrotnie, a więc znacznie częściej niż „dusza”. Trudno sprecyzować w tych kontekstach jego znaczenie, jest on jednak w zasadzie bytem ponadindywidualnym. Wydaje się wszakże, iż jest tak istotny w tym refleksyjnym poemacie z tego względu, że przywołuje idiom poezji romantycznej, na pierwszym miejscu Słowackiego. W tym także, a może nawet głównie *Godzinę myśli*. Trzeba przypomnieć zresztą, że w niej występuje dość licznie zarówno „duch”, jak „dusza”. Zwłaszcza w końcowych epizodach *Spowiedzi*, mających charakter wizyjny, ważne są mniej lub bardziej delikatne bądź ukryte odwołania do *Króla Duchy*. Ich ukaza-

nie przekracza ramy tego zaledwie rekonesansowego szkicu, w ogóle sprawa odniesień Leśmiana do Słowackiego czeka na swojego analityka.

Pewna niespójność tego utworu ujawnia się także w osobiwej konstrukcji podmiotowej. Rozpoczyna się on tak – jak już wspominałem – jakby miał być subiektywnym z natury rzeczy wyznaniem, właśnie spowiedzią, spowiedzią pisarza, bo przecież jego działań twórczych dotyczy taka oto opowieść:

I jałem wówczas iść w łąki i w siola,
I trawom ludzkie nadawać przezwiska,
I tak po ludzku przezywane ziola
Zrywać dla duszy, co w kwiaty się wciska
(...)
Niejeden przeto Las taki wyśniłem
I mym marzeniom, by uszły zatraty,
Kurne w tym lesie budowałem chaty (...)

Ta część poematu ma w sposób nie budzący wątpliwości charakter metapoetycki. Są to wyznania poety na temat tego, czym zajmował się w swej dotychczasowej twórczości, opowieść o tym, jak traktował w sposób panteistyczny świat natury i jak przypisywał sobie rolę kreatora, świat ów od nowa nazywającego. Tego rodzaju ujęcia zanikają, albo – w pewnych momentach – radykalnie się przekształcają, gdy na pierwszy plan wysuwa się rzeczywistość ludzka. Także o niej zresztą mówi się z wyraźnego, subiektywnego, punktu widzenia, jest to bowiem obraz wielkiego pochodu, tych, którzy „idąc razem, szli wszakże osobno...”. Poeta w kolejnych strofach ich przedstawia – i z tego, który swą moc kreacyjną widział w nazywaniu świata naturalnego, przemienia się w satyryka. Ów obraz pochodu może (ale nie musi!) stanowić przypomnienie znanej wizji Wyspiańskiego:

Idą posępni
a grają im dzwony
a grają im dzwony
żałobne.

Idą posępni
a niosą korony
ozdobne,
misterne a dla nich
ciążące jak olów,
korony szczerbiałe,
pogrobne.

(S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*²)

² Cytuję według wydania: Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane* tom 11, *Rapsody hymn wiersze*, Kraków 1961.

W tym fragmencie Wyspiańskiego po prostu słyszy się bicie dzwonów i patetyczny krok tych, którzy idą w takt dźwięków, przez nie narzucanych. Niczego takiego nie ma u Leśmiana, żadnego patosu, czy choćby śladu wzniosłego nastroju. Ów osobliwy pochód („gęsiego”!) pokazywany jest z perspektywy satyryka, przed jego okiem nie uchroni się nikt, kto w tej procesji uczestniczy, nie jest ona bowiem niczym innym jak wielką maskaradą, pokazem fałszu i zakłamania. By się o tym przekonać, wystarczy zatrzymać się nad takim sześciowierszem:

Inni, zważając, czy jest im do twarzy
W cierniach, uszczkniętych żądną stroju głową,
Zasiedli progi ojczystych ołtarzy,
Aby w ich blasku jaśnieć idejowo,
A już nie tyle dbali o zbawienie,
Ile o splendor i o własne mienie.

Przedstawiany przez Leśmiana pochód nie ma w sobie tej niepowtarzalnej upiorności i ostrości, jakimi charakteryzuje się carski orszak z *Ustępu Dziadów części trzeciej*, jednakże ta tradycja nie jest tu z pewnością bez znaczenia:

I gdzież ta zgraja wlecze się powoli,
Na mróz nieczuła jak trzoda soboli? –
Przechadzka modna jest o tej godzinie;
Zimno i wietrzno, ale któż dba o to!
Wszak Cesarz tędy zwykł chodzić piechoto,
I cesarzowa i dworu mistrzynie.
Idą marszałki, damy, urzędniki,
W równych abcugach: pierwszy, drugi, czwarty,
Jako rzucane z rąk szulera karty.
Króle, wyżniki, damy i niżniki,
Starki i młodki, czarne i czerwone,
Padają na tę i na ową stronę,
Po obu stronach wspaniałej ulicy,
Po mostkach lśnącym wysłanych granitem.

(*Petersburg*³)

W przypadku *Spowiedzi* trudno obecnie odnieść uczestników pochodu do konkretnych orientacji czy – tym bardziej – ugrupowań politycznych z roku 1915, czytelnikom tamtego czasu sprawiało to kłopot bez wątpienia mniejszy. Podobnie odwołania do wydarzeń wojennych nie były w ich percepcji tak peryfrastyczno-ogólnikowe, jak wydają się obecnie. *Spowiedź* nasuwa kilka refleksji o szerszym zakresie.

³ Cytuję za wydaniem: Adam Mickiewicz, *Dzieła* tom III, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1955.

Najpierw zwróciłbym uwagę na to, że poezja czasu pierwszej wojny światowej jest historykom literatury znana w stopniu stosunkowo niewielkim, wyjąwszy poezję legionową, kontynuującą wątki tyrtejskie występujące w obfitości zwłaszcza w literaturze okolicznościowej od końca XVIII wieku. Zjawisko niewątpliwie nie ogranicza się do tego rodzaju przekazów. Ciekawe byłoby stwierdzić, jak prezentuje się ten utwór Leśmiana w takim kontekście. Pozwoliłoby to pokazać, w jaki sposób aktualność wprowadzana jest w literacki system poety, wtedy już ukształtowany.

Sprawa następująca: Leśmian określany bywa jako poeta natury, nie angażujący się w konflikty współczesne, unikający odwołań do spraw i zjawisk od tego systemu dalekich. Można zresztą się zastanawiać, czy dysponował on odpowiednimi poetyckimi narzędziami, by o świecie dookolnym mówić. W kanonie jego dzieł jest tylko jeden utwór, który bezpośrednio go przedstawia, co zasygnalizowane zostało już w tytule: *Pejzaż współczesny*⁴. Gdy ma się na uwadze *Spowiedź*, powiedzieć można, iż nawet taki poeta jak Leśmian, uchodzący za twórcę eskapistycznego, żyjący w swoim własnym świecie, dystansujący się od „krwi pożywką podchmielonego czasu” i od „wrózek w Paryżu i Pniewie” (formuły z pierwszej strofy *Pejzażu współczesnego*), nie może pozostać obojętny na wołania bieżącej historii, nie może przynajmniej w niektórych sytuacjach lekceważyć jej głosu – i narzucać sobie czy udawać obojętność. *Spowiedź* niewątpliwie sprzyja poszerzeniu wizerunku twórczego Leśmiana.

Nasuwa się jeszcze jedna refleksja: jest to utwór wyjątkowo silnie osadzony w tradycji romantycznej. Nie zająłem się w tym szkicu wszystkimi jej przejawami, dorzucę tu tylko związki z żywiołem romantycznej ironii, dla tego utworu szczególnie istotne. Świadczy to, że polski poeta piszący o tym, co składało się na bieżącą historię, bez tej tradycji obejść się nie mógł. Także wtedy, gdy nie zamierzał pisać martyrologicznych lamentów, wzywać do boju, czy dawać wyraz sentymentalnym i na ogół znacznie już zbanalizowanym uczuciom patriotycznym.

⁴ Zob. jego interpretację w moim szkicu „*Jak ustalić w niebycie – byt ekonomiczny*” (O „*Pejzażu współczesnym*” Bolesława Leśmiana), w tomie: *Prace wybrane* tom IV, *Zaświat przedstawiony*, Kraków 1998.

LESZEK SZARUGA

Magia słowa: rytm

1.

Dwa szkice Bolesława Leśmiana od pierwszej lektury – a powtarzałem ją wiele razy – zwróciły moją uwagę – to krótkie omówienie poezji Marii Konopnickiej *Rytm jako światopogląd* z roku 1910 oraz obszerniejszy nieco esej *U źródeł rytmu* z roku 1915. Pierwszy raz czytałem je, za sprawą edytorskiej staranności Jacka Trznadla w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, powracałem do nich później wielokrotnie, podobnie jak do fenomenalnego *Traktatu o poezji* dopełniającego londyńskie wydanie *Łąki* z roku 1947 (nakładem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich). W tym ostatnim mamy do czynienia z przeciwstawieniem sobie dwóch poetyckich strategii czy nawet światopoglądów: „Zjawia się właśnie szkoła, która twierdzi, że należy pisać nie wyzwolonymi słowami, lecz ideowo skomponowanymi zdaniami, tak, aby treść pojęciowa górowała w zdaniu nad nieusamodzielnionym słowem. Słowo chętnie znika w ideowej całości zdania, pozostawiając pierwszeństwo temu ostatniemu. Tego rodzaju poezja pragnie nas czarować nie magią słów, lecz treścią zdań. Ma nawet pogardę dla magii słów. Uważa je za przebrzmiały, raz na zawsze zużyty środek artystyczny – niezdatny do chwytania samego życia lub współżycia”. Ten komentarz do poszukiwań peiperowskiego nurtu awangardy zdaje się mieć niewiele wspólnego z zagadnieniami rytmu, lecz jest to wrażenie dość powierzchowne. Gdy się bowiem zastanowić, rytm jest zarazem tym, co organizuje sposób widzenia świata przed słowem i jednocześnie ponad zdaniem. Jest czymś organicznym, wyrastającym z pulsowania serca, z oddechu. Jest więc tym, co wyprzedza racjonalne rozumienie formułowane w zdaniu poddawanemu logicznej próbie prawdy i fałszu. Prawda natomiast ufundowana na mocy wyzwolonego słowa jest być może niesprawdzalna, lecz za to pewna, ma moc aksjomatu, a za-

razem otwiera przestrzenie poznania zamknięte dla tych, którzy podążają drogą kartezjańskiego *cogito*.

Wyzwolone słowo jest kluczem do świata wyobraźni, ale też rozwiązaniem pozwalającym przekroczyć ograniczenia „niepodważalnej i definitywnej” prawdy, jak pisał w 1918 roku Ludwig Wittgenstein w przedmowie do fundamentalnego dzieła, jakim jest *Tractatus logico-philosophicus*, w szczególności do zdania, które rozprawę tę zamyka: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. To bowiem, co w logicznym porządku „mówienia” wydaje się niewyraźne, w porządku „słowa wyzwolonego” może znaleźć swój wyraz. I na tym, jak się zdaje, skupiały się poszukiwania nowego języka poezji tamtego okresu – będzie to docieranie do istoty słowa w manifestach Wielimira Chlebnikowa i Aleksieja Kruczonycha, którzy w manifestie *Litera jako taka* podkreślali: „Słowo ciągle jeszcze nie jest wartością, słowo ciągle jeszcze jest tylko tolerowane”, ale też cała koncepcja „języka zaumnego” Chlebnikowa, który, jak pisał autor w rozprawce *O poezji współczesnej*, jest zarodkiem przyszłego języka powszechnego: „Tylko on może zjednoczyć ludzi. Języki rozumne ich rozdzielają”.

Bez tego kontekstu nie wydaje się możliwe zrozumienie poznawczego projektu, jaki wyłania się z poezji Leśmiana, twórcy wszak – czego dowodzić nie trzeba – silnie zakorzenionego w glebie awangardowych poszukiwań literatury rosyjskiej i bez wątplenia czerpiącego z niej inspiracje. Tym bardziej na miejscu wydaje się wskazanie jeszcze jednego z możliwych źródeł jego namysłu, jakim jest szkic Kazimierza Malewicza *Poezja* z roku 1918, w którym czytamy: „Niekiedy poeta przyobleka w rytm i tempo realną formę świata, niekiedy zaś burza zrodzonego w pocie czystego, nagiego rytmu pobudza go do tworzenia wierszy bez kształtów natury. W pierwszym wypadku poeta sięga do schowka natury rzeczy, wybiera to, co się nadaje względem formy i treści zawartego w niej rytmu, i kształtuje wers w nieustannie płynącym rytmie i tempie”. Wcześniej zaś jeszcze: „Koniecznie trzeba uwolnić się od jarzma, rozedrzeć rozum, wejrzeć w jego porządek rzeczy i odczuć w duchu jego rytm”.

Chodzi więc o rytm ducha. Do tego rytmu odwołuje się też Leśmian w pisanym w 1915 roku szkicu *U źródeł rytmu*: „Bogowie świat z niczego tworząc mieli chyba prócz nicości i swoją pieśń do pracy. Całe widome stworzenie jest owej pieśni – świadectwem”. Wcześniej zaś: „Pieśń raz jeszcze śpiewana, wiersz raz jeszcze odczytany – dzieje się od początku do końca i umierając na wargach, zachowuje zdolność zmartwychwstania. Powtarzamy bowiem dzięki rytmowi nie tylko ich brzmienia i słowa, lecz i całkowity przebieg ukrytego w nich istnienia”.

2.

Być może należy Leśmian do niewielkiego kręgu poetów polskich, którzy tak wielką wagę przywiązywali do „magii słów”. Słowo niesie w sobie znaczenia utajone, które dopiero w poetyckim tyglu zderzającym, zestawiającym je w metaforze z innym słowem – a każde słowo, zdaje się, jest już przez sam ten fakt zdolności wchodzenia w relacje z innymi naznaczone metaforyczną mocą – uwalnia energię przemiany porządku świata, energię przemienienia. Przy czym metafora to nie jest porównanie, które pozwala słowo zastąpić słowem innym. To raczej, by odwołać się do innej sfery doświadczenia, zderzenie cząstek elementarnych języka, którego efektem, bywa, stają się neologizmy, jakich wszak w poezji autora *Napoju cienistego* nie brakuje, przeciwnie – są swego rodzaju jego sygnaturą, jak choćby w *W chmur odbiciu*:

W chmur odbiciu – śpią żółwie...
Woda z niebem – coś snuje i wspóźnie –
Tą współwiedzą drżą liście,
Kwiaty ziołom dają znać.
W ciszę kwiatów i ziół tych
Purpurowych, zielonych i żółtych
Słońce wsącza plamiście
Bystrych światłał rozbryzganą rzadź.

Owa „rzadź” to rozbryzgana materia wypełniająca przestrzeń między wodą a niebem – to za jej sprawą odbicie chmur przemienia się w legowisko śpiących żółwi: nawiązana zostaje relacja „współwiedzenia”, równoległego do „snucia”, dzięki czemu pojawia się „coś”, które, zapewne, skonkretyzowane zostaje w rzeczowniku „rzadź”. Chwilę później czytamy: „Komóż niebyt się uda? / Powiedz słowo. – Toć mówię: »Utruda«”... Znaczeń neologizmów można się jedynie domyślać, rozbudowywać ich pola semantyczne, co wszakże żadnej pewności przynieść nie może, gdyż nigdy nie będziemy mieć pewności ani co do realnego odpowiednika „rzadzi”, ani też „utrudy”. Lecz ich wprowadzenie do słownika nie tylko intryguje, lecz także pobudza zmysł kombinatoryczny, nakazuje, a w każdym razie powołuje powinność dochodzenia znaczeń. Jest wyzwaniem nie tylko w interpretacyjnej przestrzeni utworu, ale również w rozpoznawaniu realiów, które zostały nazwane słowem. Tym bardziej że jest to wezwanie do uczestnictwa we „współwiedzy” natury.

Nie jest też przypadkiem, iż często owe neologizmy pojawiają się jako rymy, są zatem podwójnie akcentowane, niejako eksponowane jako domagające się domyslenia ich znaczeń. Tym bardziej że rym stanowi zarazem swego rodzaju cezurę rytmiczną. Rytm decyduje w poezji Leśmiana zarówno o znaczeniu słów, jak o ich – kształtującej owo znaczenie, choć zmiennej – aurze emocjonalnej, o ich „czarze”, albowiem,

jak czytamy w komentarzu do wydanych przez Gomulickiego w 1913 roku kazań Skargi: „Dwa są rodzaje artystów: jedni, zapatrzeni przede wszystkim w swą wizję płomienną, starają się jeno o dokładne jej oddanie w słowach. Drudzy, bardziej na słowa bacząc, starają się nie tylko o dokładność, lecz i o wzmożenie czaru słów samych”. Owo wzmożenie pozwala przekroczyć horyzont dotychczasowego doświadczenia, by stanąć przed wyzwaniem, jakie niesie próba ogarnięcia Całości, mierzenie się z Kosmosem tak, jak czyni to bohater *Srebronia*, gdy mierzy się z Nicością:

Niech mi gwiazdami spyla oczy
Nicości złota rozsypucha!

To bowiem jest ta sama Nicość, z jakiej – tak właśnie, *ex Nihilo* – wyłania się świat w akcie stworzenia. W tej właśnie eksplozji, powołującej do życia istnienie, rodzi się rytm życia i rytm poezji.

PIOTR MATYWIECKI

Czyściec

(o baśni Bolesława Leśmiana *Jan Tajemnik*)

Elżbiecie Matyi

Czy baśnie można s t r e s z c z a ć? – Wydaje się, że one z samej swojej natury chętnie poddają się streszczaniu, przecież kiedy bajarz powtarza opowiadaną fabułę, musi mieć w pamięci jakiś jej zwięzły, powtarzalny schemat, który następnie rozwija, bo owo pierwotne mentalne streszczenie zawiera w sobie reguły własnego rozwinięcia. Dlatego też baśnie tak łatwo pozwalają badaczom klasyfikować swoje wątki – w Polsce mamy znakomitą pracę Juliana Krzyżanowskiego *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, w całym świecie znana jest książka Władimira Proppa *Morfologia bajki*, wyszczególniająca fabularne funkcje przypisane typowym bohaterom.

Pierwszym zatem zdziwieniem po lekturze arcydzieła Bolesława Leśmiana, za które uważam jego baśń *Jan Tajemnik*, należącą do cyklu *Klechdy polskie*, jest poczucie całkowitej niewystarczalności, które towarzyszy próbie jej streszczenia. Oto ta próba:

Jan Tajemnik, tak nazywany, bo unikał ludzi, chodził boso, marząc o butach. Pewnej nocy światło księżyca położyło mu po monecie na stopach, a zaraz potem przy starym młynie spotkał diabła, który przedstawił się jako Piórkowski. Diabeł za księżycowe monety wskazał mu drogę do podziemnego zamku, przed którym stoją wymarzone buty. Kiedy je Tajemnik założy, będzie mógł splądrować zamek ze skarbów. Przed wyjściem z podziemia musi jednak buty zzuć i pozostawić. Do podziemia można dostać się w noc Zmartwychwstania. Na słowa o Zmartwychwstaniu Jan Tajemnik chciał się przeżegnać, ale by diabła nie spłoszyć, tylko rozpoczął wykonywać gest – i zaraz go zaniechał. W noc Zmartwychwstania udał się do lasu i zobaczył jak na powierzchnię wydostają się podziemne skarby. Pod jednym z nich znalazł otwór z drabiną, zszedł na dół, zobaczył zamek, włożył obiecane buty i ukraść klejnoty. Jednak żał mu było buty oddać, wyszedł w nich na powierzchnię. Tam dogonił go upiór – właściciel zamku i powłókł w przestworza, chcąc buty odebrać.

W napowietrznej podróży (podczas niej z kieszeni powypadały zrabowane kosztowności), dogonił ich diabeł Piórkowski i od upiora odkupił Tajemnika za księżycowe monety, te same, za które kiedyś poinstruował nieszczęśnika. Kiedy już miał go sprowadzić do piekła, ten zrobił znak krzyża, znowu niedokończony, i pozostał na wieki z zawieszonym świętym gestem, dlatego diabeł nie może mieć do niego przystępu. Bóg także.

Streściłem, myślę, że poprawnie... Czytelnikowi mojego eseju może się to przydać dla orientacji. Ale kiedy porównuję ten fabularny rdzeń z baśnią Leśmiana, czuję, że taka synteza jest niesłychanym zubożeniem. Musi tak być, bo elementarne cząstki świata Leśmianowskiego dają się znaczeniowo i obrazowo rozwijać w nieskończoność – zarówno atomy opisu, jak i pojedyncze wątki fabularne. Baśniowa proza Leśmiana jest *z i a r n i s t a*: łatwo dzieli się na znaczeniowe cząstki rozdrabniające się w nieskończoność, a każda z nich zagłębia się w siebie i odkrywa w sobie coraz to przestronniejsze wartości symboliczne.

Inaczej jest w baśni ludowej, także ziarnistej, ale wyczerpującej się w swoim streszczeniu: perypetie bohaterów i czarodziejskie przedmioty odmieniają się według ścisłych reguł ludowej magii, są nimi ograniczone.

Oto dwa znamienne przykłady:

W baśni Leśmiana podziemne skarby wydobywając się na powierzchnię płoną samoistnym ogniem – „przesuszają się”. To jest wątek baśniowy znany z ludowej tradycji, w której to diabeł wznieca demoniczny ogień i skarby „przepala”, ich byt jest bierny, poddają się diabelskim operacjom. Służą ściśle określonej *f u n k c j i*. Leśmian „usamodzielnia” skarby, nadaje im moc stanowienia o sobie, respektuje ich fenomenologiczną istotę, a zarazem wyposaża skarby w magię słowną: niemal słyszemy jak z dźwięczenia słowa „przesuszać” wydobywa się metaliczny szelest monet! Zarówno ta poetycka fenomenologia skarbów, jak i dźwiękowo-słowna sugestia mają charakter otwarty, ewokacyjny. „Przesuszające się” skarby nie dadzą się określić przez żadną *f u n k c j ę* zewnętrzną wobec siebie.

Drugim przykładem jest pierwsze zdanie baśni Leśmiana: „Chadzał ongi po ziemi Jan swego nazwiska, Tajemnikiem zwany, bo ludzi unikał, na drzewa się boczył i figury przydrożne omijał”.

Baśń ludowa posługuje się językowymi stereotypami. Wprawdzie nie są to stereotypy wiejskiej mowy potocznej, ale ich konwencjonalność jest jeszcze ściślej stosowana. Niezwykle sugestywne wyrażenie Leśmiana – „Jan swego nazwiska” – naśladuje taką konwencjonalność, a przecież jest unikalne! Ma tak rdzenny i stosowny dla polskiej składni charakter, że instynktownie szukamy precedensu tego wyrażenia w polszczyźnie, wydaje nam się, że gdzieś je już słyszeliśmy, trudno nam uznać

jego wynalazczość. Dzieje się tak, jakby polszczyzna i indywidualny styl Leśmiana wzajemnie się poszukiwały i przywoływały. I rzeczywiście w mowie tym właśnie zwrotem: „Jan swego nazwiska”. Stąd wrażenie odkrywczości, trafności i znaczeniowego dynamizmu, wrażenie językowego cudu. Językowa cudowność ludowej baśni jest innej natury – tęsknotę cudu zaspokaja cudem spodziewanym, konwencjonalnym, rutynowymi obrotami mowy.

Można powiedzieć, że magia w baśni Leśmiana nie jest magią metamorfoz. To magia istotowania. Po części hermeneutyczna (bo rozwija językowy wyraz rzeczy i zdarzeń), po części fenomenologiczna, bo rozwija istotę działania rzeczy i zdarzeń.

Cechy, które starałem się przybliżyć tymi dwoma przykładami powodują, że w żaden sposób nie można baśni Leśmiana uznać za stylizację, jak to się przydarzyło choćby Oskarowi Miłoszowi w jego *Baśniach i legendach litewskich*, pisanych nieznośnie protekcjonalnym stylem, z dystansu kulturowej wyższości nad oryginałami. Oskar Miłosz we wstępie do nich przyznał, że chciał je tak opracować, żeby przeniesione zostały na „płaszczyznę bardziej sprzyjającą emocjonalnemu porozumieniu między osobami prostymi a wykształconymi”. Leśmian takiej stylizacji nie potrzebował, chociaż jego wtajemniczenie w symbolizm było równe litewsko-francuskiemu poecie. Tworzył swoją baśń *in statu nascendi*, podczas tego aktu twórczego był „osobą prostą” i wyrafinowanym poetą – w obu tych nastawieniach nie do odróżnienia. Z pewnością nie zgodziłby się z opinią Hanny Mortkowicz-Olczakowej, że „polskie wątki ludowe były i zbyt prymitywne i nazbyt realistyczne – obce jego wyrafinowanej wyobraźni”.

Wydaje mi się, że te cechy („ziarnistość” i pełne, nie zdystansowane przez zabiegi stylizatorskie zaangażowanie w baśniowy świat) nadają *Klechdom polskim* (a także *Klechdom sezamowym* i *Przygodom Sindbada – żeglarza*), powstałym w latach 1912–1914, walor prekursorski wobec dojrzałej poezji Bolesława Leśmiana, prekursorski, a przy tym artystycznie dorównujący. Dzięki owej „ziarnistości” Leśmian świadomie i podświadomie mógł rozwijać wykluwające się w baśniowych cyklach załążki swojej wyobraźni. W jego dojrzałych poematach swoista baśniowa fenomenologia tak wiele znaczyła!

Leśmian w poezji i w baśniach chce nam powiedzieć, że poezja jest baśnią a baśń poezją. I nie chodzi tu o to, że baśń jest fikcją, wyrazem jakiegoś eskapizmu. Nie, baśń wedle Leśmiana jest najgłębszą rzeczywistością, baśń i poezja są rzeczywistością bardziej rzeczywistą niż owa zwyczajna, codziennie powierzchownie doznawana. Inna sprawa – o czym jeszcze napiszę – że owa rzeczywistość jest podszyta niepewnością swojego istnienia, trwa w bytowym zawieszaniu.

Magia emanująca z rzeczy i zdarzeń rozwija ich jak w ziarnie utajoną mądrość. A proces tego rozwijania się to jest ich mowa, tożsama z mową poety podsłuchującego rzeczy i zdarzenia. W tym sensie baśń Leśmiana jest baśnią języka. Sama mowa – według przekonań Leśmiana – jest narzędziem poznania światów istotniejszych niż codzienność, i sama mowa jest światem niecodziennym, baśnią, która się samopoznaje. Dlatego w liście do Zenona Przesmyckiego mógł Leśmian napisać o tworzonych właśnie *Klechdach polskich*: „Pragnę stworzyć czystą, niepokalaną bajkę, osmyknietą z legendy, podania, zabobonu itd., to znaczy prawdziwą bajkę, która baje”. – „Legenda, podanie, zabobon” były w jego oczach tym, co prawdziwą ludową baśń zanieczyszcza, co jest wtrętem świadomości powierzchownej, racjonalizującej – przecież „zabobon” tym tylko różni się od zdroworozsądkowego wyjaśniania świata, że jest błędny...

Miłośników Leśmiana nie może zdziwić narzędzie samopoznania się baśni – jest nim rytm, sugestywny i konstruujący sensy, przenikający wszystkie warstwy utworu. Najłatwiej byłoby powiedzieć, że to rytm prozaicznej składni, nienatrętny odpowiednik natury wiersza: zdania związują się jak wersy, akapity jak strofy, i chociaż nie znajdziemy w tym metrycznej regularności, to jednak tektonika prozy Leśmiana jest ścisła i zarazem swobodna jak w wirtuozowskim sylabotonicznym poemacie.

Ważniejsza jest inna właściwość rytmiczna. Wyczuwa się swoistą g o d n o ś ć s k ł a d n i. Ma się wrażenie jakby części zdania uroczyście stąpały, jakby każdy ich rytmiczny krok był z a s t a n o w i e n i e m. Taką bywa rzeczowa i ceremonialna chłopska mowa. Można odtworzyć fenomenologię takiej mowy w baśni Leśmiana. Narrator i główna postać, Jan Tajemnik, zastanawiają się przed każdym czynem. Zastanawiają się, co czynić, żeby czyn, kiedy się dokona, był tak dobrze i porządnie spełniony, aby już nie musiał nad sobą medytować. Żeby był s t a n o w i o n y na swoją przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, na zawsze.

Z tych wszystkich powyższych powodów wejście do baśni *Jan Tajemnik* prowadzi przez znajomość poezji Leśmiana. A do poezji Leśmiana jest wejście przez *Jana Tajemnika*.

Kluczem otwierającym owo obustronne wejście jest dziwne imię bohatera, jego paradoksalny status.

Ma imię Jan, ono jest od chrztu, od Boga, od Tego, który mu będzie na zawsze ojcował. Przynajmniej tego Jan pragnie, choć po baśniowych perypetiach nie dostąpi... Ale nazwiska Jan nie ma, zataja je przed ludźmi, tak jak ukrywa przed nimi swój byt. A przecież jest znany wiejskiej społeczności i – o dialektyko! – ma przezwisko wzięte od swojego utajenia się, powszechnie używane, a więc jawne!

Świat baśni rozpoczyna się od niejawnej i jawnej nazwiskowej dziwności bohatera. Pod jej paradoksalnym znakiem rozwija się także mowa tego świata, tajemnicza i zarazem trafna. Mowa ta jest wytworem społecznego świata – społeczność (dla niej przecież opowiada się baśń) chce przy pomocy swojej mowy poznać nie-poznanego, „roztajnić” Tajemnika.

W niespodziewany sposób ta dialektyka zagarnia także baśń życia i śmierci samego Bolesława Leśmiana! Jan Brzechwa tak wspomina pogrzeb poety:

„Nad grobem przemawiał Miriam. (...) Rozpoczął swe przemówienie i nagle, gdy miał wymienić zmarłego, zaciął się, utknął, poczem nastąpiła chwila kłopotliwego milczenia. Roman Kołoniecki (...) podpowiedział: »Leśmian«. Wtedy Miriam odzyskała utracony wątek i wygłosił przemówienie do końca”.

W tym nagłym i krępującym zapomnieniu nazwiska jest znak najgłębszego ukrycia się – i tym wyrazistszej obecności. A więc coś z tak charakterystycznego dla twórczości Leśmiana wieczystego migotania nieistnienia i istnienia.

Ale dla siebie samego przecież Tajemnik istnieje. A może i dla siebie jest tajemny?

Trzeba tu przywołać niespodziewaną parantelę. Otóż Leśmian w *Janie Tajemniku* przeczuł taką technikę konstruowania sytuacji psycho-socjologicznych, która została w pełni wykorzystana w dziełach Witolda Gombrowicza i znana jest jako „dramat Formy”! We wstępie do *Ślubu* Gombrowicz pisze:

„Dramat jest przede wszystkim dramatem Formy. Tu nie idzie (...) o znalezienie najwłaściwszej formy na oddanie jakiegoś konfliktu idei lub osób, ale o odtworzenie wieczystego konfliktu naszego z samą Formą. (...) Dramat dzieje się między tym, kto krzyczy, a własnym jego krzykiem... gdyż krzyk ten może zabrzmieć dobrze albo źle, przyczynić się do wywyższenia swego twórcy lub też przeciwnie, wtrącić go w przepaść wstydu i hańby”.

W baśni Leśmiana można znaleźć wiele przykładów takiego dramatu. Oto jeden z nich: zjawienie się diabła Piórkowskiego przy młynie wynika z patrzenia Tajemnika, z gry między patrzeniem a formą patrzenia: „Patrzył tak długo, aż się i czegoś dopatrzył. Ni mniej ni więcej, jeno na kole młyńskim ktoś siedzi i z kolei patrzy tak samo, jakby mu się patrzeniem odwzajemniał”. Tajemnika zdziwiło nie to, że coś dziwnego siedzi na kole młyńskim, ale to, że „mu się patrzeniem tak starannie odwzajemnia”. Tak więc dramat konfliktu naszego z Formą, nas samych z naszym wyrażeniem się, jest jakoś diabelski, bo jest dramatem pozorów. Z nabytego w spotkaniu z diabłem kabotyństwa być może wyrosły wszystkie następne baśniowe przygody Jana Tajemnika! Pierwotnie, przed spotkaniem z diabłem, o stosunku bohatera do innych ludzi wiemy tylko tyle, że ich „unikał”. Starał się także o dystans między sobą a światem przyrodzonym i światem religii: „boczył się na drzewa” a „figury przydrożne omijał”.

Być może dopiero intryga diabła związała go w jakiś sposób ze światem ludzi i przyrody, wplątała go w świat. Baśń mówi, że w toku swoich przygód Jan Tajemnik pierwszy raz w życiu poczuł strach, a później wstyd. (Taka psychologizacja jak by wyprowadzała baśń z baśni...) Jedyne w relacjach z ludźmi czuje się wstyd, jedynie w relacjach ze światem – czuje się strach.

„Dramat Formy” w szczególny sposób przejawia się w niezwykłym statusie magicznych jestestw i przedmiotów. Jak już pisałem, u Leśmiana one są magiczno-mowne, nieskończenie głęboko zanurzające się w siebie. Dlatego jego baśń jest ontologiczna, to baśń bytu rzeczy i bytu mowy. Istota rzeczy i słów jest wewnątrznie niewyczerpywalna, jednak zewnętrznie ograniczona Formą. Każdy magiczny element ma swoją czynnościową istotę, jest rzeczownikiem swego czasownika i czasownikiem swego rzeczownika, jest Formą (zdaniem) samego siebie!

Magiczne buty „niosły Tajemnika tak lekko, jakby on szedł na swoją rękę, a one na swoją. On sam przez się, i one – same przez się”.

Drabina – „tkwi usłudźnie”, „zмага się w sobie i rozkurcza”, „wraz z Tajemnikiem schodzi do ziemi, aby ją wespół z nim nawiedzić”.

Otwór – „tkwi sobie w ziemi beczynnienie, i ani mu w myśli jakiegokolwiek zniście lub wyjście, bo sam jest jednym i drugim”.

Noc – „była na świecie, noc ponad światem, a i dalej poza światami noc była pewność ta sama, a nie inna, bo i po cóż by się miała odmieniać i różnić, kiedy ją jednaka wola Boża z jednakiego wszędy utkała zasępienia”.

Dramat polega na tym, że wszystkie te byty-w-sobie z utęsknieniem czekają na takie swoje istnienie w bycie zewnętrznym, które byłoby równe ich wolności wewnętrznej. Chciałyby wyjść poza zewnętrzną „Formę” swojego bycia – w jakimś sensie chciałyby się odczarować... Tajemnik nie potrafi im tego dać. Bo sam się umieszczył w zawieszeniu istoty swojego bytu.

A przecież w konstrukcji i fabule i w sensach tej baśni uczyniono wszystko, żeby takie odczarowanie stało się możliwe. W świat baśni magicznej, chcąc go otworzyć, wchodzi chrześcijańska eschatologia i wchodzi metafizyka poetyckiej mowy. Ale nawet te tak uniwersalne i skuteczne klucze są bezradne.

Pointą baśni *Jan Tajemnik* jest czyścicowe znieruchomienie bohatera między niebem a piekłem. Daje się to porównać jedynie do finalnej mądrości *Mistrza i Małgorzaty* Michała Bułhakowa. Przypomnijmy: prawie od dwóch tysięcy lat Piłat siedzi na tronie na pustkowiu, unieruchomiony między tchórzostwem, konformizmem, obłudą – a miłością do Jezusa. Bo kiedyś powstrzymał się w geście wiary i zawierzenia – tak jak Tajemnik powstrzymał znak krzyża... Dopiero łaska Zbawiciela uwolni Piłata.

Bohater baśni złamał zakaz diabła i okradł upiora z butów. Racją obecności upiora jest okradanie istnienia z istnienia – okradanie takiego „metafizycznego złodzieja” mogłoby być czynem chwalebny, wzmacniającym istnienie. Jest jednak inaczej. Nicościujące zło zostaje przez Tajemnika sprowadzone do zera, nie ustanawia żadnej pozytywności.

Na początku baśni Jan Tajemnik wstrzymuje swój gest przeżegnania się. I na jej końcu również nie potwierdza bytu swoim „amen”, gest przeżegnania się nie może zostać dokonany. Tajemnik wywija się bytowi, tak jak się niebytowi wywinął. Pozostaje w zawieszeniu między istnieniem a nieistnieniem – jak cała baśniowa fikcja...

Kiedy po raz pierwszy Jan Tajemnik spotkał diabła, ten przedstawił się w charakterystyczny sposób: „Piórkowski jestem, że się tak wyrażę”. – „Wyrażeniem się” wykręca się od istotności swego bytu. Musi się wyrażać, bo bytu istotowego – jako diabeł – nie ma. Tajemnika chroni przed diabłem status niewyrażenia, chociaż to tylko pozorna ochrona: utajenie własnego nazwiska oraz ów gest ni to przeżegnania się, ni to nie-przeżegnania. Wobec Boga niedokonanie ludzkie odrzuca od zbawienia, ale chroni przed diabłem. To jest czyścić, czyli stan, kiedy ani Boga nie odrzucam ani nie przyjmuję... Dramat pozor.

*

Jedna ze strof poematu *Pan Błyszczącyński*, przez wielu uważanego za koronę twórczości Leśmiana, zawiera taką prośbę do Boga:

„Znam usilność rzeczy sennych i znużenie rzeczy martwych.
Ogród mój chwilami wolałby – bezlistnieć...
Boże, nie skąp w obłokach błogosławieństw i kar Twych
Tym, co wiedzą, że ich nie ma – a chcą istnieć! (...):”

Z wnętrza baśni *Jan Tajemnik* tak modlą się wszystkie jej byty: magiczne przedmioty, diabeł, upiór i sam główny bohater. Chcą być wieczyście błogosławione, chcą być wieczyście karane – aby tylko wyrwać się ze stanu zawieszenia między istnieniem a nieistnieniem.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Nic i nic

(głosy do *Dziewczyny* Bolesława Leśmiana)

Dwunastu braci i mur. Dwanaście to liczba święta i doskonała: w Biblii jest symbolem całego ludu Bożego składającego się z pokoleń Izraela albo z apostołów (Kościoł). Dwunastu zwiadowców zostaje wysłanych do Kanaanu przed rozpoczęciem podboju Ziemi Obiecanej, a w scenie współzawodnictwa z prorokami Baala Eliasza buduje ołtarz z dwunastu kamieni. W *Apokalipsie* Nowe Jeruzalem obfituje w symbolikę opartą na liczbie dwanaście, która też często występuje w opisach przedsięwzięć budowlanych Salomona. Braci łączą więzy krwi, ale mogą to być także powiązania duchowe – tu mają wspólne marzenie i cel, do którego z uporem dążą. Chcą zburzyć mur, ale nie wiadomo, czy są sługami Pana, czy służą Baalowi. Mur jest tym, co dzieli, ale i tym, co łączy i broni przed napadami wrogów. Mur z *Dziewczyny* jest przeszkodą w dotarciu do celu. Druga Księga Samuela mówi, że ten kto ufa Bogu, sfinansuje każdy mur, ale także wiadomo, że zburzenie muru może być karą Bożą, wydaniem na pastwę, klęską i obrazem wielkiej straty.

Z jednej strony jest impas, *stasis*, a z drugiej – działanie i akcja i są to strony przeciwne. Tak jak przeciwne sobie są miłość i śmierć, spotkanie i rozejście, odszukanie i zagubienie, poznanie i obcość. Jest działający Eros, potężna siła i z drugiej, nie mniej potężna – Tanatos, a między nimi człowiek – w wirze wydarzeń, pobudzony i działający lub zrezygnowany, w bezruchu, w niemocy i w impasie. A więc napięcie podobne jest do tego doświadczanego pomiędzy bytem a nie-bytem, tu w siatce dialektycznych supłów, przemian i zmian, rozdzielenia, zaniechań, kontynuacji i połączeń. I w związku z tym pojawia się przekonanie, że ważniejsze jest odpowiednio postawione i skierowane pytanie – retoryczne, poetyckie, czy metafizyczne – które niesie niepokój i otwiera serca, a nie odpowiedź dana raz jeden, jakby nieodwołalnie i na zawsze. O tym jest *Dziewczyna*.

Jest ktoś i kogoś nie ma, jest coś i czegoś nie ma – to jakby dwie strony medalu. I tak może być w jednym i tym samym czasie, tak jak w jednym, wspólnym czasie trwają jawa i sen, świat i za-świat. Z jednej strony są jako siły wspomagające lub niszczące – wyobraźnia, świadomość, marzenia, sny, strach, lęk, oczekiwanie i kuszenie, a z drugiej – wiara w kogoś i w coś i miłość, nadzieja i dążenie.

Jeżeli Bóg jest stwórcą tego świata, to dlaczego stworzył tyle istnień (bytów), które są niewidzialne, jakby realnie nie istniały? Po co są sny i zmyry senne, intuicje, przeczucia i przewidywania, tęsknota i różne niematerialne znaki, które doświadczamy? W sytuacji, gdy realnie z każdym dniem i godziną zbliżamy się do śmierci, która przecież nie jest mniej realna niż życie, nie mniej dotkliwa i nie mniej niż one nas dotycząca. W miarę upływu lat widzimy coraz jaśniej, jakie związki i jaka zależność ustanowiona jest między nimi. Tak jak pomiędzy dniem i nocą, letargiem i przebudzeniem, snem i snem we śnie lub snem i bezsennością, pomiędzy czymś a niczym, cokolwiek by to było i pomiędzy kimś a nikim, jakimś bytem nierealnym lub takim, który wydaje się nam nierealny. I to wszystko razem istnieje w człowieku i wśród ludzi, w świecie, w tym, co widzialne i co niewidzialne, w niezwykłych i zaskakujących przemianach, którym podlega także Bóg i Jego Zastępy, widziani i doświadczani tak z jednostkowej perspektywy, jak i z perspektywy pokoleń.

Nie raz widzieliśmy, jak ktoś lub coś stawało się kimś lub czymś innym, nie tracąc swojej podmiotowości i substancji, jak zmieniało się w przemianie lub w serii przemian, o których czytaliśmy w mitach greckich i rzymskich lub innych, a przede wszystkim w Biblii, z którą od dawna mamy do czynienia. Jest jeden byt, ten na ziemi i drugi – w zaświatach i jest więź pomiędzy nimi, mocna i nierozzerwalna i można powiedzieć, znając te biblijne i mitologiczne opowieści, że jest to więź przyczynowo-skutkowa.

To wszystko zawarte jest w tym kłębowskiu, w początkowych liniach wiersza. Na pierwszym planie są bracia i ich dążenie, wielki wysiłek w zmaganiu się z twardym jak skała murem i z samymi sobą. Wierzą w sny i „od marzeń strony” badają mur, za którym słyszą płacz zaprzepaszczonego, czyli doprowadzonego do zguby i do straty głosu, dziewczęcego głosu, który tam, za tym murem jest nie wykorzystany, zmarnowany i skazany na przepadłe. Bracia zakochują się w nim, w jego płaczu i w ginącym od żalu śpiewie. Za głosem przeczuwają byt i mówią: „Łka, więc jest!”, co w pierwszym skojarzeniu łączy się z kartezjańskim „*Cogito ergo sum*”, a w drugim z pamiętną formułą Berkeleya „*Esse est percipi*”. Ale oni nie widzą tej dziewczyny: słyszą tylko jej głos i domyślają się, zgadują, jak wygląda, co ogranicza się do znaczącego wyobrażenia kształtu jej ust (Dziewczyna zostaje zredukowana do ust i wydobywającego się z nich głosu jak w ponad pół wieku późniejszym *Nie ja* Becketta).

Wiersz, siedemnastozgłoskowiec, zbudowany jest z trzech części, na które składa się siedemnaście dwuwersowych strof i trzy razy powtórzony, tylko nieznacznie zmodyfikowany refren.

Co znaczy szósta linia, która zamyka trzeci dystych? – ostatnia przed rozpoczęciem akcji: „I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...”. Nie: przeżegnali się, ale: przeżegnali cały świat, czyli to nie oni działają w imię Boga, ale chcą dotrzeć do

tajemnicy Bożego świata, do tej nieznannej im jego strony, czy części, która jest bezpośrednim znakiem Jego obecności.

Tłuką młotami w mur z takim zapałem, że niemal się z nimi utożsamiają i stapiają w jedno. Niepokoją się, że zanim dotrą do Dziewczyny, to ona już będzie martwa. Jednak sami giną w tym ponad ludzkie siły trudzie. Lecz ich cienie nie wypuszczają młotów z dłoni i z desperackim uporem kontynuują pracę braci i tak jak oni łączą się z młotami w jedno w tej zawziętej walce. Ale i cienie umierają, tak jakby umarli drugi raz i wydaje się, że opowieść o Dziewczynie, o jej czarze i tajemnicy, dobiegła do końca.

Lecz oto dzielne młoty „same przez się” kontynuują straceńczy czyn braci i ich cieni: biją w mur, huczą i „ociekają ludzkim potem”, jakby były w nich wcielone i jakby ich marzenia i dążenia nimi kierowały. I mur pęka, zostaje rozbity, zamienia się w ruinę i okazuje się, że nie ma za nim „nic i nic!” – ani „żywej duszy”, ani Dziewczyny! Okazuje się, że był to „tylko głos” i że nic nie było oprócz niego.

Jest zgroza nagłych cisz i jest próżnia – w całym niebie! Lecz nagle, w ostatniej linii ostatniego, dwudziestego dystychu pojawia się pytanie, które skierowane jest do każdego z nas: „A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?”

Co to za głos do nas mówi: miłosierdzia, czy przestrogi, a może ostatniego ostrzeżenia? I co jest w tym wierszu najbardziej realne i na pierwszym planie umieszczone: praca, czy nic i próżnia, które są na końcu? Cóż jest bardziej rzeczywistego niż praca i co jest, jak mówi Demokryt z Abdery, bardziej rzeczywiste niż nic? Ale czym jest próżnia? Czyż nie jest pustką? A czym jest nic? Niebytem, nieistnieniem? Jeżeli w imię nicości dążyli do nicości, to, jak mówi Pismo, sami stali się nicością.

Za czym więc zatęsknili bracia, do czego chcieli dotrzeć i świadectwem czego jest ich historia? Zatęsknili za czymś, co nie istnieje, a co jest najbardziej z wszystkiego rzeczywiste? Do miłości chcieli dotrzeć, czy w takim wzniosłym porywie do śmierci? I czemu dali świadectwo? Sile marzeń? Sile wiary, czy sile urojeń? I czy trudzili się nadaremnie?

O kim jest ten wiersz? Czyż nie o nas i nie o każdym z nas z osobna? Kto nie słyszał kiedyś – w marzeniach, we śnie, w myślach – głosu, który chciał poznać jak najbliżej, dotrzeć do niego i złączyć się z nim? Kto z nas, choćby tylko przez chwilę, z wszystkich sił nie dążył do niego i za wszelką cenę chciał się do niego zbliżyć? Komu z nas to się udało? I co było odpowiedzią na tę przegraną, na doznanie zawodu, rozczarowania i pustki, na to doświadczenie niczego? Gniew? Cynizm? Sarkazm? Drwina lub obojętność? A może załamanie i rozpacz?

Właściwie wszystko co najważniejsze obecne jest w tym wierszu: marzenie, miłość, dążenie do spełnienia, praca, duchy, czas, klęska, śmierć i tajemnica – cały ludzki los. Ale wszystko jest w nim dziwne, realne i nie-realne jednocześnie! Młoty i cienie mają dusze, myślą, czują i działają jak ludzie. Mamy tu pokazaną jakby całą rozpiętość bytu: są

ludzie, są złączone z nimi przedmioty, są byty pośrednie, cienie i milczący, niewidzialny, nieobecny Bóg. Ten wiersz jest jak traktat metafizyczny, czy nawet mistyczny, chociaż w efekcie dążący do pustki, do próżni, do podwojonego Nic. I zobaczymy, jak wszystko jest w nim połączone i zjednoczone ze sobą, przenikające się i razem działające.

Dlaczego młoty obdarzone są darem mowy, także cienie, a Bóg milczy, nie odzywa się nawet jednym słowem? Jego domeną jest nieobecność i milczenie. Czy wycofanie i milczenie Boga nie są odpowiedzią na próżność, czy nawet pychę braci, ich fałszywe ambicje i pogoń za czymś zewnętrznym i w istocie marnym (głos słyszą za murem, na zewnątrz, nie w swoim wnętrzu). I nie przystępują do działania, o czym już była mowa, w imię Boga. Co nimi kieruje? Pożądanie? Zaspokojenie popędów? Jakiś pęd życiowy, bergsonowski *élan vital*?

Obserwujemy feerię przemian: tak zmianę bytów jak i kształtów, istnienie przechodzące w inne istnienie i w nieistnienie. I widzimy, jak Leśmian pracuje w słowie, jak wydobywa z nich siły i sensy, bada ich wytrzymałość i możliwości. I tak jak Beckett, także agnostyk, kręci się w orbicie wiary, w jakichś metafizycznych wirach i metafizycznych, a może i mistycznych doznaniach, przeczuciach czy błyskach. *Dziewczyzna* jawi się jako śmiały taniec słów, ich sen i jawa, ruch i bezruch, a nawet zastój, gra nimi i dążenie do milczenia i ciszy, jakiś ich szyfr, czy trakt prowadzący nad urwisko.

Przeczenia, zaprzeczenia, elipsy, aporie – to jest podobny rodzaj pracy w języku jak u Becketta. Michał Głowiński poetykę Leśmiana nazwał „poezją przeczenia”. Finałem tej fabuły jest śmierć i to śmierć poczwórna. Ale przecież to nie śmierć kończy i nie ona jest ostatnim akordem tego wiersza. Wszystko wiedzie w nicość. Ale to nie koniec! Gdzie wiedzie nicość? Na końcu jest pytanie, z którym nie dajemy sobie rady i które powinno przemienić nasze myślenie i dążenie i naszego ducha!

Nie ma w *Dziewczyźnie* leśmianowskiego humoru i nawet ironii w niej nie ma! Nie ma jakiejś większej przesady, solidniejszej hiperboli, czy fantastyki. Nic nie wydaje się tu paradoksalne czy nonsensowne – nawet te wałce w mur młoty, bo cienie jakby w nie wprowadzają. Nic lub prawie nic nie ma w tej opowieści pokrętnego, zawiłego, czy chytrego. To jakby zapis snu – przecież znamy podobne sny. A może jest to zapis wizji, bo przecież jest tu i powaga i determinacja i jakby jakieś wielkie natchnienie. A do tego ciągle jesteśmy zdumieni tym, jak to jest zrobione! Ten mocny rytm, poetycki tok, jakaś śpiewność, melodyjność, refreniczność, język z neologizmami, spójna forma, artyzm i rzemiosło, wizja i natchnienie. W motcie mowa jest o entuzjastycznych zapałach dla dzieł twórczych i o szczerym wyczuciu czarów poetyckich.

I jeżeli mówimy w związku z tym wierszem o Bogu, to nie wiadomo, o jakim Bogu mówimy. Leśmian, jak go nazywa Czesław Miłosz – „umysł wydziedziczony”, jest poza orbitą judeochrześcijaństwa i raczej poza orbitą jakiegokolwiek religii. Miłosz porównu-

je go w *Ziemi Ulro* do Blake'a, do Rilkego, do Oscara Miłosza, a także Valery'ego, Frosta, Brodskiego i nawet do W.B. Yeatsa.

Stawia człowieka wobec pustego wszechświata (ułuda, która trwa) i usiłuje ze słów wyprowadzić, czy wyśnić Boga albo tylko samą wiarę, wskrzesić ją w sobie, czy na zewnątrz siebie, w każdym razie w swoim dalszym lub bliższym zasięgu. Z tego punktu widzenia możemy powiedzieć, że *Dziewczyna* to pieśń o Bogu i o narodzinach wiary lub jakaś tragiczna ekspresja *ja*, które tęskni i dąży do Boga.

Nicość i istnienie to są stałe tematy Leśmiana. Ile razy w swoich wierszach pisał o aniołach, krążył nad brzegami wieczności i otchłani, docierał do krańców istnienia, wędrował w obłocznych parowach, mijał urwiska snów, istniał w bezkresie i w bożej obczyźnie, błądził w wiekuistym sitowiu, w zagęstnionej nicości, w głębiach bezludnych i niezmiernych dalach – to są wszystko jego sformułowania. Zastanawiam się, czytając te wiersze, po jak wąskiej krawędzi się porusza, jak niekiedy jedno słowo może zepsuć, a nawet zniweczyć cały wiersz – a u niego raz po raz pojawiają się różne młodopolskie nality i sformułowania. Mówi na przykład o sytości i przepychu próżni i o spustoszonej duchu, który rozdzwania się w nic, a poetę nazywa niebieskim wycieruchem i zbójem obłocznym. Ładne to, ale niedzisiejsze.

Jan Błoński widzi analogię w postępowaniu Leśmiana i Witkacego, mówi, że „metafizyczne ambicje sztuki” posunęli oni na początku XX wieku najdalej. I rzeczywiście, *Dziewczyna* budzi metafizyczny niepokój, daje doznanie Tajemnicy – metafizyczny wymiar tego wiersza to jest jego główny wymiar i to na pewno jest poza sporem. Zobaczmy, jakie energie działają w tym wierszu. Ale i tak prawda lub to, co z niej dostrzegamy, kryje się tu w słowie, w pojedynczych liniach, czy w dystychach, w ich rytmie i w pauzach. I jeżeli jest u niego nicość, jakaś wielka nicość rozsnuta od krańca do krańca, to pełna jest ona kryjówek, a więc jakby zaprzeczona, bo co to za nicość, w której są kryjówki?

Z jednej strony jest śmierć – przymus śmierci i potęga narodzin, a z drugiej są narodziny – przymus narodzin i potęga śmierci. W *Betleem* jest sen, który budzi się ze snu i słyszymy, że jeżeli nie ma Boga, to nie ma po co i nie ma do kogo powrócić!

Co jest największym konkretem w tym wierszu: *Dziewczyna*, czy dążenie do niej, desperacki czyn braci, cieni i młotów? „Czyn musi koniec końcem doprowadzić do mistycyzmu” – mówi Leśmian. Bo nawet gdy kończy się fiaskiem albo katastrofą, to przecież może po nim pozostać opowieść, która go utrwali i poprowadzi poprzez innych jego działania dalej. Czy tak jest lub czy tak ma być w *Dziewczynie*?

Rozum jest potrzebny do burzenia złudzeń. Ale przecież jest w tym wierszu coś, jakaś wielka siła, która jest poza racjami rozumu, która nawet jest jego przeciwieństwem.

Bo na ile przyda nam się rozum, gdy staniemy w obliczu Tajemnicy? A Tajemnicy nie da się ani rozbić i zburzyć, ani obejść, to znaczy zlekceważyć, bo jest ona wpisa-

na w naturę człowieka, w jego duchowy rdzeń, to, co jest w nim najważniejsze. Wydaje się, że dla Leśmiana doznania metafizyczne i religijne są tak samo wielką pokusą jak doznania erotyczne – w *Dziewczynie* są one wyraźnie splątane. Przypomina to wiersze angielskich poetów metafizycznych XVII wieku, czy naszego Sępa Szarzyńskiego lub innych poetów barokowych.

Widzimy, jak dokonują się, po kolei, przemiany braci, cieni, młotów i Dziewczyny. Także mur przestaje być murem, głos – głosem, sen – przekazem prawdy, a cud nagle marnieje w nicość. Wszystko to dzieje się w jakimś natchnionym, można by powiedzieć, że upojnym i tajemniczym rytmie. Według Leśmiana praca twórcza jest pracą rytmiczną i rytm uznawał za swój światopogląd. Jest słowo i świat, a w świecie – słowo i w całym wszechświecie, w ruchu i w wirze sfer, w ich harmonii, a może i w dysharmonii lub w chaosie?

Czy Leśmian, uznawany przez Miłosza i Szymborską za najznakomitszego polskiego poetę XX wieku i jednego z największych w literaturze światowej, jest dziś lub czy mógłby być dla kogoś natchnieniem i inspiracją? Czy mógłby stać się dla jakiegoś młodego poety mistrzem? Przecież mało kto w poezji polskiej dorównuje Leśmianowi kalibrem, skalą, siłą wizji i wyobraźni, doznaniem zmysłów i uduchowieniem.

Główne jego tematy to: Bóg, człowiek, nicość, słowo i rytm. I istnienie – pomiędzy martwą materią a „życiowym wichrem”, jak nazywa tę siłę, która według niego jest jej przeciwieństwem.

Co dowiedzione jest, a co jest niedowiedzione w *Dziewczynie*? To, że na intelekcie, intuicji, i na uczuciach opiera się poznanie? Co jest jego kresem, do czego ono prowadzi? Jest materia (mur) i jest moc, jakaś siła czy duch, który się tej materii sprzeciwia, który z nią walczy i stara się ją zniszczyć. I widzimy jak to, co jest, przeobraża się w wirze działania i w przemianie w coś innego, co jednak jest dalszym dążeniem i w jego wyniku rozczarowaniem, jeżeli nie klęską, a na końcu inspiracją czy niepokojem, które spowodują, że pójdzie się dalej, jeszcze dalej, chociaż wydaje się, że doszło się do kresu, do czegoś, co nazywa się Nic.

Dążenie kończy się klęską i znowu jest dążenie, jakiś wielki wysiłek i znowu klęska i znowu dążenie, wielki wysiłek, żeby dotrzeć w efekcie do czego? Do próżni i do tego ponowionego i podwojonego Nic?

Od nic do nic wszystko się tu toczy: od głosu do bez-głosu, od przestrzeni zabudowanej (mur) do pustki i próżni, od czegoś do niczego.

Przyczyny i skutki istnieją tu w stosunku antagonizmu, a pustka, próżnia i nic, które najpierw budzą bezsilność i rozpacz, zachęcają, poprzez słowo i w słowie, do działania. Nie kontemplacja, czy modlitwa, ale czyn jest tu proponowany, do tego czyn, który najpierw prowadzi do rozbicia, do destrukcji.

I tak czeka nas śmierć. Ale przecież życie na ziemi nie może być daremne, coś musi z niego wyniknąć, mieć jakieś skutki. Bez względu na to, czy skończy się wszystko jak zgaśnięcie zapałki. Zgaszoną świecę można jeszcze zapalić i będzie świecić dalej pięknym światłem. Ale i zgaszoną zapałkę można, przynajmniej jeszcze jeden raz, odpalić od ognia i użyć do zapalenia ognia nowego.

Czym więc jest w *Dziewczynie* czyn i co go powoduje? Wiara, myśl, upór, marzenie, a może miłość? Czy kierują nimi czyste intencje i pasja, czy jest to tylko ruch mimowolny, ruch kogoś, kto znalazł się w działaniu jakiejś potężnej siły? I jaka to jest siła – dobra, czy zła?

Czy mur jest znakiem ograniczonej świadomości, która więzi, zamyka i oddziela? Czy nasze główne ograniczenia znajdują się na zewnątrz, czy wewnątrz nas, w środku i tym bardziej trudna jest z nimi walka?

Jakie są i jak działają demony Leśmiana? Jaki jest jego Bóg i jaki jest jego diabeł? I jakie demony rządzą jego słowami, wpędzając je w taki rytm, w taki, a nie inny wir?

Leśmian miał umysł metafizyczny, ale nie miał wiary. I poezja mu ją zastępowała, zaspokajała ten głód Boga, który w nim był, tak jak takim zastępowaniem kogoś przez coś była leśmianowska miłość, czy erotyka. Jego metafizyka prowadzi do erotyki, która znowu kieruje do niej, jest jej jakby lustrzanym odbiciem.

Nie tyle Biblia jest u Leśmiana obecna, co ludowość i mitologia i nie tyle duchowość, co erotyzm. Lub duchowość i erotyzm w bezpośrednim związku. Czy *Dziewczyna* to nie ludowa ballada, a może baśń, дума lub pieśń bohatera, a może wiersz erotyczny lub fantastyczny albo wszystko naraz?

Czym są na przykład występujące w tym wierszu cienie? Różne są cienie. Jest cień, który powstaje dzięki światłu, jest cień zmarłego i cień, który się śni. Jest cień pośmiertny (cień cienia?) i cień, który wśniewa się w coś i cień, który zginie, umrze i cień, który ożywa i który żyje.

Są marzenia i są urojenia. Są przeczucia, są znaki, ale są także złudzenia i omamy wyobraźni. Jak odróżnić jedno od drugich? A jak mają się do siebie sen i wyobraźnia, majak i marzenie? Czym są sny o zmarłych, sny o śmierci i sny o życiu po śmierci? A sny prorocze? I sen w śnie i „sen wieczny”, sen, który jest bratem śmierci (Hypnos)?

U Leśmiana nazwane – istnieje, a nawet jeśli nie istnieje, to powołuje lub stara się powołać je do istnienia. W kosmosie słów i w świecie słów. Przed murem i potem dalej – w trudzie i w walce.

Co jest bardziej prawdziwe: sen, czy przemiana? I czy to sny utrzymują nas przy życiu, czy przemiany? I jaki w związku z tym jest status Boga? Czy mając siłę i moc Bóg, tak jak człowiek, jest bezsilny i zdany na łaskę, bo tak jak człowiek śni i doświadcza przemian? Umiera wraz z każdym człowiekiem i z każdym człowiekiem się rodzi i żyje z nim, aż do śmierci, a może i w chwili śmierci i poza nią?



BERTOLT BRECHT
„I tak budowałem zdania”

przełożył Piotr Sommer

[A kiedy było po niej]

A kiedy było po niej, zostawili ją w ziemi
Rosną tam kwiaty, tasują się motyle...
A ona taka lekka, prawie nie uciskała ziemi
Ileż to trzeba było bólu, by zyskać taką lekkość!

(1920)

Wszystko co nowe jest lepsze
niż wszystko co stare

Skąd wiem, towarzyszu
Że z domu postawionego dzisiaj
Będzie pożytek?
A niebywałe konstrukcje
Które nie pasują do ulicy
I których przeznaczenia nie znam
Trafiają do mnie?

Ponieważ wiem:
Wszystko co nowe
Jest lepsze niż wszystko co stare.

Czy nie jest tak:

Mężczyzna, który wkłada świeżą koszulę

Jest nowym mężczyzną?

Kobieta, która umyła się przed chwilą

Jest nową kobietą.

I nowy

Na całonocnym zebraniu w zadymionym lokalu jest mówca

Zaczynający nową mowę.

Wszystko co nowe

Jest lepsze niż wszystko co stare.

W dziurawych statystykach

Nierozciętych książkach, maszynach prosto z fabryki

Widzę powód, dla którego wstajecie co rano.

Mężczyźni, którzy przez białą plamę na mapie

Kreślą nową linię

Towarzysze, którzy rozcinają karty książki

Mężczyźni, którzy z radością

Wlewają do maszyny pierwszy olej

To ci, którzy rozumieją:

Wszystko co nowe

Jest lepsze niż wszystko co stare.

Ta powierzchowna hałastra żądna nowinek

Co nigdy nie zdiera butów do końca

Nie doczytuje żadnej książki

Nigdy nie pamięta co myśli

To naturalna nadzieja

Dla świata.

A nawet jeśli nią nie jest

Wszystko co nowe

Jest lepsze niż wszystko co stare.

(ok. 1929)

[Jadąc wygodnym samochodem]

Jadąc wygodnym samochodem w deszczu
Po wiejskiej drodze
Z nadejściem nocy zobaczyliśmy zgiętego w ukłonie
Oberwańca, który machał, żeby go zabrać.
Mieliśmy dach nad głową i mieliśmy miejsce i pojechaliśmy dalej
I usłyszeliśmy jak mówię niechętnym głosem: nie
Nie możemy zabrać nikogo.
Przebyliśmy kawał drogi, może tyle co cały dzień piechotą
Kiedy nagle przeraził mnie ten mój głos
To moje zachowanie i ten
Cały świat.

(1937)

Pożegnanie

Obejmujemy się.
Moje ręce dotykają dobrego materiału
Twoje dotykają lichego.

Nasz uścisk jest pospieszny.
Na ciebie czeka suty posiłek.
Mnie ścigają oprawcy.

Mówimy o pogodzie i o trwałości
Naszej przyjaźni. Wszystko inne
Byłoby zbyt gorzkie.

(ok. 1937)

[Wyłącznie z powodu narastającego nieporządku]

Wyłącznie z powodu narastającego nieporządku
W naszych miastach owładniętych walką klasową
Niektórzy z nas postanowili nie mówić więcej
O portach, o śniegu leżącym na dachu, o kobietach
Zapachu dojrzałych jabłek w piwnicy, o tym co czuje ciało
O wszystkim, dzięki czemu człowiek jest taki krągły i ludzki
A mówić już tylko o nieporządku
A więc stać się kimś jednostronnym i jałowym, uwikłanym
W sprawy polityki i w suchy, „niegodny” język
Ekonomii dialektycznej
Ażeby to koszmarne ciasne współlistnienie
Padającego śniegu (jest nie tylko zimny, wiemy o tym)
Wyzysku, skuszonego ciała, sprawiedliwości klasowej, nie wytworzyło w nas
Aprobaty dla świata o tylu twarzach, apetytu
Na sprzeczności tego krwawego życia
Sami rozumiecie.

(ok. 1937)

O samobójstwie uchodźcy W.B.

Słyszę, że sam podniosłeś na siebie rękę
Uprzedzając rzeźnika.
Po ośmiu latach wygnania, patrząc jak wróg się umacnia
I zapędzony wreszcie do nieprzekraczalnej granicy
Przekroczyłeś, jak mówią, co dało się przekroczyć.

Upadają imperia. Przywódcy gangu
Paradują jak mężowie stanu. Narodów
Już nawet nie widać spod tych wszystkich zbrojeń.

Dlatego przyszłość okryta jest mrokiem a siły dobra
Są słabe. Wszystko to miałeś przed oczami
Kiedy niszczyłeś podatne na tortury ciało.

(1941)

Nowe epoki

Nowe epoki nie zaczynają się nagle.
W nowych czasach żył już mój dziadek
W starych pewno jeszcze będzie żył mój wnuk.

Nowe mięso będzie się jadło starym widelcem.

To nie pierwsze automobile
I nie czołgi
To nie samoloty nad naszym dachem
I nie bombowce.

Od nowych anten szły stare głupoty.
Mądrość przekazywało się z ust do ust.

(ok. 1944)

O postawie krytycznej

Postawa krytyczna
Jest zdaniem wielu ludzi bezpłodna.
To dlatego, że w ramach państwa
Nie mogą nic swoją krytyką wskórać.
Ale w tym wypadku postawa bezpłodna
To po prostu postawa słaba. Daj krytyce oręż
A rozwali państwo w drobny mak.

Regulacja rzeki
Uszlachetnienie owocowego drzewa
Wychowanie człowieka
Przebudowa państwa
To przykłady krytyki płodnej.
A jednocześnie
Przykłady dzieł sztuki.

(ok. 1945)

Urząd do Spraw Literatury

Urząd do Spraw Literatury, jak wiadomo, przydziela
Papier państwowym wydawcom, tyle to a tyle cetnarów
Tego trudno dostępnego materiału, na druk dzieł mile widzianych.
Mile widziane
Są dzieła przynoszące idee
Znane Urzędowi do Spraw Literatury z gazet.
Zwyczaj ten
Z uwagi na charakter naszych gazet
Mógłby doprowadzić do wielkich oszczędności papieru, gdyby

Urząd do Spraw Literatury przeznaczał tylko jedną książkę
Na każdą ideę z gazet. Niestety
Dopuszcza on do druku niemal wszystkie książki, które pielęgnują
Jakąś ideę z gazet.
Dlatego też
Na dzieła niektórych mistrzów
Papieru brak.

(1953)

1954, pierwsza połowa

Żadnej poważnej choroby, żadnych poważnych wrogów.
Pracy pod dostatkiem.
I dostałem swój przydział młodych kartofli
Ogórków, szparagów, truskawek.
Widziałem bzy w Buckow, plac targowy w Brugii
Kanały Amsterdamu, paryskie Hale.
Cieszyłem się życzliwością uroczej A.T.
Przeczytałem listy Woltera i esej Mao o sprzeczności.
Wystawiłem *Kredowe Koło* przy Schiffbauerdamm.

PIOTR SOMMER

Tak, czyli jak? (o kilkunastu zdaniach B.B.)

Wstępną znajomość z wierszami Brechta nawiązałem po polsku, a zaprzyjaźniłiśmy się (one ze mną, ja z nimi) po angielsku – zaskoczeni, że przygoda zapowiada się jeszcze ciekawiej. Sądzę, że angielszczyzna była pozbawiona konotacji, jakie wlokły z sobą niektóre polskie przekłady. Czytając Brechta po angielsku, nie miałem pokusy, żeby „poprawiać” tłumaczenia – mogłem je czytać mniej nacechowanym okiem. Po angielsku w dodatku Brecht nie kojarzył mi się wąsko-politycznie, jako współtwórca pewnego typu języka „nowofalowego”, skądinąd dziarsko oswojonego w polszczyźnie przez Kornhausera (z jego pogodnie przejętą od Brechta figurą „państwa” jako „najwybitniejszego polskiego poety”), przez Lipską (w trawestującym Brechtowe *Rozwiązanie* wierszu *Egzamin*, gdzie naród „oprawiony jest w skórę”), czy też przez niemal całą „po-lingwistyczną” twórczość Krynickiego (który chyba nie docenił niebezpieczeństwa i tak sobie Brechtem skrócił oddech, że pozostało mu niewiele więcej, jak tylko zrewanżować się Niemcowi wierszem *Ad hominem*).

Angielszczyzna była wygodna: za jej pośrednictwem łatwiej mi też było zbliżyć się czasem do niemieckiego oryginału – zwłaszcza od chwili, kiedy Andrzej Kopacki, znający moją słabość, namówił mnie do zrobienia kilku przekładów na rzecz „Brechtowskiego” numeru „Literatury na Świecie” (nie mogłem mu odmówić – za długo przedtem sam namawiałem go do zrobienia tego numeru; Andrzejowi zawdzięczam również wsparcie filologiczne). Angielszczyzna pozwoliła mi wreszcie czytać Brechta w swoście między-językowym związku – obok innych poetów, których czytałem w przekładzie na angielski bądź w anglojęzycznym oryginale.

Powinienem się może wstydzić tego skrótu: zarówno po polsku, jak i po angielsku – w wierszach, które dziś, kiedy je przełożyłem, lubię jeszcze bardziej – Brecht pozostaje dla mnie przede wszystkim poetą zdania (ten rys jego wiersza, „składniość”, daje się zauważyć prawie w każdym znanym mi przekładzie). Dlaczego to stare odkrycie wciąż wydaje mi się ekscytujące? Dlatego że składnia podmywa u nie-

go tak pokażą część „komunikatu”, że wiersz w istocie nie mówi tego, co deklaruje – mówi co innego (i że podmywa ciągle po nowemu, mimo iż człowiek mógłby już wiedzieć, co go czeka). W efekcie nie ma pewności czy Brecht jest poetą, za którego się go uważa. Radość z odkrycia zmyłki graniczy z radością, która towarzyszy człowiekowi, kiedy ją sam językowi aplikuje. Podstęp przegapiony, komplikacja odkryta zbyt późno decyduje o całej naszej przyszłości, to jasne jak słońce. Dlatego zmyłka ma taką siłę, nawet zmyłka poetycka. W przypadku chytrłości składniowej z natury rzeczy rozsypuje się nam „skład” i burzy cały układ komunikacyjny. Ot i prawdziwa brzemienność w skutki. Czy w literaturze może być coś bardziej, estetycznie i pozaestetycznie, przyjemnego? I coś groźniejszego? Jeśli żywołem Brechta jest dwuznaczność, podcięcie logiczne, sprzeczność, to czy jego osławiony „popęd komunikacyjny” nie powinien być rozumiany trochę inaczej?

Zdanie jest u niego podstawową miarą języka i najważniejszą jednostką poetyckiej kompozycji. Nie wiem, czy w jakichś konkretnych wierszach jest miarą bardziej podstawową albo ważniejszą niż w innych – myślę, że jest najważniejsze we wszystkich wierszach, którymi nie rządzi układ stroficzny. Mimo że gramatyczny okres, w jakim się mieści, bywa fantastycznie wielopoziomowy i wspaniale pokretny, zdanie u Brechta wydaje się proste. I proste niby jest, choć jak na tę domniemywaną prostotę gestykulacja zdania (język wiersza ma wedle Brechta być „gestualny”) zbyt mocno zbija nas z pantafelku: czytając, ma się wrażenie, że Brecht robi nas w trąbę. Zabiegi, którym zdanie podlega, też wydają się znajome, i znajome niby są, a jednocześnie ich szczególna zbitka wytwarza to charakterystyczne dla liryki Brechta zmylenie i zamulenie, idący pod włos deklaracjom kamuflaż intencji. Pewnie dlatego wielokrotne czytanie wierszy Brechta nie zamienia się w czynność mechaniczną – to, czym zdanie gra, odsłania się stopniowo.

Jaki by można mieć pożytek z wierszy doraźnych, spłaszczonych politycznie, pozabawionych oddechu i perspektywy „długiego trwania”? Żaden. A „pożytek” to obok „przyjemności” równie ważna u Brechta zasada uwodzicielska wiersza. Dlatego wydłużone odkrywanie tego, co wiersz komunikuje, jest przydatne: funduje mnie, czytelnikowi, jedno i drugie – walor estetyczny (na przykład intonacyjno-muzyczny, każde zdanie podszyte jest muzyką) łączy się z pragmatycznym (na przykład pedagogicznym, w każdy wiersz wpisana jest intencja). Więc to stopniowe odkrywanie, to wkalkulowane spowolnienie jest ważne – i ma wiele formuł. A substancja ważności ujawnia się w każdej konkretnej retardacji. Przykładem brawura syntaktyczna ostatnich kilku linijek wiersza *Wojna straciła dobre imię*, albo cały wiersz, przewrotny wiersz, zaczynający się od słów „Wyłącznie z powodu narastającego nieporządku”, którego składnia, a więc i fabuła, jak w *Breughlu* Wata, toczy się przez kilkana-

ście wersów bez opamiętania. Albo jak w tej oto miniaturze z 1935 roku, też na dobrą sprawę rozgrywanej się w obrębie jednego okresu gramatycznego:

I tak budowałem zdania, aby widoczne były
Ich rezultaty, to znaczy w taki sposób, ażeby
Samo ich mówienie mogło
Mówiącego ucieszyć albo zasmucić. A my, pozostali, też
Mogliśmy się z ich powodu smucić albo cieszyć, słysząc jak mówi.
(To utrudniało oglądanie sztuk teatralnych: często
Zaczynały działać dopiero wtedy, gdy oglądało się je drugi raz.)

Mam dla niepozornej perswazji i niezobowiązującej mądrości tego wiersza czysty podziw. Pierwsze zdanie relacjonuje niby coś, co narrator wie, ale po chwili pojawia się swego rodzaju przeformułowanie, jak gdyby ślad dokonywanej w trakcie zapisu medytacji. (Jeśli się medytuje, to może jednak czegoś się nie wie? Może by się nie medytowało, gdyby wiedziało się wszystko?) A jeśli jest medytacja, to wiersz – intonacyjnie, leksykalnie – zachowuje coś z czułości, która powołała go do życia, i – od strony kogoś, kto tę zwięzłą partyturę czyta – coś ze wzruszenia, które intonacyjna czułość zdania budzi (to też są rzeczy jasne, jak gwiazdy, powiedzmy, bo słońce już było).

I – jak to podczas żywego namysłu – jest tu także owo niezbędne choć pozbawione docisku spowolnienie, a potrzebny okazać się też może – jak w ostatnich dwu liniijkach – uściślający komentarz, czy raczej autopoprawka. I nie dość, że wiersz się płynnie toczy (po polsku, z powodu wystawionego w roli rzeczownika imiesłowu, toczy się trochę gorzej), to urzeczywistnia najważniejszy postulat Brechta: rezultaty „mówienia” będą „widoczne” i każdemu będzie musiało „po prostu pęknąć serce”, gdy wiersz dostanie swoją drugą szansę; kiedy okaże się czymś – ten kawałek Wata zawsze miło wsunąć – „do czego można powracać”. Brecht – wszyscy zwracają na to uwagę – był superświadomy tego, co robił, ale rozstrzygała praktyka, czyli nie tyle „sam tekst”, ile wiersz w zorganizowanym przez swoje melodie spektaklu.

Z niewielkiej grupy wierszy, które przełożyłem, o niczym innym nie mówią również miniatury zaczynające się od słów „I zawsze myślałem” (z niej pochodzi cytat o pękającym sercu) albo „Nauczycielu, nie mów zbyt często”. Ta ostatnia zwięźlej i bardziej wprost niż Holub w *Napoleonie* przypomina, że najlepszy jest ten nauczyciel, którego też da się czegoś nauczyć, a nawet taki, którego jest mało, tak mało, że prawie go nie widać. Jak to się dzieje – co to się musi stać – że pisarz tak trzeźwy i subtelny osuwa się w propagandówkę?

Egzemplifikowanie „teorii” wierszem – inscenizowanie i odgrywanie wierszem przeświadczeń o jego powinności – odbywa się u Brechta bez wytchnienia. To jeden ze znaków rozpoznawczych poetyckiej tożsamości autora, obok m.in. deli-

beracji o tym, jak też los obejdzie się z jego twórczością (są wśród nich rzeczy tak niezapomniane jak sekwencja zaczynająca się od słów „Kiedyś myślałem”). Wiersze Brechta włączają w siebie owe inscenizacyjne gesty z taką oczywistością, jakby odgrywanie własnej *ars poetica* należało do obowiązków poety lirycznego. Przed Brechtem, z wyjątkiem między innymi Kawafisa, mało kto w XX wieku potrafił dać zarys swych poetyckich postulatów mimochodem, medytując o czymś zupełnie innym. Bardzo niewielu robiło to równie skutecznie i równie lekko, poza programotwórczą ostentacją.

W sławnym życiu doczesnym, w które dziś wierzy niemal każdy, Brecht musiał czytać Kawafisa z niejaką przyjemnością (bezpośrednio do jego *Trojan* nawiązuje *Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters*) – i przynależność Brechta do tej samej sceptyczno-mądrościowej linii poezji współczesnej widać gołym okiem. Czasem to pokrewieństwo wrażliwości z poetą „późnogreckim” okazuje się bliskie. Kawafis, na przykład autor wiersza *W jakimś mieście Azji Mniejszej* (1926), też musiał mieć w zaświatach (w które ostatnio wierzył chyba tylko Leśmian) frajdę, czytając Brechta na przykład *Niemożliwe do ustalenia błędy Komisji do Spraw Sztuki* (1953). Nie tylko dlatego, że Brecht potwierdza tu jego ekspertyzę na temat desperackiej nadgorliwości ciał politycznych albo bezbolesnej zastępowalności jednych imion drugimi, albo na temat względności znaczeń zawierających się w tekście – mówionym (*casus Brechta*) i pisanym (*casus Kawafisa*):

Wiadomość o wyniku bitwy morskiej pod Akcjum
kompletnie nas zaskoczyła.
Nie trzeba jednak pisać nowego obwieszczenia,
wystarczy zmienić imię – o tu, w ostatnim zdaniu:
miast „Wyzwoliwszy Rzymian od O k t a w i a n a, tej nędzy,
tej parodii Cezara...”, powinno być „Wyzwoliwszy...
od A n t o n i u s z a, tej nędzy, tej parodii Cezara...”
Cała reszta pasuje.

„Najświetniejszemu zwycięzcy,
niezrównanemu w boju,
jakoż i mistrzowskiemu dowódcy floty państwowej,
o którego władanie – jak o największy dar –
nasze miasto błagało najgoręcej Zeusa,
Antoniuszowi...” – tu właśnie, jak już mówiliśmy,
Zmieniamy na Oktawiana, a zatem: „O k t a w i a n o w i,
Wielkiemu Cezarowi, protektorowi Greków,
który do greckich tradycji odnosi się tak łaskawie,
i za co greckie serca tak bardzo go miłują,
i za co zasługuje na najwyższe pochwały
i na to, by jego czyny zostały uwiecznione
w greckich wierszach i prozie –

w g r e c e, języku sławy...” – i tak dalej w tym stylu.
Reszta świetnie pasuje.

(przekład Antoniego Libery)

U obu poetów słyhać zbieżność w sposobie myślenia o czasie i języku, i znać też podobne – via język – odczuwanie mechanizmów życia publicznego i politycznego rytuału; a także podobnie istotną rolę rozbudowanego zdania. Intonacyjnie oba wiersze przesycone są ironią – na nieco innych poziomach. U Kawafisa, gdzie ironia zawiera się często w samym cytacie, zapis aktu posłuszeństwa relacjonuje członek jakiejś anonimowej rady miasta, może nie całkiem „bien-pensant” (jak to nazywa Enright), ale też może nie ktoś bezwzględnie ironiczny; ironiczny („mal-pensant”) jest dopiero niewypowiedziany komentarz Kawafisa (bezpośrednio od Kawafisa mamy tylko tytuł – może dlatego ten nauczyciel taki dobry). U Brechta słowa i zachowanie anonimowych „urzędników Komisji do Spraw Sztuki” opowiada, w mowie zależnej, ironicznie usposobiony uczestnik zebrania. Oba zbiorowe cielska (rada i komisja) biorą udział w rytuale serio i raczej na serio oddają się pozornym gestom językowym – i w jednym, i w drugim przypadku „żywiół polityczny” domaga się deklaracji prawomyślności. I w jednym, i w drugim wierszu mechanizm, który jest zasadniczo zły, okazuje się niezbędnym składnikiem rzeczywistości, która go jednak potępia (brawo, składamy jej powinszowania). Mechanizm ów działa w różnych wierszach Brechta i Kawafisa na rozmaite sposoby.

W narracji o nieustalonych błędach Komisji do Spraw Sztuki od początku zwraca uwagę budowana – za pośrednictwem retardujących tok wiersza powtórkowych spiętrzeń – amplifikacja. W drugiej jego części czeka nas jeszcze jeden, nie mniej poetycko efektowny, manewr logiczno-językowy: puentująca autopoprawka narratora (w zestawieniu z misterną namolnością powtórzeń skonstruowana niemal wprost, dzięki frazeologizmowi „nie tyle zresztą (...), ile (...),” pozwalającemu spuentować tę część wiersza intonacyjnie). Oba zabiegi – wzmocnienie przez powtórkę i autopoprawka – należą do mistrzowskich chwytów Brechtowskiej retoryki:

Zaproszeni na posiedzenie Akademii Sztuki
Najwyżsi urzędnicy Komisji do Spraw Sztuki
Złożyli daninę pięknemu obyczajowi oskarżania się
O pewne błędy i mamrotali pod nosem, że oni też
Oskarżają się o pewne błędy. Kiedy jednak
Zapytano ich o jakie błędy, okazało się, że w ogóle nie są w stanie
Przypomnieć sobie żadnych konkretnych błędów. W gruncie rzeczy
Akademia nie zarzucała im nawet
Jakiegoś błędu, gdyż Komisja do Spraw Sztuki
Zakazywała jedynie rzeczy bezwartościowych, nie tyle zresztą
Zakazywała, ile ich nie wspierała.

Pokrewne podejście i pewna wspólnota poetyckiej kalkulacji nie znaczy wcale, że Brecht ma Kawafisowi wiele do zawdzięczenia. Sądzę – z uwagi na pewną jednorodność „linii poetyckiej” i „głębokiej struktury” wierszy Brechta – że wiele mu do zawdzięczenia nie ma i że zbieżności są raczej efektem podobnego odczytywania historii, podobnego patrzenia w oczy mechanizmom decydującym o losie zbiorowości. I akurat drugorzędne wydaje mi się to, czy Brecht natknął się na Kawafisa wcześniej (mógł natknąć się już w roku 1928), czy też się nie natknął. Rozproszonych Kawafisów było po niemiecku sporo, choć pierwszy tom przekładów (autorem był Helmut von den Steinen) ukazał się bodaj dopiero na trzy lata przed śmiercią Brechta. Wprowadzenie do Kawafisa mógł dać Brechtowi również Auden, w Stanach.

Z Reznikoffem, inaczej niż z Audenem, Brecht nigdy się nie spotkał. Przyjechał do Kalifornii o dwa lata za późno, by natknąć się tam na niego (dla Reznikoffa lata 1937–1939 to jedyny okres, kiedy rozstał się z Nowym Jorkiem: przyjął pracę u Alberta Lewina, znanego producenta z Hollywood – zamieszkał w Santa Monica i recenzował scenariusze dla Paramount Pictures). Nic również nie wskazuje na to, że Brecht czytał jakieś wiersze Reznikoffa później, albo że w ogóle znał jego nazwisko (nie figuruje ono w indeksie żadnej anglojęzycznej książki o Brechtie; skądinąd w tekstach o Reznikoffie Brecht też się nie pojawia). Rzecz jest o tyle zagadkowa, że poetyckich pokrewieństw tych dwu piszących w różnych językach prawie-rówieśników (Reznikoff urodził się w roku 1894, Brecht w 1898) nie da się przeoczyć.

Bliskości w myśleniu o wierszu i świecie nie przeszkadza tu nic, na przykład wyraźnie odmienne światopoglądy albo styl życia. Nie tylko świat w wierszach Brechta i Reznikoffa jawi się podobnie – podobne są ich zainteresowania (na przykład na różne sposoby „gorszym” w hierarchii społecznej bohaterem – obcym, izolowanym, biednym), wspólne są ich najważniejsze intuicje warsztatowe (między innymi oparcie wiersza na możliwościach składniowo-intonacyjnych, rola przypisywana narracji, swoiście zdefamiliarizowany dokumentalizm, niektóre szczegółowe chwytły retoryczne – pytanie, przytoczenie, gesty retardacyjne, przewrotności i rozmaite podcięcia logiczne), wspólne jest upodobanie do niektórych tradycji klasycznych – obaj na przykład czytają *Antologię palatyńską*; obaj, za pośrednictwem Arthura Waleya i R.H. Blytha, uczą się pilnie u dawnych Chińczyków i Japończyków.

Świadectw zaskakującej równoległości w myśleniu o świecie i wierszu, a także przykładów na pokrewieństwo praktyk Reznikoffa i Brechta jest na przestrzeni całej ich twórczości bez liku. Już najwcześniejszy znany mi wiersz Brechta – *Der brennende Baum*, opublikowany w 1913 roku w szkolnym pisemku „Die Ernte” – w sposobie narracji i obserwacji tytułowego drzewa ma coś z wczesnego wiersza obiektywistycznego, czy raczej, by posłużyć się jeszcze większym skrótem, z wczesnego

Reznikoffa. Ta obiektywistyczno-faktograficzna linia jest u Brechta mocna: Brecht całkiem wcześniej uznał, że rzeczy w poezji wybitne mają walor dokumentu (w tym m.in. zawierał się ich pożytek). Dlaczego zresztą miałyby być inaczej u poety zaczynającego „post-ekspresjonistycznie”, pod znakiem „nowej rzeczowości”?

Wiele wierszy Reznikoffa i Brechta ciekawie byłoby czytać obok siebie (na przykład pisane w podobnym czasie wiersze hollywoodzkie). W późniejszej fazie Brechta trudno byłoby wskazać przykład mocniejszego pobratymstwa z Reznikoffem niż wiersz *Demokratyczny sędzia*, napisany prawdopodobnie w 1942 roku na podstawie notatki zamieszczonej w „Los Angeles Times” (już ta, nie jedyna przecież u Brechta, dokumentalna proveniencja wiersza przywodzi na myśl jedną z „obiektywistycznych” metod Reznikoffa). Gdyby przekład wiersza o sędzi (autorstwa Michaela Hamburgera) znalazł się przez pomyłkę w tomie *By the Well of Living and Seeing* (1969), któremu ton nadają pochodzące z różnych lat charakterystyczne Reznikoffowskie „anegdoty”, zapewne mało kto zauważyłby błąd. Jedna z nich, zaczynająca się od słów „Podczas drugiej wojny światowej”, brzmi jak bliźniaczy w stosunku do *Demokratycznego sędziego* zamysł poetycki:

Pewnego wieczoru podczas drugiej wojny światowej wracałem do domu ulicą, którą chodziłem rzadko. Wszystkie sklepy były zamknięte oprócz jednego – małego sklepu z owocami. W środku stary Włoch czekał na klientów. Płacąc, zobaczyłem że jest smutny. „Jest pan smutny – powiedziałem. – Czym się pan martwi?” „Tak – odpowiedział – jestem smutny”. I dodał tym samym monotonnym głosem, nie patrząc na mnie: „Mój syn wyjechał dziś na front i nigdy go już nie zobaczę”. „Co też pan mówi! – powiedziałem. – Na pewno go pan zobaczy!” „Nie – odpowiedział. – Nigdy go nie zobaczę”.

Później, gdy wojna się skończyła, znowu znalazłem się na tej ulicy i znów był późny wieczór, ciemno i pusto, a w sklepie znów tylko ten stary człowiek. Kupiłem kilka jabłek i popatrzyłem nań uważnie: chuda pomarszczona twarz była posępna lecz niespecjalnie smutna. „Co z pańskim synem? – spytałem – Wrócił z wojny?” „Tak” – odpowiedział. „Nie został ranny?” „Nie, jest zdrow i cały”. „To świetnie – powiedziałem. – Świetnie!” Wyjął mi z rąk torbę z jabłkami i pogmerawszy w środku wyciągnął jabłko, które zaczynało gnić i zamiast niego włożył dobre. „Wrócił na Boże Narodzenie” – dodał. „To cudowne! To musiało być cudowne!”

„Tak – odpowiedział miękko – to było cudowne”.
Jeszcze raz wyjął mi z rąk torbę,
wyciągnął jedno z mniejszych jabłek i włożył duże.

Oba wiersze mają wiele cech wspólnych: są dialogiczno-sceniczne (dla potrzeb relacji zatrudniają zarówno narratora, jak i mowę niezależną), w obu bohaterami są włoscy imigranci (u Brechta właściciel włoskiej restauracji, u Reznikoffa właściciel sklepu z owocami), w obu pokrewne są sytuacje liryczne (jeden Włoch odpowiada na pytania sędziemu, drugi klientowi kupującemu jabłka), w obu narrację znamionuje wielokrotność zdarzeń i dłuższe przerwy między nimi (między każdą wizytą u sędziego, między pierwszym wejściem do sklepu i drugim), również anegdota w obu wierszach rozwiązuje się „wzruszeniowo” (przez ludzki odruch sympatii jednego rozmówcy wobec drugiego), ale w zamierzeniu poetyckim „chłodno”, za pośrednictwem cytatu, poza emocjonalnymi określeniami narratora; ponadto łączy je, można powiedzieć, miejsce zameldowania i obecność przetaczającej się historii (oba powstały w Stanach, w obu znaczące jest wojenne tło). Krótko mówiąc, są do siebie zbliżone tematycznie, stylistycznie, kompozycyjnie. Wreszcie, by na tym poprzestać, łączy je precyzyjnie wprowadzone do gry poczucie humoru.

Związki okażą się bardziej oczywiste, jeśli będziemy przyglądać się późniejszej wersji wiersza Brechta. Wcześniejsza jest krótsza i, poczynając od tytułu *Bürger-schaftsexamen* (*Egzamin z obywatelstwa*), znacznie bardziej protokolarska. Musiała mu się wydać zbyt scedzona, zbyt „urzędowa”, skoro później, w jakiejś przenikliwszej chwili, „ocieplił” ją i „dohumanizował”, modyfikując kilka sformułowań i dopisując kilka innych. Pomysłem, jak mi się wydaje, szczególnie zręcznym i przyjaznym światu jest dodanie czegoś na kształt refrenicznie pomyślanych didaskaliów. Quasi-refreny Brechta w jego wierszach nieregularnych biją czasem rekordy niepozornej subtelności syntaktycznej i frazeologicznej – niby nic takiego w zdaniu się nie dzieje, wystarcza rewitalizacja funkcji nawiasu, jak w *Demokratycznym sędzi* albo cudzo-słowu, jak we wspomnianym *Wyłącznie z powodu narastającego nieporządku* (w którym i dziś zwraca uwagę skuteczny eufemizm tytułowy, w drugiej połowie lat trzydziestych nie mógł być skuteczny mniej).

W *Demokratycznym sędzi* taką niemal sceniczną rolę grają nowe – „podkręcone” parafrastycznie – zwroty komentujące zachowanie włoskiego restauratora, na przykład to, co narrator mówi o nim przed pierwszym podejściem Włocha do egzaminu („Po solennych przygotowaniach / Skrępowany jednak przez nieznaną nową mowę / „Ponieważ prawo wymaga od kandydatów znajomości języka”), następnie tuż po pierwszym podejściu („Ponieważ prawo wymaga od kandydatów znajomości języka”), przed drugim („Wciąż jednak skrępowany przez nieznaną nową mowę”), i wreszcie przed próbą ostatnią („widząc,

że nie zdoła on / Nauczyć się nowego języka”). Nawet w bezgwiezdnej i bezksiężycową noc związki między oboma wierszami są oczywiste (nie da się powiedzieć „jasne” tylko z powodu tej ciemnicy), choć nie wiem, czy jest w XX wieku wiele wierszy tak mało mających sobie nawzajem do zawdzięczenia, mimo że tak wiele je łączy. Narrator Brechta przytacza pierwsze pytanie sędziego: „Jak brzmi / Ósma Poprawka?”, a nasz sympatyczny aspirant do obywatelstwa odpowiada (po owych wszystkich „solennych przygotowaniach”) bez sensu wprawdzie, ale „niepewnie”. Kolejna odpowiedź też od rzeczy, chociaż mówiona jest „uprzejmie i pełnym głosem”.

Nie jestem pewien, czy te dodane w ostatniej wersji komentarze zmieniają coś w naszym stosunku do bohaterów wiersza – do świeżo upieczonego, jak się za chwilę okaże, obywatela USA, i do strażnika amerykańskiej wspólnoty, czujnego reprezentanta zbiorowości retoryki, który w końcu macha ręką na jej pozorację i na jej uzurpację. Być może nie zmieniają nic, a co najwyżej ustalają coś z naszego stosunku do poety, który niby nie ma prawa wiedzieć, jakim tonem Włoch mówi, tymczasem – straszny jednak z tego Brechta *besserwisser* – wie. I wie w dodatku – skąd? też nie wiadomo – jak budować zdania, żeby ich muzyka wyposażała spektakl wiersza w to, czego mu trzeba.

14 lutego 2012

„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY” W 2011 ROKU

Nr 1 (69): Zbigniew Herbert – *Czas* (fragment); nowe wiersze Julii Hartwig, Paula Celana w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego, Janusza Szubera, Krzysztofa Lisowskiego, Bogusława Kierca, Kazimierza Brakonieckiego, George’a Mackaya Browna w przekładzie Andrzeja Szuby; fragmenty *Dzienników* Julii Hartwig, Kazimierza Hoffmana, Henryka Grynberga, Marka Skwarnickiego; szkic Krzysztofa Myszkowskiego o poezji ks. Jana Twardowskiego; szkice Gabrielle Moyer i Marka Kędzierskiego o *Listach* Samuela Becketta; Alison Harris – *Teatro Sociale di Camogli* (wkładka fotograficzna); „Kwartalnik Artystyczny” w 2010 roku

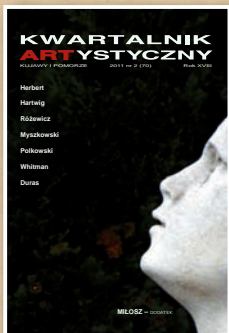


Varia: Michał Głowiński, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc

Recenzje: Michał Galas o *Talmudzie Babilońskim*, Mieczysław Orski o drugim tomie *Dzieł zebranych* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Leszek Szaruga o *marginiesie, ale...* i *Wycieczce do muzeum* Tadeusza Różewicza

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki

Nr 2 (70): Zbigniew Herbert – *Słońce nocy*; nowe wiersze Julii Hartwig, Tadeusza Różewicza, Jana Polkowskiego, Walta Whitmana w przekładzie Andrzeja Szuby; Krzysztof Myszkowski – *Thorn* (fragment powieści); wspomnienia Stanisława Różewicza; Marguerite Duras – *Ból*; szkice Barbary Bray, Agnieszki Grudzińskiej i Marka Kędzierskiego o pisarstwie Marguerite Duras



Varia: Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc

Recenzje: Paweł Mackiewicz o nowym tomie wierszy Janusza Szubera, Anna Nasiłowska o powieści Stefana Chwina pt. *Panna Ferbelin*, Grzegorz Kalinowski o *Błońskim przekornym*

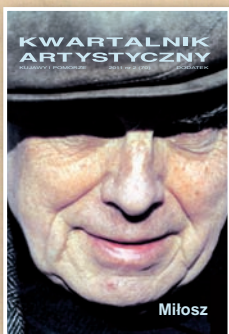
Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki

DODATEK: CZESŁAW MIŁOSZ: wiersze Czesława Miłosza, nieznanymi esejami Miłosza pt. *Nowoczesność zwana też modernizmem*, list Miłosza do Michała Kubiaka; esej Aleksandra Fiuta o Miłoszu i Waciu; rozmowa Aleksandra Fiuta z Andrzejem Buszą o Miłoszu amerykańskim; fragmenty dziennika Renaty Gorczyńskiej pt. *Sekretarz osobista. Berkeley, jesień 1980; Podróży świata* – Miłosz na fotografiach Renaty Gorczyńskiej; *Głosy i głosy* o najważniejszych książkach i wierszach Miłosza: Jacek Bolewski SJ, Kazimierz Brakoniecki, Vaclav Burian, Stefan Chwin, Aleksander Fiut, Olga Glondys, Michał Głowiński, Renata Gorczyńska, Henryk Grynberg, Jacek Gutorow, Wojciech Gutowski, Julia Hartwig, Grzegorz Kalinowski, Bogusław Kierca, ks. Janusz A. Kobierski, Antoni Libera, Krzysztof Lisowski, Paweł Mackiewicz, Piotr Matywiecki, Leszek A. Moczulski, Anna Nasiłowska, Mieczysław Orski, Jerzy Plutowicz, Jan Polkowski, Marek Skwarnicki, ks. Jan Sochoń, Sergiusz Sterna-Wachowiak, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Andrzej Szuba, Janusz Szuber, Marta Wyka, Joanna Zach, Andrzej Zawada; *Czesław Miłosz w Toruniu i w Bydgoszczy* (wkładka fotograficzna); *Czesław Miłosz i o Czesławie Miłoszu* w „Kwartalniku Artystycznym”

Varia: Vaclav Burian, z archiwum Krystyny i Stefana Chwinów, Krzysztof Myszkowski

Recenzje: Krzysztof Myszkowski o *Spizarni literackiej* i drugim tomie *Rozmów polskich* Czesława Miłosza

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki



Nr 3 (71): Zbigniew Herbert – *Lusterko*; nowe wiersze Julii Hartwig; fragment *Dziennika* i szkice podróżne Julii Hartwig; Krzysztof Myszkowski – szkic o poezji Julii Hartwig; *Głosy i glosy na 90. urodziny Julii Hartwig*: Wisława Szymborska, Jacek Bocheński, Kazimierz Brakoniecki, Renata Gorczyńska, Anna Janko, Grzegorz Kalinowski, Bogusław Kierc, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Lisowski, Jacek Łukasiewicz, Anna Nasiłowska, Iwona Smolka, Leszek Szaruga; Artur Międzyrzecki – *Z notatnika*; szkic Piotra Matywieckiego o wierszach Julii Hartwig; nowe wiersze Ireny Wyczółkowskiej, Joanny Jurewicz; Marek Wendorff – sprawozdanie z teatralnego festiwalu „Kontakt”

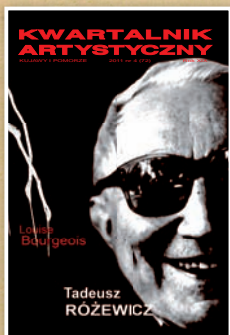


Varia: Stefan Chwin, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc

Recenzje: Krzysztof Myszkowski i Krystyna Dąbrowska o *Gorzkich żalach* Julii Hartwig, Jerzy Madejski o *Lekkiej przesadzie* Adama Zagajewskiego, Grzegorz Kalinowski o *Miłoszu. Biografii* Andrzeja Franaszka.

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki

Nr 4 (72): nowe wiersze Julii Hartwig, Piotra Szewca, Bogusława Kierca, Janusza Stycznia, Leszka A. Moczulskiego, Andrzeja Szuby, Jerzego Plutowicza, Beaty Szymańskiej, Krystyny Dąbrowskiej, Aleksieja Alochina i Michała Gasparowa w przekładzie Piotra Mitznera; list i wiersze Tadeusza Różewicza; Krzysztof Myszkowski – *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem. Fragmenty*; szkic Leszka Szarugi o wierszach Różewicza; *Herodiada* Gustawa Flauberta w nowym przekładzie Antoniego Libery; Jacek Gutorow – szkic o Samuelu Beckettcie; Gerry Dukes – szkic o listach Becketta; Marek Kędziński – szkic o Louise Bourgeois; rozmowy – Ewy Wohn z Marie-Laure Bernadac i Marka Kędzińskiego z Ulfem Küsterem o Bourgeois; wkładka z reprodukcjami dzieł Louise Bourgeois; sprawozdanie Marka Wendorffa z teatralnego festiwalu „Prapremiery 2011”



Varia: Michał Głowiński, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc

Recenzje: Arkadiusz Morawiec o *Utworach rozproszonych* Zbigniewa Herberta, Antoni Libera o *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka, Krzysztof Myszkowski o *Piesku przydrożnym* Czesława Miłosza

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki

STEFAN CHWIN

Nuda i sacrum

Piotr M., z którym lubię rozmawiać na różne istotne tematy naszego czasu, napisał właśnie do mnie, że w „powszechnym odczuciu” msza katolicka jest dzisiaj „synonimem nudy”, zmieniła się bowiem ona „w rodzaj układu choreograficzno-muzycznego, składającego się z pustych, pozbawionych istotnego znaczenia, mechanicznie odtwarzanych gestów”. Że „zaczęła nużyć kanoniczną powtarzalnością swego przebiegu”. Że „zwietrzała i wyschła”, a wszystko to stąd, że – jak to widzi mój rozmówca – „własną przemijalność traktujemy dziś ze sporą dozą stoicyzmu”, to znaczy nie za bardzo w istocie już umiemy się przejmować tym, że umrzemy. Śmierć przestała nas przerażać. W naszej cywilizacji „instynkt życia uległ niebezpiecznemu nadwątleniu”, a „obietnica życia wiecznego nie rozpała już ludzkich namiętności”. Przestało nam zależeć na zmartwychwstaniu, o którym dawniej ludzie żarliwie marzyli. Ale dzisiaj? Kto dzisiaj naprawdę potrafi marzyć o zmartwychwstaniu? To właśnie dlatego, zdaniem mojego rozmówcy, ludzie dzisiaj po prostu coraz częściej się śmiertelnie nudzą na mszy.

Cóż, pisząc to wszystko, mój rozmówca trochę rzutuje swoje prywatne stany na dusze innych, choć oczywiście sporo jest dzisiaj ludzi do niego podobnych, którzy czują na mszy mniej więcej to samo co on. Ale – dodajmy – sporo jest też takich, którzy czują zupełnie inaczej.

Byłem niedawno na mszy w kaszubskim kościele po śmierci naszego przyjaciela. I nie nudziłem się nawet przez minutę. Patrzyłem na wszystko ze ściśniętym gardłem. Msza nie różniła się zresztą niczym od wszystkich mszy, w jakich dotąd brałem udział. Patrzyłem zaś na wszystko ze ściśniętym gardłem dlatego, że w jakiejś chwili z wielką siłą ujrzałem, jak śmiertelna nuda obrzędu (wedle określenia mego rozmówcy) potrafi sobie radzić z niewyobrażalnym ludzkim cierpieniem.

Bo istotą każdego obrzędu jest obłaskawienie tragedii ludzkiej przez świętą nudę. Nuda jest obrzędu warunkiem podstawowym i koniecznym, choć wielu ludzi może

to drażnić i niecierpliwic. Gdyby obrzędy religijne nie były długie i nużące, gdyby były krótkie, żywe, pasjonujące, fascynujące i porywające, nie mogłyby spełniać swojej ratowniczej funkcji. Choć msza może nas, jak pisze mój rozmówca, męczyć i śmiertelnie nużyć, największym walorem religijnego obrzędu jest monotony głos kapłana, który stanowi absolutne przeciwieństwo nadzwyczaj ciekawego gwaru świata. Pod każdą mszą kryje się tragedia ludzkiego życia na Ziemi, której istotą wcale nie jest tylko – jak sobie zwykle mówimy – nasze oczekiwanie na śmierć i nadzieja na zmartwychwstanie, lecz ludzkie nieszczęście jako takie.

Monotonny głos kapłana jest oliwą na rozpalone rany duszy, podobnie jak oliwą na rozpalone rany duszy jest monotonia – tak! – fug i motetów Bacha. Muzyka zresztą ma w sobie obowiązek monotonii, który zawiera się w tajemnicy rytmu. Im nudniejszy obrzęd religijny, tym psychologicznie skuteczniejszy, więc dla duszy cenniejszy. Życie poza miejscem sakralnym wymaga stałego napięcia walki o byt. W miejscu sakralnym, tam gdzie się obrzęd odbywa, prawa walki o byt zostają na moment zawieszane. Zostajemy na godzinę przeniesieni do azylu świętej nudy, który jest całkowitym zaprzeczeniem tego, co dzieje się w świecie zewnętrznym. Po to zresztą wielu ludzi chodzi do kościoła. Żeby **zastygnąć w miodzie nudy sakralnej**, bo to regeneruje uszkodzone mechanizmy duszy.

Obrzęd przenosi nas do azylu monotonnej powtarzalności i absolutnej przewidywalności, rozpada zaś się w chwili, gdy zaczyna budzić uczucia żywsze, zaciekawienie, dreszcz i zachwyty. Ktoś, kto z zainteresowaniem analizuje treść Ewangelii w chwili, gdy jej słucha, rozbija obrzęd na strzępy. Słuchając wiecznie tych samych, mechanicznie powtarzanych przez kapłana, słów Pana, mamy się w tych słowach zanurzać jak w odmęcie całkowitej przewidywalności, a nie pasjonować zaskakującą treścią Bożego przesłania, bo rzeczywistość świata, w którym zmuszeni jesteśmy żyć na co dzień, jest całkowicie nieprzewidywalna. Należy Ewangelię odbierać muzycznie, a nie semantycznie. Podobnie jak muzycznie należy odbierać całą mszę. Jej powolny, wiecznie ten sam, śmiertelnie nużący rytm, jest formą spokoju duszy, która w świecie zewnętrznym nie jest w stanie takiego stanu osiągnąć.

Jeśli kazanie nas czymś zaskakuje, jeśli budzimy się z przysypiania w kościelnej ławce, jeśli więc w kościele zaczyna się robić ciekawie, ksiądz łamie najświętsze prawo religijnego obrzędu, to znaczy przestaje być księdzem. Prawdziwy obrzęd jest całkowitym zaprzeczeniem zaskoczenia. Obrzęd wcale nie wymaga żarliwego wczuwania się w cokolwiek. Obrzęd jest zaproszeniem ciała do kojącego ugrzęźnięcia w monotonii siadania i wstawania, żegnania się i schylania głowy. Ciało wchodzi w schemat motoryczny i usypia z otwartymi oczami w błogosławionej nudzie powtarzalności, która uzdrawia nasze wewnętrzne skaleczenia. Bo to właśnie cia-

ło i jego ujęte w sakralny rytm gesty, a nie intelekt, jest głównym narzędziem partycypacji w obrzędzie.

Dlatego prawdziwą mszą była msza łacińska, w której wierni nie rozumieli nawet jednego słowa, więc nudzili się jeszcze bardziej niż my na naszych mszach w języku narodowym, choć w rzeczywistości nie nudzili się wcale. Monotonne, całkowicie niezrozumiałe formuły łacińskie mechanicznie powtarzane przez kapłana budowały przestrzeń, w której dusze czuły się bardzo dobrze. Ksiądz nie powinien mówić do wiernych zrozumiale i ciekawie, bo tego wielu ludzi wcale od niego nie oczekuje, tylko zanurzać ich dusze w monotonnej inkantacji swojego głosu, która jest zaprzeczeniem urywanego rytmu nieprzewidywalnych rozbłysków życia światowego, tego życia, które toczy się wokół nas, poza budynkiem kościoła, wprawiając nas w zadziwienie ekscesami swojej okrutnej, nadzwyczaj ciekawej barwności. Jeśli ktoś jest na mszy zainteresowany tym, co kapłan mówi, jeśli wgrzyza się w znaczenia każdego słowa homilii, znak to, że wypada z obrzędu. Należy poddać się magii powtórzeń wiecznie tych samych słów, od których nie powinno być żadnego odchylenia. Msza w najdrobniejszym szczególe powinna być nużącą, jak to bywa odczuwane przez wielu wiernych, kopią milionów mszy, które z mechaniczną regularnością zegara odbywają się w tej samej chwili na całej Ziemi. To, że ona jest taką kopią, wzmacnia osłabione dusze bardzo wielu ludzi, którzy w niej uczestniczą.

Ma ona bowiem sprowadzać Nieznane do Znanego, Jednorazowe do Powtarzalnego. Oto jej cel. W obrzędzie Męka Jezusa powinna przerodzić się w nieskończone nużące wiecznie TO SAMO, w które dusza może zanurzyć się, by na chwilę oddzielić się od rozdzierającej nieciągłości i nieprzewidywalności życia. To największy paradoks obrzędu: jak to, co skandalicznie i w swojej potwornej bolesności jednorazowe, przemienić samą inkantacyjną siłą słowa w powtarzalny układ pięknych gestów na religijnym obrazie. Co zrobić, by absolutnie jednorazowy skandal męki, przetrwać w coś, co daje się wielokrotnie kontemplować w spokojnej bolesnej radości współuczestnictwa. Warunkiem koniecznym jest kościelna nuda wiecznych powtórzeń sakralnego rytuału. Prawdziwy obrzęd takie właśnie oferuje nam na jedną godzinę w tygodniu ziemskie zbawienie. Bo jeśli obrzęd staje się „ciekawym wydarzeniem”, zaprzecza swojej istocie. Męka, o której opowiada msza, nie może być „ciekawa” dla wiernych. Jeśli staje się ciekawa, pasjonująca, przerażająca, wstrząsająca, ekscytująca, przestaje być męką zsakralizowaną. Musi ona przerodzić się w mękę uniwersalną, to znaczy w śmiertelnie nużące WIECZNIE TO SAMO, bo tylko zsakralizowane wiecznie to samo godzi nas z istnieniem, w którym nic nie dzieje się wiecznie tak samo.

Kościół jest mądry, dlatego od dwóch tysięcy lat **nie przeszkadza „spać” wier-
nym na mszy**. Oczywiście zdarzają się kapłani, którzy wrzeszczą jak Skarga czy Sa-
vonarola, ale to są na szczęście wyjątki. Nie chodzi wcale o to, że księża są zwykle
przeciętni. Chodzi o to, że od dwóch tysięcy lat przeciętność jest ich obowiązkiem.
Przeciętność ta najwspanialej wyraża się w pozbawionym talencie sakralnym śpie-
wie. Jeśli się nam zaczyna podobać śpiew księdza, zmieniamy się w estetycznego
smakosza mszy i tym samym wyłączamy z obrzędu. Robimy z kościoła operę, a ze
mszy interesujący *event*. Idealnym głosem księdza jest śmiertelnie nudny, monoton-
ny, całkowicie bezbarwny śpiew, który przestaje być śpiewem księdza, a staje się
głosem Instytucji. Dopiero wtedy obrzęd jest prawdziwy. Nuda śpiewu księdza po-
winna być całkowicie przeźroczysta. Prawdziwy ksiądz nie śpiewa własnym głosem,
lecz monotonnym głosem Kościoła. I na taki właśnie głos księdza czeka wielu wier-
nych. Sporo ludzi bardzo źle reaguje, gdy na mszy zaczyna być ciekawie. Idealnym
księdzem jest poprawny, śpiewaczy anonim, nie do odróżnienia od innego anoni-
ma śpiewającego. Jeśli ksiądz zaczyna śpiewać na mszy znakomitym głosem opero-
wego tenora, którego niezapomniane wibracje zachwycają nas i porywają, niszczy
mszę u samych podstaw. On powinien tylko beznamiętnie oddawać się wydłużo-
nej w czasie, nużącej religijnej inkantacji, która wprowadza do kościelnego budyn-
ku muzyczną powtarzalność życia i konserwuje ją na czas trwania mszy. Jeśli swoim
śpiewem przy ołtarzu zamienia mszę w interesujący popis wokalny, burzy wszystko.

Dlatego idealnym uczestnikiem obrzędu jest ktoś, kto „śpi” w kościele z otwartymi
oczami. Kto zapada w świętą nudę powtarzalności obrzędu, zapominając o bo-
żym świecie. Kto modli się samym swoim znieruchomieniem, zastygnięciem, kłę-
kaniem, wstawaniem, opuszczaniem i podnoszeniem głowy, zapatrzeniem, rozglą-
daniem się, kręceniem się w ławce, a nawet ziewaniem. Bo ziewają tylko ci, którzy
potrafią wyzwolić się ze strachu przed nieobliczalnością świata. Tylko oni mogą so-
bie pozwolić na luksus ziewania. Ziewanie, gapienie się, zastygnięcie, kręcenie się
w ławce jest integralną częścią obrzędu, a nie jakimś jego zakłóceniem. Mówi ono,
że oto zanurzyliśmy się po szyję w nieruchomej nudzie obrzędu, dzięki czemu udało
się nam wyzwolić z nadzwyczaj ciekawych okropności świata, które mogą nas przy-
prawić o dreszcz przerażenia. Rozluźnieni, z lekka rozkojarzeni, uwolnieni od stra-
chu przed nieobliczalnością świata, poruszamy się w przestrzeni obrzędu z miękką
chaotycznością gestu jak motyle złowione w ciepłą, symetryczną pajęczynę dźwię-
ków i pojęć, zawsze tych samych, niezmiennych w swoim uporządkowaniu, która
potrafi nam zastąpić na jedną godzinę realny świat naszego życia.

Dlatego dobrze jest, jeśli w kościele panuje nużąca monotonia, która niektórych
niecierpliwi. Jeśli zaczyna być ciekawie, kościół się zmienia w program rozrywkowy.

Są tacy, którzy to lubią, ale nie jestem pewien, czy są to ci, którzy naprawdę biorą udział w obrzędzie, choć Murzyni i Latynosi dobrze się w tym czują. Ale u nas? W naszym kulturowym kręgu? Pod ciemnym niebem Europy? Powolne, regularne ruchy kapłana znajdują nudne odbicie w powolnych, regularnych ruchach wiernych – i tak powinno być. Napięta uwaga żarliwości jest przeciwieństwem obrzędu. Przyspieszenia i ekscesy intensywnych przeżyć mistycznych rujną obrzęd. Twarze kapłanów nie powinny wyrażać religijnych uniesień, radosnych ekstaz i rozpaczy. Powinny być bezosobowe, oczyszczone z prywatności, zastygłe w niezmiennej powadze obrzędu. Ksiądz, który zachowuje się na mszy ekstatycznie, budzi niepokój wśród wiernych i wcale nie jest księdzem przez nich upragnionym. Idealny obrzęd odbywa się w czasie, który płynie z niewzruszoną monotonią Wiecznego Powtórzenia. Mechaniczny rytm inkantacji jest dużo bardziej wskazany niż gwałtowne poruszenia duszy, widoczne w żywych gestach i mimice.

Jeśli ktoś, kto jest uczestnikiem obrzędu, potrafi zanurzyć się w takiej monotonii, ani przez chwilę się nie nudzi. Oto paradoks. Bo nudzi się tylko ten, kto pozostaje na zewnątrz obrzędu, nawet jeśli w nim fizycznie uczestniczy. Nuda sakralna ma to do siebie, że nie nudzi nikogo, kto znajduje się w jej wnętrzu. Ktoś, kto się w niej zanurza, wcale nie odczuwa obrzędowego wleczenia się czasu jako nudnego. Jeśli znajduje się we wnętrzu nudy, nie nudzi się ani przez chwilę. Ale żeby taki stan osiągnąć, trzeba być zdolnym do zanurzenia się w obrzędzie. Jeśli ktoś podczas obrzędu analizuje obrzęd (i własne odczucia na obrzędzie), uczestniczy w obrzędzie tylko pozornie. W istocie znajduje się poza obrzędem. Wtedy nudzi się na obrzędzie jak mops, bo do swojej krwi nie potrafi wpuścić sakralnej krwi obrzędu, która spaja podobnym pulsowaniem ciała członków obrzędowej wspólnoty. Jest zamknięty, odgradzony, oddzielony od obrzędu żarłocznością myśli krytycznej, zamiast oddać się obrzędowi, tak jak pływak oddaje się wodzie, leżąc z zamkniętymi oczami na powierzchni basenu.

Jeśli zaś ów ktoś chodzi do kościoła, chociaż wcale nie ma wewnętrznej potrzeby, żeby tam chodzić, bo, jak pisze, nudzi się tam niemiłosiernie, to on pozostaje dla nas zagadką. Bo po co on właściwie na te nudne, jak uważa, obrzędy chodzi?

Ciekawe byłoby zbadać i opisać, dlaczego on właściwie tam chodzi, skoro go to tak nudzi. Można mieć nadzieję, że odpowiedź na to pytanie nie musi być wcale banalna (że on tam chodzi np. z przyzwyczajenia), tylko że grają tu rolę motywy dużo bardziej złożone i dlatego warte uwagi.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Addenda (24)

W rogu bramy, w świetle.

Widok na rzekę i na wieżę z niebieską tarczą.

Od Bramy Łaziennej prosto w Świętej Anny, w lewo i przez furtkę w murze, do środka.

Wyrzec się wszystkiego, wyrzucić z siebie cały ten śmietnik. Ile sił trzeba, jakiej mocy i pracy ducha! Ale żeby to osiągnąć, trzeba mieć cel i musi to być cel najwyższy. Wtedy można stawać do walki.

Jakich słów używać, jakiej składni i jakich środków wyrazu, żeby mówić prosto i jasno, najprościej i najjaśniej jak można.

Zapis z *Dzienników* Lwa Tołstoja z 28 października 1910 roku, w dniu ucieczki z Jasnej Polany, w przekładzie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: „Może myślę się z potrzeby samousprawiedliwienia, wierzę jednak, że ocalałem samego siebie; nie Lwa Nikołajewicza, lecz ocalałem tego, który nie zawsze, chwilami tylko i bodaj trochę, jest we mnie”.

O k i m mówi L.N.T?

W przekładzie Marii Leśniewskiej ten fragment brzmi: „Może się myślę usprawiedliwiając siebie, ale wydaje mi się, że ratowałem siebie – nie Lwa Nikołajewicza, lecz to, czego choć odrobina choć niekiedy jest we mnie”.

Żeromski do Przesmyckiego w liście z lutego 1922 roku, dziękując za nadesłany tom przekładów z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej, pisze o panującym w Polsce „zdziczeniu literackim” i stwierdza, że „książka ta znowu, jak zeszyty »Chimery« przed laty, utworzy pomost nad bagnem”. Czy nie jesteśmy w podobnej sytuacji?

Światła Bożego Narodzenia. Piękne żywe choinki – ścięte.

Tom za tomem, tekst za tekstem: sto, trzysta, dziewięćset stron. Nieobliczalny stos.

Czarny mnich Czechowa. Stary park, ogród, sad, nadciągający przymrozek. Po ziemi pełnie gęsty, gryzący dym, w którym poruszają się cienie postaci. Czuć zapach spalenizny. Kowrin jest zadowolony z siebie i szczęśliwy – dobrze mu idzie praca, a wieczorem beztrudnie spędza czas. I nagle podczas zabawy słyszy serenadę Bragi. Czuje, że słabnie i chce mu się spać. Przypomina legendę o czarnym mnichu, który sunie przez pustynię i w tym samym czasie porusza się po powierzchni jeziora, a potem mnoży się w wielu mirażach na różnych kontynentach i na skrajach świata, a nawet w całym wszechświecie, na gwiazdach i na planetach, poza kresami ziemskich atmosfer, a po tysiącu latach, czyli niebawem, może dziś lub jutro powróci na ziemię. Tę legendę Kowrin opowiada zakochanej w nim Tani, ale ona nie jest nią zainteresowana. Kowrin odchodzi i po chwili na stromej ścieżce wpada w sunący z wielką prędkością „wysoki czarny słup”, który jest jak wichura lub trąba powietrzna, a w nim tkwi błądy i chudy mnich w czarnej szacie. Mijają dni i ten mnich znowu pojawia się na drodze Kowrina tym razem w postaci żebraka czy pielgrzyma i mówi, że nie ma się go bać, ani nim przejmować, bo jest widziadłem, które istnieje tylko w jego podnieconej wyobraźni, a ponieważ jest ona częścią przyrody, więc i on jest jej częścią. Kowrin pyta, dlaczego przygląda mu się z takim zachwytem i słyszy: „Tyś jest jednym z nielicznych, którzy słusznie uchodzą za wybrańców Bożych. Ty służysz wiecznej prawdzie. Twoje myśli i plany, twoja zdumiewająca nauka i całe twoje życie są oznaczone boskim, niebiańskim stygmatem, albowiem poświęcasz wszystko rzeczom rozumnym i pięknym, czyli wiecznym”. Mnich oznajmia mu, że życie wieczne istnieje i ludzie są nieśmiertelni. Gdy Kowrin mówi o widziadłach, halucynacji, chorobie psychicznej i nie-normalności, mnich rozprawia o idei i ofierze, o geniuszu, który jest spokrewniony z szaleństwem i o przeciętności, czyli życiu w stadzie, do którego należy większość. Poświęcić się dla sprawy, złożyć w ofierze swoje życie – cóż może być lepszego? – pyta i mówi, że prorok, poeta, czy męczennik idei nie może należeć do wspólnoty. Ale gdy Kowrin chce wiedzieć, co nazywa wieczną prawdą, zamazuje się i znika.

Kowrin żeni się z Tanią i wydaje się, że znowu jest szczęśliwy. Ale to, co powiedział czarny mnich o bożych wybrańcach, wiecznej prawdzie i olśniewającej przyszłości świata, zostaje w nim i jak mu się wydaje, nadaje jego coraz bardziej wyczerpanej pracy coraz większy sens. Znowu się z nim spotyka i prowadzi długie rozmowy, ale dopiero po rozmowie z Tanią zrozumie groźbę sytuacji: dotrze do niego, kim jest jego rozmówca i co znaczy jego z nim kontakt. Popada w obłąd. Leczy się i wol-

no dochodzi do siebie. Już nie widuje czarnego mnicha. Ale tamto wraca, pojawiają się dawne myśli, nastroje, doznania i uczucia. Odchodzi od Tani. Choruje, cierpi na krwotoki, wiąże się z inną kobietą i wyjeżdża z nią. Dostaje od Tani list, która pisze, że nienawidzi go z całego serca, przeklina go i pragnie, żeby skończył – tak bardzo go kochała, a on jest obłąkany.

Kowrin rozmyśla o marności życia i uświadamia sobie, że jednak jest człowiekiem przeciętnym. Po co więc to wszystko było? Jaki był tego cel? I wtedy znowu zjawia się mnich, tak jak za pierwszym razem, w wysokim czarnym słupie podobnym do huraganu lub trąby powietrznej i pyta go, dlaczego mu nie uwierzył, dlaczego tak wszystko zmarnował. Kowrin słabnie, dostaje krwotoku i traci przytomność: słyszy słowa, widzi obrazy, woła do siebie Tanię. Umiera z „bezgranicznym, niewymownym szczęściem w duszy”. Słyszy szept, że jest geniuszem i że musi umrzeć. Poznaje głos czarnego mnicha. Umiera z błogim uśmiechem na ustach.

Czechow o *Czarnym mnichu* w liście do Michaiła Mieńszykowa z 1 stycznia 1984 roku: „To opowiadanie medyczne. Traktuje ono o manii wielkości”.

Rytownicza zwięzłość Dürera. Na Wyspie Młyńskiej – *Rewolucje graficzne. Albrecht Dürer i szkoła niemiecka XV–XVI wieku*.

Monogramiści, mistrzowie i mistrzowie mniejsi. Kopie, inspiracje, interpretacje, nawiązania i naśladowania. Liczy się precyzja i giętkość linii, redukcja, skala, siła i duch, czyli to, co wynosi artystę ponad innych lub nieodwołalnie spycha w dół. Z grupy tej wyróżniają się: Lucas Cranach Starszy i Hans Hölbein Starszy i obok nich: Hans Baldung Grien, Wenzel von Olmutz, Albrecht Altdorfer, Urs Graf, Ludwig Krug, Erhard Schön, Hans Sebald Beham, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever, Hieronymus Hopfer, Henryk Königswieser, Tobias Stimmer, Hans von Aachen i Jost Amman.

Madonna z dzieciątkiem pod murem (z Norymbergą w tle) – strapiona i smutna, zjednoczona w cierpieniu. Fragmenty murów obronnych rodzinnego miasta. Napięcie pomiędzy nią a murami. A obok *Madonna z dzieciątkiem koronowana przez anioła*. Promienny nimb otacza dziecko, a ona jest pełna spokoju i ufności. Ostry kontrast i jednocześnie cudowne połączenie tego, co w tym najwyższym napięciu jest lub wydaje się być przeciwstawne, boskie i ludzkie.

Tańcząca para chłopska – toporni i pospolici, niezgrabni i brzydki. Odwrócenie są do siebie tyłem, jakby zatrzymani w ruchu, utrwaleni w pozie. Trwają i wirują w tańcu.

Umieszczone obok siebie portrety *Erazma z Rotterdamu* Hansa Holbeina Młodszeo i *Marcina Lutra* Lucasa Cranacha Młodszeo. Od razu widać, kto jest kto. Obok, z warsztatu Cranacha Młodszeo, na desce lipowej kolorowej *Portret komemoratywny Lutra*.

Sen uczonego – alegoria lenistwa i gnuśności, przeciwieństwo *ora et labora*. Pokusy wdmuchuje mu do ucha podczas snu zły demon. Obok naga kobieta, kula i amor, który wspina się na szczudła.

Cztery akty kobiece (Wiedźmy, Czarownice, Gracje) – pierwsza datowana praca Dürera. Z lewego dolnego rogu przygląda się diabeł. Nad nimi umieszczone na lampionie litery O.G.H.

Ruch i wir na niebie, w powietrzu i na ziemi – *Porwanie Persefony (Uprowadzenie na jednorożcu)*.

Rekonstrukcja warsztatu: kopie matryc i klocki drzeworytnicze.

Trzech *Świętych Krzysztofów*: Israhela van Meckenema, Lucasa Cranacha Starszeo i Martina Schongauera.

Święta Rodzina z zajęczkami i *Matka Boska z małpką*, jedna z najpopularniejszych rycin w tamtych czasach.

Chusta świętej Weroniki trzymana przez dwa anioły (Veraikon). W oczach Chrystusa jest męstwo i wielka siła wewnętrzna, która przełamuje ból i cierpienie. To kulminacja pasyjnych tematów Dürera. Dopełniają ją sławne trzy miedzioryty mistrzowskie.

Cykl *Apocalipsis cum figuris* – obrazy klęsk zesłanych przez Boga na oczyszczenie ludzi. Otchłań, anioły i *Madonna z Dzieciątkiem na półksiężycu*, *Męczeństwo świętego Jana Ewangelisty*, Bóg i Starcy, *Czterej jeźdźcy Apokalipsy* i *Czterej Aniołowie uciszający wiatr*, *Hymn świętych w niebie*, *Walka Aniołów*, siedmiogłowy smok, *Nierządnica Babilońska*, *Zwierzę z rogami jagnięcia* i *Anioł z kluczem do otchłani*.

I cykl *Duża Pasja* (1497–1510) – wielki, na dwanaście obrazów podzielony temat Męki Pańskiej. *Niesienie krzyża – upadek*: jak on patrzy na tę kobietę, która klęczy i wpatruje się w niego. I spojrzenia innych ludzi, którzy otaczają go ciasnym kręgiem. Niczym się od nich nie wyróżnia poza męką i cierpieniem.

Cykl *Pasja* tzw. *miedziorytnicza* – czternaście scen pasyjnych i dwie – otwierająca i zamykająca.

Rycerz, śmierć i diabeł. Dobro i zło obok siebie. Najwyższa powaga i moc. *Vita activa*. Doskonałość.

Melancholia. Wiedza, natchnienie i warsztat. Zatrzymanie, niemożność, martwa moc, cisza i oczekiwanie. Spadająca kometa.

Święty Hieronim w celi – mędrzec i jego przestrzeń. Skupienie, spokój, ład i klarowność. Stan mistyczny – taki mógłby być tytuł. Wnętrze, które jest wypełnione i puste, otwarte i zamknięte, świetliste i ciemne, w ruchu i w bezruchu.

Mała Pasja – cykl składający się z trzydziestu sześciu scen. Miniatury, szczegóły. Forma, jasność, *clarté*. Jednolity ton, nastrój i styl całości. Arcydzieło narracji, arcy-mistrzostwo!

Chrystus na Górze Oliwnej – samotność Boga i jego moc, przemieniająca siła modlitwy. Trwanie w jedności.

Boże Narodzenie – spustoszenie, opuszczenie i zagrożenie. Główny temat staje się wśród tych ruin narysowanych z zachowaniem wszelkich zasad i proporcji niewielkim motywem. Nic, o które chodzi Bogu. I nic diabła.

Syn marnotrawny – upadek, ale i nie upadek, strata, ale i zysk, podniesienie się i pójście dalej jakby przeciw swojemu życiu, przeciw sobie. Obraz zniszczenia (domy w tle) i na pierwszym planie początek przemiany bohatera, który ma rysy twarzy Dürera. Modli się na klęczkach wśród świętych.

Adam i Ewa – esencja ludzkiego początku, chwila przed upadkiem, prolog pełen światła i ciemności. Niczym nie zakłócone proporcje, *credo* artysty.

Karty z *Legendy aurera germ.* i obok *Łaźnia męska* – *profanum* i *sacrum* w jednym; erotyzm, alkohol, zamyślenie i muzyka. Oczyszczanie czterech różnych temperamentów.

Siądła pieczęć Ingmara Bergmana: „Droga szeroka, a brama wąska, a czarny tańcuje na brzegu”.

Końcówka adwentu. Sorea, pokolenie Dana. Manoach, Samson i filistyńskie ręce.

Skała, podpora, potęga, opoka i twierdza. Zachariasz z oddziału Abiasza i Elżbieta z rodu Aarona. Anioł Gabriel, wieść i przepowiednia.

Duch i moc Eliasza. Niewiara i przerażenie Zachariasza – kara zaniemówienia. Achaz, Izajasz, Dawid i znak od Boga. Szeol i niebieskie czeluście.

Lęk i przepowiednia posłańca. Pełne światła i łaski imię.

Tron Dawida, dom Jakuba i na Syjonie głos Pana. Dźwięk harfy, wtór dziesięciostrunnej cytry, brzmienie trąb i głos rogu. Pieśń nowa, pomoc i osłona. Radość, strach, pozdrowienie i okrzyk.

Trzyletni cielec, jedna efa mąki i bukłak wina. Anna, Szilo, Hele i oddanie Samuela.

Ogień złotnika i ług farbiarza. Przetapianie, cedzenie i oczyszczanie. Ofiara Judy i Jeruzalem. Eliasz i ścieżki pełne łaski. Imię napisane na tabliczce i wrócenie mowy. Otwarte usta i rozwiązany język.

Dawid, Natan i Bóg. Berło, Juda i łaska pasterska. „Królewski diadem”, „Moje w niej upodobanie”, „Poślubiona”, „Poszukiwane” i „Miasto nie opuszczone” – imiona Jerozolimy.

Pałac cedrowy i namiot. Tron i arka. Potomek, który wyjdzie z wnętrzości Dawida. Łaska słowa i forma życia. Święty łup i grunt w niebie.

Wesele i ciężkie jarzmo – drążek na ramieniu i pręt ciemności.

Królowanie i radosny śpiew ruin Jerozolimy. Początek – Słowo – Bóg. Życie – światłość i ciemność. Jan i jego świadectwo. Słowo – świat – odrzucenie i przyjęcie. Żłobek i grób, płótna po zmarłym i chusta.

Psalmy, hymny, pieśni pełne ducha i łaski.

Czym jest czas i kto jest jego panem? Kto jest panem twojego czasu?

Czarna rzeka i czarny drugi brzeg.

MAREK SKWARNICKI

Hejnał mariacki (11)

Pod koniec roku 2011 czytano mi już drugi tom dziennika Jana Józefa Szczepańskiego, którego treść obejmuje lata 1957–1963, zaś dwutomowa całość okres od roku 1945 do 1963. Bardzo systematycznie prowadzone zapiski, przeważnie dzień po dniu, tworzą właściwie powieść, z czego piszący nie zdawał sobie sprawy, a z dystansu czasu i po śmierci autora niektórzy uważają, że jest to jego najlepsza powieść. Akcją jest życie Szczepańskiego na tle wydarzeń historycznych odtwarzanych dosłownie z czasów obejmowania rządów przez władze komunistyczne, różne etapy tzw. polityki kulturalnej PZPR, od których zależał los pisarstwa i pisarzy polskich. Ten wątek, ciekawy publicznie, spleciony jest w sposób dyskretny i nieomal niezauważalny z odnotowywaniem wydarzeń rodzinnych, miłości do swojej żony Danuty, narzeczeństwa, małżeństwa i życia rodzinnego. To chyba prawda, że proza właściwie się przeżyła i może zaciekawić jedynie jako forma reportażu prawdziwego albo zmyślnego lub wspomnienia, a tym są właśnie dzienniki. Wydane zostały przez jego rodzinę. Szczepański chyba nie mógł zdawać sobie sprawy, jaką siłę i piękno ma jego życie. Ciągła walka ze sobą o stworzenie nowych opowiadań lub powieści z czasów debiutanckich i książek takich jak *Polska jesień*, *Portki Odysa* i *Buty* powodowana była z pewnością również uwarunkowaniem przez wymagania wydawców i coraz bardziej zaostrzające się i zmienne kategorie cenzuralne oceny ówczesnej twórczości pisarzy. Mimo wyczuwalności pewnej dyscypliny w omijaniu raf cenzuralnych, główna treść życia autora tych pierwszych lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych została przekazana. Niezwykły jest opis rzezi na ul. Szewskiej w Krakowie, kiedy z ciężarówek funkcjonariusze UB strzelali z karabinów maszynowych do wszystkich, którzy byli na tej ulicy. Chodziło o rozpraszanie pochodu 3-majowego. Podobne egzekucje miały wówczas miejsce w wielu miastach Polski. Z pierwszego tomu pamiętników dowiadujemy się, w sposób nieomal rodzinny, o przebiegu powolnej likwidacji „Tygodnika Powszechnego”. Ciekawe dla mnie jest to, że nieprzeparła chęć pisarska druku tego, co się tworzy, powodowała współpracę Szczepańskiego z Instytutem Wydawniczym PAX, który z kolei współpracując z reżimem, odważał się drukować pisarzy ideologicznie niepewnych, takich właśnie jak Szczepański. Autor również szczegółowo odtwarza przebieg wielu zebrań ówczesnego Związku Literatów Polskich trudniącego się głównie zakładaniem kagańca literatu-

rze. Szczepański był członkiem ZLP. Następuje przełom tzw. „Odwilży” za czasów Gomułki, co jest odtworzone też z wielką wyrazistością i ostrą intelektualnie oraz moralnie oceną. Jednym słowem, mamy nieistniejący do tej pory, rzetelny i absolutnie prawdziwy obraz zniewalania polskich umysłów, społeczeństwa i w tym losów pisarza, który szuka nie tylko prawdy o życiu, ale również sensu życia ludzkiego i narodowego. Do tego dochodzą przepiękne opisy wspinaczek górskich oraz jego siedziby w czasie postojów w Beskidzie Rabczańskim we wsi Kasinka. Powstał przedziwny obraz walki z totalitaryzmem i jednocześnie obrządzania pszczelich uli w spokoju, piękna ziemia krakowska oraz historii ponurych jej wydarzeń. Poczucie humoru rozluźnia atmosferę tych niewesołych dziejów rodziny Szczepańskich, ówczesnego życia literackiego i terroru społecznego. Ja do Krakowa przybyłem z Warszawy z rodziną, by pracować w „Tygodniku Powszechnym” już restytuowanym po gomułkowskim przewrocie, w 1957 roku. Mam, pierwszy raz w życiu, okazję śledzenia tych czasów, które i mnie jako młodego pisarza dotyczyły, nie od strony Warszawy, a od Krakowa. To bardzo dziwne, ale w tym starożytnym mieście komunizm wydawał się lżejszy do uniesienia, a życie artystyczno-towarzyskie było tak bogate, że w ogóle nie odczuwało się ciężaru ustroju. Liczba filmów zachodnich, sztuk teatralnych, koncertów filharmonicznych była na tak wysokim poziomie i tak obfita, że prawdę mówiąc, człowiek się gubi niekiedy, czy Szczepański potrafił być tak uodpornionym na gniotącą i duszną atmosferę ucisku partyjnego, czy też rzeczywiście mądrze żyjąc i mając pieniądze na bilety, można było jednak nie odrywać się zupełnie od świata sztuki europejskiej i światowej. Pomagała w tym lektura przemycanej „Kultury” paryskiej Giedroycia. Jak wszyscy artyści Szczepański walczył o zagraniczne wyjazdy, wiedziony wielką tęsknotą do prawdziwej wolności. Osiąga to wreszcie, co jest treścią drugiego tomu, gdy wspomagany protegami Stefana Kisielewskiego i innych posłów, otrzymuje paszport i pozwolenie na wyjazd do Harvardu na tzw. seminarium harwardzkie organizowane przez Henry Kissingera. Łączy się to z podróżą do Francji i Paryża. Zupełnie genialnie odtworzona jest atmosfera potrzeby wolności życia ludzkiego na świecie, po prostu przez sam fakt szczerego zapisu i iwielkiej wnikliwości człowieka, który wyjechał z domu niewoli i wszystko dookoła go cieszy, wszystko mu smakuje, a jednocześnie czuje się samotny i obcy w świecie zachodnim. Co prawda wtedy każdy, kto udawał się poza Żelazną Kurtynę, czuł się nieco dziwnie ze swoim czerwonym paszportem i świadomością, że obcokrajowcy patrzą na przybysza zza Żelaznej Kurtyny ze szczególną ciekawością, jak na specjalnie hodowany okaz człowieka i rozczarowują się, że jest on taki sam jak oni. Większość postaci polskich, występujących w dzienniku z lat, w których już uczestniczyłem w życiu krakowskiej

literatury to moi znajomi, więc książka ta nagle przypomina mi moje życie w tamtych czasach, debutanta, który patrzy z niezwykłym szacunkiem na Jana Józefa Szczepańskiego. Byłem autorem większości recenzji w „Tygodniku Powszechnym” wydawanych już w PRL-u przez Jasia Książek.. Przyjaźniliśmy się. Tę część *Hejnalu* piszę w czasie lektury, więc czeka człowieka jeszcze wiele przygód umysłowych i wzruszeń, których zmarły Jan Józef Szczepański dostarcza od nowa swoim czytelnikom. Ponieważ ten autor nie był faworyzowany przez władzę, i dzisiaj nie jest lokowany przez krytykę literacką lub historyczne opisy tamtych czasów na miejscu, które mu się należy. Tak jest w wielu dziedzinach sztuki, że artyści faworyzowani przez tamten ustrój są i dzisiaj częściej czytani, aniżeli inni bardziej wartościowi, a w każdym razie tak samo wartościowi. Jest to wynik, np. w poezji, że uznawani przez KC poeci byli wydawani w setkach tysięcy egzemplarzy, zwłaszcza, gdy trafiali do programów szkół, czyli byli poprawni ideologicznie, a nieuznawani miewali tomiki wydawane w kilkuset egzemplarzach, a o lekturach szkolnych czy wieczorach autorskich nie było mowy. Propaganda komunistyczna tamtych czasów odbiła swoje znamię na czasach po 1990 roku. Dotyczy to również pisarzy katolików lub wydawanych przez katolickie wydawnictwa. Do tego dochodzi dzisiaj wprost niewyobrażalna przepaść między literaturą młodą i współczesną, którą symbolizuje nagroda Nike i główny nacisk mass mediów, które w sposób zmerkantylizowany reklamują utwory kompletnie oderwane od ciągu historycznego naszej ojczyzny i jej sztuki. Jest to mniej widoczne w malarstwie, rzeźbie, ale szczególnie wyraziste jest w filmie. Jedynie Andrzej Wajda pełni rolę epika zastępującego powieść historyczną ostatnich czasów. Może taki też jest konieczny wynik zmian zachodzących w tzw. nośnikach wyższej kultury.

Dziennik Szczepańskiego ujawnił mi i przypomniał, jakie perypetie miał pisarz, który bądź to sam był człowiekiem religijnym, bądź szukał ratunku tematycznego w wydawnictwach katolickich, a właściwie jednym, mianowicie PAX-ie. Był to okres bujnej dyskusji na temat istnienia lub nieistnienia literatury katolickiej, zastanawiania się, co to znaczy, celebrowano francuskich pisarzy takich jak Bernanos (*Pamiętnik wiejskiego proboszcza*). U nas rozprzestrzeniła się żywo grafomania Dobraczyńskiego. Jedyna jego świetna książka – *Listy Nikodema* odegrała ważną rolę w moim formowaniu się duchowym. Literaturą katolicką zajmował się KUL, dyskutowaliśmy ją w „Tygodniku Powszechnym”. W ogóle była ona zjawiskiem długiego sezonu, które intrygowało tak długo, jak długo działała ofensywa ideologiczna marksizmu i leninizmu. Od 1990 roku problem nie istnieje. Na polu walki o możliwość czerpania z wiekowej kultury zakorzenionej w chrześcijaństwie pozostał ksiądz Twardowski, a teraz to chyba tylko ja. Określenie „pisarz katolicki” zawsze mnie okropnie denerwowało, bo nie

miało sensu, gdyż katolicyzm nie jest ideologią. A jeżeli pisarz czy artysta jakkolwiek wierzy w chrześcijańskiego Pana Boga, to po prostu znajdzie to efekt w jego utworach i dziełach. Żyje i tworzy nadal, jeden ze wspanialszych malarzy ostatnich dekad, Stanisław Rodziński. Jest to malarz w wielu obrazach *par excellence* religijny, a czy katolicki czy niekatolicki trudno powiedzieć, gdyż te określenia są bezsensowne. Prawdą jest, że Miłosz w pewnym momencie, gdy miał do wyboru wydawców katolickich, którym PRL dawał większą swobodę cenzuralną, a tzw. „normalne wydawnictwa”, czyli Czytelnika albo PIW, drukował w tych drugich mówiąc, że druk w katolickim wydawnictwie uczyniłby go pisarzem drugorzędym.

Chwała Bogu, że skończyły się te niepewności i dysputy. Zupełnie się nie orientuję, którzy pisarze w tej chwili robią wrażenie „metafizycznych”. To, co wiem, np. o napływie młodej literatury do Fundacji Kościelskich i niektórych wydawnictw, jest to głównie pornografia i to nie najlepszej próby. Doszło do tego, że w tej fundacji czasami nie wiedzą, komu dać w ogóle nagrodę. Ciągle myślę, jeśli chodzi o poezję, że w sporej mierze przekształciła się ona w praktyce w pisanie religijnych tekstów muzycznych i pod tym względem jest to dobra droga dla poezji. Z kolei kiedy Soyka śpiewa *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II, to mnie zęby bołą. Śpiew nie wyraża tego, co wyrażają te medytacje.

Początek roku 2012, który rozpoczyna zagęszczenie wojennych okrętów rosyjskich, amerykańskich i irańskich w cieśninie Ormuz, którą przepływa czterdzieści procent zaopatrzenia w ropę zachodniego świata, nie zapowiada nic wesołego. W Polsce spokój po wyborach do parlamentu i uformowaniu się nowych zjawisk na mapie partyjnej kraju. Wciąż dyskutowaną, co mnie niezwykle irytuje, postacią jest Ruch Palikota. Palikot ma umysł wulgarny, język jego w sposób przemysłany, antykościelny posługuje się niekiedy bluźnierstwami, czego nie robili nawet sekretarze PZPR. Mówi, że jest lewicowcem, ale ponieważ właściwie już nie wiadomo, co określenie „lewica” oznacza, „40 rozbójników” – jak określa się ugrupowanie Palikota, chyba nie odegra większej roli w tej dużej polityce polskiej. Kaczyński słabnie i mówi coraz większe głupstwa, ale ponieważ w polityce głupstwa też się liczą, przeto los tej niby prawicy pachnącej nieomal faszystowskim nacjonalizmem trudno przewidzieć. Lud prosty raczej tego nie lubi. Wybory wykazały, że ludzie są normalni, a życie polityczne odchodzi od podziałów ideologicznych do zdecydowanego pragmatyzmu, co zapowiedziało przemówienie premiera Tuska na otwarcie nowej sesji sejmowej. Jeżeli nie będzie jakichś ekstra wydarzeń światowych, międzynarodowych, to klimat życia w Polsce zdominuje piłka nożna. Wyobrażam sobie, że już gdzieś w kwietniu–maju, większość wiadomości, a w każdym razie uwagę telewizzów i czytelników prasy zdominuje problem, kto komu strze-

li gola i kto będzie mistrzem. To bardzo ożywcze wydarzenie. Kiedy nawet w telewizji widzę tylko krajobraz Warszawy z koroną wielkiego stadionu i słyszę komunikaty ile kilometrów i gdzie zbudowano autostrady, kiedy wyjeżdżam poza Kraków mijając rozległe, nowe osiedla, a samochód szybko przemyka wężłami autostradowymi, pukam się w czoło, jak mi ktoś mówi (tak jak Kaczyński albo jego pretorianie) o braku rozwoju i postępu w życiu gospodarczym Polski. Jest to w gruncie rzeczy dla człowieka, który w niej stale mieszka, rzecz zupełnie niezwykła, o ile jest tak leciwy jak ja albo nawet młodszy, ale pamięta, jak byłe budynek za komunizmu (który dzisiaj powstaje w parę miesięcy) powstawał przez lata, a o drogach już w ogóle nie ma co mówić.

Zastanawia mnie, gdy myślę o roku 2012, co będzie z problemem religijności ludzi w naszym kraju. Nie wierzę w totalną laicyzację, jaką obserwowałem w niektórych krajach zachodnich w dawnych latach. Coś jest tak zakorzenionego w polskiej kulturze, że jak ktoś umiera, to wszyscy się modlą za niego, a on sam wzdycha do Pana Boga na łóżku szpitalnym. Grupy anarchistów czy satanistów to rezultat głębokiego zamieszania cywilizacyjnego, które spowodowała tzw. transformacja z socjalizmu na liberalny kapitalizm. A i tak nie jest on do końca liberalny.

„Tygodnik Powszechny” przeszedł na nowy status, bo koncern ITI odsprzedał Fundacji „Tygodnika” pięćdziesiąt sześć procent akcji i grupka nie najmądrzejszych ludzi na Wiślniej, ale już należących do nowej epoki dziennikarstwa, musi się sama utrzymać, bo jak zrobi znowu plajtę, to nikt jej nie dopłaci. Ja już zupełnie nie pasuję do tego pisma, natomiast miesięcznik „Znak” zamówił u mnie małe, duchowe felietony, które będą drukowane co dwa miesiące. Łącznie z *Hejnałem mariackim* jest to dla mnie wystarczająca zachęta do tego, by nie łamać do końca pióra i nie rozbijać komputera o ścianę. Mam do tej pory znakomitego sekretarza Łukasza, który jest moimi oczyma i przewodnikiem tematycznym.

LESZEK SZARUGA

Jazda (21)

59.

Uważny czytelnik roczników paryskiej „Kultury” i książek wydawanych przez Instytut Literacki z pewnością dostrzeże, iż są to publikacje, w których określenie „radziecki” pojawia się wyłącznie w cytatach, nigdy zaś w tekstach oryginalnych. Jerzy Giedroyc przywiązywał sporą wagę do czystości języka i konsekwencji terminologicznej: pojęcie „radziecki”, upowszechnione w peerelu, było przezeń zawsze zastępowane określeniem „sowiecki”, zgodnie zresztą z praktyką lingwistyczną dwudziestolecia międzywojennego.

Dlaczego tak się działo? Otóż nie ulega wątpliwości, iż tworzone w języku systemy pojęciowe określają sposób widzenia świata. I nie ulega też wątpliwości, że komuniści od początku z żelazną konsekwencją budowali taki system językowy, którego celem było nie samo zniewolenie umysłów, lecz także kształtowanie myślenia o rzeczywistości. Stąd pojawiały się takie choćby pokracczne sformułowania, jak „demokracja socjalistyczna” czy „centralizm demokratyczny”, nie mówiąc już o „słusznej prawdzie”.

Mechanizm stosowania tych i pokrewnych pojęć dość precyzyjnie opisał w swych pracach Michał Głowiński. Rzecz w tym, iż na samym opisie chyba poprzestać nie można i konieczne jest – w moim przynajmniej przekonaniu – dokonanie swego rodzaju sanacji języka, którym się dziś posługujemy, a który wciąż naszpikowany jest terminami odziedziczonymi po komunizmie a stanowiącymi mniej lub bardziej jawny szwindel lingwistyczny. Przy tym rzecz nie ogranicza się wyłącznie do polszczyzny czy języków dawnego bloku sowieckiego, ale także – co warto ze szczególną mocą podkreślić – do Zachodu, który ów szwindel, często nieświadomie, podtrzymywał, zwłaszcza w tych środowiskach, które pozostawały pod wpływem ideologii komunistycznej, a wiemy przecież skądinąd, iż były to środowiska o sporej mocy opiniotwórczej.

Zacząć by trzeba było od fałszerstwa historycznego. Każdy, kto żył w słusznie mianionej epoce pamięta doskonale podniesioną temperaturę życia organizacyjno-ideologicznego w okresie poprzedzającym kolejne rocznice czegoś, co określano mianem „rewolucji październikowej”. To miano przypisane zostało wydarzeniom z października 1917 roku, w wyniku których władzę w Rosji przejęli bolszewicy. Określenie tych wydarzeń jako „rewolucji” miało budować analogię z innym istotnym

wydarzeniem w historii Europy i świata, jakim była rewolucja francuska z roku 1789 obalająca monarchię i w konsekwencji oddzielająca sferę działań politycznych od religii i powołująca państwo świeckie ewoluujące szybko w stronę konstrukcji nowożytnego państwa narodowego. Obalenie caratu w Rosji miało być odczytywane jako wydarzenie o podobnym wymiarze.

Otóż obalenie caratu bez wątpienia było rewolucją, lecz nie dokonali tego przecież bolszewicy i nie stało się to w październiku 1917 roku, lecz w lutym. Przez kilka miesięcy w Rosji próbowano utworzyć struktury systemu demokratycznego, lecz nie doprowadzono tego do końca, a to z prostego powodu – nastąpił pucz bolszewicki, w wyniku którego wszyscy znaczący twórcy demokracji stanęli pod ścianą lub zostali zniszczeni w inny sposób. Określenie owego puczu, czyli kontrrewolucji mianem rewolucji to pierwszy szwindel pojęciowy, bardzo skuteczny, skoro „postępowa inteligencja” całego zachodniego świata dała się na to nabrać.

Pamiętam doskonale, że podczas szkolnych lekcji historii o rewolucji lutowej co prawda wspomniano, ale raczej o jako niewiele znaczącym epizodzie powodującym w życiu społecznym chaos niż jako o zrywie, w efekcie którego miano zaprowadzić ład demokratyczny. Ład natomiast, jak miało wynikać z owych lekcji, zaprowadzony został przez despotyczną tyranię komunistów. Ta lingwistyczna manipulacja przydawała puczowi bolszewików aurę romantycznego powstania i tak właśnie oddziaływała na zachodnie elity, w efekcie czego Jean Paul Sartre nie wahał się twierdzić, iż nie należy mówić o sowieckich obozach, gdyż może to zaszkodzić „pierwszemu państwu robotników i chłopów na świecie”. Rzecz w tym, iż nie jeden Sartre wpadł do tej ideologicznej pułapki.

Podobnie z określeniem „radziecki” (w zasadzie jako tłumaczenie z rosyjskiego poprawnym) wprowadzonym do polszczyzny po roku 1945: miało ono oznaczać, iż ustrój Sowietów zbudowany został przez rady robotniczo-chłopskie czy rady żołnierskie, które rzeczywiście powstawały po obaleniu caratu, ale które niekoniecznie reprezentowały bolszewików. Ale właśnie owe „rady” – dość szybko zresztą przez bolszawię spacyfikowane – jako powstające spontanicznie i oddolnie reprezentacje ludu emanowały pozytywną aurą, podczas gdy przedwojenne słowo „sowiecki” na określenie wschodniej despotii owej aury było pozbawione, a nawet wywoływało niepożądane skojarzenia poprzez przywoływanie pamięci o wojnie polsko-sowieckiej z roku 1920. Nic dziwnego zatem, że w peerelii systematycznie określenie to było tępione i usuwane.

Określenie Związku Sowieckiego jako Kraju Rad – częste w propagandzie powojennej – jest kłamliwe. Co prawda w oficjalnym języku mówiło się o „Radzie Najwyższej” Związku Sowieckiego, tyle że owe rady systemu komunistycznego z prawdziwymi ra-

dami nie miały nic wspólnego: posłużono się historycznym terminem dla maskowania rzeczywistości: sowieckie „rady” to termin maskujący system nomenklatury partyjnej. I nie przypadkiem pisał Stanisław Barańczak w poemacie *Sztuczne oddychanie*:

Sprawa jest prosta. Zatem
żyjmy dłużej w kraju rad,
drżymy dłużej w raju krat
w kraju radosnym i mroźnym.

Oba te pojęcia – „rewolucja październikowa” i „radziecki” – fałszują obraz rzeczywistości. Podobnych pojęć jest zapewne więcej i trzeba, myślę, uważnie się im przyglądać oraz w miarę możliwości, z nich rezygnować.

Póki co jednak, warto zwrócić uwagę na to, co dzieje się w Rosji, gdzie powoli wiadać – czego dowodzą ostatnie demonstracje – oznaki kielkowania społeczeństwa obywatelskiego i choć Władimir Putin oświadczył, że z opozycją rozmawiać nie będzie, bo nie ma z kim, to przecież nie oznacza to, że nikt taki się nie pojawi. W każdym razie – powracając do wydarzeń z lutego 1917 roku – nie bez znaczenia byłoby przypomnienie, iż Rosja może się zmieniać, choć kosztuje to czasami sporo. Mówi o tym dobitnie w znakomitej książce eseistycznej *Uśmiech Demokryta* (Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011) wybitny znawca tej problematyki, Ryszard Przybylski. W podrozdziale zatytułowanym *Niezmienna istota Rosji* czytamy: „Kiedy okoliczności dziejowe zaczynają zagrażać instytucji jedynowładztwa, Rosja zaczyna tracić swą tożsamość i przestaje rozumieć sama siebie. Chyba nie trzeba przypominać najazdu gazetowych informacji, że Moskwa ponownie ma cara i nazywa się on Prezydent. Kiedy nadarza się możliwość zbudowania obywatelskiego społeczeństwa, zorganizowania wolnej wspólnoty kontrolującej działania instytucji rządowych, Rosja dostaje konwulsji. Kiedy trzeba się liczyć z Zachodem, który od czasu do czasu pobredza o takich swoich politycznych wynalazkach, jak demokracja czy prawa człowieka, rząd rosyjski zaczyna się krzątać wokół swoich atrap, jak konstytucja, parlament czy partie polityczne. O rzeczywistej mentalnej przemianie własnego społeczeństwa moi rosyjscy przyjaciele nadal rozmawiają w swoich legendarnych kuchniach. Tam, gdzie zawsze chowa się ich nieustannie zagrożone człowieczeństwo. Kiedy ze względu na koniunkturalną gadaninę o europejskim pobratymstwie nie mógł potwierdzić swej imperialnej potęgi jakimś terytorialnym podbojem, nasz Wielki Sąsiad był już bliski apopleksji, ponieważ jego tożsamość zaczęła zapadać na ciężką chorobę. Ale chyba już dosyć”.

Zobaczymy. Może tymi kuchennymi drzwiami demokracja jednak znajdzie drogę do Rosji.

Gdy się uważniej przyjrzeć literackim relacjom polsko-rosyjskim i rosyjsko-polskim, nietrudno dostrzec swoistą nierównowagę – na niekorzyść Polski, niestety. Po roku 1989, gdy wreszcie można było zacząć normalny dialog literacki, przez dłuższy czas Rosjanie jakby trzymani byli na dystans, zaś gdy już zaczęli do nas docierać, to dopiero po sukcesach na Zachodzie – wystarczy prześledzić drogi, jakimi docierały do nas utwory Wiktora Pielewina, Wasilija Grossmana, Tatjana Tołstoj czy Wiktora Jerofiejewa, by przy kilku tylko nazwiskach pozostać: wszystko to dociera do Polski drogą okrężną. Wspaniała książka Wiktora Woroszyłskiego *Moi Moskale* przez bez mała dziesięć lat wędrowała z wydawnictwa do wydawnictwa, by wreszcie szczęśliwie doczekać publikacji we wrocławskim Biurze Literackim. Owszem – od czasu do czasu w takich pismach jak „Dekada Literacka”, „Borussia” czy „Literatura na Świecie” (tu jakby z urzędu) ukazują się bloki współczesnej literatury rosyjskiej, lecz wciąż nie możemy się doczekać profesjonalnej panoramy dwudziestowiecznej liryki rosyjskiej – można, rzecz jasna, korzystać z cząstkowych (i rzetelnie ocenzonej) antologii peerelowskich, lecz nie ma wśród nich takiej, która zawierałaby utwory poetów urodzonych po zakończeniu II wojny światowej. Tymczasem w Rosji ukazały się w tym czasie aż trzy fundamentalne prezentacje polskiej poezji najnowszej: dwutomowa antologia *Polscy poeci XX wieku* w opracowaniu i przekładach Natalii Astafiewej oraz Władimira Britaniszskiego, antologia *Polskie poetki XX wieku* w układzie i tłumaczeniu Astafiewej opatrzona znakomitym, rewelacyjnym z wielu względów i obszernym wstępem autorki, wreszcie potężna antologia znakomitego tłumacza Andrieja Bazylewskiego *Zdiefano w Polsce*. Na półkach księgarń rosyjskich odnaleźć można liczne przekłady polskiej prozy współczesnej takich autorów jak Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk czy Dorota Maśłowska. Dla polskiej literatury pracuje w Rosji cała dywizja znakomitych tłumaczy, podczas gdy tysiące absolwentów naszej rusycystyki publikuje kolejne wypracowania o przyjaźni między Mickiewiczem i Puszkinem.

Rozumiem, że wydawanie w Polsce nieznanymi autorów rosyjskich czy publikowanie współczesnej rosyjskiej poezji może stanowić poważne ryzyko wydawnicze. Rzecz w tym, iż nie jest to wyłącznie kwestia kondycji naszego rynku edytorskiego. Sprawa jest dużo poważniejsza i ma rangę – używam tego określenia z pełną odpowiedzialnością – polskiej racji stanu. Jest też rzeczą rangi państwowej zapewne nie wydawcom w niektórych dziedzinach – w tym także w sferze publikacji przekładów współczesnej literatury rosyjskiej – minimum poczucia bezpieczeństwa, stworzenie jakiegoś programu promującego tego rodzaju inicjatywy wydawnicze.

Jest to konieczne z powodu, który nie wydaje się trudny do zrozumienia: dla otwarcia pola możliwie szerokiego polsko-rosyjskiego dialogu kulturalnego. Tu nie wystarczy wyłącznie wspieranie – a to właśnie Rzeczpospolita czyni, i czyni słusznie – przekładu polskich autorów na język rosyjski. Rosja nie ma powodów, by troszczyć się o przekłady swoich pisarzy na język polski – może nawet uznawać, że jest to jej niepotrzebne: im mniej Polacy będą o Rosji wiedzieli, tym trudniej im będzie o partnerstwo w rozmowach z Rosjanami. Im mniej w tej sferze będziemy profesjonalni, tym dla niektórych przynajmniej kręgów w Moskwie lepiej. A zważywszy, iż właśnie w utworach literackich odnaleźć można najpełniejszy obraz zachodzących w Rosji przemian mentalnych, tym bardziej winniśmy mieć otwarty dostęp do tego piarstwa (pomijając już fakt, iż jest ono samo w sobie interesujące, a bywa fascynujące).

Wydawać by się mogło, że to wszystko to „tylko literatura”. Tak, to prawda. Ale nie ma żadnego dobrego powodu, by polskie elity już dziś musiały ulegać tak daleko idącej samodegradacji, by nie dostrzegać związków między tą „tylko literaturą” a szerszymi zjawiskami społecznymi. Jeśli będziemy tak postępować, wówczas stracimy być może niepowtarzalną szansę dokonania istotnych zmian w naszym życiu, które w sferze społecznej redukowane jest coraz bardziej do degradującej się do najprostszych odruchów sfery politycznej. Jeśli tak będzie, wówczas, niestety, rację trzeba będzie przyznać pesymistycznemu posłowi, jakim opatrzył swą znakomitą książkę poświęconą ideowym dziejom literatury rosyjskiej Adam Pomorski, w którym, zwracając uwagę na dokonujący się w tym piarstwie zwrot postmodernistyczny – niemal w ogóle nie prezentowany w przekładach, gdyż najsilniej dochodzący do głosu w poezji – pisze: „W groteskowej postaci jawi się tutaj problem nierównie ważniejszy dla Rosji niż jej »bizantyjskie« i »prawosławne« (z dziewiętnastowiecznych Niemiec rodem!) dziedzictwo: problem ustawicznej konfrontacji z nowoczesnością. To ona jest bowiem konstytutywna dla rosyjskich problemów społecznych i ruchów umysłowych – skłonnych do mitologizacji, jak zawsze w zbiorowości tradycyjnej poddanej modernizacyjnemu ciśnieniu. Ta konfrontacja w ciągu dwustu pięćdziesięciu lat ukształtowała zasadniczy, trwały i blokujący zmiany podział w społeczeństwie rosyjskim: na inteligencję, biurokrację i *narod*. W wymiarze społecznym groteska nowej kultury rosyjskiej wynika z zakłócenia tego podziału: z rozbicia statusowej hierarchii stanów i rozerwania błędnego koła rosyjskości”.

By móc to rozpoznać i zrozumieć, konieczna jest znajomość tej literatury. Narrator cytowanego posłowa, sytuujący się w odległej przyszłości i obserwujący nasze dzisiejsze zagubienie, może jedynie pokiwać ze smutkiem głową: „A potem stało się to, o czym dziś, w sto i tysiąc lat później, wiemy dużo więcej niż wiedzieli współcześni. Rozegrało się to jednak w sferze tak zwanej wówczas polityki, zgoła nie kultury.

Ta ostatnia pozostała zmarnowaną szansą – dla Rosji i dla świata. Polska, jak wiemy, też na tym nie skorzystała, skazana na sąsiedztwo z dwoma potężnymi państwami (bo przecież nie tylko kulturami)“.

Miejmy jednak nadzieję, że nie okaże się Pomorski – że posłużę się cytatem z innej zgoła sytuacji – „pieprzoną Kasandrą”. Inaczej wciąż będziemy powtarzać jak mantrę słowa pocziwego Wacława Potockiego: „Nowe przysłowie Polak sobie kupi, że i przed szkodą, i po szkodzie głupi. Pan Bóg ma nas za błaznów i to prawdy blisko, że między ludźmi Polak jest Boże igrzysko“.

PIOTR SZEWC

Z powodu i bez powodu (26)

Bez tytułu i daty (XX)

Pamiętam późnowiosenny, zielony i ciepły dzień 1970 lub 1971 roku. Szliśmy z Marysią od autobusu 4 z Majdanu, przez Łapiguz, do Czołek. Nie mogło to być w późniejszych latach, bo w końcu stycznia 1972 roku Marysia uległa wypadkowi na oblodzonym chodniku na Lwowskiej przy Spadku, obok zakładu fotograficznego, poślizgnęła się na soplu „przy samej rynnie“, jak mówi, potem długie lata leczyła kolano (na skutek tej kontuzji cierpi do dzisiaj), nogę miała w gipsie i nie mogłaby już przebyć tak długiej drogi pieszo. Droga miała około sześć kilometrów, szło się ponad godzinę. Jeszcze raz tę trasę pokonywałem na piechotę z Małgosią, ale to już było kilkanaście lat później, jesienią lub zimą. Owego późnowiosennego dnia niosłem rzutnik, który kupiła mi Marysia. Wielokrotnie przy zaciemnionych oknach wyświetlaliśmy na ścianie w kuchni lub małym pokoju *Zorro* i *Przemięło z wiatrem*. Filmy te znałem wtedy na pamięć. Zdarzało się, że w seansach uczestniczyli oboje Biłowie. Czy te celuloidowe taśmy leżą jeszcze w pudełku na strychu?

W Czołkach był mały pokój i duży pokój. Mały pokój nazywaliśmy: pokoik. Jedno okno z pokoiku wychodziło na wschód, drugie – większe – na północ, czyli na przydomowy ogródek z kwiatami i drogę. Zasadnicze wyposażenie pokoiku to dwa drewniane łóżka, duży prostokątny stół z trzema szufladami, piec, przez pewien czas telewizor i szafa. Na ścianach przy łóżkach wisały pamiętające moje najwcześniej-

sze dzieciństwo tzw. kilimy w pasy. W łózkach były płócienne sienniki z żytnią słomą, którą co roku Babcia wymieniała.

Drogę z Czołek przez Łapiguz, Majdan do Zamościa i z powrotem niezliczoną ilość razy przebywałem na rowerze, w autobusach i z Dziadkiem na furmance. Najciekawsze mijane miejsce to dwa stawy rybne w Łapiguzie z przepływającym tuż obok ich południowego krańca Czarnym Potokiem (Granicznikiem). Nieopodal stawów, za dużymi drzewami i za krzakami, jak w parku, mieścił się w latach mojego dzieciństwa zakład, w którym kiszono ogórki. Do tego zakładu – zarazem punktu skupu – Dziadek woził w skrzynkach ogórki na sprzedaż. Pomagałem mu, pilnowałem koni. Pamiętam wydobywane z wody – a może zatapiane – drewniane beczki z ogórkami. W łapiguzkim zakładzie pracowała przez pewien czas Stacha Kardaszowa. Obrzydziła nam szczaw w słoikach, bo mówiła, że nie był dokładnie płukany i że ze szczawiem do słoików trafiały ślimaki.

Maruniu – zwracała się do swojego wnuka babka Koprowska, moja prababka, matka Babci Albiny Szewcowej. Marek – Marunio, jak go nazywaliśmy – był synem Stasia, młodszego brata Babci Albiny. Marunia, ucznia zamojskiego Liceum Plastycznego, zainteresowałem Białoszewskim. W 1978 kupił sobie nawet tomik *Odczepić się*. Koprowscy, moja bliska rodzina ze strony Ojca, byli prawie sąsiadami rodziców Mamy – Twardziszewskich. Mieszkali za Harczukami. Starszymi siostrami Marunia są Gosia i Ala.

Dzisiaj, 8 grudnia 2011 roku, Marysia powiedziała mi, że dwadzieścia lat temu została pochowana Stacha.

13 grudnia 2011 wyszła ze sklepu, podobno z Biedronki, i na ulicy uległa ciężkiemu wypadkowi. Zmarła 22 grudnia w zamojskim szpitalu. Helka, młodsza o trzy lata siostra Dziadka Edwarda Twardziszewskiego. O śmierci Helki powiedział Marysi przez telefon Adam, najmłodszy i ostatni żyjący z rodzeństwa Dziadka. Adam jest rówieśnikiem Babci, „od zawsze” mieszka w Sitnie. Pogrzeb Helki odbył się w Horyszowie Polskim 23 grudnia. Zamknęła się jeszcze jedna furtka prowadząca do mojej przeszłości.

„Rym czy asonans jako podstawa organizacji wersu jest to metoda dość zdradliwa. Bo ucho nastawia się na końcówki i niejako śpieszy się, zaniedbując główne zadanie, jakim jest kształtowanie samego ciała wersu. Innymi słowy wers dobrze zbudowany może (choć nie musi) obyć się bez rymu czy asonansu” – z listu Czesława Miłosza z 9 maja 1999 do Andrzeja Topczyja, opublikowanego w bibliofilskim zbiorze *Miłosz listy pisze* (Rzeszów, 2011).

Odnalezione utwory Leśmiana

Bolesław Leśmian, *Satyr i Nimfa, Bajka o złotym grzebyku*, opracowanie i posłowie: Dariusz Pachocki, Artur Truszkowski, Archiwum Edytorskie, tom 4, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011

Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego bardzo starannie wydało nieznane rękopisy Bolesława Leśmiana, obecne dotąd jedynie w wykazie bibliograficznym jego utworów: opowiadanie *Satyr i Nimfa* oraz III akt, i jedyny, utworu dramatycznego *Bajka o złotym grzebyku*. Można przyjąć, twierdzą redaktorzy kolejnego tomu 4 Archiwum Edytorskiego, że ten pierwszy powstał najprawdopodobniej w 1934 roku, drugi zaś najpewniej w 1915. Tytuł pochodzi od autorów przygotowanej publikacji: Dariusza Pachockiego i Artura Truszkowskiego. W *Dodatku edytorskim* znalazły się odmiany tekstu będące „relacją z autorskich decyzji redakcyjnych”, a także redakcje, co do których nie ma pewności, kto jest ich autorem. Pierwszy utwór *Satyr i Nimfa* jest balladą pisaną prozą. Córka poety, Maria Ludwika Mazurowa, we wspomnieniu o ojcu pisała: „Ojciec z trudem zwalczał uprzedzenia wydawców i redaktorów pism. I tych trudności nie mógł się pozbyć przez całe

swoje życie. Kiedyśmy się przenieśli do Warszawy w 1934 roku, starał się dorabiać piórem. Ciężko mu było. Przebierano, odrzucano. Z tych czasów datuje się ballada pisana prozą *Satyr i Nimfa*. Napisał ją mniej więcej około 1935 roku. Odrzucona! Ubrana jest w przepiękną szatę ballady (...) Brak pierwszych trzech stron rękopisu, zagubionych, nie wiem przy jakiej okazji, nie psuje całości pozostałych arcydzieła”. Być może kontekst biograficzny jest ważny i stanowić może jeszcze jeden przyczynek do rozważań o pełnej zagadek biografii Leśmiana.

Odnaleziona baśń przedstawia dialog toczący się pomiędzy Satyrem i Nimfą aż po dramatyczny finał. Tkanka fabularna opowieści jest dość niska. On powrócił z miasta, właśnie rozmawiają nad strumieniem. Satyr jest zniecierpliwiony, znużony i na pełne beztroski pytania ukochanej o winogrona, pościg po lesie albo możliwość zaskoczenia jej kąpiącej się w ruczaju, stwierdza ironicznie i z wyraźnym lekceważeniem, iż jej światopogląd jest jasny, pogodny, optymistyczny jak kolor jej jasnych włosów, „świat zaś jest czarniejszy” i chyba „w godzinie śmierci [jej] płocze myśli szernieją należycie, aby się stać godnymi rzeczywistości”. Nimfa niemal popada w histerię, interpretując dosłownie słowa ukochanego, zazdrosna o wyimaginowaną bru-

netkę. Przekomarza się z nim, odgrywając swą rolę, lamentującej i zakochanej, aż w końcu „urojona” rywalka znika jako temat rozmowy. Nimfa spostrzega ślady nieszczęść, jakich doświadczył w mieście (zakrwawione kopyta, broda „nonsensownie zmięta” a wargi „niepoczytalnie skoślawione bezradnym cierpieniem”) i błaga o przebaczenie. Satyr wyjawia, że „nie ma już dla niego żadnej pociechy”, a pobyt w mieście przekonał go, że jest „niewspółczesny”. Ten pobyt w mieście jest jakąś straszną katastrofą. Satyr zdobywa wiedzę przekłęta, że: „(...) Człowiek współczesny posiada duszę bieżącą... [on takowej nie ma] Co do mnie – mam tylko nogi bieżące w chwili, gdy uganiam się za Nimfami. Dusza zaś moja składa się z przebrzydłych pierwiastków wiekuistych, które są tym gorsze, że podobno wcale nie istnieją!... I trzebaż mi było, zamiast wyśnionych przez nas winogron, których gatunek w mieście należy do najkwaśniejszych, otrzymać w zamian tę nieproszoną wiadomość o własnej niewspółczesności?”. „Dusza bieżąca” to dusza istniejąca w „teraz”, bez oglądania się za siebie, bez historii, bez poczucia Absolutu. To istnienie efemerydy, „bruzdy znikliwej”. Satyr rozpacza nad swoim losem, jakoby zawisło nad nim Przekleństwo. Zdawało mu się, że był, jak sam mówi, Absolutem, skończonością, a okazało się, że jest „zlepkiem jakichś pyłków, które bieg historii unosi ku celom, niewidzialnym (...) Jestem złudzeniem, zerem społecznym (...)”. Roz-

sypało się i zhańbione zostało jego *principium individuationis*. Rozpadło się to, co stanowi istotę jego bytu, indywidualności i odrębności. A świat, w którym żył z ukochaną, całe ich królestwo jest jedynie, jak to nazywa, „letniskiem”, miejscem „na głuchej prowincji, z dala od wielkich środowisk życia, pozbawionym wszelkich pobudek twórczych i podniet umysłowych”. Wyruszył po wyśnione winogrona, a okazało się, iż są one najkwaśniejsze w mieście. Nie może zagrać na fletni, bo wydaje mu się, zgodnie ze zdobytą wiedzą, i z tym, czego doświadczył, kiedy jego fletnia została przemielona na tabakę, że to czynność sielankowa i nie ma żadnej różnicy pomiędzy kichaniem a grą na fletni, bo przede wszystkim ważna jest „twarda rzeczywistość”, reszta zaś „to złudzenie, niegodne nawet kichnięcia”. W końcu oświadcza, że pragnie odrodzić się w czynie, który jest dla niego przeciwieństwem martwoty, „widzialnym przejawem niewidzialnego”. Czyni, do których prowokuje go Nimfa to jedynie pieszczota, gra na fletni, płasanie po kwiatach, zjadanie winogron. On chce czegoś innego. W symboliczny sposób zwraca jej swą duszę, zapis na świstku, którą w naukową formułę ujął światły człowiek z miasta. Satyr porzuca Nimfę i odchodzi.

Właściwie, jaką wiedzę o sobie zdobył w mieście podczas tej swojej tajemniczej wyprawy, co z rozmów Satyry i Nimfy wynika? Najważniejsze słowa i określenia, które tę wiedzę ustanawia-

ją to: świat czarny, letnisko, niewspółczesność, dusza bieżąca, czyn, *principium individuationis*.

Czasoprzestrzeń ballady jest typowo Leśmianowska. Ważne znaczenie, tak jak i w jego utworach poetyckich, a także w klechdach, ma deformacja świata, groteska, erotyzm, zmysłowość, poetycka ontologia oparta na opozycji bycia i nie-bycia, istnienia i nie-istnienia. Fermentująca i chora rzeczywistość stanowi tu przedmiot olśnienia:

„Zbliżył się właśnie do otchłani. Była po tych urwistych brzegach porośnięta chwastem potwornym. Spylone i rdzą rozmaicie powypalane szmaragdy ciemnych pokrzyw, strzępiastych u dołu i strzelistych u góry, tłoczyły się w jakimś rozmyślnym bezładzie. Popękane od słońca i poskręcane kurczowo cielska kaktusów, obojętnie najeżonych kolcami, wznosiły nad otchłanią swe liście bezszumne i grube, jak ochłapy zzieleniałego mięsa.

Po skalistych ścianach snuły się, skapując w ciemność, oślizgłe i jadowite smugi mchów i liszajów. Satyr przystanął oczarowany widokiem tych roślin potwornych. Zdawało mu się, że wszystkie one skupiły się samochcąc w tym miejscu, ażeby na chwilę z nagłym, nieznanym światu rykiem rzucić się w otchłań całym ciężarem swych zropiałych i okaleczonych szmaragdów.

– Siostry moje! – szepnął rozczulony.
– Jesteście tak potworne, że można was kochać tylko na ślepo!...”.

Chorobliwy nadmiar pulsujący zgnilizną śmiertelną. Martwota, kalectwo materii rozrastającej się do monstrualnych rozmiarów to jednocześnie świat miłosnego rozmarzenia. Potworność rodzi tu chorobliwe patologiczne pożądanie. W baśniowych obrazach poetyckich spleta się miłość i śmierć. W świecie tej ballady jako punkt docelowy samotnej wędrówki Satyra pojawia się otchłań, ku której zmierza i w którą w końcu skacze, by śmierci doświadczyć i nie doświadczyć zarazem. Zatraca się w otchłani potworności w miłosnym rozmarzeniu, uciekając przed banałem, który symbolizuje Nimfa. Jest nieśmiertelny, bo taka natura satyra. Za nim skacze wierna i zakochana istota, która boskiego atrybutu nieśmiertelności nie posiada. Oto fabuła, końcówka scenki jest dramatyczna. Oboje, taki finał tej historii, spoczywają na dnie otchłani. Mieszają się tu dwa światy: rzeczywisty i mitologiczna fantastyka. Postaci i język, czasoprzestrzeń, to wszystko z Leśmiana. Pomieszanie mitologii i filozofii egzystencjalnej, trwogi, lęku i miłości, zachwycenia. Narrator jest zdystansowany, ironiczny i z uśmiechem pobłażania przygląda się bohaterom. W subtelny narracyjny rytmie komentuje zdarzenia, czyni dyskretne i dowcipne uwagi, zwraca się do czytelnika, puszcza do niego oko, budując porozumienie oparte na przekonaniu, że świat mitologicznych tworów, nawyków, przyzwyczajzeń, nieco anachroniczny, pozostaje w opozycji wo-

bec nowoczesnej rzeczywistości miasta. Świat jest pełen pęknięć, dysharmonii. Opozycja zarysowuje się pomiędzy rzeczywistością marzenia, idyllicznym trwaniem, rajskim ogrodem, światem baśniowym, miejscem egzystencji Satyra i Nimfy, niczym niezmaconej przestrzeni tajemniczego, ale i jednocześnie dobrze znanego lasu a rzeczywistością, także koszmaru nad otchłanią nowoczesnego i pragmatycznego miasta. Czynniki w Leśmianie jest pojęty jako zetknięcie się jednostki ze światem, zmagania z nim. Z kolei to zmusza do przeczuwania potęg irracjonalnych, a stąd niedaleko do Leśmianowskiego mistycyzmu. Jego fundament stanowi w balladzie metafizyka śmierci, ujawniona w scenie spadania. Ból i jego tajemnica. Satyr Leśmiana to istota odznaczająca się większym stopniem uduchowienia, większą wrażliwością na metafizyczne impulsy. Uległ on magii miasta, fascynacji nim. I po tym spotkaniu być może zachodzi w nim proces, który Miłosz określał mianem erozji wyobraźni, czy jak Witkacy, zanikiem uczuć metafizycznych. Powrotem do pierwotnego stanu może być symboliczne spadanie – śmierć Satyra, która z racji jego nadprzyrodzonej dokonać się nie może. Znajduje się on w stanie rozpadu, rozczłonowania jaźni, ma defekt, stygmat, który czyni go jednocześnie niezdolnym do bycia w nowej rzeczywistości, której symbolem jest miasto, dokąd udaje się, i nie będzie przyjęty do tego świata. Jed-

nocześnie ukochany Nimfy ma poczucie trwania w beczasie, w świecie iluzji, w świecie oderwanym od realnej twardej rzeczywistości. I to, po bolesnym powrocie, sobie uświadamia. Chce unicestwić własną naturę – satyra, kochanka, pijaka. Nimfa to jego przeciwieństwo. Pragnie trwać w zastanej rzeczywistości w postaci, jaka została jej dana. Dlatego pewnie musi dojść do konwencjonalnego rozstania, które przeciężyć może jedynie wspólne spadanie ku śmierci. Spadają razem „głębiej i bezpowrotnie”. Nimfa upada i kiedy on pomyśli o tym, by ktoś, nieskończenie dobry, dobił go, uderza weń. I tak kończy się ta historia, a pointa brzmi: „Jaki dziwny zbieg okoliczności”. Bez względu na to, co się stanie z Satyrem, a co z Nimfą. Historia mitologicznych bohaterów to objawienie najgłębszej Leśmianowskiej rzeczywistości, migotliwości bytu i niebytu, wzbogaconej o symbolikę miasta i natury. Tu nie ma życia

Drugi utwór tomu to *Baśń o złotym grzebyku*, określanej jako „obyczajowa farsa”. Leśmian podpisał się pod nią Jan Łubin. To historia perypetii związanych z zagubieniem złotego grzebienia. Akcja rozgrywa się w mieszkaniu rodziny mieszczańskiej, Marii i Feliksa Kromkowskich. Scena pierwsza rozpoczyna się od poszukiwań przez Klarę, córkę państwa Kromkowskich, i Antkę Ordyńskiego zagubionego grzebienia, jedynej pamiątki po matce Kromkowskiego. Nieoczekiwanie nadchodzą rodzice

Klary, młodzieniec ukrywa się w szafie. Ubranie Antka pozostało w pokoju. Pan domu uznaje je za swoje i wychodzi, by się przebrać. Czeka na detektywa, który ma przybyć w sprawie zaginionego grzebienia. W końcu oczekiwany przybywa i rozpoczyna poszukiwanie złodzieja. Grzebyk szczęśliwie odnajduje się, Kromkowscy godzą się na małżeństwo Klary z Antkiem Ordzyńskim i zapraszają wszystkich na bal.

Błahostka, komizm sytuacyjny, błazenada, karykaturalne przedstawienie bohaterów wszystkie te cechy charakteryzują *Baśń*... jako farsę sceniczną. Akcja toczy się w wartkim dynamicznym tempie. Leśmian zręcznie budując absurdalne sytuacje, tworzy równie absurdalną historię poszukiwań mało ważnego przedmiotu. To z pewnością ciekawa próba poszukiwań teatralnych. Teatrem Leśmian interesował się już wcześniej, opracował plan działalności Teatru Artystycznego, przygotował koncepcje inscenizacyjne spektakli i je reżyserował, był autorem baśni mimicznych *Skrzypka opętanego, Pierrota i Kolombiny*.

Satyr i Nimfa jeszcze jeden z intrygujących światów poetycko-epickich Leśmiana, utwór wymagający dokładnego rozpoznania w kontekście jego twórczości lirycznej i baśniowej, jakże odmienny od schematów obowiązujących w muzyce, malarstwie i literaturze. *Baśń o złotym grzebyku* to próba wczesnych poszukiwań Leśmiana dramaturga. Ciekawe, co zawierać mogą, jeśli gdziekolwiek istnieje-

ją, dwa poprzednie akty. Ten pierwszy zarówno w warstwie fabularnej, jak i semantycznej, wykorzystując konwencje ballady, poetyckiego mitu i baśni ogląda głęboko ukrytą rzeczywistość, jej strukturę opartą na dwoistości życia i śmierci, ruchu i martwoty. Farsa o złotym grzebyku będąc pozorną błazenadą staje się „baśnią” uciekając od banału i schematu świata pozorów i głupstw, demaskuje wszechobecną Formę.

Grzegorz Kalinowski

Lekcja Miłosza

Czesław Miłosz / Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny, wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, wybór tekstów, ich układ i redakcja Barbara Toruńczyk, opracował i przypisami opatrzył Robert Papieski, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2011

Jerzy Giedroyc / Czesław Miłosz, *Listy 1964–1972*, opracował Marek Kornat, Archiwum „Kultury”, tom 11, kurator serii Piotr Kłoczowski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2011

„Portret podwójny” dwóch, kto wie czy nie największych polskich poetów XX wieku, złożony z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji – literatura i życie związane w jeden węzeł. Książka zbudowana jest z czterech nierównych, chronologicznie ułożonych części, którym towarzyszą obszernie przypisy i aneksy.

Część pierwsza dotyczy lat 1930–1945 i zaczyna się od listu Miłosza z 30 listo-

pada, od słów: „Uwielbiam Pana. Każdy wiersz Pana jest dla mnie objawieniem”. Miłosz ma dziewiętnaście lat, a uwielbiany poeta trzydzieści sześć, jest sławny i można powiedzieć, że u szczytu powołania. Początkujący autor nazywa go „najdroższym przyjacielem i mistrzem”, prosi o rozstrzygającą o jego losie ocenę wierszy, wspomina krewnego Oskara Miłosza, pisze o „hilarycznych”, czyli fantastycznych marzeniach i kończy – „Zawsze Pana kochający”. Iwaszkiewicz odpisuje 3 grudnia i tak zaczyna się ta wspaniała korespondencja, będąca jakby wzorem literackiego początku, bo tak jest, że na początku adept zwraca się do mistrza, a mistrz przyjmuje go pod swoją opiekę i sprawa toczy się dalej albo nie przyjmuje i wszystko się kończy. Jakie są to napięcia, jakie działają moce i jak wielkie jest to wewnętrzne stanowienie, wiem sam, bo podobną historię przeżyłem z Jerzym Andrzejewskim, zresztą przyjacielem obu korespondentów.

Te listy od początku są rzeczowe i konkretne. Miłosz wyznaje, że kwestia „pisania” jest dla niego najważniejsza i że chwyta się tego „jedynego sensu, jak tonący brzytwy”. Pisze o sobie, o rodzinie i o swoim życiu i można powiedzieć, że świetnie siebie charakteryzuje, bo te główne cechy, które podaje, będą się w nim umacniać i rzeczywiście stanowić rdzeń jego osobowości i twórczości – np. „niezłe podłoże biologiczne”, „metafizyczne poczucie dziwności istnienia”, które wymienia jako najważniejsze, to, że

chciałby być „prawowiernym katolikiem” i kult pracy. Pisze o ekstazie i natchnieniu, ale także o wierszach „rzemieślniczo zrobionych”. W tej części znajdują się prawie wyłącznie listy Miłosza i rysuje się z nich bardzo ciekawy portret „wilnowego paneczka”, wielkiego miłośnika literatury: widzimy, jak utwierdza się w niej jako głównym celu życia. „Muszę stać się wielkim (...) Jest religia i jest poezja, reszta *k'czortu*” – oznajmia. Pisze o pyśle, o diable i o poezji: „»Muzyka« wiersza i dźwięczne rymy mnie nie interesują. Ciekawy jest tylko montaż części i wahanie rytmu” – stwierdza.

Spotykają się w Wilnie w maju 1936 roku i spędzają ze sobą kilka dni. Miłosz dużo pisze i czyta, współpracuje z piśmami literackimi, podróżuje po okolicy i po Europie, kształtuje się i umacnia, ukazuje się pierwszy tom jego wierszy: „Jestem »czołowym pisarzem Wilna«...” – oznajmia i podpisuje się: „Twój zawsze *lithuan*”. Wiosną 1934 roku stwierdza z Krasnohrudy: „Jesteś po prostu kotą, która pozwala mi w wielu błędzeniach po dziwnym terenie zorientować się. Nie, nie wzór, nauczyciel wzorem być nie powinien – tylko pozycja, jako sposób radzenia sobie kogoś, kto tak samo chce *s i e b i e u t r w a l i ć*” („kota” w terminologii wojskowej to oznaczenie na mapie położenia jakiegoś punktu nad poziomem morza – przypis mój, K.M.). Opisuje sny i doznania erotyczne i widzimy, jak biologia splata się w nim z metafizyką i literatu-

rą. Zaskakują dojrzałe opinie o pisarzach, książkach i pismach literackich tego bardzo inteligentego studenta.

Nastają lata wojny i okupacji (część druga), ciężki i trudny los i oddalają się od siebie, chociaż kontakt podtrzymują – Miłosz mieszka w Warszawie, bywa na Stawisku. Wojna się kończy, Iwaszkiewicz zostaje prezesem Związku Literatów, pełni różne funkcje (prawie na pół strony wymienia w liście swoje tytuły), prowadzi „Nowiny Literackie”, do których ściąga teksty przyjaciela („Przesyłaj mi dużo materiałów do »Nowin«, błagam, Ty tak świetnie piszesz!” – zachęca). Na początku listopada 1948 roku Miłosz pisze z Waszyngtonu bardzo osobisty list, w którym bez złudzeń przedstawia sytuację w Polsce i kończy: „Mój list zniszcz”. Potem wysyła długie epistoły, które są zawsze, jak stwierdza Iwaszkiewicz, „pełne życia, serca i rozumu”. „Właściwie to jedyna droga jest naprzód i nigdy w tył” – stwierdza na nowy rok 1950, w ostatnim liście przed postanowieniem zerwania z PRL-em; o azył poprosił w lutym 1951 roku. Iwaszkiewicz uznaje to w zapisie do swojej żony (patrz: część trzecia, która obejmuje lata 1951–1960) za „najwyższe świństwo”, nazywa Miłosza tchórzem i człowiekiem małoduszonym (sic!), atakuje go w przemówieniu w Radzie Państwa i pisze głupi i cyniczny wiersz *Do N.N.*, który umieścił w tomiku pt. *Jutro żniwa*. Z jego *Dzienników* widać, jaki ma mętlik w głowie i jak bardzo się miota, chociaż na tle wściekłych ata-

ków, jakie przypuścili wtedy na Miłosza m.in. Antoni Słonimski, K.I. Gałczyński, czy Kazimierz Brandys i tak wydaje się powściągliwy: „Wybrał i musiał płacić” – kwituje Miłosz w tekście napisanym pół wieku później i mówi, że wybaczył mu te obrzydliwości, które wtedy mówił o nim i wypisywał. Gdy spotkali się w Paryżu w 1959 roku, to okazało się, że daleko od siebie odeszli.

Część czwarta dotyczy lat 1960–1980. We wrześniu 1960 roku Iwaszkiewicz pisze: „Ja wiem, że jestem o wiele mniej inteligentny i utalentowany od Ciebie, ale właśnie dlatego zawsze tak lubiłem z Tobą rozmawiać, bo to mnie wzbogacało” i dodaje, że bardzo go kochał jako przyjaciela. A w zapisie z *Dziennika* widać, jak naiwnie rozumiał *Rodzinną Europę*, potwierdzając tylko sąd o swojej niższości. Z kolei Miłosz w liście ze stycznia 1965 roku wzrusza się na widok ręcznie napisanego listu Iwaszkiewicza, który leży między papierami na jego biurku i wspomina, jak był dla niego kiedyś ważny jako autor *Dionizji* i *Kasyd*. A Iwaszkiewicz, jak to Iwaszkiewicz, w liście z września 1975 roku wyznaje: „Ja, jak wiesz, nie ustaję w grafomanii, ale zdaje mi się, że póki się pisze, trzeba pisać, póki się żyje, trzeba żyć. No nie?”. I cieszy się, że „Twórczość” czasami irytuje jego korespondenta, bo jego, jej głównego Redaktora, irytuje zawsze!

W kolejnych listach znajdujemy ważne uwagi Miłosza o biblijnym wersecie – w tym czasie przekłada Księgę Psalmów.

Wysła list i telegram na 85-lecie Iwaszkiewicza, który pisze do niego po raz ostatni 15 marca 1979 roku, kończąc: „Ciebie ściskam. Twój”. Miłosz odpisuje 15 lipca, a 20 lutego, w dniu 86-tych urodzin wysyła serdeczny i czuły telegram „z miłością” – tym słowem, kończy się ich korespondencja. Iwaszkiewicz zmarł 2 marca 1980 roku.

Jakże inna jest korespondencja Miłosza z Jerzym Giedroyciem, z którym autor *Ocalenia* współpracował ponad pół wieku i któremu przecież wiele zawdzięczał, chociaż bez jego udziału „Kultura” nie byłaby tym, czym była. Ich przyjaźń przechodziła różne fazy i przełomy: co prawda dwóch Litwinów, to dwóch Litwinów, ale jednak jakby z dwóch odrębnych kręgów przybywających i ze skrajnie osobnych pasm. Na przykład, wśród wielu różnic zdań, Giedroyc nie tolerował postawy i postępowania Iwaszkiewicza i miał o nim jak najgorszą opinię, a Miłosz podkreślał, że literatura opiera się na hierarchii i miejsce Iwaszkiewicza poety jest w niej wysokie.

Ten tom (pierwszy omówiliśmy w „Kwartalniku” nr. 3/2008) dotyczy lat 1964–1972 i zawiera trzysta sześć listów. Zaczyna Giedroyc, a potem Miłosz pisze ze statku w drodze do Halifaxu i od razu wpadamy w wir spraw i problemów. Giedroyc ma ciągle nowe zadania, które jednak poezji nie dotyczą, a do tego najchętniej jak najmniej dotyczyłyby literatury, na co jego korespondent i współpracownik oczywiście nie pozwala i broni się, jak może. Z zacięciem obserwujemy, jak Miłosz porusza się i postępuje w tym gąszczu ludzi i kom-

plikacji, jakie ma wątpliwości i obawy, jak niekiedy ostrożnie kluczy wśród nich lub gra na zwłokę, komplikuje lub upraszcza, rusza do przodu albo wycofuje się, tłumaczy, wyjaśnia, zaciemnia, daje odpowiedzi lub zadaje pytania. W pierwszych trzech listach pojawia się około trzydzieści nazwisk i ponad piętnaście tytułów. To zadziwiające, ile Miłosz czyta, ile pisze, iloma sprawami się zajmuje, jak bardzo jest aktywny i na jak wielu frontach działa! Zresztą aktywność Giedroycia też jest niezwykła.

Sprawą główną dla Miłosza jest literatura, tak jak dla Giedroycia polityka, i to on jakby kieruje literaturą w „Kulturze” (czyli jej najmocniejszą i najtrwałszą stroną), uświadamiając Redaktorowi wiele, niekiedy wręcz, gdy widziane są z jej środka, podstawowych i stanowiących o niej zasad i spraw. Ustala lub mimo wszystko stara się ustalić hierarchię pisarzy i wprowadzić jakiś większy ład w sprawach wydawniczych, chociaż Giedroyc i tak często robi swoje, drukując jakichś słabych autorów i książki, które lepiej, żeby w ogóle się nie ukazały, a nie chce wydać na przykład ani wierszy zebranych Miłosza (ukazą się one w końcu w 1967 roku w Londynie nakładem Oficyny Poetów i Malarzy), ani *Mojego wieku* Aleksandra Wata, o co Miłosz bardzo zabiega. Tłumaczy Redaktorowi, na czym polega wartość książki Wata w porównaniu z innymi książkami na ten temat lub dlaczego nie można na pierwszym miejscu drukować Tyrmanda,

a w ogóle nie drukować Kotta, bo jednak, jak dowcipnie stwierdza, nie „wszystkie koty są szare”: „Miłosz, Mrozek, Tyrmand, Kołakowski, Brycht to nie są zjawiska jednorodne, a ponieważ zeszczenie tam polega na zacieraniu hierarchii, zaciera nie jej tutaj musi zupełnie ludzi dezorientować.” – alarmuje.

Na kartach jego listów znajdujemy świetne, niekiedy tylko kilkudzaniowe charakterystyki, czy portrety właściwie wszystkich najważniejszych pisarzy emigracyjnych i niektórych krajowych, jak np.: Stempowskiego, Tyrmanda, Vincenza, Kołakowskiego, Kotta, Mrożka, Iwaszkiewicza, Andrzejewskiego, Gombrowicza, Wierzyńskiego, Wata, Lechonia, Czapskiego, Mackiewicza, Herlinga-Grudzińskiego, Herberta, Kijowskiego, Jasienicy, Kisiela, Kuncewiczowej, a nawet Kosińskiego, Hłaski, Brychta, czy Brylla i już choćby tylko z powodu tych zapisów książka ta jest cenna i ważna.

Giedroyc raz po raz zżyma się i narzeka na postępowanie Miłosza, ale przecież ani na krok od niego nie odstępuje i właściwie wszystko mu wybacza, chociaż spotykają go z jego strony mniejsze lub większe zaskoczenia. Ale, co dziwnego! Dla każdego redaktora Miłosz to skarb prawdziwy i dar z jasnego nieba – wiem coś o tym, bo współpracowałem z nim w „Kwartalniku” przez dziesięć lat!

Co rusz obserwujemy „pierepałki” i tarcia między nimi, lecz jak stwierdza Miłosz: „Zarzuty i przykrości – ależ historia pism literackich tym stoi”. No i jed-

nak ważny jest fakt, że Giedroyc przez te wszystkie lata był głównym wydawcą Miłosza, tak jak był głównym wydawcą Gombrowicza, Stempowskiego, Vincenza czy Herlinga-Grudzińskiego, mimo że na emigracji nie mieli oni wielu czytelników.

Raz po raz Giedroyc o coś Miłosza prosi, a są to niekiedy naprawdę duże, poważne i wiele czasu zajmujące prace: np. ułożenie antologii tekstów z „Kultury”, esej o T.S. Eliocie, wstęp do tomu Vincenza, coraz to nowe omówienia książek i czasopism, szkice na zadane tematy i teksty polemiczne, przekłady, a nawet pomoc przy tworzeniu ankiet, oceny nadesłanych wierszy, pisanie nekrologów i inne tzw. prace służebne, które Miłosz z nadzwyczajną cierpliwością wykonuje. „Nikt nie potrafi jak on umieszczać ludzi i zjawiska na właściwym szczeblu w kilku zdaniach” – pisze po śmierci Gombrowicza, ale jest to też świetna jego autocharakterystyka, chociaż, jak o sobie pisze, jest „zanadto urazowy i zawężony, brak mi lekkiego dotyku”. Bez wytchnienia pracuje dla dobra „Kultury”, jest redakcyjnym „omnibusem”, a jeszcze wpłaca datki na jej Fundusz, co jednak nie wyklucza napięć z Redaktorem i to nawet najbardziej poważnych, kiedy ich rozejście wisi na włosku, jak np. w maju 1967 roku, gdy Giedroyc stwierdza, że chyba najbardziej istotna różnica między nimi polega na tym, że Miłosz problematykę polską uważa za prowincjonalną, a dla niego możliwości p o t e n c

ja i nie Polski są ogromne i to w światowej skali.

W listopadzie 1967 roku Miłosz prosi o osobną rubrykę – „własny kąt” w piśmie, z zachowaniem zasad układu tekstu, jakie stosuje do swoich wierszy („forma wersetu, podwójne odstępy”), z odrębnym tytułem (*Zapisane wczesnym rankiem*) i bez nagłówka, którym sygnowane były inne rubryki. Stwierdza, że zgodnie z poszukiwaniami całego swojego życia, stara się „wyjść poza »poezję czystą« i przywrócić poezji nośność prozy, często przegrywając, niekiedy wygrywając, jeżeli jednak mam nadzieję nauczyć się pisać dobre wiersze po 80-tce, mogę sobie pozwolić na luz i eksperymenty” i Giedroyc godzi się na to bez wahania: reaguje trochę jakby humorystycznie, czy ironicznie, widać jednak, że jest zadowolony z tej nowej formy zaangażowania Miłosza (potem nie raz będzie chwalił utwory z tej rubryki, a nawet zachwycał się nimi).

W listach znajdujemy wiele kontrowersyjnych i tzw. mocnych wypowiedzi Miłosza: mnie one jednak ani nie drażnią, ani nie bulwersują, rozumiem je, chociaż wielu będą na pewno drażnić i bulwersować, a może nawet przyprawiać o rozdzieranie szat. Ale, jak się głębiej zastanowić, to czy Miłosz nie ma racji? – np. te wszystkie kwestie dotyczące peerelowskiej Polski i jej życia literackiego, duchowego i umysłowego, czy w ogóle Polski, „nihilistycznym sarmatyzmem” podszytej, której umysłowość nie

uznaje „tragicznej esencji istnienia”: „Rosja jest tragiczna. Ameryka jest głęboko tragiczna. A pośrodku Sienkiewicz”. I nie dziwi mnie, że woli pisać *Liturgię Efraima* (zachwyca się tym tytułem), niż „włazić” w polemiki np. o Polakach, bo taka gra, na takim pułapie, nie jest warta świeczki – mówi i dodaje, że chodzi mu o wiarę, że „brednia dziejąca się obecnie w Polsce nie może być przewyżczona przez coś, co nie jest dziesięć piętér od niej wyższe. (...) Moja wartość dla »Kultury« tudzież dla jej czytelników w kraju polega na moim rozwoju specyficznym jako pisarza, z dala od zakażenia, któremu tam wszyscy ulegają. (...) Ja jestem poza tym i to jest moja siła”.

Jak chyba nikogo innego z pisarzy współczesnych obchodzi go polszczyzna, jej poświęca swoje siły; wiele mądrych i pięknych zapisów na ten temat znajdziemy w jego listach. Giedroyc zarzuca mu, że jest „Twardowskim na księżycu”, na co spokojnie odpowiada: „Zapominasz, że nasze cele częściowo się schodzą, częściowo rozbiegają, bo moim materiałem jest język i wykazałem w tym dużo konsekwencji”. Píše także w tym czasie *Historię polskiej literatury*, co jest przecież gigantycznym przedsięwzięciem i krytykuje go za to Gombrowicz, że zaniedbuje swoją twórczość, a poświęca czas innym, ale Miłosz ma inne zdanie: „Po prostu uważam, że w sytuacji nihilistycznej plus sarmatyzm jak epoki saskiej, pewna garstka ludzi musi wziąć na siebie utrzymanie standardów, bardziej

może niż sztandarów, i tylko z tej małej grupki przemawiającej do małej grupki może coś się zrodzić”. Czy nie zawsze tak było i czy tak nie jest i teraz?

I znowu iskrzy między nimi: „Kilka tygodni temu wysłałem do Ciebie list i wiersze. Jeżeli nie życzysz sobie mojej współpracy, to napisz, ale odpowiedz na list”. Ciągnie się sprawa wydania Wata, Miłosz z uporem do niej wraca, ale Giedroyc jest nieprzejednany i jakby zdystansowany do jego nalegań i próśb: „Tak się składa, że większość Twoich listów czytam z irytacją” – stwierdza i pisze o planach pójścia do pięknego klasztoru w Mosulu, za którym wielokrotnie tęsknił (to miejsce poznał jako żołnierz Brygady Karpackiej). Nie wysyła Miłoszowi życzeń nawet na sześćdziesiąte urodziny, co jubilat kwituje: „Niełaskaw jesteś na mnie. (...) nie dbasz o własnych swoich, bądź co bądź, współpracowników”, za co doczeka się szybkiej riposty, że właśnie mija 25-lecie Instytutu, „o czym nie pamiętali nie tylko »bądź co bądź współpracownicy«, ale i najbliższy tzw. zespół”. Miłosz jest jednak bardziej giętki i wyrozumiały i na pewno bardziej finezyjny od Redaktora, który raz po raz zdumiewa pryncypialnością i jednostronnością sądów i postaw – „Wiem tylko, że każde »nie« ogranicza możliwości gry”, konkluduje i dodaje: „*rigidité* (z franc. – sztywność, surowość) jest zwykle końcem jakiegokolwiek manewru”. I ma rację.

Stosunki znowu bardzo się komplikują, gdy Rita Gombrowicz prześle Gie-

droyciowi „do wiadomości” list Miłosza skierowany do niej wraz z listem Lisowskiego w sprawie wydania w kraju książki jej męża. Giedroyc groźnie milczy przez ponad miesiąc, ale mięknie, gdy dostaje do druku *Pamiętnik naturalisty*, późniejszą drugą część poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, którym bardzo się zachwycił: „Bardzo często doprowadzasz mnie do cichej furii (jakże słusznej), ale takie poematy są związane z paruset latami odpustu” – stwierdza. Miłosz odpisuje, że uważa go za „człowieka o wybrednych gustach. Człowieka, nie redaktora. Z tym ostatnim bywa różnie”. Tak więc i tak i tak trudno jest im dojść do jakiegoś dłuższego ładu. Giedroyc odwrotną pocztą odpowiada: „Rozumiem, że nie podobam Ci się jako redaktor: Ty należysz do ludzi, dla których ideałem jest Grydzewski”. I nadal zasypuje swojego interlokutora coraz to nowymi propozycjami i zadaniami, chociaż Miłosz tłumaczy, że nie można, tak jak on to robi, zaprzęgać zegarmistrza do ścinania drzew, bo jest poetą i jeśli coś po nim zostanie, to przecież nie „wymądrzania się”, ale wiersze! I tak się stało: już w 1972 roku Jerzy Kwiatkowski pisał o „nowym” Miłoszu, jaki wyraża z jego ostatnich tomów (*Król Popiel*, *Gucio zaczarowany*, *Miasto bez imienia*): „Jest to Miłosz-metafizyk, spragniony życia religijnego poszukiwacz Boga i prawd ostatecznych”.

Takie były spory w one lata, a wynikało z nich, co wynikało: kolejne waż-

ne numery „Kultury”, a przede wszystkim wspaniałe utwory Miłosza, które ratowały polszczyznę i uświetniały nie tylko polską literaturę. Iskrzyło między nimi, ale iskrzyło z sensem i ze skutkiem!

W *Aneksie* znajdujemy ciekawe dokumenty, które dopełniają treść tych zapisów, m.in. „List 34”, protest pisarzy w kraju w związku z „Listem 34”, artykuł na dwudziestolecie „Kultury”, Apel „Kultury” w sprawie wydarzeń marca 1968 roku, listy Jerzego Andrzejewskiego i Zygmunta Mycielskiego protestujące przeciw inwazji na Czechosłowację, list Miłosza do Redaktora „Kultury”, przemówienie Andrzejewskiego na pogrzebie Pawła Jasienicy, oświadczenie „Kultury” w sprawie wydarzeń grudnia 1970 roku, *Czarną listę*, czy artykuł redakcyjny „Kultury” o potrzebie współdziałania inteligencji i robotników pt. *Gwarancja praw* (1971) i wiele wiadomości w przypisach.

Krzysztof Myszkowski

Dziennik pisany za dnia

Julia Hartwig, *Dziennik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011

W dwudziestoleciu międzywojennym publikowanie fragmentów dzienników żyjących pisarzy uchodziło za nowy obyczaj i śmiało posunięcie. Dzienniki pisało dla siebie i dla potomnych, zastrzegając w testamencie okres zamknięcia. Na

przykład Maria Dąbrowska zobowiązała czuwający nad jej dziennikami komitet, aby całość ukazała się nie wcześniej jak po 25 latach od jej śmierci. W połowie XX wieku zaczęły się pojawiać na łamach „Kultury” dzienniki nie-intymne: Gombrowicza a potem Herlinga-Grudzińskiego. Dzisiejsze obyczaje różnią się od jeszcze niedawno przyjmowanego za normę milczenia o sprawach osobistych: blogi dzień po dniu informują nas o rzeczach, które jeszcze dwadzieścia lat temu uważane byłyby za zbyt intymne, aby je ujawniać. Pisarze zaś uznali, że skoro obyczaje się zmieniły, a czytelnicy zaakceptowali ten gatunek wypowiedzi i często wolą zapisy osobiste niż fikcję, to nie ma co zwlekać, tym bardziej że dzienniki mogą być formą niezwykle pojemną, w której pomieścić można prawie wszystko. Publikują je na bieżąco – świeże przykłady to dzienniki Krystyny Kofty, czy kolejne tomy zapisków Józefa Hena, który nie bał się ujawnić różnych dość jadowitych uwag a nawet narazić się wielu współczesnym. Przede wszystkim jednak dzisiejszy pisarz, publikując dziennik, choć są to zapisy z zasady prywatne, poddaje go ocenie artystycznej, tak jak każde inne dzieło. Dobrze? Niedobrze? – zastanawiają się odbiorcy i często dochodzą do wniosku, że spodziewali się czegoś więcej, choć jest w takiej ocenie pewna niewspółmierność między zasadami gatunku, które mówią, że wolno pisać, co tylko dusza zapagnie, porządkując i nieporządkując, bez z góry założone-

go planu, a oczekiwaniami, takimi samymi jak wobec dzieła *stricte* artystycznego.

Julia Hartwig długo zastrzegła się, że dzienniki prowadzi wyłącznie będąc w podróży. Publikowała je, ukazały się dwa tomy: *Dziennik amerykański* i *Zawsze powroty*. Z pewnością podzieliłaby jednak większość zastrzeżeń, które jeszcze trzydzieści lat temu były główną przeszkodą w publikacji dzienników na bieżąco. To, czego nie należy robić, pokrywa się zresztą w dużej mierze z kodeksem dobrego wychowania: nie należy ujawniać intymnych szczegółów, zwłaszcza dotyczących innych osób, plotkować, powtarzać niesprawdzonych opinii, narażać innych na przykrość... Dość banalne zastrzeżenia, ale wiele z nich wynika w praktyce. Julia Hartwig nie pokazała w *Dzienniku* i poprzedzającym go szkicu biograficznym innej twarzy, niż ta, którą znamy. Jest uprzejma, powściągliwa, elegancka, dyskretna. Nie dość jednak przestrzegania tych zakazów, są też pewne przeświadczenia i założenia o charakterze pozytywnym. Omawiając tom rozmów Zbigniewa Mentzla z Leszkiem Kołakowskim Julia Hartwig notuje:

Pogląd, który mnie szczególnie ujął, być może dlatego, że takie jest również moje przekonanie: „Nie należy rozpowszechniać postaw niszczyielskich lub samoniszczyielskich”. Taki był również pogląd Miłosa i zawsze uważałam to za wskazówkę natury moralnej.

Julia Hartwig nie daje więc na kartach dziennika wyrazu w chwilach zwątpienia, nie opowiada nawet o pewnych

trudnych momentach, choć obracając się w środowisku warszawskim wiem, że w latach, które obejmuje dziennik, takie chwile nadeszły i kto inny znalazłby powody do desperacji. Nie znajdziemy tam historii długich zmagania o powrót do zdrowia. Niektórych może zastanowić, dlaczego, choć katastrofa smoleńska wydarzyła się 10 kwietnia, zapis o niej pojawia się dopiero 1 czerwca, a przedtem jest spora luka. Nie z powodów politycznych. Niektórym nie spodoba się też, że z kart dziennika wyłania się obraz, jakby życie poetki składało się ze wspaniałych podróży, przede wszystkim do Włoch, wieczorów autorskich, nagród, honorów, czasami – no cóż! smutna prawda! – pogrzebów znakomitych osób, które wspomina się jednak bez łez, ale z szacunkiem i uznaniem dla ich zasług publicznych i przyjaźni.

Taka tendencja wynika z głównych założeń tego dziennika, który ujawniać a nawet wpółtworzyć chce jasną stronę życia, co łączy się wprost z zapisaną wskazówką moralną Miłosa i Kołakowskiego. Podczas gdy oni przestrzegali, by nie szerzyć depresji, Julia Hartwig wyciąga z tego ostrzeżenia wniosek pozytywny, jakie postawy należy propagować. Jeśli więc dziennik Herlinga-Grudzińskiego był „pisany nocą”, to ten – nie w przeciwieństwie do niego – mógłby być „pisany za dnia”. Tak oto dochodzimy po pierwsze do tautologii: dziennik – dzienny, po drugie do klasycznego przeciwstawienia: norma dnia, pa-

sja nocy. Karl Jaspers mówił tak o dwóch sposobach istnienia, a formuła ta, bodajże pierwszy raz użyta przez Stanisława Barańczaka, była po wielokroć przywoływana przez krytyków piszących o poezji Julii Hartwig. Nie bez zastrzeżenia, że także dzień ma swoje pasje, a jedynie w pełnym słońcu dostrzega się głębokie cienie.

Postawa ta zgodna jest więc z duchem poezji tej autorki. W dzienniku jednak przybiera postać światopoglądu i zalecenia moralnego, obejmującego sposób ujmowania całej przedstawionej rzeczywistości. Jeśli zasady dobrego wychowania mówią, że o zmarłych nie powinno się mówić źle, to u Julii Hartwig nie tylko się tego nie robi, ale autorka stara się wydobyć z opisywanych postaci przyjaciół to, co uważa za najcenniejsze, szczególnie godne zapamiętania. Czasami ze szkodą dla różnych malowniczych choć dwuznacznych rysów, wszyscy są tu szlachetni, znakomici, wielcy i niezwykle serdeczni. O Julianie Strykowski utrwaliła się w środowisku opinia, że był skąpy, tymczasem wbrew temu Julia Hartwig zapisuje momenty, które dowodzą, że był tego świadom, to była gra, a czasami bywał niezwykle hojny. Są zresztą postaci, których życie sprostało bez żadnych zastrzeżeń owej słonecznej wizji. Na przykład Jerzy i Anna Turowiczowie, zaprzyjaźnieni od lat z Arturem Międzyrzeckim i Julią Hartwig, rysują się w jej wspomnieniach jako postaci ludzi niezwykle skromnych, a przecież wspa-

niałych, promieniejących prawdziwym ciepłem, płynącym z dobroci, otwartości, miłości. Nie ma tu sformułowanej wprost polemiki ze współczesnością i dość pospolitymi tendencjami do czarnowidztwa, trudno jednak nie dostrzec, że takie nastawienie, przenikające cały dziennik, realizowane konsekwentnie na jego kartach, ma sens moralnej nauki. Podobnie kultywowanie lektur, zapisywanie refleksji po przeczytaniu szczególnie cennych książek pokazuje, jak ważna jest, nawet w dziewięćdziesiątym roku życia, ustawiczna praca nad sobą i dyscyplina intelektualna.

Jest jeszcze jedno ważne zastrzeżenie, poczynione przez autorkę w ostatnim zapisie:

Ta moja niechęć do przysłów, aforyzmów, maksym i kalamburów, czym ją wytłumaczyć? Bo przecież żyje gdzieś w środku potrzeba formuły, próby ujęcia świata w jedno zaklęcie, wiara, że celne zdanie pokazać może właściwą drogę, sposób na życie, sposób na ludzi.

Ta bezosobowość aforyzmu, ta jego jednowymiarowość, apodyktyczność formuły, zrażają mnie do siebie. Podejrzanie budzi we mnie zresztą każde sformułowanie zbyt błyskotliwe, jakby dla blichtru stworzone.

Cóż za wędzidło dla stylu! Nie jedyne, Julia Hartwig, kochając malarstwo, uważa jednocześnie za niedobre opisywanie obrazów, zamyka więc jako zbyt łatwą artystycznie drogę ekfrazy. Nie zapisuje dowcipnych anegdot i nie opowiada ich. Unikając zdań zbyt błyskotliwych, bonmotów, formuł przyciągających uwagę i potem gotowych do powtarzania, nie idzie

śladem kochanych przez siebie Francuzów, mistrzów dowcipnego sformułowania, wybiera drogę trudniejszą: stylu przezroczystego i jasnego, który nie narzuca się czytelnikowi ze swoimi pięknosciami, niczym nie epatuje, a nawet nie skupia na sobie uwagi. Zdanie ma być, wzorem kla-

sycznych zaleceń, wygodnym duktem, biegnącym prosto do celu.

Wydaje się, że właśnie tym, wśród panującej mody na manierę językową, dziwność i slangi środowiskowe, dziennik ten zwróci uwagę.

Anna Nasiłowska

Kazimierz Brakoniecki, ur. 1952 roku w Barczewie; autor wierszy i próz, tłumacz współczesnej poezji francuskiej, autor około trzydziestu książek; ostatnio opublikował: *Obroty nieba* (2010) i *Dziennik berliński* (2011); kieruje Centrum Polsko-Francuskim w Olsztynie.

Bertolt Brecht (1898–1956); pisarz, dramaturg, teoretyk teatru, poeta; patrz: szkic Piotra Sommera w tym numerze „Kwartalnika”.

Krystyna Chwin (Lars), ur. w Elku; autorka pięciu tomów wierszy; ostatnio wraz z mężem, Stefanem Chwinem ogłosiła tom *Wspólna kąpiel* (2004); w latach 1993–2002 redaktor naczelny kwartalnika literacko-artystycznego „Tytuł”; obecnie redaktor naczelny i właściciel wydawnictwa „Tytuł”. Mieszka w Gdańsku.

Stefan Chwin, ur. 1949 w Gdańsku; powieściopisarz, historyk literatury, eseista; profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio ogłosił esej *Sambójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (2010); w 2011 roku opublikował powieść *Panna Ferbelin*; (patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 3 (67)). Mieszka w Gdańsku.

Aleksander Fiut, ur. 1945 w Żywcu; historyk literatury, eseista, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; w 1988 roku ogłosił monografię *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, ostatnio *W stronę Miłosza* (2003). Mieszka w Krakowie.

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.

Renata Gorczyńska, ur. 1943 w Warszawie; eseistka, dziennikarka, tłumaczka m.in. Czesława Miłosza; książka jej rozmów z Czesławem Miłoszem, *Podróży świata. Komentarze* ukazała się w 1983 roku w Nowym Jorku. Mieszka w Gdyni.

Wojciech Gutowski, ur. 1945; historyk literatury, profesor Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego; autor m.in.: *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*

(1980); *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie* (1999). Mieszka w Toruniu.

Julia Hartwig, ur. 1921 w Lublinie; poetka, eseistka, tłumaczka, stała autorka „Kwartalnika”. Ostatnio w Wydawnictwie a5 ukazał się tom jej wierszy *Gorzkie żale* (2011); (patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2011 nr 3 (71)). Mieszka w Warszawie.

Grzegorz Kalinowski, ur. 1955 w Inowrocławiu; krytyk literacki, autor miniatur prozatorskich *tylko biel* (2010); od 1997 roku redaktor „Kwartalnika Artystycznego”. Mieszka w Bydgoszczy.

Bogusław Kierc, ur. 1943 w Bielsku-Białej; autor wierszy, krytyk literacki, aktor, reżyser, edytor; 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.

Bolesław Leśmian (1877–1937); poeta; patrz: eseje w bloku jemu poświęconym; w Państwowym Instytucie Wydawniczym ukazują się jego *Dzieła wszystkie*, których kolejne tomy omawiamy.

Wojciech Ligęza, ur. 1951; historyk literatury, eseista, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; autor m.in. monografii *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty* (2002). Mieszka w Krakowie.

Krzysztof Lisowski, ur. 1954 w Krakowie; autor wierszy, prozaik i krytyk literacki; redaktor Wydawnictwa Literackiego; ostatnio ogłosił tom wierszy *Nicości, znikaj* (2011). Mieszka w Krakowie.

Jacek Łukasiewicz, ur. 1934 we Lwowie; poeta, historyk i krytyk literatury; profesor Uniwersytetu Wrocławskiego; autor kilkunastu tomów wierszy, ostatnio ogłosił tom *Stojąca na ruinie* (2011); autor m.in. monografii *Herbert* (2001). Mieszka we Wrocławiu.

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

Krzysztof Myszkowski, ur. 1952 w Toruniu; pisarz, krytyk literacki; autor m.in. powieści *Funebre* (1999); od 1995 roku redaktor naczelny „Kwartalnika Artystycznego”. Mieszka w Bydgoszczy.

Anna Nasiłowska, ur. 1958 w Warszawie; autorka powieści, krytyk literacki, pracownik naukowy IBL PAN; ostatnio opublikowała powieść *Historie miłosne* (2009). Mieszka w Warszawie.

Marek Skwarnicki, ur. 1930 w Grodnie; autor wierszy i próz, publicysta i tłumacz, wieloletni felietonista „Tygodnika Powszechnego”; opublikował m.in. tom wierszy *Wygności z rajów. Poezje zebrane 1956–2006*; autor wspomnień o Janie Pawle II i Czesławie Miłoszu. Mieszka w Krakowie.

Piotr Sommer, ur. 1948 w Wałbrzychu; autor dwunastu tomów wierszy, ostatnio ogłosił *Wiersze ze słów* (2009); eseista i tłumacz poezji amerykańskiej; od 1994 roku redaktor naczelny „Literatury na Świecie”. Mieszka w Sulejówku.

Leszek Szaruga, ur. 1946 w Krakowie; autor tomów wierszy i powieści, eseista, krytyk literac-

ki, tłumacz poezji niemieckiej, historyk literatury; w 2010 roku opublikował tom prozy wspomnieniowej *Podróż mojego życia*. Mieszka w Warszawie.

Piotr Szewc, ur. 1961 w Zamościu; autor wierszy i powieści; krytyk literacki, redaktor „Nowych Książek”; ostatnio ogłosił powieść pt. *Bociany nad powiatem* (2005). Mieszka w Warszawie.

Janusz Szuber, ur. 1947 w Sanoku; autor dwudziestu jeden tomów wierszy, eseista; ostatnio ogłosił *Wyżej, niżej, już* (2010). Mieszka w Sanoku.

Wisława Szymborska (1923–2012); poetka, laureatka literackiej Nagrody Nobla (1996), stała autorka „Kwartalnika”; patrz także m.in.: „Kwartalnik Artystyczny” 2009 nr 1 (61), „Kwartalnik Artystyczny” 2004 nr 1 (41)); w Wydawnictwie a5 ukazał się pośmiertny tom jej wierszy pt. *Wystarczy*.

Marta Wyka, ur. w Krakowie; krytyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 1990 roku redaktor naczelny „Dekady Literackiej”; ostatnio opublikowała książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007). Mieszka w Krakowie.

*

Nieobjęta ziemia to, po *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, drugi tom wierszy Czesława Miłosza (1911–2004), który ukazał się w Bibliotece Mnemosyne pod redakcją Piotra Kłoczowskiego. Przygotowany został na podstawie pierwszego wydania opublikowanego w 1984 roku przez Instytut Literacki w Paryżu; na okładce znajduje się oryginalna typografia tytułu, a na obwolicie i na ilustracji w środku umieszczona jest stara, pochodząca prawdopodobnie z lat trzydziestych ubiegłego wieku fotografia zrobiona z dachu dworu Eduarda von Tottlebena w Kiejdanach.

Sześć zwartych i odnoszących się do siebie cykli, a wśród nich „*Ogród Ziemskich Rozkoszy*”, *Niewyrażone*, *Świadomość* i *Ja, on, ona*. Poematy, wiersze, rozważania, epigrafy, a nawet aforyzmy, wersety, cytaty m.in. z Biblii, Montaigne’a, Pascala, Goethego, Baudelaire’a, Oskara Miłosza, Simone Weil, Lwa Szestowa, Orwella (*Rok 1984*), Jeanne Hersch, Józefa Czapskiego i Władimira Sołowiewa oraz tłumaczenia wierszy D.H. Lawrence’a i Walta Whitmana.

Tak wielka, że nawet dziwna różnorodność, takie bogactwo i ta sama dążność i tonacja we wszystkim, prawdziwa jedność, świadectwo szukania „for-

my bardziej pojemnej”. Przeszywające fragmenty: „...ułamki cegieł i chwasty, w ciemności dotyk szorstkich oskarpozań muru”. „Od młodości starałem się uchwycić słowami rzeczywistość, taką, o jakiej myślałem, chodząc ulicami ludzkiego miasta, i nigdy to się nie udawało, dlatego każdy mój wiersz uważam za zadatek niespełnionego dzieła”. I retoryczne pytanie – czy są jakieś wielkie dzieła literatury, które nie byłyby budujące?

Morał jest taki, że „czego trzeba się wstydić, czasem nam służy”. Nie wyraziłem nic – mówi poeta. Przejrzysta patoka, osobność, wspomnienie jazdy z Wilna do Jaszun piaszczystą drogą z koleinami, „ciągle to w dół, to pod górę”. „Waszym językiem nicość woła”, zapisuje w Salem. I wraca do Wilna, na bliski sercu róg Portowej i Zawalnej. Wycofuje się z szerokiego świata do swojego środka.

Salem, Harvard, Wilno, Luizjana, Grodno, Wenecja, Krasnogruda, Paryż, Kraków i tyle innych miast i miejsc: „Jeszcze jeden rok przygotowania. / Już jutro zasiądę do pracy nad wielkim dziełem” – mówi. Wielkiej wagi wyznania: „I wiernie przechowuję modlitwę w katedrze: / Jezu Chryste, Synu Boży, oświeć mnie, grzesznika”. „Jeżeli bramy ciemności tyle zapалу i energii wkładają w tępiecie wszystkiego co boskie, można w tym widzieć opatrnościowy odwet historii.

Bo gdyby nie one, któż zdołałby się na równie czynne potwierdzenie największej tęsknoty człowieka?”. Kto inny tak pisał w tym piekielnym i jakby po brzegi złem wypełnionym wieku?

Codzienna sprawa z diabłem. Trudności spełnienia i zamysły milczącego Boga. „Kiedy nie usiłujemy wyrazić nie-wyrażalnego, nic się wtedy nie traci i niewyraźne zostaje niewyraźalnie zawarte w tym, co wyrażone” – to słowa Ludwiga Wittgensteina z listu Józefa Czapskiego. I pamiętna, niezapomniana *coda*, która zaczyna się od słów: „Zamieszkać w zdaniu...”.

Najwyższy lot, który daje tylko praca ducha.

K.M.

Czesław Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Biblioteka Mnemosyne pod redakcją Piotra Kłoczowskiego, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

*

To najobszerniejszy z dotychczas ukazujących się w Polsce wybór poezji wielkiego Serba. Wcześniej opublikowano u nas dwa zbiory wybranych wierszy Popy: *Gry* (1960) w przekładzie Zygmunta Stoberskiego i Jana Zycha oraz *Boczne niebo* (1975) w tłumaczeniu Andrzeja Mandaliana. Ten pierwszy – co znaczące – w wyborze Tadeusza Różewicza. Poeta był z pochodzenia Rumunem, urodził się w 1922 roku w Banacie, w pobliżu granicy rumuńskiej. Studiował na Wydzia-

le Filozoficznym w Belgradzie, kontynuował studia w Bukareszcie i Wiedniu. Za udział w ruchu oporu trafił w 1943 do obozu koncentracyjnego w Zrenjaninie. Ukończył po wojnie romanistykę. Debiutował w 1953 tomikiem *Kora*. Od 1954 do 1979 roku pracował jako redaktor w belgradzkim wydawnictwie Nolit. Zmarł w 1991 roku.

Chętnie tłumaczony na wiele języków obcych, jego poezje w wydaniach angielskich i amerykańskich, razem z tomami Różewicza, Herberta, Miroslava Holuba, Celana pokazywały światu nowe drogi powojennej liryki europejskiej, jej awangardowość i oryginalność.

Poezję Vasko Popy cechuje niezwykła, „okrutna” wyobraźnia, nasycenie metaforą i groteską, zmysł surrealistycznego ujęcia rzeczywistości, objawiający się filozoficznym światoodczuciem, budowanym często na paradoksie, w oparciu o serbski „mit plemienny”. Jak pisze zasłużony tłumacz tej liryki i wydawca książki, Grzegorz Łatuszyński: „Vasko Popa rozwijał swoją niepowtarzalną poetykę, konstruował świat poetycki rządzący się własnymi prawami, gdzie absurd, humor i ironia odgrywają fundamentalną rolę”.

Ta poezja mocno zanurzona w bałkańskiej ludowości jest niezwykle intensywna, magiczna, pełna uwielbienia dla mocy słowa, opisuje najczęściej dramat człowieka, jego wewnętrzne ciemności, zadaje fundamentalne pytania:

Czy nasz to jest świat czy nie nasz
(...)

Ni obłok nie poda nam ręki
Ni kamień ramienia
Ni czas z pomocą nie pośpieszy
Kto jeszcze śmierci zęby policzy

Nikt czarna resztko krwi
Ukąś grozę w serce
Ukąś obłok kamień i czas

I rozwiń czarną różę w powietrzu

Czy nasz to jest świat czy nie nasz

Octavio Paz celnie kiedyś napisał o Popie, jako jednym z najoryginalniejszych poetów XX stulecia: „Poeci mają dar wypowiedziania się w imieniu innych, Vasko Popa posiadał bardzo rzadką cechę: słuchania innych”.

K.L.

Vasko Popa, *Źródło żywego słowa*, wybór wierszy, przekład i posłowie Grzegorz Łatuszyński, Oficyna Wydawnicza „Agawa”, Warszawa 2011

*

Trzeci tom *Dzienników* Jarosława Iwaszkiewicza (1894–1980) obejmujący lata 1964–1980 robi duże wrażenie i śmiało można zaliczyć go do najwybitniejszych tomów dzienników polskich pisarzy współczesnych. To solidna i gęsta proza, jakiej dziś nie uświadczysz. Zaczyna się od wspomnienia Tymoszwówki, Szymanowskiego i tanecznych zabaw. I zaraz wchodzimy w wir i bezruch spraw, w którym tkwił Iwaszkiewicz: sytuacja w Związku Literatów Polskich („Właściwie mówiąc, całe spo-

łeczeństwo literackie to wielka hołota” – stwierdza), „pustka wewnętrzna i zewnętrzna”, jaka go ogarnia, samotność wśród bliskich i najbliższych, umiarkowanie siostry Heli, zaciętrzewienie żony Hani, czy udział w różnych „głupawych uroczystościach” jak np. siedemdziesiąta rocznica urodzin i jubileusz pięćdziesięciolecia pracy twórczej, za co zresztą dostaje najwyższe odznaczenie PRL. To w lutym, a już w kwietniu widzimy go w luksusowym hotelu w Taorminie i czytamy zapis, w którym wspomina rzeczy „obrzydlive”, „potwornie przykre”, „uciążliwe i upokarzające”, które spotkały go w ostatnim czasie oraz rzeczy przyjemne, do których zalicza samochód, który ma do dyspozycji i udane śniadanie urządzone dla ambasadorów włoskiego i szwajcarskiego, co podsumowuje, że nie jest ani tak podły, ani tak zły jak chcą tego jego wrogowie, a zapis ten poprzedza mottem: „On nie nienawidził nikogo. To byłoby zbyt łatwe”. Oto Prezes!

Dalej jest podobnie: „ataki” polityczne, a wśród nich „List 34”, protesty po zdjęciu *Dziadów* ze sceny Teatru Narodowego i następujące potem wydarzenia, grudzień 1970, powstanie Komitetu Obrony Robotników i związane z nimi przesilenia w Związku Literatów, ciągłe podróże – do m.in. Rzymu, Moskwy, Kijowa, Genewy, Belgradu, Mediolanu, Wenecji, Palermo, Paryża, Kopenhagi, Frankfurtu, Krakowa, Wiednia, Rygi, Stuttgartu, Sieny, Lublina, Nicei, Aarhus, ale i na polską

provincję, m.in. do Sandomierza, Rabki, Białej Królikowskiej, Baranowa, zachwyty nad pięknem świata, przyjęcia u królów i dygnitarzy, samotność i opuszczenie, nuda i lęk, zmęczenie, smutki z żoną, chociaż jest i jej apoteoza jak np. zapis z Wielkiejnocy 1967 z kościoła świętej Anny, ich złote wesele i coraz większe oddalanie się od siebie, groźby odebrania „Twórczości” (jest to, jak mówi, jedyna praca na świecie, która daje mu zadowolenie), choroby i pobyty w szpitalach, myśli o samobójstwie. Rozpacza, żali się i wścieka, rzuca gromy, ale gdy trzeba pomóc, to pomaga, podtrzymuje stare przyjaźnie, robi uniki i wybacza i jest wyrozumiały. Narzeka na pusty i ogromny dom w Stawisku, ale kto by nie chciał mieć takiego domu, parku, służby, auta z kierowcą, pieniędzy, splendoru czy nawet tych najwyższych orderów? W tamtych czasach były to w Polsce przywileje i wyróżnienia mało z czym porównywalne. Nie przeszkadza mu to jednak narzekać, niekiedy w dosyć humorystyczny sposób, np. że „wszyscy jakoś sobie radzą, tylko ja nie”. Ale i tak stylem życia i swoją jaśniepańską postawą tworzył wyłom w tym szarym i na marną miarę skrojonym systemie.

13 maja 1975 roku zapisuje: „Obrzydły mi do niemożności pieczeń cielęca i Joseph Conrad”. A następnego dnia: „Najcudowniejszy dzień roku. Gorąco i niezwykła obfitość kwitnienia. Na Stawisku tak cudnie, ale nikt się tym nie interesuje”. I kilka stron dalej: „Tak mi okropnie,

że nie mam o czym, ani o kim myśleć – i znowu jak zawsze jestem bez dna i bez pokrywki – to najgorsze rosyjskie przekleństwo”. Ten dziennik to właśnie taka kołomyjka. Chaos w głowie się od tego robi, a niekiedy kasza, ale jakie to jest fragmentami piękne i zajmujące, jakie przenikliwe i znaczące! „To jest akurat to, o co mi zawsze chodziło, żeby mój pesymizm był optymistyczny” – mówi, a my staramy się to zrozumieć.

Już tylko sama „Twórczość”, która istniała i przetrwała tyle lat dzięki niemu, jest jego wielkim tytułem do chwały – zobaczymy, co stało się z „Twórczością” po jego śmierci. I to była duża różnica, że prezesem ZLP był on, a nie np. Żukrowski, Bratny, Putrament lub inny partyjny kacyk. Jednak on trzymał poziom, chociaż, niestety, niekiedy zachowywał się głupio i kompromitująco i wypisywał tak piramidalne bzdury, że np. podoba mu się Mieczysław Moczar albo, że Ruscy to go bardziej „uważają” niż swoi etc. – obszerny wybór takich żenujących zapisów można by tu przytoczyć. Ale przecież w tym samym czasie powstały, kto wie czy nie najlepsze jego rzeczy, jak: *Petersburg*, *Ogrody*, *Martwa Pasieka*, *Zarudzie*, *Noc czerwcową*, *Tano*, *Podróże do Włoch* i *Podróże do Polski*, *Mapa pogody*, *Śpiewnik włoski*, *Xenie i elegie* i wydane pośmiertnie niezwyklej piękności wiersze ostatnie zebrane w tomie pt. *Muzyka wieczorem*. Także wtedy przetłumaczył *Bojaźń i drzenie*, *Chorobę na śmierć* i *Albo albo* Kierkegaarda. Nie przeszkadza

działo mu to zalić się i twierdzić, że jego literatura skazana jest „na natychmiastowe umarcie” i na szybkie zapomnienie. I smutne jest, gdy stwierdza, że w jego życiu nie ma żadnego punktu odniesienia, „a nawet żadnego punktu wyjścia, ani tym bardziej punktu dojścia” – smutne i tragiczne.

Ten tom to intensywny amalgamat, barwny kalejdoskop pełen plastycznych i muzycznych opisów i zapisów radości, chwil szczęścia, snów, rozstań i pogrzebów, politycznych dyrdymałów i dużej piękności fragmentów jak np. „Liliowe groszki”, czy „Strucla od Bliklego”, a także wypełnia go barwna galeria setek żywych portretów. Wdzięk, szarm, kultura, rozległość widzenia, a jednocześnie małostkowość, naiwność i zaciekłość sądu, gdy najgorszymi epitetami określa np. Jerzego Andrzejewskiego, Antoniego Słonimskiego, czy Jana Parandowskiego. Silne zdania, jasny, przejrzysty tok i naturalność formy, stałe tło liryczne, autotematyzm i jednocześnie oddanie sprawom innych i sprawom literatury, tworzą różnorodną narrację, którą można by scharakteryzować słowami samego Iwaszkiewicza piszącego o *Absalomie, Absalomie...* Williama Faulknera: „Ten poemat z powtórkami, z refrenami, z oczywistymi niemożliwościami, który się stara czytelnikowi dać od razu całość obrazu, po kolei zwracając uwagę na tę czy inną część całości, chwilami ma takie piękno w sobie, że zatyka oddech. Przedstawienie nicości wysiłków ludzkich i ob-

racania się wszystkiego w proch przerażająco bezlitosne. Nie mogą się opędyć od plastyczności opisów (wistaria, aleja drzew, które w kurzu przysiadają jak ptaki itd.), ale swoją drogą trochę się nie wie, po co to wszystko napisane. Dla porzucenia serc? Aby nie przepadła historia »Południa«? Jakież to wszystko zawieszony w próżni, i dlatego to nie Tołstoj ani Dostojewski, nawet nie Flaubert, na przeciwnym biegunie niż Flaubert. Ale to kładzenie pociągnięć pędzla to tu, to tam, aż się stworzy obraz, który autor od samego początku ma w głowie – to jest nadzwyczajne”. I taki w przybliżeniu jest ten *Dziennik*. Dobrze określa ją go słowa Pawła Hertza z listu po lekturze *Ogrodów*: „Cóż to za prześliczna proza, ile tam smutnej mądrości, tkliwej pamięci, świadomości czasu, kruchego naszego życia pojedynczego, siły przyrody – wszystko, o czym dziś mało kto już myśli, a nikt pisać nie potrafi. A jak to wspaniale napisane, od niechcienia, bez tego okropnego wysiłku, który psuje większości naszych *letterati* ich wszystkie pomysły”.

Ciekawe i zastanawiające są zapisy autotematyczne dotyczące jego życia i pisarstwa – m.in. narzeka na dysharmonię intelektu i instynktu twórczego, brak jakiegos filozoficznego zaplecza, brak wiary – także w znaczenie słowa i literatury, mówi o swoim prymitywizmie myślenia i bardzo złym stanie nerwów, ale stwierdza, że nigdy niczego nie żałował, bo wie, że „nie mogło być inaczej,

jak było". Zdziwiająco trafne są niektóre jego charakterystyki, czy opinie o innych pisarzach, np. o Marii Dąbrowskiej, Witkacym, Witoldzie Gombrowiczu, Andrzeju Kijowskim, Kocie Jeleńskim, Rafale Wojaczku czy Edwardzie Stachurze; nie ma złudzeń co do szkodliwej działalności krytycznej Henryka Berezy. Zdawał sprawę z tego, ile płacił za postawę, którą wybrał: musiał kłamać, udawać i wykręcać się „sianem pustosłowa”, uczestniczyć w różnego rodzaju żalonych gremiach i spotkaniach i robić dobrą minę do złej gry. Ale, z drugiej strony, żył jak udziałny książę, miał to, czego w takiej skali i zakresie nie miał wtedy chyba nikt inny w Polsce. Czy dobrze to wykorzystał, czy dobrze zasłużył się dla wspólnego dobra, dla literatury polskiej?

Żył w wirze spraw i galopadzie zdarzeń i narzekał na to, że jest tak stale w nie wkręcany, ale przecież nie raz i nie dwa skarży się na samotność i opuszczenie, pisze, że jego życie stało się pustynią, „wyschłą równiną bez zdarzeń”, chociaż są obok niego: żona, córki i siostry, wierny Szymek i Tadzio, Tropek, Medorek, Migdałek i kto tam jeszcze i znajdujemy zapis o poczuciu „węzłów, więzów i nici, które mnie wiążą ze wszystkim”. Naprawdę, trudno jest pojąć lwaskiewicza. Jego respekt przed Gierkiem, kumanie się z wysokimi dygnitarzami ZSRR (Nagroda Leninowska – „spadła na mnie jak śnieg w lecie” – notuje, a Breżniewowi chwali się, że ma trzy złote medale, gdy on tylko dwa – Breżniew „zba-

raniał i nie wiedział, co ja mówię” – podaje do wiadomości), a obok mamy wyznanie, że jest z natury usposobiony antykomunistycznie. Czuje się przegrany, bezgranicznie smutny, ma napady czarnej melancholii, wygłasza jeremiady, np.: „Jestem jak wagon żużlu, którego nikt nie chce rozładować. Bo żużle nikomu niepotrzebne”, także i z humorem, np. „»Żona mnie zdradziła, przyjaciel mnie zawiódł, dzieci mnie opuściły – zostały mi tylko psy«. Powtarzam to sobie w kółko i bardzo mi jest smutno. Na szczęście żona zdradziła tylko z Panem Bogiem”. Mówi o „złości wewnętrznej” i o „źle wewnętrznym”, które w nim rośnie (zawiść, chęć dokuczenia, pogarda). A niebawem widzimy go szczęśliwego w Palermo lub w Sandomierzu i czytamy zachwyty nad pięknem natury, sztuki i ludzi. O erotyzmie konsekwentnie nie pisze, ale kilka „rewelacyjnych” zdań na ten temat i tak się znajdzie. „Maniakalnie” czyta i pożytkuje to w *Rozmowach o książkach*. Nie można oddzielić go od literatury, tak jak nie da oddzielić się go od pisania: „Pisarzem byłem tak, jak byłem człowiekiem” – mówi, chociaż dalej stwierdza, że nie lubi pisarzy, „którzy za dużą wagę przywiązują do swego pisania”. Najważniejsi dla niego pisarze polscy to: Mickiewicz, Słowacki, Sienkiewicz i Orzeszkowa.

Nie można powiedzieć, że był człowiekiem religijnym, chociaż twierdzi, że „nie ma wolności, nie ma etyki bez sankcji religijnej” i opisuje wizyty w kościołach, czy

duszpasterskie kontakty z księdzem Janem Twardowskim. Ale, z drugiej strony, stwierdza, że jest coraz bardziej zdenerwowany, „bo im bliżej śmierci, tym znaczy się bliżej piekła. Najmniejszej nadziei na miłosierdzie Boże”. Jego dzienniki to „zdawanie sprawy z kolejnych nastrojów, które czasami bawi swymi kontrastami i świadczy o wielkim braku równowagi”. Zapisuje: „Przemijanie jest piekłem, wieczny powrót codziennych spraw jest spokojem i rajem. To życie składające się z dwóch wiecznych fal – to jest takie piękne, do zachłyśnięcia się, *do łez* (po ros.), jak mówił Tołstoj”. Jest to rdzeń jego głównej problematyki. Wyznaje, że sekretem jego usposobienia jest pewna prymitywność myślenia i „d z i e n n i k a r s k i u m y s ł”. A w innym miejscu ogłasza: „Moja poezja ma krótki oddech. Nikomu i niczemu nie służy, jest egotyczna. I jakież znajduje oddźwięk? Żaden”; „Dla mnie ja jestem zupełny margines, najwyższej Syrokomla”. Lecz, czy można wierzyć jego sądom i opiniom? Pisze np.: „Jedno jest tylko pewne: moim »głównym« dziełem nie będzie *Dziennik*, jak u Żeromskiego czy Dąbrowskiej”. Ale, jak się okazuje, wcale nie jest to takie pewne, a odwrotnie nawet bardzo prawdopodobne. Uwagę zwraca niekompletność tych zapisów, co wychodzi im na korzyść: dłuższe przerwy i wyrwy w narracji, przemilczenia, opuszczenia i pominięcia, o których dowiadujemy się niekiedy okrężnie, z innych źródeł, rozszerzają perspektywę narracyjną i zakres.

W lecznicy, w której przebywa latem 1978 roku, notuje: „Mimo woli pozostaje się sam na sam z Bogiem, u Niego szuka się ciepła i dobroci. Inaczej nie może być. Umierać trzeba z godnością – a z godnością to znaczy z Bogiem”, lecz żywot wieczny to dla niego „wieczne odpocznienie, sen, nicność” i jest mu smutno, że żona nie może mu pomóc, żeby myślał i czuł inaczej. Na początku 1979 roku umiera siostra Jadwiga, a on przenosi się ze swojej rozległej sypialni do jej małego pokoju zwanego „umieralnią”. Zjawia się w jego śnie. Śmieszno-smutna jest relacja z jego audiencji u Jana Pawła II. W przeddzień Wigilii umiera żona Hania i on wie, że to już jest koniec. Po raz ostatni jedzie do Paryża, potem ląduje w pensjonacie w Sailly – jest bardzo samotny, apatyczny, osłabiony. Tam pisze *Uranie*, jeden ze swoich najpiękniejszych wierszy. Odwiedzają go Jeleński i Czapski. W połowie lutego wrócił do Stawiska. Umarł 2 marca 1980 roku. Nakazał, żeby pochowano go w mundurze górnika.

K.M.

Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, opracowanie i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk, wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2011

*

„Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma jednak powodu, by go nie wyznać. Przesuwa się w nim raz

szybciej, raz wolniej, raz na scenie, raz w tle, »historia spuszczone z łańcucha«, jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy Stempowski. A w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych malowideł renesansowych, miniaturowy i ledwie naszkicowany autoportret obserwatora i kronikarza” – notuje Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000) 3 lutego 1979 roku i jest to chyba najlepsza charakterystyka *Dziennika pisanego nocą*, który, jak mówi, spełnia wszystkie jego ambicje pisarskie i uznaje za swoje *opus magnum*.

Co jest tematem głównym tego najważniejszego dzieła autora *Innego świata*? Czy nie odróżnienie dobra i zła, prawdy i fałszu, różnych ich przejawów i manifestacji, konfrontacji i wcieleń oraz walka o to, żeby nie zacierały się, żeby były jak najwyraźniej rozróżniane? Ten *Dziennik* pisany nocą jest lub stara się być na służbie światła i chce służyć jasności, nie ciemności. Bo Herling-Grudziński, więzień sowieckiego łagru, potem żołnierz generała Andersa, odznaczony krzyżem *Virtuti Militari* za udział w bitwie pod Monte Cassino, chce budować wolną ojczyznę, z której został wygnany, a o której marzy i w którą wierzy, więc staje do walki. Zaczyna współpracę z Jerzym Giedroyciem przy powstawaniu i potem redagowaniu „Kultury” i kontynuuje twórczość, która przez lata rozrośnie się do imponujących rozmiarów.

Na kartach *Dziennika* pojawia się różnorodna galeria postaci, które dobrze charakteryzują krąg zainteresowań Her-

linga – Rosjanie: Gogol, Dostojewski, Czechow, Tołstoj, Gorki, Solżenicyn, Pasternak, Szalamow, Płatonow, Mandelsztam, Achmatowa, Cwietajewa, Biely, Bułhakow, Zinowiew, Zamiatin, Siniawski (Terc), a w tle: Hercen, Bakunin, Nieczajew, Czaadajew, Bucharin, Trocki, Lenin, Stalin, Chruszczow, Breżniew i Sacharow i jakby z drugiej strony: Stendhal, Conrad, Mann, Nietzsche, Kafka, Joyce, Weil, Sciascia, Montale, Moravia, Tomasi di Lampedusa, Silone, Orwell, Camus, Koestler, Chiaromonte, Croce, Gide, Gombrowicz, Miłosz, Stempowski, a w ich tle m.in. Marks, Hitler, Mussolini, Berlinguer, Pius XI, Jan XXIII, Paweł VI, Jan Paweł II. To jest jakby jego pierwsza linia, ale istotne są także przywołania m.in.: Goethego, Michała Anioła, Leopardiego, Melville’a, Hemingwaya, Pirandella, Hegla, Russella, Kierkegaarda, Ciorana, Flauberta, Hofmannsthal, Prousta, Benjamina, Canettiego, Musila, Kołakowskiego, Pavese’a, Seiferta, Sartre’a, Klemperera, Poncjusza Piłata, Tyberiusza, Arendt, Engelsa, Amalryka, Boccaccia, Dąbrowskiej, Gomułki, Herberta, Witkacego, Kotta, Jazuzelskiego, Tito, Tertuliana, Togliattiego, Andreottiego, Hioba, Pascala, Machiavellego, czy Norwida. Zastanawiają i otwierają nowe pola do interpretacji zestawienia np.: *Płaszcz* Gogola, *Meta-morfozy* Kafki i *Kopisty Bartleby’ego* Melville’a, aforyzmów Ciorana i Canettiego, czy strategii pisarskich Musila i Gombrowicza. Herling zarysowuje obszerną panoramę historyczno-polityczną, a w jej

szerokich prześwitach mocno i wyraźnie nie istnieją: literatura, sztuka, a w kąciku nawet „małe archiwum apokaliptyczne”.

Jak zawsze, ważny jest początek: Herling zaczyna od zapisów z dawnych dzienników, a konkretnie od opisu spotkania z Milovanem Džilasem i rozmowy o politycznej sytuacji w Jugosławii i moim zdaniem nie jest to dobry początek (przypomnijmy sobie np. sławny początek *Dziennika* Gombrowicza). Jest on jednak charakterystyczny dla całości, bo i potem, w tym prawie osiemsetstronicowym tomie, zdarzają się raz po raz takie polityczne fragmenty, które dzisiaj zbladły i równie dobrze mogłyby ich tam nie być, z korzyścią dla zwartości i wyrazistości tego narracyjnego toku oraz takie fragmenty, które co prawda zbladły mniej, ale nie można powiedzieć o nich, że nadal trzymają się mocno. Właściwy początek stanowi neapolitański zapis z 1 marca 1971 – polemika z jakimś gazetowym artykułem, w którym porównano polską rewoltę robotniczą na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku z Kronsztadem. Przeważają jednak zapisy dotyczące sztuki i literatury i jest to, tak jak i w „Kulturze”, rzeczywista siła tego *Dziennika*.

Jak widzimy z listy nazwisk wypisanych powyżej, u Herlinga sztuka splata się z historią i polityką i na pewno jest to w jego wykonaniu pouczający i interesujący splot, bo wyszukuje wiele ciekawych wiadomości, pokazuje różne ich konteksty i oświetla niespodziewanym światłem. Największe wrażenie robią jed-

nak zapisy, tak w szerokim ich przekroju jak i w krótkich wzmiankach, o prozach Dostojewskiego, pisarstwie Tolstoj, Czechowa, Weil, Camusa, Kafki, Miłosza i Gombrowicza, życiu Nietzschego, a także o ulubionych malarzach i ich obrazach. Wyłuskujemy kapitalne cytaty jak np. ten z *Wenecji ocalonej* Simone Weil: „Trzeba wpoić na chwilę uczucie, że d o b r o jest anormalne. I w samej rzeczy tak właśnie jest na tym świecie. Nie posiada się świadomości tego: daje ją sztuka. Anormalne, lecz możliwe, i to jest dobro.”, z Lwa Szestowa: „Albo doświadczenia wewnętrzne, nawet najprostsze, tak są święte, że sama natura stoi zazdrośnie na ich straży; albo tak nędzne, że nie warto odsłaniać ich przed innymi.”, czy z Jerzego Stempowskiego: „Pisarze traktujący poważnie swoje powołanie muszą w naszych czasach bardzo uważać, żeby ich nie zatruł własny jad”. A jak kapitalnie aktualne (politycznie, społecznie, kulturalnie i literacko) są np. cytaty z Błońskiego o Gombrowiczu i lapidarne do nich dopowiedzenia Herlinga, bo Herling świetnie potrafi widać gniazda dla fragmentów i sformułowań, które zrobiły na nim wrażenie i korzystać z nich, gdy są mu potrzebne w prowadzeniu, czy w wyjaśnianiu własnych myśli.

Znajdujemy także krótkie i bardzo ciekawe opisy miast, w których przebywa, ich ulic, widoków i atmosfer, np. Neapolu, Rzymu, Wenecji, Florencji, Piemontu, Capri, Panarei, czy Londynu, a także opisy sycylijskiej mafii, Czerwonych Bry-

gad, czy działania diabła, snute na kanwie np. tekstów Dostojewskiego, Nietzschego, Czechowa, Poego, tudzież obserwacji własnych, a także dziwne i wspaniałe, jakby autonomiczne sceny, pełne plastycznego wyrazu jak np. ta, która mogłaby być genezą jednego z tekstów Becketta, rozgrywająca się w neapolitańskim kościele świętej Klary. Herling stara się pokazać tak podszewkę pobożności jak i, odwrotnie, drugą stronę agnostycyzmu, czy ateizmu.

Niekiedy męczący jest ten jego tok, taki miejscami solenny i przepracowany, ale warto przy nim trwać, bo wzmacnia ducha, uczy, zastanawia, pokazuje, jakie są warianty i jaki jest wybór. Ale czego więcej można wymagać od solidnego dziennika? Herling-Grudziński to pisarz, a więc według jego i nie tylko jego definicji ktoś, kto jest gotów do ostrej gry o wysoką stawkę, „samotnik z natury i drapieżnik (choćby nieudany)”. Zainteresowania nas ten okresowy mieszkaniec Maisons-Laffitte i stały Neapolu, a także częsty lokator samotnego Czerwonego Domu (Cassa Rossa) położonego za wsią Dragonea.

Chwała Wydawnictwu Literackiemu za kolejny tom z serii dzienników polskich pisarzy współczesnych (niebawem ukazą się kolejne: Mrożka, Jana Józefa Szczepańskiego i innych) i za staranną i estetyczną edycję, w której tym bardziej dziwi, dlaczego J.G., a z Herlingowych zapisów jasno wynika, że jest to Jerzy Giedroyc (w innych miejscach wymieniany

z całego imienia i nazwiska), nie występuje w *Indeksie nazwisk*, chociaż gdy jest wymieniany z całego imienia i nazwiska, to występuje? Nie ma nawet śladu przypisów i pewnie dlatego nie podano, kim jest np. Z.F. (w *Indeksie* też go nie ma) – wpływowego eksperta od literatury rosyjskiej, a potem przez długie lata decydującego o poezji w „*Twórczości*”, który za chwałę uznał *Doktora Żywago* i *Mistrza i Małgorzatę*, tak jak i nie rozszyfrowano innych, przecież znaczących inicjałów i faktów, które dobrze byłoby jednak wyświecić tym bardziej, że pamiętamy np. przypisy Hanny Kirchner do *Dzienników Zofii Nałkowskiej*, czy widzimy, jak został nimi opatrzony np. *Dziennik Iwaszkiewicza*. Ktoś powie, że to dodatek, właściwie mała rzecz, ale przecież z dobrze zrobionych rzeczy małych zbudowane są ważne dokonania. Dziwi też, że to wydanie ukazuje się poza rozpoczętą i zatrzymaną (?) edycją krytyczną *Dzieł zebranych* Herlinga (podobnie zresztą dzieje się w WL-u z *Pismami zebranymi* Gombrowicza), tak jakby nie mogły ukazywać się w już rozpoczętym i dobrze rozwijającym się paśmie. No tak, ale w tych drugich są przypisy i opracowanie krytyczne. Jak będzie dalej? – zobaczymy. Czekamy na tomy kolejne.

M.W.

Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, tom 1, 1971–1981, wstęp Krzysztof Pomian, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011

Wydawca:

Wojewódzki Ośrodek Kultury i Sztuki w Bydgoszczy przy finansowej pomocy
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Adres redakcji:**

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6
tel. 52 585 15 04
tel./fax 52 585 15 00
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com
www.kwartalnik.art.pl
87-100 Toruń, ul. Podmurna 60
tel. 56 622 20 65

Administracja i prenumerata: Ewa Krupa
Korekta: Barbara Laskowska

Projekt okładki: Ewa Bathelier
Na okładce fot. Elżbiety Lempp

Warunki prenumeraty:

Cena rocznej prenumeraty „Kwartalnika Artystycznego”:

- krajowej – 40 zł
- zagranicznej – 40 USD / 30 EUR

Cena egzemplarza archiwalnego (wraz z wysyłką):

- krajowa – 12 zł
- zagraniczna – 10 USD / 8 EUR

Wpłaty prosimy kierować na konto:

PKO SA II Oddział Bydgoszcz 68 1240 3493 1111 0000 4305 7874 „Kwartalnik Artystyczny”

*Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje
Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu,
Urzędowi Miasta Bydgoszczy i Urzędowi Miasta Torunia za pomoc finansową*



Nakład 600 egzemplarzy

Skład, łamanie, druk i oprawa: PPU MULTIGRAF s.c.
85-135 Bydgoszcz, ul. Bielicka 76 C, tel./fax 52 340 41 37

N O W E K S I A Ź K I

Biuro Literackie

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Seans na dnie morza*, wybór i postłowie Marta Podgórnik, seria 44, „Poezja Polska od Nowa”, Wrocław 2012

Władysław Sebyła, *Dialog w ciemności*, wybór i postłowie Wojciech Bonowicz, seria 44, „Poezja Polska od Nowa”, Wrocław 2012

Dom Wydawniczy Elipsa

Rainer Maria Rilke, *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza. Aneks: Wittgenstein, Trakt i Rilke*, przełożył Andrzej Lam, Warszawa 2011

Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica

Czesław Miłosz i rewolucja, pod redakcją Jerzego Madejskiego, przy współpracy Urszuli Bielas-Gołubowskiej, Beaty Wolskiej, Szczecin 2011

Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku

Czesława Miłosza „północna strona”, redakcja naukowa Małgorzata Czermińska i Katarzyna Szalecka, Gdańsk 2011

Państwowy Instytut Wydawniczy

Joseph Roth, *Tarabas. Gość na tej ziemi*, przełożyła Sława Lisiecka, Biblioteka Babel, Warszawa 2011

Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie

Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”

Adam Czerniawski, *Sąd Ostateczny. Wiersze wybrane*, przedmowa Jacek Łukasiewicz, Toronto–Rzeszów 2011

Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”

Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller, Laboratorium Reportażu, Warszawa 2012

Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne

„Rita Baum”

Adam Wiedemann, *Opowiadania*, Wrocław 2011

Stowarzyszenie Literackie

im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

Rafał Baron, *Listy do nienarodzonego dziecka*, Seria Poetycka 95, Łódź 2011

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Artur Grabowski, *Jaśnienie*, Biblioteka „Toposu”, Tom 70, Sopot 2011

Olga Kubińska, *Zaduszki*, Biblioteka „Toposu”, Tom 71, Sopot 2011

Towarzystwo „Więź”

Izabela Broszkowska, *Trudne lata. Żółtowscy z Godurowa 1939–1956*, Tom 268, Warszawa 2011

Uniwersytet Śląski w Katowicach.

Szkoła Języka i Kultury Polskiej

„Postscriptum Polonistyczne”, *Miłosz – w stulecie urodzin*, redaktorzy numeru Romuald Cudak i Józef Olejniczak, recenzent Aleksander Fiut, Katowice 2011

Warszawska Firma Wydawnicza s.c.

Marek Chorabik, *A jeśli wiemy?*, Warszawa 2011
Sławomir Mrugowski, *Otóż*, Warszawa 2011

Wydawnictwo „Bernardinum”

Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011

Wydawnictwo Czarne

Tadeusz Konwicki, *W pośpiechu* rozmawia z Przemysławem Kanieckim, Wołowiec 2011

Wydawnictwo Iskry

Edward Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne 2*, wybór i opracowanie Dariusz Pachocki, Warszawa 2011

Wydawnictwo Literackie

Poznanie Miłosza 3, 1999–2010, pod redakcją Aleksandra Fiuta, Kraków 2011

Witold Gombrowicz, *Opętani*, postłowie Jerzy Franczak, Kraków 2011

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego

„Było nie minęło”. *Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, redakcja Adrian Gleń, Opole 2011