

# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

81

Wisława  
Szymborska



ZESPÓŁ:

Adam Bednarek, Jan Błoński (1931–2009), Stefan Chwin, Aleksander Fiut,  
Michał Głowiński, Marek Kędzierski, Julian Kornhauser, Leszek Szaruga

REDAKCJA:

Krzysztof Myszkowski – redaktor naczelny  
Barbara Dąbrowa – biuro redakcji

SAMUEL BECKETT	5	Hej na dno
WISŁAWA SZYMBORSKA	11	Wyklejanki i kartki do Anny Frajlich
WISŁAWA SZYMBORSKA	63	Urodziny
	64	Otwornice • Stary profesor
	66	W dylizansie
<b>GŁOSY I GŁOSY O WIERSZACH WISŁAWY SZYMBORSKIEJ</b>		
	68	
JULIA HARTWIG, STEFAN CHWIN, MICHAŁ GŁOWIŃSKI, BOGUSŁAW KIERC, KRZYSZTOF MYSZKOWSKI, LESZEK SZARUGA, JANUSZ SZUBER		
WISŁAWA SZYMBORSKA	86	Kartka do Ryszarda Krynickiego
RYSZARD KRYNICKI	91	16 x Wisława Szymborska. (wybrane fotografie z lat 2006–2011)
JULIA HARTWIG	107	Podróżny
	108	To czego nam potrzeba
JULIA HARTWIG	109	Dziennik
JANUSZ SZUBER	115	Użyć ich jako argumentu
	116	Jakby temu tego było mało

ANTONI LIBERA w rozmowie z JANUSZEM PYDĄ OP	117	W tyranii wyzwolonego umysłu
PIOTR SZEWC	128	Opiłki słońca • Kopczyk trocin
	129	Gorzkie żale • Bukiecik
	130	Gawrony przyleciały • Jak chryzantema

#### PO CO LITERATURA?

131

JACEK GUTOROW, JACEK NAPIÓRKOWSKI, LESZEK SZARUGA

#### MOI MISTRZOWIE

138

BOGUSŁAW KIERC, URSZULA KOZIOŁ, ANNA NASIŁOWSKA

JUAN MANUEL ROCA	148	Czytelnik kamieni
	149	Skrzypce dla Chagalla • Monolog tancerki
	150	Wiadomości kieszonkowe
JACEK GUTOROW	152	Archiwum literackie Ryszarda Krynickiego
	157	„Kwartalnik Artystyczny” w 2013 roku
JACEK NAPIÓRKOWSKI	159	Jednorożec
	160	Charleville–Mezziers
JAROSŁAW JAKUBOWSKI	161	Bohater naszych czasów
	162	Zombie

#### VARIA

STEFAN CHWIN	164	Rozkosz czytania
MICHAŁ GŁOWIŃSKI	168	Epifania
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	173	Addenda (32)
LESZEK SZARUGA	177	Jazda (29)
PIOTR SZEWC	184	Z powodu i bez powodu (34)

#### RECENZJE

KONRAD ZYCH	190	Pisarz i Zło
MIECZYŚLAW ORSKI	193	Pisarz w opozycji
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	196	Sztuka rozmowy

NOTY O AUTORACH 200

NOTY O KSIĄŻKACH 202

KOMUNIKAT 212

NOWE KSIĄŻKI 214

W drugą rocznicę śmierci Wisławy Szymborskiej publikujemy zbiór jej wyklejanek i kartek z lat 1996–2011 do Anny Frajlich, wiersze wybrane i omówione przez m.in. Julię Hartwig, Stefana Chwina, Michała Głowińskiego, Bogusława Kierca, Leszka Szarugę i Janusza Szubera, sekwencję z kartką do Ryszarda Krynickiego i jego wkładkę z fotografiami Poetki.

Numer otwiera *Hej na dno* – niezwykła przedostatnia proza Samuela Becketta w przekładzie Antoniego Libery, którego rozmowę o *Końcówce* z Januszem Pydą OP prezentujemy w dalszej części.

Becketta dotyczy także fragment *Dziennika* Julii Hartwig.

Jej dwa wiersze, wraz z tymi trzema, które ogłosiliśmy w poprzednim numerze, dają pojęcie o drodze, którą zmierza po ukazaniu się tomiku *Zapisane*.

Przedstawiamy nowe wiersze Janusza Szubera, Piotra Szewca, Jacka Napiórkowskiego i Jarosława Jakubowskiego oraz przekłady Krystyny Rodowskiej wierszy Juana Manuela Roca.

Jacek Gutorow zdaje relację z opolskiej wystawy rękopisów i druków Ryszarda Krynickiego.

Zachęcam do czytania i oglądania.

Krzysztof Myszkowski

David Davison



SAMUEL BECKETT

Hej na dno  
(początek)

w przekładzie Antoniego Libery

Jeszcze. Powiedzieć coś jeszcze. By było. Powiedziane jeszcze. Jakoś jeszcze. Aż nijak już jeszcze. Powiedziane nijak już jeszcze.

Powiedzieć aby było. Powiedziane jeszcze. Powiedziane źle. Odtąd powiedzieć aby było powiedziane źle.

Powiedzieć ciało. Gdy go nie ma. Bez czucia. Przynajmniej tyle. I miejsce. Gdy go nie ma. Dla ciała. Gdzie by było. Poruszało się. Wychodziłoby. Wracalo-

---

Utwór pisany po angielsku w latach 1981–1982 pod roboczym tytułem *Better Worse* (*Lepiej gorzej*), ukończony w marcu 1982 jako *Worstward Ho* (dosł.: *Hej w najgorsze*) i nigdy – poza tytułem: *Cap au pire* (dosł.: *Kurs na najgorsze* lub *Przylądek najgorszego*) – nie przełożony przez autora na francuski. Po raz pierwszy opublikowany w 1983 w Wielkiej Brytanii w wydawnictwie Johna Caldera. Na francuski przełożony przez Edith Fournier i opublikowany w 1991 przez Editions de Minuit w Paryżu. Tytuł *Worstward Ho* jest opartą na grze słów parafrazą tytułu słynnej powieści Charlesa Kingsleya *Westward Ho!* (1855, dosł.: *Hej na zachód!*, tytuł wyd. pol.: *Na podbój świata*), zaczerpniętego z kolei przez brytyjskiego pisarza z piosenki angielskich marynarzy płynących na podbój amerykańskiego kontynentu w XVIII wieku. Beckett zmienia cząstkę *West* (zachód) na brzmiącą podobnie *Worst* (najgorsze), osiągając komiczny efekt tryumfalistycznego wezwania do zguby – w rodzaju „Hej, tośmy!”. Stąd polska lekcja *Hej na dno*, zachowująca „marynistyczne” odniesienie, a zarazem daktyliczną prozodię obu tytułów oryginalnych.

Chronologicznie jest to trzeci utwór z cyklu czterech późnych tekstów prozą Becketta, do którego należą jeszcze: *Company* (*Towarzystwo*, 1980; przekł. pol. w: *no właśnie co*, PIW, 2010), *Ill Seen Ill Said* (*Źle widziane źle powiedziane*, 1981; przekł. fragmentu w: „Kwartalnik Artystyczny” 4/2013) i *Stirring Still* (*Podrygi*, 1986; przekł. pol. w: *no właśnie co*, PIW 2010).

W utworze tym, podobnie jak i w pozostałych wyżej wymienionych, autor używa interpunkcji w ograniczonym zakresie, korzystając tylko z kropki, pytajnika, wykrzyknika oraz myślnika na oznaczenie urwania toku wypowiedzi (w polskiej konwencji znakowi temu odpowiada wielokropka). Z uwagi jednak na skomplikowaną składnię i eliptyczny styl, które mogą skutkować niepożądaną wieloznacznością, godził się, aby w przekładach na inne języki, zwłaszcza deklinacyjne, wprowadzić również przecinek, dzielący zdanie na segmenty. (Przyp. tłum.)

by. Nie. Nie wychodziłoby. Nie wracałoby. Byłoby tylko. Było. Jeszcze by tylko było. Bez ruchu. Nieruchome.

Który to już raz! I zawsze to samo. Próby. Chybione. Trudno. Spróbować jeszcze raz. Chybić jeszcze raz. Chybić lepiej.

Najpierw ciało. Nie. Najpierw miejsce. Nie. Najpierw jedno i drugie. Raz to, raz tamto. Raz tamto, raz to. Znużyć się jednym, poprobować z drugim. Znużyć się drugim, znużyć się znów pierwszym. I tak dalej. Jakoś dalej. Aż znużyć się jednym i drugim. Wyrzygać się i odejść. Gdzie nie ma ani tego, ani tego drugiego. Aż znużyć się tym gdzie. Wyrzygać się i wrócić. Znowu do ciała. Gdy go nie ma. Znowu do miejsca. Gdy go nie ma. Spróbować jeszcze raz. Chybić jeszcze raz. Chybić znów jeszcze lepiej. Lub lepiej, jeszcze gorzej. Chybić znów jeszcze gorzej. Jeszcze raz, jeszcze gorzej. Aż znużyć się tym na dobre. Wyrzygać się na dobre. I odejść. Odejść na dobre. Gdzie nie ma ani tego, ani tamtego na dobre. Na dobre raz na zawsze.

Stoi. Co? Tak. Powiedzieć stoi. Że musiał w końcu wstać. Powiedzieć kości. Nie ma kości, niemniej powiedzieć kości. Powiedzieć grunt. Nie ma gruntu, niemniej powiedzieć grunt. Aby powiedzieć ból. Nie ma czucia i ból? Powiedzieć tak. By kości mogły boleć aż musiał w końcu wstać. Jakoś się podnieść i stać. Lub lepiej, gorzej resztki. Powiedzieć resztki czucia, gdy nie ma go, dla bólu. Bólu kości aż musiał w końcu wstać. Jakoś się podnieść i stać. Resztki czucia gdy nie ma go, aby uzyskać ból. Kości w danym wypadku. I czego innego jak trzeba. Bólu czego innego. Jak zmienia się. Ustaje.

Który to już raz! I zawsze to samo. Ale chybić aż tak! Chybić o tyle gorzej! Gorzej jak nigdy dotąd, a przykładając się.

Przyćmione światło nie wiadomo skąd. Wiedzieć o nim jak najmniej. Jak najmniej ale nie nic. To byłoby zbyt piękne. Najwyżej jak najmniej. Najmniej jak to możliwe.

Aż musiał w końcu wstać. Jakoś się podnieść i stać. To albo wydać jęk. Po bardzo długim czasie. Nie. Wydać jęk nie. Po prostu ból i wstać. A kiedyś się próbowało! Zobaczyć. I powiedzieć. Jak na początku leżał. A potem jakoś ukląkł. Stop-



niowo. A potem wstawał. Stopniowo. Aż w końcu wstał. Ale teraz już nie. Teraz lepiej już gorzej. Chybić lepiej już gorzej.

Powiedzieć kogoś innego. Z głową w kalekich rękach. Ciemniem u samej góry. I zamkniętymi oczami. Z tym siedliskiem wszystkiego. Źródłem tego wszystkiego.

Nie, z tego nic nie będzie. Owszem, niestety będzie.

Stoi. Zobaczyć jak w końcu stoi w tej niewyraźnej próżni. W tym niewyraźnym świetle nie wiadomo skąd. Wprost w opuszczone oczy. Zamknięte. Zapatrzone. Wprost w opuszczone oczy, zamknięte zapatrzone.

Tamten cień. Który leżał. A teraz stoi. To ciało? Tak. Powiedzieć to ciało. Że ja-koś stoi. W tej niewyraźnej próżni.

Miejsce. Gdy go nie ma. A kiedyś się próbowało! Zobaczyć. I powiedzieć. Jak małe. Jak rozległe. I jak ograniczone jeśli nie było bez granic. I skąd to przyćmio-  
ne światło. Ale teraz już nie. Teraz lepiej nie wiedzieć. Lepiej nie wiedzieć lepiej. Prócz tego że nie ma wyjścia. Wiedzieć że nie ma wyjścia, nie wiedząc skąd to wiadomo. Że jest tam tylko wejście. A zatem jakieś inne. Miejsce. Gdy go nie ma. Skąd nie ma powrotu po wejściu. Nie. Tylko tamto jedno. Tylko to gdy go nie ma. Skąd się nie wyjdzie gdy wejdzie. Dokąd jakoś się wejdzie. Nie znikąd. Nie skądś. Nie dokądś. Nie skądś nie dokądś się wejdzie.

Więc gdzież jak nie tam zobaczyć...

Zobaczyć aby było. Aby było widziane. By było widziane źle. Odtąd zobaczyć by było. By było widziane źle.

Więc gdzież jak nie tam zobaczyć teraz...

Najpierw ten cień co stoi odwrócony plecami. W tej niewyraźnej próżni zobaczyć najpierw cień odwrócony plecami. Stojący nieruchomo.

Więc gdzież jak nie tam zobaczyć teraz kogoś innego! Stopniowo. Starca i dziecko. W tej niewyraźnej próżni, stopniowo, starca i dziecko. Inni, nieważne jacy, byliby równie źli.

Trzymając się za ręce brną ciężko równym krokiem. A w wolnych rękach... Nie. Wolne ręce są puste. Odwróćni plecami z pochylonymi głowami brną ciężko równym krokiem. Ręka dziecka wzniesiona by trzymać trzymającą. Starą rękę co trzyma. Trzymać i być trzymaną. Brną ale ani trochę nie oddalają się. Powoli bez ustanku brną ale ani trochę nie oddalają się. Odwróćni plecami. Z pochylonymi głowami. Trzymając się za ręce. Brną przed siebie jak jeden. Jak pojedynczy cień. Jak jakiś inny cień.

Głowa w kalekich rękach. Oczy zamknięte wpatrzone. W te cienie w niejasnej próżni. W tego co stoi by wytchnąć. I w tamtych, starca i dziecko. Co aby wytchnąć brną. Inni, nieważne jacy, byliby równie źli. Prawie nie ważne jacy i prawie równie źli.

Zanikają stopniowo. To ten. To tamci. To oba. I pojawiają się znowu. To ten. To tamci. To oba. Stopniowo? Nie. W mgnieniu oka. To nie ma ich. To są. To ten. To tamci. To oba.

Bez zmian? Zjawiają się nagle bez zmian? Tak. Powiedzieć tak. Za każdym razem bez zmian. Tak czy inaczej bez zmian. Aż nie. Aż powiedzieć nie. Zjawiają się nagle zmienieni. Tak czy inaczej zmienieni. Za każdym razem jakoś.

Przyćmione światło. Próżnia. One także znikają aby znowu się zjawić? Nie. Powiedzieć nie. Te nigdy nie znikają aby znowu się zjawić. Aż tak. Aż powiedzieć tak. One także znikają aby znowu się zjawić. Przyćmione światło. Próżnia. Raz to. Raz tamto. Raz oba. Znikają nagle i nagle znowu się pojawiają. Bez zmian? Zjawiają się nagle bez zmian? Tak. Powiedzieć tak. Za każdym razem bez zmian. Tak czy inaczej bez zmian. Aż nie. Aż powiedzieć nie. Zjawiają się nagle zmienione. Tak czy inaczej zmienione. Za każdym razem jakoś.

Wpierw nagle znika ten jeden. I nagle znów się pojawia. Bez zmian. Teraz bez zmian. Jak na razie bez zmian. Odwrócony plecami. I z pochyloną głową. Na ciemieniu kapelusza. Z którego widać tylko czarne rondo od tyłu. I czarny długi płaszcz widziany tylko do pasa. Klęczy. Lepiej niech klęczy. Niech lepiej

gorzej klęczy. Powiedzieć teraz klęczy. Powiedzieć odtąd klęczy. Że zdołał tylko uklęknąć. Nagle znika i nagle znowu się zjawia bez zmian, odwrócony i z pochyloną głową, ciemny cień który klęczy na niewidocznych kolanach. Bez ruchu. Nieruchomy.

Następnie znikają tamci. I nagle znów się zjawiają. Bez zmian. Teraz bez zmian. Jak na razie bez zmian. Odwrócenie plecami. Z pochylonymi głowami. O niewyraźnych włosach. Niewyraźnych lecz białych i tak jasnych w tym świetle że niewyraźnie białych. W czarnych płaszczach do butów. Do niewyraźnych obcasów. Do niewyraźnie czarnych. To prawą nogą, to lewą. Brną ciężko równym krokiem. Gdy nie ma żadnego gruntu. Brną ciężko jakby w próżni. Niejasne ręce i włosy. Niejasne białe włosy. Dwie wolne i dwie jak jedna. Tak więc znikają nagle i nagle znów się zjawiają, bez zmian, jak jeden cień, jak niewyraźny cień, brną ciężko lecz ani trochę nie oddalając się.

Światło. Wzdłuż i wszerz takie samo. Od góry do dołu. Niezmiennie. Powiedzieć teraz niezmiennie. I nie wiadomo skąd. Nie powiedziane skąd. Powiedzieć tylko tak ciemne jak jeszcze nigdy dotąd. Takie samo na wszystkim. Powiedzieć grota w próżni. Powiedzieć pewna otchłani. Więc w tej otchłani czy grocie światło tak ciemne jak nigdy. I nie wiadomo skąd. Nie powiedziane skąd.

Próżnia. Także niezmienna. Powiedzieć teraz niezmienna. Zanim tego jednego i tamtych w niej nie było. Na razie nie było. Na razie.

Próżnia. Spróbować powiedzieć. Jak? Spróbować chybić. Jak? Nie próbować, nie chybić. Powiedzieć tylko...

Najpierw kości. Powrócić jeszcze do nich. Bo nie dają spokoju odkąd na samym początku padły rzezone resztki. Ten grunt i ból. Żadnych kości. Żadnego gruntu i bólu. Nie wiedzieć czemu wstał. Nie wiedzieć za wszelką cenę. Gdyby i wiecznie miał leżeć. Że musiał w końcu wstać gdyby i wiecznie miał leżeć. Albo nigdy nie leżeć. Tylko odwiecznie klęczeć. Lepiej odwiecznie klęczeć. Powiedzieć niech odtąd klęczy. Niech odtąd wiecznie klęczy. Na razie niech wiecznie klęczy.

Próżnia. Naprzeciw oczu. Gdziekolwiek by patrzyły. Wzdłuż i wszerz. Z góry na dół. To wąskie ciasne pole. Tyle. Więcej nie wiedzieć. Nie widzieć. Nie powiedzieć. O próżni tylko tyle. Niewiele więcej niż nic.

Wrócić jeszcze do próżni by odwołać że znika. Próżnia nie może zniknąć. Chyba że znika światło. Bo wtedy wszystko znika. Wszystko co jeszcze nie znikło. Aż światło znów się zjawia. I znowu wszystko się zjawia. Wszystko co jeszcze się zjawia. Ten jeden może zniknąć. Tamtych dwóch może zniknąć. I światło może zniknąć. Próżnia nie może zniknąć. Chyba że znika światło. Bo wtedy wszystko znika.

By chybić lepiej gorzej, wrócić jeszcze do głowy zwanej siedliskiem wszystkiego. Źródłem tego wszystkiego. Wszystkiego? A więc i jej. Bo jeśli nie i jej, to gdzie? Gdzie pochylona głowa jak nie w pochylonej głowie? I te ręce. I oczy. I ten cień, i te cienie. W tym samym przyćmionym świetle. W tej samej ciasnej próżni. Naprzeciw wpatrzonym oczom. Gdzie jak nie w niej, w niej samej? Nie pytać. Nie. Pytać próżno. I dalej tak, lepiej gorzej.

Głowa. Nie pytać czy znika. Powiedzieć nie. Bez pytania. Głowa nie może zniknąć. Chyba że znika światło. Bo wtedy wszystko znika. A światło znika! Na dobre. Wszystko znika na dobre. Na dobre raz na zawsze.

Skąd słowa? Próżno pytać. Albo nie próżno jeżeli powie się nie wiadomo. Że to nie powiedziane. Brak słowa na to skąd słowa. Na to? Na tego od kogo. Brak słowa na tego od kogo. Na tego od kogo? Na coś. Brak słowa na coś skąd słowa. I dalej tak, lepiej, gorzej.

Jest coś niezłego w tym kimś. Znaczenie... znaczenie!... że klęczy. Że odtąd klęczący to ktoś. A tamci odtąd to dwaj. Tamci co brną jak jeden. A głowa odtąd to trzeci. Ta głowa źle powiedziana. A więc odtąd w ten sposób. By zyskać czas. By go stracić. Zyskać czas by go stracić. Jak niegdyś duszę. I świat.

Jest coś niezłego w tym kimś. I w tych dwóch. I w trzecim. I dalej. Jest coś niezłego we wszystkich. Wcale, wcale niezłego.

Wisława Szymborska  
Wyklejanki i kartki do Anny Frajlich

1



Kraków 30-4-96

Droga Miśka (ani cennie!

Dziś mi przysłał mi "dokumen-  
tary" - a zalanca za tej  
odczyt, który mnie ogromnie  
urzyczył. Zanim miśki wstąpił  
niektóre, zajmuję się (ani cudzy).  
Ale jednocześnie odwołała (ani,  
że nie są one dla Miśki "cudze"  
- i z tego powodu anijs i  
bardzo unosił się. I obdar-  
wana najhojniej jak można.

Jednocześnie pytanie: kiedy  
"Solidarność" wybrzeża "Radziec' wia-  
nia"? - nie o tym nie wiem i  
dotychczas ani do niego od (ani.

I jeszcze małe smutnienie -

ale mi do dworku, tylko dla samej.  
 Kiedy mi ubierasz i o cokolwiek  
 i Akademii Umiejętności, może umie  
 do tego ubierania i mi namawiaj  
 (i może by mi mi namawiaj) - może  
 wolisz to jeliś rozczytnia po  
 za moją ręką?.. O całej sprawie  
 zdecydowałam i i i po rozmyśleniu -  
 Nie mam iaku do ludzi, którym  
 i mi podobają. Co iś kiedyś  
 napisano, to iś napisano i <sup>Tudno-</sup>~~Trudno-~~  
 Mirolcinie od Tego, iaku tam  
 dalej w moim umyśle i jeliśde ustosów  
 twych, wóim, obokomam.

Pani Alwia, siusiam samy sukces!  
 Czy planujesz wyjazd do Polski - jeliś  
 taki, który mi zaimponuje. Do uam sp  
 we spotkanie mi wóim i mi wygadko-  
 re, powda? Serdecznie! Ma Obojze!  
 V. W. W. W.

miś, telefon 36-43-17







Wrocław 25 lipca 97

Droga Pani Anno!

Wielkość na ładowy i rybaków artystów  
 Poésie Première... Kiedy Twój twój  
 do Polski? Oczekuję wolności i  
 to teraz mam nadzieję, przeproszenia i  
 mam nadzieję imię i losów. Ale w roku  
 wspaniałym wolałabym na progu z otwartymi  
 ramionami! Serdeczne miłe i uśmiechnięte  
 ale Was Obojga - Vi Wam bardzo

WISŁAWA SZYMBORSKA  
UL. PIASTOWSKA 46/18  
30-070 KRAKÓW  
FAX (+48 12) 422 47 73

---

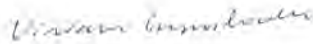
Anna Frajlich-Zajac  
345 E. 81 st. Street # 119  
New York, NY 10028  
USA

Bardzo Droga Pani Anno,

Tym razem będę musiała odmówić propozycji, która doszła do mnie za Pani pośrednictwem. Głupio by mi było figurować jako członek honorowy balu Fundacji, ponieważ jestem w żałobie. Niedawno zmarła mi siostra. Natomiast jeżeli Fundacja będzie urządzała taki bal w przyszłym roku, to chętnie stanę się członkiem honorowym.

Nigdy Pani nie pisze, kiedy Państwo się wybiorą do Krakowa, a bardzo chciałabym Was oboje zobaczyć.

Bardzo serdecznie Panią ściskam –



Kraków, 14 lutego 198 r.



Kwalec 5. 8. 98

Droga Pani Anno - miła Pani mieszkała po-  
 nownie przysłała mi swoje wspomnienia o marcu  
 68 - wiele kawałków, które nigdy nie widziałem  
 jej również opowiadała z naszą historią. Nie wiele o  
 Pani dotychczas widziałam, omówiłem, że wraz  
 z tymi wspomnieniami wysłałem do wyjątku. Teraz  
 mam jej kilka kapek - i to musi być na  
 razie trochę więcej niż było, ale chcielibyśmy  
 jej trochę zobaczyć...

Ściągnęłam Was Obroję (a ścisłej trosze) mocno  
 i radośnie. I jeszcze raz dziękuję - miliona  
 fragmentów czytania u siebie z odciskami.

Vincent



Starszy kawaler, agrom,  
posiadający 15,000 mk.  
gotówki, szuka na tej drodze

**żony.** <sup>180</sup>

Panie lub młode wdówki  
z odpowiednim majątkiem  
lub gospodarstwem, raczą  
łask. swe oferty wraz z fo-  
tografią i podaniem bliż-  
szych stosunków przesłać  
z całym zaufaniem do eksp.  
„Pracy“ pod lit **N. 6660.**



Pani Anno,  
maile me myli  
i siceuni.  
na 1999 Rok! \*)

Vinam

\*) Wam Obojku, oaziscu

Drogi Sami Anno!  
Cieszę się i czekam na Was —  
Vincent





Droga Anna - mede unistim ja te in  
 aujen? Nam madis, ie kharu mi  
 clary in in idric, talo ie ludie  
 rdros ide nie interesig. Noviam  
 ra trimi posacnem Wittlina - diis-  
 kus! Suoro in my rei noicubuej  
 kuzice (ko o idu viraude diinaj  
 in miedumie rapomina...) uspravova-  
 Jas. Mo i kondo dolue: Seistram in  
 moeno, a Wleden rei.

Vivam  
 23.7.01



## UŁÓŻ SAM

Mercedes donosi Monserratowi o włamaniu do grobu Barbary. Adriano podejrzewa, że chciano w ten sposób zatrzeć ślady morderstwa.

Angelina przy każdej okazji przedstawia siebie jako ofiarę. Rozmawiając z Mirta, skarży się na Gustava.

Sam wcielił się w pacjenta zakładu psychiatrycznego. W wyniku elektrowstrząsów w jego osobowości ujawniają się poprzednie wcielenia.

Virgili, który swoimi intrygami doprowadził Sampaia do ataku serca, nadal udaje przyjaciela chorego współnika.

Valeria w dalszym ciągu udaje chorobę psychiczną, chcąc wzbudzić poczucie winy u Luisa Fernanda.

Bruna nie ufa Manekowi i prosi Eulalię o zebranie informacji o nim. Alvaro martwi się stanem zdrowia konia Lancelota.

Maly Sergio jest umierający. Chłopiec wierzy, że wyzdrowiałby, gdyby jeszcze raz ujrzał Zorro.

Zaloga „Seaquestu” wplątuje się w zbrojną potyczkę, która może zakończyć się wybuchem globalnej wojny nuklearnej.

Uochama Ania,  
cos do imiectu - a to a  
iui muy rehonvalesceui lunde  
notnebre ! Tuia V. S.



22. 5. 2001

Moga chriu!

Co' ni dricje ludo  
 Wittlina - rapnencini  
 do'riadam nistety  
 ra widno, do ve orvarien  
 brak muniadam jui  
 wiechui.

Napise jak manim ty  
 pastudum kuraciz?  
 Jak lis manim - janci  
 dricium i jui plausien  
 jehis upand do Polski.

Heayim! wiechui -  
 Vinam



*Słodko czas mija w bujnej zielonej gęstwinie  
przy ruczaju, co szmerząc po kamyczkach płynie.*

Uralso, 27.7.01.  
 (Bore jale tu  
 leje od muzicca!)

Droga Anica!

troji mow Tomika domedw!  
 kie dy wrohm zow v Uralsoi,  
 so wrohm muzicawo mi  
 go wodwiraé! Mijluzi ci wa  
 wrohmé wéow. Zwanca te  
 wojbawdzéi muzicawisze  
 o "wrodwojéwé" tuojéw  
 inéia, dom... I jéowé wrohm  
 wa wrohmé wéowé wrohmé  
 "tawwéw i Eros".  
 Seislowé wrohmé wéowé i wrohmé  
 Do wrohmé wéowé —

V. W. W.



15. 3. 02.

Kochana Aniu,

Muzyczna parzysta - dziś już  
 o nim pisano. Może to i ono by  
 zainteresuje. A czy ma "Pocis  
 literatury"? Jeśli nie to muzyka -  
 Tak wó do siebie. Własny Was  
 Oweż - Viwan





Szczęśliwych Świąt – a po nich wszystkich dni powszednich!  
Oryginał pracy otrzymany w darze od Wisławy Szymborskiej

Proszę Anin i Wraolka,  
zaprosz Was na Nowy Rok  
zobacz, musisz i odwiedzić  
v Makosie !

Wykonano w Zakładzie Artystycznym, ul. Krakusów 1A/43, 30-092 Kraków

Viwan  
27.12.02 Kraków



ul. Krakusów 1A/43; 30-092 Kraków  
farmazycia.w.interia.pl, farmazycia@interia.pl

Dochód ze sprzedaży przeznaczony na budowę FARMY ŻYCIA dla osób z autyzmem



Leningrad 4.9.02

Prisja moja dnin!

Odninujsi dniewo Tenu, to  
 ciszle z kovesnozdacnoj's jenu  
 do tytu - to nawet dotycy  
 Takich Osobit jak Ty. Jenue  
 Ci mi zduzistom nawet  
 podriškowi za francuski  
 Tenu - czy jenui radowhom  
 z Tenuacem? Tymczasem  
 myslam mi nowy mispo-  
 drianus - wase moim acemio  
~~o~~ o moim Driadu...

Moi Bwie, czy Driadumio kiedy-  
 kolwiek myslam, ze bedy go

czytali amerykańscy studenci? W doświadczeniu  
 walkiem brytyjski czytelnicy? Żeń do marydy

jest dżine - ale Ty o Tym dołne ien.

Dołne dołni ni z Wanni zolaceny, dołs  
 ni tyłko cy brodie To realne. O76i: do  
 15 czerwca jenie i celham e otraktymni  
 rannionacni. Poćem mizidiam i wraam  
 dołniro z buricem liqwa. Cady siemieni i  
 kowitak oncia zniw jenie v Kraloni i  
 zniw celham. Poćem zniw mizidiam i wraam  
 z buricem paldriemilua. Czy iahri Ta Terminy  
 beulu Vam nanowed? Sciohoun Vas Obuē





Wrocław 29.10.09

Dear Duda Maja!

Znowu kilka wierszyk nieczytając o Was olojgu dobie-  
 dzianam dzięki twym wspomnieniom z „Kidman”.  
 Kiedy się (mudko) widujemy, talos nie potrafię  
 wymyślić - a i toki chyba ściągę o tym  
 wprócićm pisac, mi mówić. Najgorsze, że to hanie-  
 bne wam oral jencu a nas nie miastę... Absolutnie  
 ale prawdziwe... Warem sobie myślę, że absurd jest  
 najiż o trójwymiar obwadihinie rzeczywistości. I tu  
 i w wielu miejscach ma dźwięki... Światem Was ludzie  
 mówno! - a pomyśl jest niekiedy, ale mowa, nie zawsze  
 sobie warty przesłuchi. Ty jesteś innym przesłuchem -  
 Vincent

**Wszystkiego  
najlepszego  
z okazji Świąt**



**ORAZ**

**5 programów zmywania**

**miłości**

**kolekcji**

**roślin peruwiańskich**

**Preparatów Chemicznych, Petersburg, Mała Kon'uszenna 10.**

**kontroli pojazdów przy ul. Opolskiej 9**

**5 nagród głównych**

**rozmaitych intencji**

**ROZWOJU**

**80 000 okazów.**

**przetargu bez podania przyczyn.**

**MAŁEJ FIRMY**

**20 PYTAŃ**

**Zdobywców**

**kina domowego**

**OBSŁUGI KLIENTA**

**ŻYCZY**

**nowych ofert**

**Winnawa**



Doga, Madrišpajna Quiu! Štrantiči, ich  
 vidis započamua! Tyllis cy majduiče.  
 čas na pinarie nioy? Co? Drihuji na kili  
 od kili, ravně cichary. Drihuji se i za rapo-  
 meie. Ale volu mi tam do talice vodičij...  
 V čimade ~~u~~ vplalym jate ualoha, niemoom, ho  
 meieie mie znam jenuha. Zvalam v ustariemym  
 štraničij <sup>ij</sup> (Mud vodičija, voduar i ho. Vist miuo,  
 ie hi tam jenuie i jenu kiliu dobych  
 duu, me jnyjads.

Matonidat mam volka matieie, ~~že~~ ie hi  
 jnyjedieie v tom rolu do ualohu, adni  
 adni hi ne vplalij mam niekej volkecyčie.  
 Caluši i dišlam!

Vivanu  
 Ualoh, 1 kuzo 05\_



Oczywiście Rybom zdarza się  
popętnić głupstwa, mimo wrodzo-  
nej umiejętności przewidywania.

26. 4. 05

Kochana Aniu!

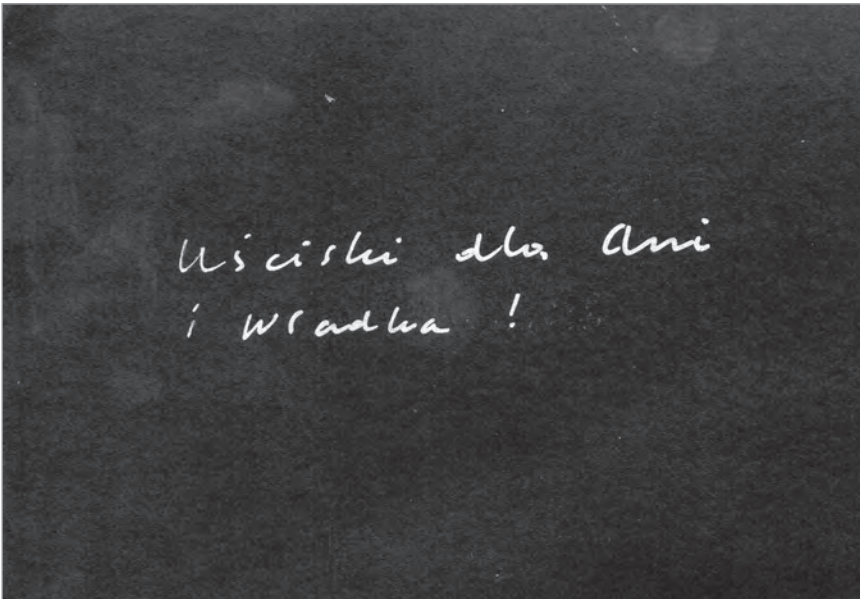
Dziś ci za wiadomości! Odpisuj od razu,  
bo lepiej zrezygnuj i nie z góry niezdzieli,  
że nieuczucie widzenia nie z mruka  
lepiej wam ~~zagroziło~~ <sup>zagroziło</sup> od 15 do 20 lipca.

Walczyliście bardzo na mi, słod mi jałd miły  
szornukliwowany. Ale w nowej rozmienio-  
nieci dzisiaj celam już Kralovic i ciem-  
nie i zapomniałam na idęś kolacyję!

Do zobaczenia: ucałowania w necessaryności!

Viliana









Pracuj moi!

Jeśli wliczacie się do Polaków, to  
 dojdzie to było, adresem naszego  
 korespondenta w sierpniu. albo w połowie  
 września. Wówczas ministerstwo ma  
 mieć nadzieję. Czekaj, o naszym  
 i uchwam!

Wielom  
 11. 5. 07



WISŁAWA SZYMBORSKA  
 UL. PIASTOWSKA 46/18  
 30-070 KRAKÓW

---

*Kochana Aniu!*

nasze spotkanie w Guliwerze było jak zwykle bardzo mile i wesołe. Nie pogadałyśmy jednak sobie tyle, ile trzeba, zwłaszcza o Karpowiczu, którego trochę inaczej niż Ty zachowałam w pamięci. Może po prostu za mało go znałam. Tak naprawdę była to tylko jedna wizyta u nich, w ich willi we Wrocławiu, gdzie poznałam też jego żonę, osobkę delikatną i całkowicie mu podporządkowaną. Potem była dwutygodniowa podróż po Jugosławii, w ramach tzw. wymiany kulturalnej. Po takich podróżach czasem pozostaje przyjaźń. W tym przypadku nie było to możliwe. Może to moja wina, ale nie potrafię się przyjaźnić z ludźmi, którzy wiedzą wszystko najlepiej na pewno. A Tymoteusz właśnie taki był. I myślę, że taka postawa wobec życia była przyczyną wielu jego urazów, zawiedzionych ambicji i niefortunnnych decyzji.

To dobrze, że Miłosz zareagował na Twój list. A w ogóle - powinnaś opisać dzieje swojej znajomości z Miłoszem i gdzieś to u nas opublikować. Może zresztą już opublikowałaś, tyle że nie wszystko trafia mi do rąk.

Ściskam Ciebie i Władka i dziękuję mu za zdjęcia, choć wołałabym być na nich o jakieś 30 lat młodsza. Ale Ty wyglądasz ślicznie.

*Ściskam Was mocno  
 i do zobaczenia!*  
 Wisława

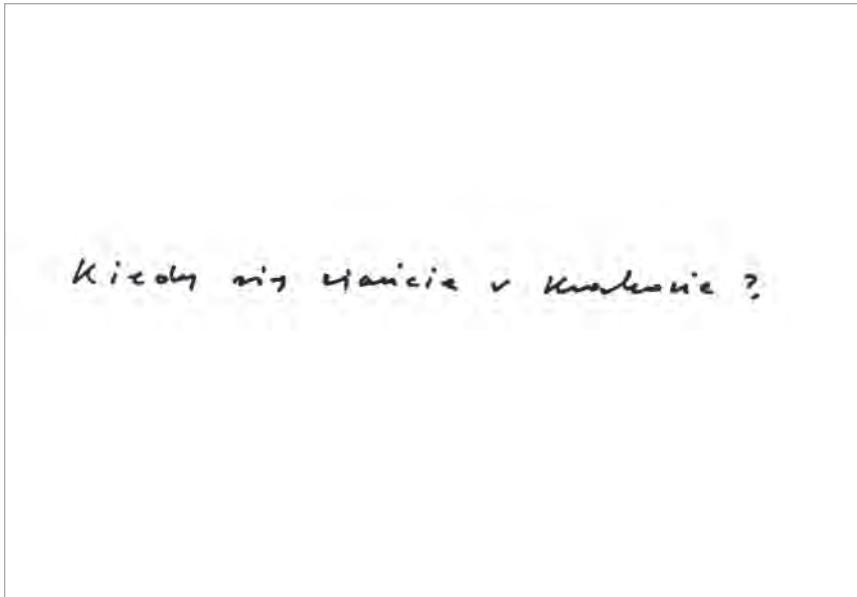
Kraków, 6 sierpnia 2008 r.



Amin i Władku! Drodzy Ani!  
Najlepiej insencja ulnoia  
i zdrowe humoru iin

Wanna Władku

2008/9









10. I.

Moja Ty Mrovcenka Pracovita!  
 Kiedy przeczytałam u twym liście,  
 ile masz rajsi i obowiązków  
 puenbinych, poustaem sie obudzam  
 imierodnym leniem. W róto'maniu  
 z Tobu pracujsz na dzien'obrotu a  
 i Tak mam waly dzien rajsiu...  
 W dodatku nie mam is o kogo  
 troszore' Tak jak Ty, bo wyszsz  
 musi bli'scy kweoi miszdey  
 "dupa' albo nie mi" wybali iur  
 zo dougie. — Ciem is iur  
 z adny ma Wan myjant, Mam  
 is wjawić w Kalkowie z Wadkiem  
 pod jedny rżk, a z Tomiliem  
 v rze drugiej. No i ciem is  
 banko, ie mam 6 bat rapovionerz

S Mrovcenka!  
 Kie's kram  
 Wrag!  
 i  
 oeklam!  
 i  
 Ror' zman'  
 ki' llo' dlan'  
 vrazisiny?  
 W/





Aniu, posłuchaj:

Twoje Wiensze są piękne!

W. S.

P.S. Mam jednemu pewnym wizerunkom  
wady, przyszedł do Polski wtedy,  
wtedy mnie nie ma.

1, 2, 3, 4

Kraków 30.4.96.

Droga Miła Pani Anno!

Dzięki [za] przysłaną mi „dokumentację”<sup>1</sup> – a zwłaszcza za Jej odczyt, który mnie ogromnie wzruszył... Zamiast pisać własne wiersze, zajmuje się Pani cudzymi. Ale jednocześnie udowodniła Pani, że nie są one dla Niej „cudze” – i z tego powodu czuję się bardzo uszczęśliwiona. I obdarowana najhojniej, jak można.

Jednocześnie pytanie: kiedy „Polityka” wyróżniła *Radość pisania*? – nic o tym nie wiem i dowiedziałam się dopiero od Pani.

I jeszcze małe sprostowanie – ale nie do druku, tylko dla Pani.

Nigdy nie ubiegałam się o członkostwo w Akademii Umiejętności, nikt mnie do tego ubiegania się nie namawiał (i raczej by mnie nie namówił) – może zrobiły to jakieś stowarzyszenia poza moją wiedzą?... O całej sprawie dowiedziałam się już po wszystkim.<sup>2</sup>

Nie mam żalu do ludzi, którym się nie spodobałam. Co się kiedyś napisało, to się napisało i trudno.

Niezależnie od tego, jak tam dalej ze mną było i jakich wyborów trochę później dokonałam.

Pani Aniu, ściskam Panią mocno! Czy planujecie przyjazd do Polski – jeśli tak, proszę mnie zawiadomić. Bo następne spotkanie nie powinno być przypadkowe, prawda?<sup>3</sup>

Serdeczności dla obojga!

Wisława

Mój telefon 36-43-47

---

<sup>1</sup> Anna Frajlch, *Najpiękniejszy polski wiersz... Poeta poetów i... czytelników: Wisława Szymborska*, „Przegląd Polski”, tygodniowy dodatek do „Nowego Dziennika”; autorski przekład odczytu wygłoszonego w Manhattan Theatre Club w Nowym Jorku 12 lutego 1996 roku.

<sup>2</sup> W swoim artykule, opierając się na błędnych doniesieniach, napisałam, że „poetkę skłoniono do ubiegania się o przyjęcie do Akademii Umiejętności, a potem publicznie odmówiono”. Zaopatrzyłam to komentarzem: „Wielkoduszność Wielkopolski (doktorat honorowy) znalazła swe odbicie w małoduszności Małopolski”.

<sup>3</sup> Nie mogę sobie przypomnieć okoliczności spotkania w 1995 roku w Krakowie.

5, 6

Kraków 25 lipca 97

Droga Pani Anno!

Dziękuję za ładny i życzliwy artykuł w „Poésie Première”...<sup>4</sup> Kiedy Państwo zajrzą do Polski? Osobiście wołałabym rok przyszły, bo teraz mam wyjazdy, przeprowadzkę i mnóstwo innych kłopotów. Ale w roku przyszłym będę stała na progu z otwartymi ramionami! Serdeczne myśli i ucałowania dla Was Obojga –  
Wisława Szymborska

---

8, 9

Kraków 5.8.98

Droga Pani Anno – miała Pani szczęśliwy pomysł przysyłając mi swoje wspomnienia<sup>5</sup> o marcu 68 – czasie haniebnym, którego już nigdy nie będzie można wymazać z naszej historii. Niewiele o Pani dotychczas wiedziałam, oprócz tego, że wraz z mężem zmuszono Was do wyjazdu. Teraz znam już Panią lepiej – i to musi mi na razie zastąpić rozmowę na żywo. Ale chciałabym jej wreszcie doczekać.

Ściskam Was Oboje (a ściślej troje) mocno i serdecznie. I jeszcze raz dziękuję – niektóre fragmenty czytałam ze łzami w oczach.

Wisława

---

14, 15

Droga Aniu – przede wszystkim jak się czujesz? Mam nadzieję, że lekarze nie chcą Cię już widzieć, jako że ludzie zdrowi ich nie interesują. Dostałam za Twoim poręczeniem Wittlina<sup>6</sup> – dziękuję! Sporo się przy tej potrzebnej książce (bo o tylu pisarzach dzisiaj się niesłusznie zapomina...) napracowałam. No i bardzo dobrze! Ściskam Cię mocno, a Władka też.

Wisława

23.4.01

---

<sup>4</sup> Anna Frajlich, *Clarté, grâce, humour: l'intellect de Wisława Szymborska. Prix Nobel de Littérature 1996*, traduit de l'anglais par Alice-Carherine Carls, „Poésie Première”, nr 8, 1997; po angielsku artykuł ukazał się jako: *Intellect Imbued With Clarity, Grace and Humor. Notes on Wisława Szymborska*, „The Dirty Goat”, 8 (1997).

<sup>5</sup> *Marzec zaczął się w czerwcu*, „Midrasz”, 1998.

<sup>6</sup> *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaka. Józef Wittlin. Poet, Essayist, Novelist*, redakcja i opracowanie Anna Frajlich, Archiwum Emigracji Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2001.



18, 19

22.5.2001

Droga Aniu!

Coś się dzieje koło Wittlina – zaproszenie dostałam niestety za późno, bo we czwartek będę musiała już wyjechać.

Napisz jak znosisz tę paskudną kurację?

Jak Cię znam – jesteś dzielna i już planujesz jakiś wyjazd do Polski.

[nieczytelne]! Uściski –

Wisława

---

20, 21

Kraków, 27.7.01

(Boże jak tu  
leje od miesiąca!)

Droga Aniu!

Twój nowy tomik doszedł!<sup>7</sup> Kiedy będziesz znów w Krakowie, będziesz musiała mi go podpisać! Dziękuję Ci za wszystkie wiersze. Zwłaszcza te najbardziej przejmujące o „rozdwojeniu” Twojego życia, losu... I jeszcze osobno za małe arcydziełko *Tanatos i Eros*.

Ściskam bardzo Ciebie i Władka.

Do zobaczenia –

Wisława

---

22, 23

15.3.02

Kochana Aniu,

przysłałam pamiętnik<sup>8</sup> – dużo już o nim pisano. Może to i owo Cię zainteresuje.

A czy masz „Pocztę literacką”? Jeśli nie to przyślę – tak coś do śmiechu.

Całuję Was Oboje –

Wisława

---

<sup>7</sup> Anna Frajlich, *Znów szuka mnie wiatr*, Czytelnik, Warszawa 2001.

<sup>8</sup> Chodzi o tom: Antoni Szybmorski, *Burzliwe fortuny obroty: mój pamiętnik (1831–1881)*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000; książkę tę włączyłam do lektur na zajęciach „North America in the Mirror of Polish Literature” („Ameryka Północna w zwierciadle literatury polskiej”).

26, 27, 28, 29

Kraków 4.4.03

Moja Droga Aniu!

Odpisuję dopiero teraz, bo ciągle z korespondencją jestem do tyłu – co nawet dotyczy takich Osobów jak Ty. Jeszcze Ci nie zdążyłam nawet podziękować za francuski tomik<sup>9</sup> – czy jesteś zadowolona z tłumaczenia? Tymczasem przysyłasz mi nową niespodziankę – prace swoich uczniów o moim Dziadku...

Mój Boże, czy Dziadunio kiedykolwiek myślał, że będą go czytali amerykańscy studenci? W dodatku całkiem bystrzy czytelnicy? Życie doprawdy jest dziwne – ale Ty o tym dobrze wiesz.

Dobrze będzie się z Wami zobaczyć, boję się tylko czy będzie to realne. Otóż: do 15 czerwca jestem i czekam z otwartymi ramionami. Potem wyjeżdżam i wracam dopiero z końcem lipca. Cały sierpień i początek września znów jestem w Krakowie i znów czekam. Potem znów wyjeżdżam i wracam z końcem października. Czy jakoś te terminy będą Wam pasować? Ściskam Was oboje i całuję!

Wisława

---

30, 31

Kraków 24.10.03

Aniu Droga Moja!

Znowu kilka ważnych rzeczy się o Was obojgu dowiedziałam dzięki Twoim wspomnieniom z „Midrasza”. Kiedy się (rzadko) widzimy, jakoś nie potrafię wypytywać – a i Tobie chyba łatwiej o tym wszystkim pisać, niż mówić. Najgorsze, że te haniebne czasy wcale jeszcze u nas nie minęły... Absurdalne, ale prawdziwe... Czasem sobie myślę, że absurd jest najistotniejszym składnikiem rzeczywistości. I tu i w wielu miejscach na świecie... Ściskam Was bardzo mocno! – apaszka jest piękna, ale proszę, nie zwracaj sobie głowy prezentami. Ty jesteś żywym prezentem –

Wisława

---

<sup>9</sup> *Le vent, á nouveau me cherche, traduit du polonais par Alice-Catherine Carls, présenté par Jan Zieliński, Editinter in France, 2003.*

33, 34

Droga, Nadzwyczajna Aniu! Straszliwie, jak widzę zapracowana! Tylko czy znajdziesz czas na pisanie wierszy? Co? Dzięki za liścik od Ciebie, zawsze ciekawy. Dziękuję też za zaproszenie.<sup>10</sup> Ale gdzie mi tam do takich podróży... W Stanach byłabym jak kaleka, niemowa, bo przecież nie znam języka. Żyłabym w ustawicznym stresie już przed podróżą, podczas i po. Więc mimo, że Wy tam jesteście i jeszcze kilka dobrych dusz, nie przyjadę.

Natomiast mam wielką nadzieję, że Wy przyjedziecie w tym roku do Krakowa, gdzie mówi się we wspólnej nam niezłej polszczyźnie.

Całuję i ściskam!

Wisława  
Kraków, 1 lutego 05.

---

35, 36

26.4.05

Kochana Aniu!

Dzięki za wiadomość! Odpisuję od razu, bo lepiej żebyście już z góry wiedzieli, że nieszczęście widzenia się ze mną będzie Wam zagrażało od 15 do 20 lipca.

Wcześniej będę na wsi, skąd wyjazd byłby skomplikowany. Ale w powyższych wymienionych dniach czekam już [w] Krakowie i cieszę się i zapraszam na jakąś kolacyjkę!

Do zobaczenia i ucałowania w rzeczywistości!

Wisława

---

40, 41

Drodzy Moi!

Jeśli wybieracie się do Polski, to dobrze by było, gdybym mogła Was powitać w sierpniu. Albo w połowie września. Wcześniej niestety mnie nie będzie. Całuję, o słówko proszę i czekam!

Wisława  
11.5.07

---

<sup>10</sup> Mowa o próbie wspólnego zaproszenia poetki przez Columbię i Fundację Kościuszkowską. Tę wiadomość przekazałam w imieniu tych instytucji.

Moja Ty Mróweczko Pracowita!

Kiedy przeczytałam w Twoim liście, ile masz zajęć i obowiązków przeróżnych, poczułam się ohydny śmierdzącym leniem. W porównaniu z Tobą pracuję na ćwierć obrotu a i tak mam cały dzień zajęty...

W dodatku nie mam się o kogo troszczyć tak jak Ty, bo wszyscy moi bliscy krewni między „być albo nie być” wybrali już to drugie. – Cieszę się już z góry na Wasz przyjazd, masz się pojawić w Krakowie z Władkiem pod jedną ręką, a z tomikiem w ręce drugiej. No i cieszę się bardzo, że masz 6 lat zapewnionego spokoju.<sup>11</sup>

Ściskam Was i czekam! Daj znać kilka dni wcześniej?

W.

---

<sup>11</sup> Mowa o kontrakcie o pracę.

## Nota

Pierwszy publikowany tu list od Wisławy Szymborskiej otrzymałam po tym, jak przesałam Jej polską wersję odczytu, który wygłosiłam w Manhattan Theater Club na wieczorze, na którym wiersze czytała Elżbieta Czyżewska. Wieczór zaplanowany był na 8 stycznia 1996 roku, ale ze względu na burzę śnieżną został przesunięty na 12 lutego – otworzyć miał go Josif Brodski, który był wielkim entuzjastą poezji Szymborskiej.

Wisława Szymborska była już wówczas na krótkiej liście do Nobla, a ponieważ nowojorska Fundacja Kościuszkowska popierała ten teatr finansowo, chcieli coś zrobić dla promowania polskiej literatury w Nowym Jorku. Byłam właśnie w trakcie przygotowywania dużej międzynarodowej konferencji Wittlinowskiej na Uniwersytecie Columbia, ale takim propozycjom się nie odmawia. Zabrałam się ostro do pracy.

Z dostępem do większości materiałów nie miałam problemów. Napisałam do Szymborskiej, chyba na adres Wydawnictwa Literackiego z zapytaniem, czy chciałaby coś przekazać nowojorskiej publiczności i w odpowiedzi dostałam tekst przemówienia wygłoszonego przez Wisławę Szymborską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu z okazji honorowego doktoratu przesłany faksem z wydawnictwa. Faks przyszedł na Columbię 20 grudnia 1995 roku, ale pierwsze cztery strony zupełnie nieczytelne, tylko piąta dałaby się odcyfrować. Pod tekstem pisanym na maszynie ręczny dopisek:

Pani Anno! Serdecznie Panią pozdrawiam. Nie wiem, czy na cokolwiek ten tekst się Pani przyda... Przepraszam za poprawki w maszynopisie – nie mogłam znaleźć tego przemówienia w „Aneksie”.

Pomyślonego Nowego Roku dla Was Obojga i Pani Poezji.

Wisława

Byłam w rozpacz, miałam tekst, którego nie mogłam odczytać, a nie miałam odwagi jeszcze raz apelować o przesłanie. Zaczęłam przerzucać inne nadesłane z różnych stron materiały, a wśród nich ksero z „Arkusza”<sup>12</sup> z tym właśnie przemówieniem zatytułowanym *Dla osób, które lubią się zamyślać*. Był to prawdziwy cud.

---

<sup>12</sup> Poetka musiała pomylić „Aneks” z „Arkuszem” (nr 6(43) 1995), którego kopię dostałam od tłumaczki i komparatystki prof. Reginy Grol.

Już w pierwszym liście Wisława napisała, że spotkałyśmy się przypadkowo i mam potwierdzenie tego we własnym artykule, ale nie mam rekolcji tego spotkania.

Polski przekład mojego wprowadzenia został opublikowany w nowojorskim „Nowym Dzienniku”, angielski tekst w niszowym piśmie „The Dirty Goat”, a w 1997 roku Alice Catherine Carls, profesor historii, a także znakomita tłumaczka na francuski, przetłumaczyła i opublikowała ten tekst w piśmie „Poésie Premiére” we Francji.

To właśnie o tym tekście pisze poetka, że „udowodniłam”, iż jej poezja nie jest dla mnie „cudza” – czytelnik znajdzie doń odwołania w korespondencji. Był to początek bezpośredniego kontaktu, który w miarę upływu lat zamienił się w serdeczną i bliską więź.

Miesiące po Nagrodzie Nobla były okresem dużego napięcia dla Szymborskiej – kolaż na odwrocie kartki wyraża coś w rodzaju burzy kosmicznej z powiewającą chorągwią: „Teren prywatny. Wstęp wzbroniony”, a jednocześnie serdeczne zaproszenie na następny rok.

W roku 1998 posłałam Wisławie tekst opublikowany w „Midraszu” na trzydziestolecie Marca pt. *Marzec zaczął się w czerwcu*<sup>13</sup> i jej uwagi o naszej emigracji odnoszą się do tego eseju. Wisława przyznaje w jednym z listów, że bardzo przeżywała tę lekturę.

Nasze pierwsze umówione spotkanie miało miejsce wiosną 1999 roku. Wisława Szymborska zaprosiła nas na obiad do siebie do domu, wśród gości byli: Dorota Terakowska, jej mąż Maciej Szumowski, Stanisław Balbus i Leszek Szaruga. Wisława zaproponowała bruderszaft, powiedziała, że z moim mężem wypije przy następnym spotkaniu. Mam całą serię zdjęć ilustrujących ten pamiętny wieczór, w wyniku którego zaprzyjaźniłam się z Dorotą Terakowską i Leszkiem Szarugą, z którym przedtem miałam tylko korespondencyjny kontakt. Po tym pierwszym spotkaniu nastąpiła mała seria obiadów w różnych restauracjach krakowskich. Prawie za każdym razem jak wydałam nową książkę i przyjeżdżałam na promocję, Wisława dbała o to, abyśmy się spotkali. Przy następnej okazji zdziwiona, że nie jest z moim mężem na „ty”, szybko uzupełniła ten brak przy kieliszku koniaku. Nasze spotkania w gronie innych Jej przyjaciół i znajomych zawsze pełne były humoru, bezpośredniości i dobrego jedzenia. Muszę powiedzieć, że parę razy Wisława zaszczyliła mnie swoją obecnością na promocji książki – powiedziano mi, że rzadko przychodzi na podobne imprezy.

---

<sup>13</sup> *Marzec zaczął się w czerwcu*, „Midrasz”, 1998.

Życie lubi czasem komponować sytuacje, jak z taniej literatury. Tak jak pierwsza tak i ostatnia nasza kolacja odbyła się u Niej w mieszkaniu. Na pierwszej był Stanisław Balbus, autor książki o Wisławie<sup>14</sup>, a na ostatniej Wojciech Ligęza, też autor książki o Niej.<sup>15</sup>

Towarzystwo było znakomite: Ligęzowie, Fiutowie, Kryniccy. Rozmowa ożywiona, Wisława zachęcała mnie do rozmów, co nie wymagało wielkiego wysiłku, bo lubię opowiadać „bajki”. W pewnym momencie, o czym pisałam już we wspomnieniu pośmiertnym, złamał się korkociąg. Panowie jakoś otworzyli butelkę, a my po przyjeździe do Warszawy wysłaliśmy gospodyni nowy korkociąg. Po kilku miesiącach koperta z korkociągiem przyszła do Nowego Jorku, poczta nie potrafiła dostarczyć przesyłki. Zadzwoiłam do Wisławy, ale powiedziała, że nie może długo rozmawiać, bo właśnie przyjeżdża po Nią karetka. Reszta jest historią.

Kiedy jeszcze w szkole zetknęłam się po raz pierwszy z wierszami Szymborskiej, moim ulubionym była *Lekcja*. Ten wiersz zacytowałam z pamięci przy naszym pierwszym, przypadkowym, spotkaniu wiosną 1995 roku w Krakowie.

O poezji Wisławy Szymborskiej mniej lub bardziej uczenie, pisałam kilkakrotnie. Ta praca była dla mnie lekcją. Myślę też, że lekcją była nasza znajomość – lekcją bezpośredniości, otwartości, ogromnej życzliwości, o czym świadczą Jej listy. I lekcją innych wartości, które pozostają nienazwane, jak każdy bezcenny dar.

A.F.

---

<sup>14</sup> Stanisław Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

<sup>15</sup> Wojciech Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Joanna Helander





WISŁAWA SZYMBORSKA

## Urodziny

Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata:  
moreny, mureny i morza i zorze,  
i ogień i ogon i orzeł i orzech –  
jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?  
Te chaszczce i paszczce leszczce i deszczce,  
bodziszki, modliszki – gdzie ja to pomieszczę?  
Motyle, goryle, beryle i trele –  
dziękuję, to chyba o wiele za wiele.  
Do dzbanka jakiego ten łopian i łopot  
i łubin i popłoch i przepych i kłopot?  
Gdzie zabrać kolibra, gdzie ukryć to srebro,  
co zrobić na serio z tym żubrem i zebłą?  
Już taki dwutlenek rzecz ważna i droga,  
a tu ośmiornica i jeszcze stonoga!  
Domyślam się ceny, choć cena z gwiazd zdarta –  
dziękuję, doprawdy nie czuję się warta.  
Nie szkoda dla mnie zachodu i słońca?  
Jak ma się w to bawić osoba żyjąca?  
Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę:  
co dalsze przeoczę, a resztę pomylę.  
Nie zdążę wszystkiego odróżnić od próżni.  
Pogubię te bratki w pośpiechu podróжным.  
Już choćby najmniejszy – szalony wydatek:  
fatyga łodygi i listek i płatek  
raz jeden w przestrzeni, od nigdy, na oślepie,  
wzgardliwie dokładny i kruchy wyniośle.

## 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.

## 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 śmieronosne 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.

## W dylizansie

Wyobraźnia kazała mi odbyć tę podróż.  
Na dachu dylizansu mokną pudła i paczki.  
W środku ścisk, hałas, zaduch.  
Jest gospodyni gruba i spocona,  
myśliwy w dymach fajki i z martwym zajęcem,  
l'abbé chrapiący z gąsiorkiem wina w objęciach,  
piastunka z niemowlęciem czerwonym od krzyku,  
podpity kupiec z uporczywą czkawką,  
dama zirytowana ze wszystkich tutaj powodów,  
ponadto chłopiec z trąbką,  
duży zapchlony pies  
oraz papuga w klatce.

I jeszcze ktoś, dla kogo właśnie wsiadłam,  
ledwie widoczny wśród cudzych tobołków,  
ale jest – i nazywa się Juliusz Słowacki.

Nie wydaje się zbyt skory do rozmowy.  
Czyta list, który wyjął z pomiętej koperty,  
list pewnie wiele razy już czytany,  
bo kartki kruszą się trochę po brzegach.

Kiedy z kartek wypada zasuszony fiołek  
ach! Wzdychamy oboje i łapiemy go w locie.

To chyba dobry moment, żeby mu powiedzieć  
to, co od dawna układałam w myślach.  
Przepraszam Pana, ale to pilne i ważne.  
Przybywam tu z Przyszłości i wiem, jak tam jest.  
Dla wierszy Pańskich zawsze i czułość, i podziw,  
a Panu – królom równy pobyt na Wawelu

Niestety, wyobraźnia nie ma takiej mocy,  
żeby mógł mnie usłyszeć czy bodaj zobaczyć.  
Nie czuje nawet, że pociągam Go za rękaw.  
Spokojnie wkłada fiołek między kartki,  
a kartki do koperty, potem do kuferka,  
patrzy przez chwilę przez załzawione okienko,  
w końcu wstaje, zapina płaszcz, przemyka się do drzwi  
i cóż – wysiada na najbliższej stacji.

Jeszcze przez parę minut nie tracę Go z oczu.  
Idzie taki niewielki z tym swoim kuferkiem,  
prosto przed siebie, z opuszczoną głową,  
jak ktoś, kto wie,  
że nikt go tu nie czeka.

Teraz w polu widzenia już tylko statyści.  
Liczna familia pod parasolem,  
kapral z gwizdkiem, a za nim zziązani rekruci,  
furmanka pełna prosiąt  
i dwa cugowe konie do wymiany.

O W I E R S Z A C H  
W I S Ł A W Y S Z Y M B O R S K I E J

JULIA HARTWIG

Odczytywanie wiersza Wisławy Szymborskiej  
*Radość pisania*

Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?  
Czy z napisanej wody pić,  
która jej pyszczek odbije jak kalka?  
Dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy?

– tak zaczyna się wiersz Wisławy Szymborskiej, zatytułowany *Radość pisania*.

Autorka pyta o bieg zdarzeń, które sama wprowadziła w ruch, pyta o zachowanie sarenki, którą powołała w swoim wierszu do istnienia. Na pytanie dokąd biegnie... nie otrzymamy odpowiedzi. Pytanie to jest jakby podwójnie retoryczne, bo w wierszu *Radość pisania* ważniejszy jest sposób powstawania wiersza od jego przebiegu treściowego czy obrazowego, od losu czworonogiej bohaterki, która:

Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta  
spod moich palców uchem strzyże.

Nie dowiemy się, jakie były dalsze losy sarenki. Posłużyła ona autorce do pokazania, jak wiersz się rodzi, jak słowa tworzą rzeczywistość wyobrażoną, powstającą pod piórem i okiem poety, który w każdej chwili może ją przeobrazić, lub, jeśli zechce, porzucić. Mamy w tym wierszu dwa ciągi słowne: jeden powiadający nas o tym, że obraz jaki widzimy, to obraz zapisany, drugi, że tekst ten podlegać może perypetiom dla pisanego tekstu zwyczajnym, bo podlega pióru i woli autora. Rzecz w tym, że perypetie, jakim ulega tekst, ulegają w wierszu rodzajowi poetyckiej animacji, ożywieniu, nabierają władzy stanowienia o sobie, zanim zostaną przez autorkę opanowane:

Nad białą kartką czają się do skoku  
litery, które mogą ułożyć się źle,  
zdania osaczające,  
przed którymi nie będzie ratunku.

Jest w kropli atramentu spory zapas  
myśliwych z przymrużonym okiem,  
gotowych zbiec po stromym piórze w dół,  
otoczyć samę, złożyć się do strzału.

**Następny dwuwiersz oponuje przeciw samowoli tekstu:**

Zapominają, że tu nie jest życie.  
Inne, czarno na białym, panują tu prawa.

**Na koniec objawia swoją obecność autorka, ta, która tekst pisze i ma nad nim władzę nieograniczoną:**

Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,  
pozwoli się podzielić na małe wieczności  
pełne wstrzymanych w locie kul.  
Na zawsze, jeśli każę, nic się tu nie stanie  
Bez mojej woli nawet liść nie spadnie  
ani źdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka.

**Po tym oświadczeniu następuje pełna zadziwienia refleksja poetki:**

Jest więc taki świat,  
nad którym los sprawuję niezależny?  
Czas, który wiąże łańcuchami znaków?  
Istnienie na mój rozkaz nieustanne?

**I zakończenie, którego pierwszy wers posłużył za tytuł wiersza:**

Radość pisania.  
Możliwość utrwalania.  
Zemsta ręki śmiertelnej.

Tajemnicze jest zdanie ostatnie: Za co, czy też na kim, bierze odwet ręka śmiertelna? Zapewne za to właśnie, że będąc śmiertelną, ma moc utrwalania.

Radość pisania wynika z pokonania zasadzek ukazanych w pełnej mobilizacji wobec autorki wiersza. Żyją litery, które mogą ułożyć się do skoku, są zdania osaczające, przed którymi nie będzie ratunku, jest spory zapas myśliwych z przymrużonym okiem, gotowych zbiec po stromym piórze w dół, otoczyć sarnę, złożyć się do strzału. Wszystko zdaje się zagrażać pisarskiemu zamiarowi autorki: „Zapominają, że tu nie jest życie” – pisze. I przywołuje wszystko do porządku werbalnego.

## STEFAN CHWIN

### Jak istniejemy w głowie żółwia?

#### **Sen starego żółwia**

Śni się żółwiowi listek sałaty,  
a koło listka – sam Cesarz, znienacka,  
zaistniał żywy jak przed stu laty.  
Żółw nawet nie wie, jaka to sensacja.

Cesarz zaistniał co prawda nie cały,  
w czarnych trzewikach przegląda się słońce,  
wyżej dwie łydki, zgrabne dość, w pończochach białych.  
Żółw nawet nie wie, że to wstrząsające.

Dwie nogi na przystanku z Austerlitz do Jeny,  
a w górze mgła, skąd śmiechu słychać terkot.  
Możecie wątpić w prawdziwość tej sceny  
i czy cesarski ten trzewik z klamerką.

Trudno osobę poznać po fragmentach:  
po stopie prawej albo stopie lewej.  
Żółw niezbyt wiele z dzieciństwa pamięta  
i kogo wyśnił – nie wie.



Cesarz nie cesarz. Czy przez to się zmienia fenomen snu żółwiego? Ktoś, postać nieznaną, potrafi urwać się na chwilkę z zatracenia i światem się przemyka! Od pięt po kolana.

Dziwna to była pani. Zamiast pisać wiersze o miłości, napisała wiersz o żółwiu. I była poetką nierówną. *Sen starego żółwia* nie jest jej najlepszym wierszem. Są dużo lepsze. A jednak ten daleki od doskonałości wiersz zawsze mnie intrygował. Dziwny temat, dziwne ujęcie, jakieś zastanawiające wychodzenie poza powszechne sposoby myślenia. No, bo po pierwsze: co nas może obchodzić sen jakiegoś żółwia? I czy żółwie mają w ogóle jakieś sny? Jak się o tym dowiedzieć, jak to sprawdzić, nie wiadomo. A jeśli już – jak założymy – żółwie mają jakieś sny, to czy warto poświęcać im uwagę? Bo o czym niby może śnić stary żółw? Stary, to znaczy mający jakieś dwieście pięćdziesiąt lat. My żyjemy przeciętnie siedemdziesiąt i mamy kłopoty z pamięcią. Ale stare żółwie też mają kłopoty z pamięcią.

Wiersz należy do serii wierszy zoologiczno-empatycznych, których Szymborska trochę napisała. Bardzo to ciekawy rys jej światopoglądu: wychodzenie poza perspektywę antropocentryczną i „demokratyzacja” spojrzenia zwierząt. Tak jakby dla Szymborskiej zwierzęce spojrzenie na świat było równie ważne jak ludzkie. A może nawet trochę ważniejsze? Ani gorsze, ani lepsze od ludzkiego, ale pasjonujące w swojej różnicy i w swoim podobieństwie? Jak nas widzą nie-ludzkie oczy natury, która u Szymborskiej przygląda się nam wiele razy, ale nie prowadzi z nami żadnego dialogu, bo ani nie jest takim dialogiem zainteresowana, ani nie ma języka, by z nami gadać?

U Szymborskiej żółw pamięta spotkanie z Napoleonem, które miało miejsce jakieś dwieście lat temu. Żółw coś z tego pamięta, ale niewiele. Szymborska konfrontuje naszą ludzką pamięć z pamięcią przedpotopowego gada. Jest to oczywiście zabawne, bo żółw nie zna ludzkiej skali ważności spraw. I pamięta przede wszystkim listek sałaty – a Napoleona jako dodatek do liścia sałaty, która, jak wiadomo, jest smakołykiem żółwi. Więc żółw pamięta przede wszystkim dawny smakołyk, a dopiero potem Cesarza, który stanął przy liściu. Bo dla żółwia – inaczej niż dla nas – Napoleon jest nikim. I wiersz mówi nie tylko o żółwiu, ale także o pośmiertnym sposobie istnienia Napoleona, w domyśle zaś o pośmiertnym sposobie istnienia ludzi, przede wszystkim ludzi wielkich, ale nie tylko wielkich, bo i nas wszystkich. Dla żółwia Napoleon nie jest kimkolwiek wielkim. Zabawna jest ta nieświadomość żółwia, która Szymborską trochę śmieszy, a trochę niepokoi. Bo może żółw ma rację, że sobie jakimś Napoleonem głowy nie zawraca? Że nie czuje dreszczu sensacji, jaki my czujemy? Na dodatek w jego pamięci Napoleon

składa się z fragmentów. Jest groteskowo niekompletny. Pamięć żółwia przechowuje cesarza w kawałkach i to tylko niektórych. Żółw pamięta tylko nogi cesarza i jego głos. Zresztą nie mamy pewności, czy rzeczywiście są to nogi i głos cesarza, czy kogoś zupełnie innego, bo jak to sprawdzić? – żartuje sobie Szymborska.

Główną jednak sprawą – a świadczy o tym tonacja określeń, odbiegająca od reszty wiersza – jest dla Szymborskiej „fenomen snu żółwiego”, filozoficznie nazwana zagadką świadomości zwierzęcej, do której nie mamy żadnego dostępu, ale dzięki poezji dostęp ten jakoś w sobie budujemy. Bo czy świat się odbija w żółwich oczach fragmentarycznie, czy nie, tajemnicą najważniejszą jest sama tajemnica fenomenu widzenia i pamiętania, która – jak Szymborska rozmyśla – łączy gady z nami, ludźmi. Czyż może być coś dziwniejszego, że tak obce sobie istoty widzą świat? I odbicie świata – ułomne, zniekształcone – przechowują w pamięci? Tematem wiersza jest w istocie spotkanie człowieka z żółwiem, który występuje tutaj jako „magazyn” dawnych widzeń. Stoimy przy żółwiu i zadziwiamy, ale i podnieca nas to, że w głowie żółwia, mieszka nadal odbicie Napoleona. Że ono tam jest w chwili, gdy patrzymy na żółwia. Żółw nad nami góruje długością przechowywania śladów pamięci, a podobny jest do nas ułomnością pamięci. I jesteśmy bezradni wobec tej jego wyższości. Stoimy przy nim i możemy sobie tylko wyobrazić, jak żółw pamięta Napoleona, ale podnieca nas teraźniejsza obecność Napoleona w głowie żółwia, bo nasza pamięć tak daleko nie sięga. Że to odbicie Napoleona istnieje dokładnie w tej samej chwili, w której patrzymy na żółwia śniącego sen o Napoleonie. I że jest ono przeraźliwie realne. Naprawdę wstrząsające dla Szymborskiej jest nie to, że chodzi właśnie o Napoleona, tylko to, że Napoleon aktualnie jest w głowie żółwia, chodzi zatem o sam fenomen tej pośmiertnej obecności. Szymborska dokonuje antropomorfizacji zwierzęcia, podejrzewa, że żółwie też jak my mają sny i rozmyśla nad fenomenem snu zwierzęcego, który istnieje obok naszych snów.

A pointa? Bo Szymborska napisała trochę wierszy kończących się pointą, zwykle ironiczną. I tu także mamy taką pointę. Chodzi o nieśmiertelność, na jaką możemy liczyć. Ateistka Szymborska drwi sobie trochę z nas: jedyną nieśmiertelnością, jakiej się możemy spodziewać, jest nieśmiertelność w kawałkach. Jedyne miejsce nieśmiertelności jest pamięć ludzi – i pamięć zwierząt. Ale trudno o bardziej dziurawą nieśmiertelność. Piękne jest sformułowanie: zaistnieć zniecka, zalatujące Leśmianem i jego filozofią egzystencji. Po śmierci będziemy powracać w czyjejs pamięci nie dość, że w kawałkach to jeszcze w najzupełniej przypadkowych momentach. Będziemy wyłaniać się z nicości na chwilkę, by od razu znowu w niej zniknąć. Niewiele z naszego bytu w pamięci ludzkiej i zwierzęcej zo-

stanie, nawet jeśli będziemy potężnymi cesarzami. Więc może warto pokusić się o więcej pokory wobec siebie i świata? Nie puszyć się, tylko skromnie przyjąć los do wiadomości? Pointa ironiczna, którą Szymborska kończy swój wiersz, to pointa stoicka, lekka i zarazem bardzo poważna. Po śmierci będziemy istnieć – od pięt po kolana. W oczach ludzi, ale też w oczach psa, kota w pustym mieszkaniu, żółwia i ptaka, który nad nami przeleciał i w którego oczach na moment za gościło nasze odbicie.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

## Wisławy Szymborskiej *Stary śpiewak*

Ten poetycki drobiazg, ktoś być może gotów byłby powiedzieć nawet wierszyk, liczy sobie zaledwie jedenaście wersów:

On dzisiaj śpiewa tak: trala tra la  
A ja śpiewałem tak: trala tra la.  
Słyszy pani różnicę?  
I zamiast stanąć tu, on staje tu  
i patrzy tam, nie tam,  
choć stamtąd, a nie stamtąd  
wbiegała, nie jak teraz pampa rampa pam,  
ale całkiem po prostu pampa rampa pam,  
niezapomniana Tschubeck-Bombonieri,  
tylko że  
kto ją pamięta –<sup>1</sup>

Drobiazg ten jest nie tylko pokazem poetyckiego mistrzostwa, jest także na swój sposób mikrokosmosem Szymborskiej, ujawniającym podstawowe cechy jej świata. W tej z pozoru tylko zabawnej, a w swej istocie głębokiej miniaturze odnajdujemy jego cechy charakterystyczne. Już na podstawie pobieżnej lektury nie sposób nie stwierdzić, że jest to wiersz o sztuce, można by powiedzieć – na tematy artystyczne. Takich utworów w dorobku poetki jest sporo, w większości dotyczą one dzieł malarskich. Raczej jednak nie są one typowymi ekfrazami, nie chodzi bowiem o opis takiego czy innego artefaktu. To, co skła-

---

<sup>1</sup> Wiersz przytaczam na podstawie tomu *Wielka liczba*, Warszawa 1976.

da się na jego „namalowany świat”, staje się przedmiotem opowieści, podlega fabularyzacji, mamy z tym do czynienia w tak wspaniałych wierszach jak *Dwie małe Breughla*, *Mozaika bizantyjska*, czy *Miniatura średniowieczna*. Tego typu fabularyzacji dokonać trudniej w utworze, odwołującym się do muzyki, ona bowiem jest asemantyczna, nie odtwarza rodzajowych scen nawet wówczas, gdy dana kompozycja reprezentuje tak zwaną twórczość programową. Chyba także z tego względu utworów poetyckich poświęconych dziełom muzycznym nie tylko u Szymborskiej jest mniej niż wierszy odwołujących się do arcydzieł malarzkich. Nie stanowi to zresztą reguły bezwzględnej, o czym świadczy choćby poezja Jarosława Iwaszkiewicza. W każdym razie nie podejmuje poetka wysiłku zmierzającego do komponowania swoistych poetyckich odpowiedników utworów muzycznych (jak wiadomo, próbę „tłumaczenia Chopina” zaryzykował w połowie XIX wieku Kornel Ujejski, rezultat tego śmiałego przedsięwzięcia okazał się mierny).

Nie mam pewności, czy kategoria ekfrazy w swym tradycyjnym ujęciu odnosi się także do poetyckich przedstawień muzyki. Nawet wszakże gdyby się odnosiła, to nie byłoby wątpliwości, że *Starego śpiewaka* tak zakwalifikować nie można. Wypełnia ten wiersz to, co dałoby się określić jako mówienie czy wręcz gadanie na temat muzyki, a konkretnie na temat śpiewu (jak zobaczymy niewątpliwie operowego). Zwraca uwagę, że tytułowy bohater jest tu narratorem, nie – przedmiotem opowieści. Żeby zorientować się w charakterze wiersza, należy podkreślić, że jest on obramowany cudzysłowami. W dawnych, jeszcze z XIX wieku pochodzących podręcznikach poetyki, przypadki takie nazywano liryką roli. Kategoria ta tłumaczyła się tym, że na ogół poetyckie „ja” utożsamiano bezpośrednio z poetą. Jako lirykę roli kwalifikowano te utwory, w których identyfikacja tego rodzaju była niemożliwa, bo podmiot mówiący dysponował takimi cechami i właściwościami, jakich w żaden sposób autorowi przypisać nie było można. Nic nie stoi na przeszkodzie, by *Starego śpiewaka* określić w stylu nieco staroświeckim jako lirykę roli. Jest to monolog artysty, który swoją wokalną karierę zakończył – jak wszystko na to wskazuje – dość dawno.

Nie wiemy jednak, z jakiej okazji i w jakich okolicznościach swój monolog wygłasza. Pytanie: „Słyszysz pani różnicę?” sugeruje, że jest to fragment rozmowy z jakąś bliżej nieokreśloną kobietą (poetką?), do niej skierowany jest wywód, a także odśpiewywane fragmenty; jej zadaniem jest słuchanie i – pośrednio – motywowanie formy, którą można określić jako zdania wyjęte z rozleglejszego potoku mowy. By zademonstrować owe różnice między sobą – starym artystą a reprezentantem młodszego, obecnie występującego na scenach operowych

pokolenia, odśpiewuje on odpowiednie fragmenty. Zanim wszakże bliżej im się przyjrzę, chciałbym zwrócić uwagę na pewien fakt chyba dla interpretacji wiersza istotny. Nie mogę przedstawić konkretnych dowodów, odwołam się do własnych wspomnień zapalonego od młodych lat słuchacza audycji muzycznych Polskiego Radia. Otóż o ile pamiętam, emitowało ono w latach pięćdziesiątych a może we wczesnych sześćdziesiątych cykl audycji poświęcony śpiewakom, którzy występy na estradach i scenach operowych mieli już za sobą, pozostały jednak po nich nagrania płytowe, często zresztą zdarte i szumiące, oczywiście w czasie audycji przypomniane. Audycje te prowadził też śpiewak, występujący w latach poprzednich w Polskim Radiu w repertuarze popularnym (pieśni neapolitańskie, arie operetkowe). Jeśli dobrze pamiętam, nazywał się on Tomasz Dąbrowski. Był niewątpliwym znawcą, o produkcjach starych śpiewaków mówił kompetentnie, ale też w tonie mniej lub bardziej sentymentalnym. Wydaje mi się, że w tym wierszu Wisława Szymborska nawiązuje do stylistyki tego cyklu audycji, a jeśli nie do tego konkretnie, to do jakiegoś podobnego. Nie mam złudzeń, nie łatwo to udowodnić w sposób nie budzący wątpliwości. Trudności mają zresztą charakter ogólny, nie sprawia kłopotu przedstawianie odwołań stylistycznych do tego, co utrwalone na piśmie, zapisane na papierze, inaczej jednak sprawy się układają, gdy chodzi o to, co łączy się z mediami elektronicznymi, bo dokumenty takie nie są na ogół publicznie dostępne, ich żywot jest efemeryczny, znikają natychmiast po pojawieniu się. W XX wieku tego typu przekazy, bądź konkretne, ściśle określone, bądź odpowiednio stypizowane lub uogólnione, często wracają jako mniej lub bardziej wyrazista sfera odniesienia. Jestem niemal pewien, że tak właśnie się dzieje w przypadku tego wiersza Wisławy Szymborskiej, z pozoru niezmiernie prostego, ale przecież formalnie bogatego, by nie powiedzieć skomplikowanego, niosącego istotne treści.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej monologowi starego śpiewaka. Zwracający się do nieznaney nam kobiety niemłody już artysta pragnie zademonstrować różnice między swoim własnym kunsztem z minionych lat, czy – może lepiej – swoją własną interpretacją, a tym, jak wykonują jego dawny repertuar wokaliści obecnie czynni. Nie ulega wątpliwości, że odniesień muzycznych nie można w wierszu dokładnie odtworzyć, nie można ich w przeciwieństwie do tego, co wyrażone w słowie, zacytować, więcej, nie można ich opisać tak jak opisuje się obraz, fresk czy katedrę. Trzeba je jednak w pewnych przypadkach jakoś zaznaczyć. I Szymborska za pośrednictwem starego śpiewaka to właśnie czyni. Wprowadza wyraźne sygnały muzyczności: trala tra la oraz pampa rampa pam. Obydwa pojawiają się w wierszu dwukrotnie, repetycja ma sygnalizować różni-

cę, tę, o którą bohater – podmiot wiersza pytał swoją rozmówczynię. Ona może ją uchwycić, trudno nam na temat cokolwiek powiedzieć, tekst nie otwiera po temu żadnych możliwości, daje jednak szansę recytatorowi, który gdy dysponuje koniecznym tu kunsztem, zróżnicowania wydobyć może. Tutaj wszakże przedmiotem analizy jest tekst, sugerujący przede wszystkim podobieństwo. Powtórzenie tych niesemantycznych, mających naśladować muzykę zestawów dźwiękowych tworzy w istocie efekt humorystyczny. Dotyczy to również powtarzanych dwukrotnie aż trzech wyrażeń deiktycznych, odnoszących się do przestrzeni scenicznej; są one sobie przeciwstawiane („tu – tu”, „tam – tam”, „stamtąd – stamtąd”). Jest to jeden z fundamentów kompozycyjnych tego – jak z reguły u Szymborskiej – niezwykle kunsztownego utworu.

Komponentu humorystycznego nie należy w *Starym śpiewaku* lekceważyć. I tutaj nasuwa się zagadnienie ogólne: czy w wierszach Szymborskiej, w których pytania metafizyczne, egzystencjalne, moralne grają tak wielką rolę, żywioł humoru jest istotny? Odpowiadam na kwestię tę zdecydowanym „tak”, gotów byłbym nawet powiedzieć, że jest poetka najwybitniejszą w poezji polskiej XX wieku – obok Leśmiana – humorystką. U obydwójga humor ujawnia się w stosunku do języka, z mowy się wyłania. Równa się on wielokształtnej językowej grze i przez to samo nie tylko nie jest owych pytań zaprzeczeniem, nie tylko nie osłabia wymowy formuł zasadniczych, ale im służy i przynajmniej w pewnych przypadkach staje się ich nośnikiem. Poetka układała utwory żartobliwe w rozmaitych sytuacjach towarzyskich, nie stroniąc od absurdu, kiedy jednak piszę o niej jako o wielkiej humorystce nie te igraszki wyrafinowanego dowcipu mam na myśli. Nie chodzi mi o twórczość uboczną, nie przeznaczoną do druku, nie wprowadzaną do zbiorów, które zawierają utwory należące do nurtu głównego, Wisława Szymborska jest humorystką w tym, co stanowi centrum jej poetyckiego dzieła.

Elementy humorystyczne nie ograniczają się w *Starym śpiewaku* do powtarzanych „trala tra la” i „pampa rampa pam”, mają znacznie szerszy zasięg. Zabawnie brzmi podwójne nazwisko śpiewaczki, wnoszące do wiersza wiele. Ma ono rozległe konotacje, w jakiejś mierze przywołuje pośrednio wielkie divy, które zwykły pod takimi nazwiskami występować, by przypomnieć Amelitę Galli-Curci, Marcelinę Sembrich-Kochańską, Marię Meneghini-Callas (ona zresztą po rozwodzie nazwisko mężowskie porzuciła), czy sławną za życia, a tak dzisiaj zapomnianą, że oszczędzono jej hasła w monumentalnej *Encyklopedii muzycznej PWM*, Gianinę Arangi-Lombardi. Nie było to regułą, by się o tym przekonać, wystarczy wspomnieć Janinę Korolewicz-Waydową, na ogół jednak jedno z nazwisk

miało charakter włoski. Tschubeck, choć pisane z niemiecka, brzmi ze słowiańska, Bombonieri jest włoskie niekwestionowanie. Można powiedzieć, że przez samo swoje brzmienie konotuje operowość. Nic dziwnego, skoro właśnie Włosi operę wymyślili – i to ona od Monteverdiego do Pucciniego stała się ich domeną, mimo że sławę zdobyli też kompozytorzy należący do innych nacji. Nie tylko zresztą o twórców chodzi, w kontekście tego wiersza jeszcze ważniejsze miejsce zajmują wokaliści, bo przecież nie trzeba przypominać, że od wczesnego baroku najslawniejszymi śpiewakami operowymi – od wielbionych w całej kulturalnej Europie kastratów do Luciano Pavarottiego – byli przede wszystkim Włosi. W ostatnich dziesięcioleciach ich dominacja w świecie opery osłabła, niezapomniana Tschubeck-Bombonieri odnosiła wszakże sukcesy wówczas, gdy była ona bezdyskusyjna. W tym miejscu ujawnia się dyskretnie to, co charakterystyczne dla całego wiersza: żywioł parodiowanego kiczu.

Parodia – jak zwykle u Szyborskiej – nie kłóci się z głębszymi znaczeniami. One zaś dochodzą do głosu w zakończeniu. Operową *divę* określa stary śpiewak przymiotnikiem „niezapomniana”. Ma on dwa znaczenia, niewątpliwie z sobą spokrewnione, ale też wyraźnie rozdzielne. To prawda, zarówno *Słownik języka polskiego* zredagowany pod kierunkiem Witolda Doroszewskiego, jak o kilka dziesięcioleci później *Inny słownik języka polskiego* podają tylko jedno znaczenie: „taki, którego nie można zapomnieć, nie dający się zapomnieć, pamiętny”. Nie ulega wątpliwości, jest to znaczenie podstawowe. Wyodrębniłbym wszakże znaczenie spokrewnione z nim, ale jednak inne, występuje ono często we współczesnej polszczyźnie kolokwialnej. W tym użyciu „niezapomniany” nie musi się kojarzyć z pamięcią, mogę powiedzieć, że coś co mniej lub bardziej oddalone w czasie, jest niezapomniane, bo jest świetne, jedyne w swoim rodzaju, wybijające się, znakomite. Tutaj na pierwszy plan wysuwa się pozytywna ocena, wątek aksjologiczny rozbrzmiewa dużo silniej niż odwołania do pamięci. Nie wykluczam zresztą, że różnice między dwoma znaczeniami sprowadzają się do różnicy proporcji, bo w użyciu podstawowym nie znika pozytywna ocena, w użyciu wtórnym zaś nie całkiem ginie sprawa pamięci.

Pozwoliłem sobie na ten wywód o komplikacjach semantycznych związanych z tym zaprzeczonym przymiotnikiem z tej przyczyny, że w wierszu Szyborskiej zróżnicowania te mają znaczenie podstawowe. Stały się elementem gry słownej, w której wyraża się sens wiersza. „Niezapomniana” ma tu przede wszystkim zabarwienie wartościujące, znaczy tyle co „wielka”, „wspaniała”, „jedyna w swoim rodzaju”. I zgodnie z tradycją przywołuje pamięć, ale nie w tym celu, by ją zaktualizować, czy potwierdzić, ale wspomnieć o jej zaniku. Bo przy-

miotnik ten koresponduje tu dużo wyraziściej z niepamięcią niż z pamięcią. Artystka, której przyznaje się atrybut wielkości, a stary śpiewak nie ma wątpliwości, że on jej przysługuje, jest niezapomniana w sensie wartościującym, ale nie jest pamiętana. Przedmiotem wiersza tylko z pozoru są proste i jedynie zabawne dywagacje wiekowego artysty, mówi on w istocie o czymś, co stanowi ważny składnik ludzkiej egzystencji.

## BOGUSŁAW KIERC

### Ten wiersz

Nie udaję, nie wymyślam sobie tego dla lepszego efektu: w tej chwili nie potrafię jeszcze wskazać najbardziej ulubionego przeze mnie wiersza Wisławy Szymborskiej. Uświadamiam sobie, że bez przesady można by powiedzieć o specyfice tej poezji uwydatniając fenomen ulubienia; Szymborska pisała wiersze, które, przejęte przez czytelników, niemal natychmiast okazywały się wierszami ulubionymi. Ulegam takiemu wrażeniu, kiedy próbuję sobie przypomnieć te ulubione i kiedy wertuję tomiki i zbiory.

Gdybym nie miał czasu do namysłu, byłbym w lepszej, wygodniejszej sytuacji, bo wymieniwszy tytuł, już nie musiałbym zastanawiać się, dlaczego właśnie ten a nie tamten, a właściwie, czemu nie ten tamten. Ten, bo ten. I już.

No tak, ale mam takie ulubione, które wtajemniczają mnie w samego mnie, więc to nie jest jakiś tam ranking czy podśpiewywanie: „mój ulubiony”.

O jednym już kiedyś pisałem, więc tylko przypomnę, że to *Wywiad z dzieckiem*, wiersz dla mnie fundamentalny, o zdumieniu i ciekawości, o dziecięcym nienasyconym filozofii, o przyłapywaniu świata na inności. Ach, ale niemal natychmiast chcę przywołać *Urodziny* i *Niebo* i *Widziane z góry* i *Zdumienie* i – dobrze, dobrze, to zestawienie tytułów już na coś wskazuje, co uwydatnia tendencję wyboru i to coś „podlega” zdumieniu; samo zdumiewa, ale też – „powołuje” do zdziwienia. Zdziwienia, które jest blisko podziwu.

Niech będzie, że *Urodziny* są moim ulubionym wierszem. Bo są.

Na pozór żartobliwy i lekki, prawie śpiewanka, jest wierszem genezyjskim. I już mnie kusi, żeby zahaczyć o *Genezis* z Ducha, nie pozwalałam sobie, ale i tak akompaniuję mi swoiste scherza Słowackiego – nie dlatego, że potrzebna mi



jest jeszcze jakaś muzyka do *Urodzin*, one dźwięczą w pełni. Współbrzmienia ze Słowackim – dla radości spotkania w tym samym przestworze: ontologicznego żartu, który odsłania nieustępliwe serio bycia.

Już pierwsza linijka tego wiersza zaskakuje swoją oczywistą nieoczywistością, bo czym jest ta wielość świata ze wszystkich stron świata? Wszystkie strony to więcej niż cztery, co się za chwilę okaże. Z eufoniczną brawurą rymów, echo-lalii i aliteracji. Zapowiadana, niemal bezwiednie przez tę pierwszą linijkę rymującą się w samej sobie tym samym słowem, jedyną taką linijką nad pozostałymi, rymującymi się wzajemnie. Jest więc jedyną linią nieparzystą w tym parzystym, liczącym dwadzieścia sześć wersów, wierszu? Zaraz, zaraz – trzy następne linie są wspólnie zrymowane, dopiero po nich następują rymy wiążące dwa wersy w nieprzerwanym ciągu.

Od razu zastrzegam się, że nie chodzi mi o odsłonięcie kompozycyjnej (filozoficznej) premedytacji. Wiersz mógł się „wydobywać”, jak chciał, ciekawi mnie to właśnie – jak chciał, jak prowadził rękę Poetki, to znaczy: jej myśli, uczucia (do których Ona zalicza ciekawość), wyobraźnię. Ciekawi mnie (w tym uczuciowym sensie) nie dla poznawczego łakomstwa, lecz dla możliwości wtopienia się w jego życie.

Te *Urodziny* można potraktować po prostu jako urodziny i zobaczyć najpierw bukiet bratków, o których dowiadujemy się dopiero pod koniec wiersza. I gotów byłbym domniemywać, że to od nich wszystko się zaczęło, od zadziwienia ich takością. Nawet, gdyby było inaczej (mogło być całkiem inaczej), to i tak ich wyjątkowa sytuacja w litanii stworzeń, rzeczy, żywiołów i zjawisk jest wyraźnie widoczna. Nie tylko dlatego, że podporządkowuje sobie pięć ostatnich linijek. Ale wyodrębnia szczegółowość jednego kwiatka i jeszcze bliżej – jednego płatka, który zaistniał „raz jeden w przestrzeni, od nigdy, na oślep, / wzgardliwie dokładny i kruchy wyniośle”. No tak, no tak. Ta jego wzgardliwa dokładność i wyniosła kruchość wobec widzącej go (patrzącej) osoby (też jednorazowej) ma w sobie coś z konfrontacji. A to jest płatek najmniejszego z bratków. (Bracia mniejsi, bratki najmniejsze). Deminutyw ogromu tyle-naraz-świata-ze-wszystkich-stron-świata? Płatek jednego z tych, które będą pogubione w pośpiechu podróży? („Bo ta ziemia to gospoda w ogromnej naszej podróży”).

Już prawie próbuję przechwycić ten bukiet, żeby chociaż przez chwilę potrzymać i widzieć pewne złote oczy, które Wisława Szymborska widziała na pewno. I od tego przypomnienia rozjaśnia mi się okoliczność pośpiechu podróży w innym tej podróży ujęciu.

Nie wiem, czy widząc te bratki, pomyślała o tamtych bratkach uwielbianego arcyapoety, ale *Odjazd* Leśmiana mógłby szczególne usytuowanie bratków w jej wierszu jeszcze głębiej uzasadniać:

Gdym odjeżdżał na zawsze znajomym gościńcem,  
Patrzyły na mnie bratków wielkie, złote oczy,  
Podkute szafirowym dookoła sińcem.  
Był klomb i rój motyli i błękit przezroczy,  
I rdzawienie się w słońcu dojrzałej rezedy.

Tyle naraz świata!

*Urodziny* są także narodzinami. Świat napadający ze wszystkich stron – oto doznanie pierwszego poczucia istnienia *od nigdy*. Inicjacja w stworzenie, zanurzenie w wirze stworzycielskich słów. Z ich rozmaitych przekształceń powstają rzeczy, zjawiska, sensory świata. Jak w Bereszit, której pierwsze słowa (jak i następne) brzmią jak dziecięca wyliczanka: „*Bereszit bara Elokim*”. U Szyborskiej zaraz po pierwszym wersie: moreny, mureny, morza, zorze, ogień, ogon, orzeł, orzech, chaszczce, paszczce, leszczce, deszczce, bodziszki, modliszki, motyle, goryle, beryle, trele, łopian, łopot, łubin, popłoch, przepych, kłopot, koliber, srebro, żubr, zebra, dwutlenek, ośmiornica, stonoga, cena z gwiazd zdarta, zachód, słońce, wszystko, próżnia i te bratki. Oszałamiające. Przemienione sztuką wiersza w istnienie natychmiastowe. Czytam z uśmiechem, z satysfakcją, jakbym sam to z siebie wynurzał, widział i słyszał, będąc widzeniem i słyszeniem. Choć nie wiem, „jak ma się w to bawić osoba żyjąca”, bawię się, bawi mnie to, dopóki nie przypomnę sobie, że „na chwilę tu jestem i tylko na chwilę”.

Po tej konstatacji wers, który wydaje się napisany w podobnym tonie jak wszystko wyżej i mógłby być wzięty za usprawiedliwienie nie zasłużenia sobie na takie dary, objawia inną skalę tego, co się stało (albo się staje). „Nie zdążę wszystkiego odróżnić od próżni”.

I to wszystko i ta próżnia pisane małymi literami, nie przestają być wszystkim i próżnią najwyższego kalibru.

Przypomina mi się, co o próżni pisał Włodzimierz Sedlak: „Próżnia jest zupełnie nieznanym światem, bardziej tajemniczym niż dostrzegalny Wszechświat. Ten jest raczej tym, co próżnia poza siebie wyrzuca, jeśli tak można powiedzieć. Próżnia żyje na własny sposób, »dyszy« kwantowo, ma swoją budowę, czyli strukturę. To z jej oddechu zrodził się dopiero nasz świat”.

Patrzę na płatek tego przedziwnego bytu i bycia: *viola wittrockiana* i nie wiem, czy to, co widzę, jest widzianym czy widzącym. Widzącym wzgardliwie i wyniośle.

## KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

### *Otwornice*

Są jak miliony i miliardy żyjątek, o których nie wiemy nic.  
Wybrane na chybił trafił, pierwsze z brzegu i pierwsze lepsze.  
Wapienne skorupki zmienione w białe skały.  
W lazurowym morzu w blasku słońca.  
Piękne i zachwycające.  
Ascetyczne, osobne i zwarte.  
Kiedyś były poszczególne, pojedyncze i godne litości.  
Tak małe i błahe, że prawie nie istniejące.  
W wirze świata i w pyłe kosmosu.  
Pośród planet i czarnych dziur.  
Na ziemi.  
Ziarnka, drobinki, okruszki.  
Bez uczuć, myśli i świadomości.  
Przemienione, zredukowane i utrwalone.  
Złowione w kształt, ustalone w formie.  
Unicestwione i złączone ze sobą.  
Wdane w inny byt.  
Niczego nie chcą, na nic nie liczą, na nic nie czekają.  
Trwanie prawie doskonałe.  
Cmentarzysko, które budzi grozę, pełne spokoju i dostojeństwa.  
Zbiór istot, których nie ma.  
A były w ruchu i na luzie.  
Przypisane do miejsca.  
Zastygłe w przestrzeni, wyrzucone z czasu.  
Nie wiedziały, czy są, czy ich nie ma.  
Teraz chyba tym bardziej nie wiedzą.  
Budzą zachwyty i zdumienie, może nawet wzruszają.  
Już nie solo, ale razem, w gromadzie.  
Nie do rozróżnienia i nie do oddzielenia.  
Trwają wśród dni, nocy i pór roku.  
Pod słońcem, pod księżycem i pod gwiazdami.

Świadczą o tym, że byli.  
Są.  
Na początku, na końcu, z możliwościami na przyszłość.  
Pośredniczki między życiem i śmiercią.  
Czy mają w sobie siłę i moc?  
Skończone, obrócone w kamień, podsumowane.  
Wśród fal.  
Posąg minionego życia.  
W przemianie.

LESZEK SZARUGA

## „mały Grześ z naprzeciwka i Marek Aureliusz”

Bardzo lubię wiersz Wisławy Szymborskiej zatytułowany *Stary profesor*:

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.

Gdybym miał typować, byłbym skłonny uznać, że chodzi o zmarłego w zeszłym roku profesora Henryka Markiewicza, ale przecież nie ma to większego znaczenia. Ważne są w tym wierszu pytania i odpowiedzi, a właściwie sposób formułowania tych drugich. Ważna jest też konstrukcja całości wiodąca ku puencie:

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

Wywiad, a właściwie (przeznaczona do publikacji) rozmowa jaką przeprowadza „podmiot liryczny” ze starym profesorem jest tylko pozornie zwykłą wymianą zdań. Pytania, jak pytania – z tych, co to się w czasie mniej lub bardziej przypadkowych spotkań wydarzają. Widać, że rozmówcy mają wspólne doświadczenia – „podmiot liryczny” zatem do młodych nie należy, skoro pyta „o tamte czasy, kiedy byliśmy jeszcze tacy młodzi”.

Owo „my” jest tu ważne, bo uważny czytelnik, znający wszak wiek „podmiotu lirycznego”, bez trudu się domyśli, o jakie to czasy chodzi: chodzi o czasy stalinowskie, gdy oboje byli „naiwni, zapalczywi, głupi, niegotowi” i wiedzący „na pewno, / co dla ludzkości dobre a co złe”. I warto w tym kontekście przypomnieć wywiad, jakiego udzieliła Szymborska w początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy, zapytana o swe ówczesne zaangażowanie w doktrynę, odpowiedziała młodemu rozmówcy: „Należałam do pokolenia, które wierzyło. Ja wierzyłam. A kiedy przestałam wierzyć – przestałam pisać takie wiersze. Wcale się nie bronię i nie chcę wmawiać, że byłam wtedy mądra. Nie. Byłam głupia i wiedziałam o wiele mniej niż można się było potem dowiedzieć. Ja kochałam ludzkość – wie pan, co to jest?... Nie wolno kochać ludzkości – trzeba lubić ludzi. Ci, co kochają ludzkość, przeważnie bardzo nie lubią ludzi”. Nic zatem dziwnego, że cała późniejsza poezja Szymborskiej skupia się na, by przywołać termin Witkacego, istnieniu poszczególnym. Więcej – skupia się na paradoksie tego istnienia, na jego koniecznej przypadkowości. Dlatego tak ważni stają się w tym wierszu „mały Grześ z naprzeciwka i Marek Aureliusz”, postaci jakby wzięte z odległych od siebie światów i całkowicie od siebie różne, lecz jednakowo ważne i jednakowo domagające się uwagi.

Pozostajmy jednak przy tym konkretnym, pojedynczym wierszu. Zapytany o „tamte czasy”: profesor odpowiada: „Trochę z tego zostało, z wyjątkiem młodości”. Cóż zatem pozostało? Okazuje się, że „trochę” naiwności, zapalczywości, głupoty i niegotowości – tego się profesor nie wypiera, gdy jednak pada pytanie o ludzkość i o to czy można wiedzieć, co dla niej dobre, a co złe, odpowiada stanowczo i jednoznacznie: „Najbardziej śmiertelne złudzenie z możliwych”. Pewność tego, co dobre, a co złe dla ludzi, jest „śmiertelna”. Wie o tym profesor, gdyż pamięta dobrze „tamte czasy”. I znów nie od rzeczy będzie przywołanie wywiadu z Szymborską – innego, lecz udzielonego mniej więcej wtedy, gdy poprzedni: „Ba, gdyby nie smutek, to poczucie winy, to może nawet nie żałowałabym doświadczeń tamtych lat. Bez nich nigdy bym tak naprawdę nie wiedziała, co to takiego jest wiara w jakąś jedyną słuszość”.

„Mały Grześ z naprzeciwiaka i Marek Aureliusz” – każdy z nich reprezentuje przecież inny sposób widzenia świata i oba one są dla starego profesora ważne. Więcej – ważny jest dla niego każdy „punkt widzenia” symbolizowany przez mrowie gwiazd roziskrzających wieczorny nieboskłon. Każdy z nich jest „kosmitą” – bo przecież nie pierwszy raz lokuje Szymborska naszą egzystencję w bezmiarze wszechświata – i z każdym wchodzi się w jakąś relację: by była ludzka, musi być otwarta na wzajemne porozumienie, a zatem przystać na inność, która zadziwia swą wielorakością. Ale, być może, dochodzi się do takiego stanowiska dopiero o zmierzchu, gdy powoli wygasają naiwność, zapalczliwość, głupota i niegotowość.

JANUSZ SZUBER

## Dyliżans i zakatarzona Goplana

Gdybym kiedyś układał prywatną antologię wierszy mi bliskich, od jakiegoś czasu taki pomysł chodzi mi po głowie, to w tej antologii na pewno znalazłyby się dwa wiersze z dyliżansami: Adama Ważyka *Biedronka* i Wisławy Szymborskiej *W dyliżansie*.

Oczywiście nie chodzi tu o szczególną skłonność do tego typu pojazdów, ale w samym słowie „dyliżans” istnieje swoista magia, ono łączy się ze staroświeckim podróżowaniem, niesie jakąś tajemnicę i obietnicę zarazem. Zapamiętałem taką scenę z filmu Agnieszki Holland *Kopia mistrza*, kiedy dyliżans pędzi, a rozedrgany widok z okna ilustruje fugę Beethovena. Dyliżanse były też nieodłącznym elementem westernów, skoro już o kinie mowa.

Wiersz Ważyka, jestem tego pewien, jest manifestacją doskonałości, i to pod każdym względem. Jeżeli chodzi o utwór Szymborskiej, to niektórzy krytycy kręcili nosem – że brak mu kondensacji, precyzji, które cechują na ogół wiersze noblistki. Pierwszy raz *W dyliżansie* przeczytałem w dość specyficznych okolicznościach i być może to wpłynęło na jego zapamiętanie... Kiedy leżałem na Skawińskiej, w klinice, pewnego razu zjawił się Jerzy Illg ze świeżym wydrukiem komputerowym wiersza Szymborskiej i ten tekst później mi towarzyszył przez cały czas kuracji u profesora Andrzeja Szczeklika.

Wiersz mi się podoba, wbrew różnym opiniom, choć przyznaję, jest zbudowany dość prosto, ale trudno by mi było czynić z tego zarzut. Mamy tu wzór rodem z Cervantesa: zbiorowego Sancho Pansę – podróżnych, którzy siedzą w dylizansie, osoby, które widać przez okienko na postoju, i mamy postaci najważniejsze dla kompozycji całości, które jednak na tle tamtych, pospolitych i w tej pospolitości zanurzonych po uszy, ale soczystych, pełnokrwistych wypadają wątko. Poetka zrobiła to świadomie. Przeniesiona w czasie do dylizansu, którym podróżuje Słowacki, stara się nawiązać z nim kontakt na poziomie stosunkowo banalnym. Żadaje temu spłoszonemu i zagubionemu mężczyźnie szkolne pytanie: czy zdaje sobie sprawę, czym jego obecność się zakończy, jak mocno zaznaczy się w wyobraźni potomnych?

Jest to chwyt nieprzypadkowy. Pokazuje, jak pewne sytuacje, które funkcjonują w edukacji, którymi przesiąkają kolejne pokolenia, kreują pewien nieśmiertelny wizerunek i sprawiają, że popadamy w swoistą schizofrenię – co innego myślimy, co innego mówimy, a boimy się mówić głośno, nawet sami przed sobą, o tym, co czujemy...

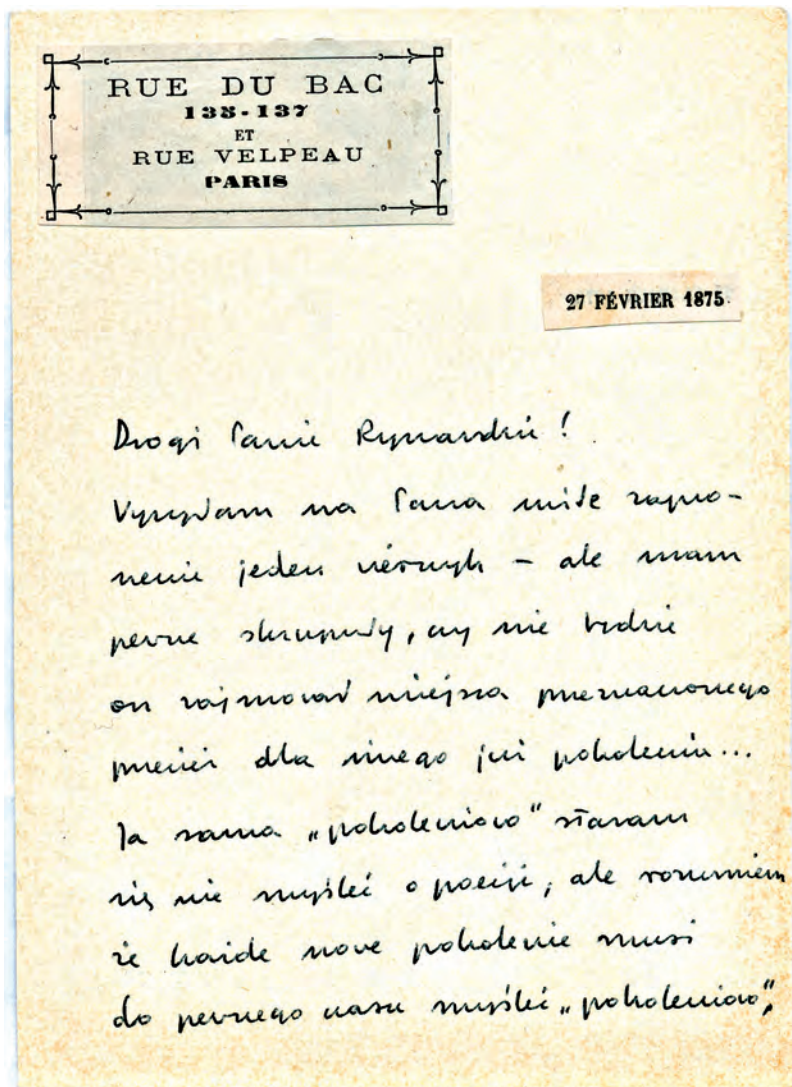
Szyborska dotknęła bardzo ważnej dla mnie sprawy. Żaden wielki poeta nie budzi we mnie takich emocji, jak Juliusz Słowacki. Wychowywany byłem w jego kulcie przez matkę, która mi go kazała czytać. Wysoko cenił go Herbert, którego przecież uważałem i uważam za swojego mistrza. Jestem Słowackiemu wdzięczny, że w *Zawiszy Czarnym* przywołał mój rodzinny Sanok, odmalowując zamek sanocki być może taki, jak na litografii Stęczyńskiego, popularnej w I połowie XIX wieku. Słowacki jest bohaterem dramatu mojego krajana, Mariana Pankowskiego, *Nasz Julo czerwony*.

A jednak mimo tych wszystkich „za” nie potrafię oddawać należnego hołdu temu wieszczowi... Największymi XIX wiecznymi poetami pozostają dla mnie Mickiewicz i Norwid.

Uroda poszczególnych fraz Słowackiego jest bezsprzeczna, większe całości zaczynają budzić wątpliwości. *Anhelli* i *Król Duch* miejscami irytują, miejscami, w bardziej wysiłonych fragmentach, śmieszą. Na swoje usprawiedliwienie przytoczę sformułowanie Herberta, który w jednym z listów do mnie tezę o mazgajstwie polskiej poromantycznej literatury zilustrował przykładem zakatarzonej Goplany.

Szyborka należy do wąskiego grona poetów, którym ufam, a w miarę upływu lat to zaufanie wzrasta. Frazy Słowackiego cytuję, do wierszy jego od czasu do czasu wracam, ale całości jego dzieła nie potrafię przyjąć i „uwielbić”.

Wisława Szymborska  
Kartka do Ryszarda Krynickiego





To tci bris ris, ic ten vion v „Siudevic“  
wyda ris umiedymu wocion Trochyl  
nie na niejmu. No ale to jui  
Pan, jako mawca tego wytykaco,  
muni rozimymu.

Jen mi mudo, ic ris Pan edemni,  
a wocle, jak ris mawca wotony  
i wocle wyandy, muba ris wotkai  
i poadai, jak Pan mypli?

tany medecine wochronian  
Vindam Gynubonka

**VIANDE-QUINA** LE FORTIFIANT  
par excellence  
des phthisiques, des anémiques, des enfants débiles, c'est le  
**VIN AROUD AU QUINA** ET AUX PRINCIPES NUTRITIFS  
DE LA **VIANDE**.  
Pharmacie AROUD, à LYON. Prix : 5 fr. Envoi fr<sup>o</sup> par 5 bouteilles.

Drogi Panie Ryszardzie!

Wysłałam na Pana miłe zaproszenie jeden wierszyk – ale mam pewne skrupuły, czy nie będzie on zajmował miejsca przeznaczonego przecież dla innego już pokolenia...

Ja sama „pokoleniowo” staram się nie myśleć o poezji, ale rozumiem że każde nowe pokolenie musi do pewnego czasu myśleć „pokoleniowo”. Toteż boję się, że ten wiersz w „Studencie” wyda się młodym poetom trochę nie na miejscu. No ale to już Pan, jako sprawca tego wszystkiego, musi rozstrzygnąć.

Jest mi miło, że się Pan odezwał, a w ogóle, jak się przewalą urlopy i różne wyjazdy, trzeba się spotkać i pogadać, jak Pan myśli?

Łączę serdeczne pozdrowienia  
Wisława Szymborska

## Nota

„Wierszyk”, o jakim mowa, to *Wielka liczba*, która (razem z wierszem *Kaligula* Zbigniewa Herberta) ukazała się w pierwszym powakacyjnym numerze dwutygodnika „Student” w 1972 roku, gdzie wówczas, krótko i ze zmiennym szczęściem prowadziłem dział literacki. Obie (drukowane, bo nie wiem, czy zachował się rękopis) wersje wiersza, tę zamieszczoną w „Studencie” oraz ostateczną, znaną z tomu pod tym samym tytułem, który ukazał się cztery lata później, przypomniałem niedawno w „Kwartalniku”. Nie chciałem wtedy publikować listu, który towarzyszył wierszowi, i który jest dla mnie drogą pamiątką. Czynię to teraz, niejako na marginesie trwającej właśnie pierwszej dużej wystawy kolaży Wisławy Szymborskiej w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, ponieważ kartka, jaką wysłała do mnie 22 sierpnia 1972 roku, jest jedną z jej wcześniejszych pocztówek z elementami kolażu, jakie zaczęła robić na początku lat siedemdziesiątych minionego wieku. Tak przynajmniej to pamiętała, kiedy wybierałem wyklejanki do *Rymowanek*, na początku 2003 roku. Wtedy też pokazała mi swoją pierwszą, bardzo ascetyczną wyklejankę (w *Rymowanek* zamieszczoną na stronie 29), którą, jako najwcześniejszą, zachowała sobie na pamiątkę.

Z nielicznych opublikowanych do tej pory zbiorów korespondencji poetki, przede wszystkim z ogłoszonej w 2008 roku książki Ryszarda Matuszewskiego *Wisławy Szymborskiej dary przyjaźni i dowcipu*, wynika, że jej pierwsze pocztówki/wyklejanki mogły powstać rzeczywiście na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. W każdym razie pierwsza pewna data, jaka się tam pojawia, to 19 grudnia 1970. W tej samej książce znajduje się zresztą obustronna wyklejanka, jaką Wisława Szymborska wysłała w roku 1975 do Matuszewskiego z maszynopisem tomu *Wielka liczba*, na której nakleiła datę: „13 février 1875”, wyciętą najprawdopodobniej z tej samej francuskiej gazety, co data: „27 février 1875” na karteczce wysłanej trzy lata wcześniej do mnie. Zatem obie karteczki, chociaż powstały prawdopodobnie w tym samym czasie (około roku 1972 lub wcześniej), wysłane zostały w różnych latach, co potwierdzałoby moje przypuszczenie, iż data wysłania konkretnej wyklejanki niekoniecznie oznacza datę jej powstania.

Najwcześniejsze wyklejanki, a do takich należą karteczki подарowane przez autorkę Kornelowi Filipowiczowi (od których się zaczyna wystawa w MOCAK-u), o ile mi wiadomo, nie są niestety datowane, nie możemy więc mieć pewności, czy powstały na przykład w roku 1970, czy znacznie wcześniej. Z książki Matuszewskiego wynika bowiem, iż elementy kolażu tekstowego Szymborska za-

częła wykorzystywać już w roku 1967, o czym świadczy zabawna całostronnicowa dedykacja na stronie przedtytułowej tomiku *Sto pociech*, składająca się w dużej części z wyciętych fragmentów jakiejś młodopolskiej recenzji, której bohaterką miałyby być „nasza pani Szymborska” i z dopisanego dowcipnego komentarza samej poetki.

Natomiast prawdziwą rewelacją w tej mierze jest opublikowanie przez wydawców w książce: Wisława Szymborska *Błysk rewolwru* pierwszego tekstowego kolażu, powstałego prawdopodobnie w roku 1941 (choć bardziej prawdopodobne wydaje mi się, że został zrobiony w latach 1941–1944) i znajdującego się w *Ankiecie*, specyficznym sztambuchu, składającym się z dziewiętnastu pytań, jakie młoda poetka zadała sobie i grupie najbliższych przyjaciół, jak też ich (oraz własnych, niekiedy pisanych wierszem) na nie odpowiedzi. Wśród tych odpowiedzi zdarzają się również rysunki oraz kolaże, zarówno fotograficzne (na pewno nie jej autorstwa), jak i ten (ułożony jako odpowiedź na wezwanie: *A teraz popisz się sam jako autor...*), którego autorstwa możemy się tylko domyślać. Zresztą czy to nie lepiej, iż nie ma stuprocentowej pewności? Piękna byłaby pewność, *ale niepewność piękniejsza*.

R.K.

Ryszard Krynicki

16 × **Wisława Szymborska**

(wybrane fotografie z lat 2006–2011)



16 grudnia 2006 r., po wieczorze poezji Artura Międzyrzeckiego.  
Wisława Szymborska i Julia Hartwig.



16 grudnia 2006 r., Kraków, ul. Grodzka 64, Centrum Studiów Humanistycznych,  
przed wieczorem poezji Artura Międzyrzeckiego.  
Wisława Szymborska, Julia Hartwig, Krystyna Zachwatowicz i Adam Zagajewski.



**DRODZY STUDENCI!**  
Biblioteka Centrum Języka i Kultury Polskiej w Socjocie  
podczas wakacji w dniach  
od 18 do 20 grudnia 2008r.  
w godzinach od 8.00 do 15.00  
Najmłodszy od 21.12.2008r. do  
2.01.2009r. będzie zamknięta

**dr Ełbiety Rybickiej**  
11. 10.2008  
Kilka słów w sprawie mojej antropologicznej teorii

**WIECZÓR POEZJI**  
  
**ARTUR MIĘDZYRZECKI**  
Wiersze  
Wybrał i przedmował  
Włodzisław Śleszyński  
Julia Harasimowicz  
Rybnik

**amnesy**  
Czy wiesz kto...?  
W ramach projektu "Amnesy" organizujemy konkurs na najlepszą historię z przeszłości. Wypełnij formularz i wyślij go do: amnesy@wp.pl. Termin: 31.12.2008r.

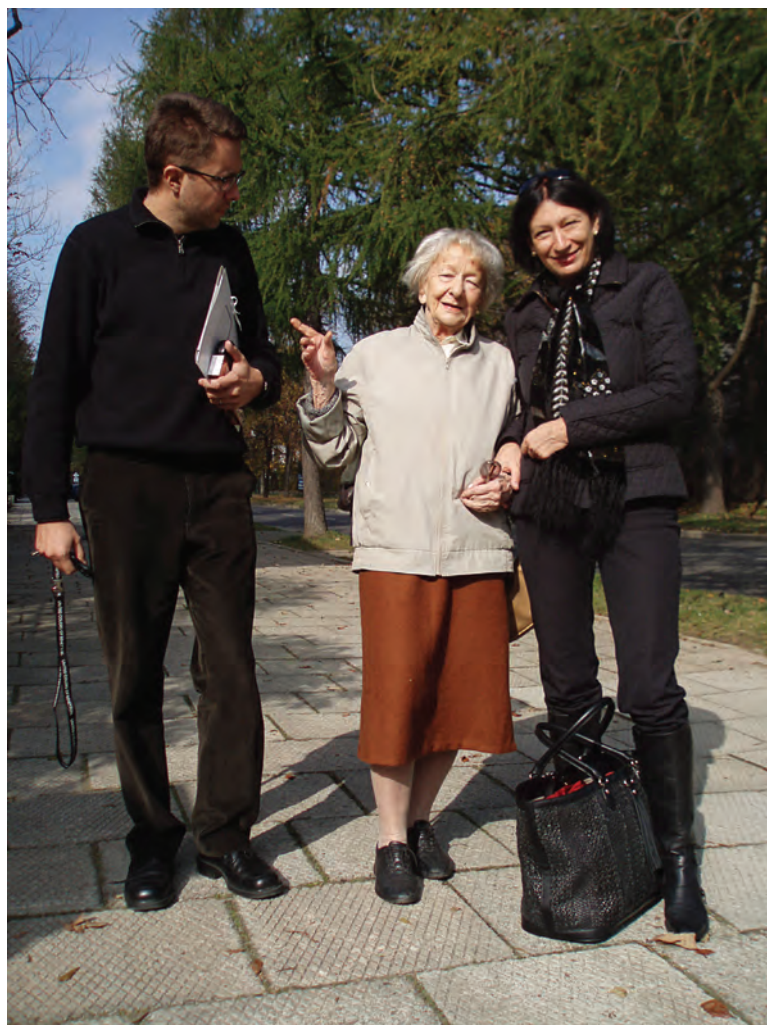
**Quinquagesimo**  
50. rocznica  
1958-2008



Początek października 2007 r., Zakopane.  
Wisława Szymborska, Krystyna Krynicka i Michał Rusinek.















Tego samego dnia w Dolinie Kościeliskiej.





23 sierpnia 2008 r., Stadnina Koni w Michałowie.

Na zdjęciach: Wiśława Szymborska, Krystyna Krynicka, Masza Potocka, Maja Zagajewska, Adam Zagajewski, Jerzy Białobok, pan masztalerz i dwukrotna championka świata Kwestura.







6 lipca 2009, Lubomierz.  
Wisława Szymborska, Krystyna Krynicka, prof. Wiesław Czyż i Michał Rusinek.





5 października 2011 r., Zakopane, u wylotu Doliny Kościeliskiej.  
Wisława Szymborska, Krystyna Krynicka, Anders Bodegård, Michał Rusinek i właściciel  
restauracji, który przed chwilą opowiedział, że jego dziadek kupił ten skrawek gruntu od  
Wincentego Szymborskiego.

JULIA HARTWIG

## Podróżny

Idę wciąż idę  
kto mi to zabroni  
wszystko mam do oddania  
i o nic nie proszę  
trochę poturbowało  
trochę poraniło  
a teraz już odchodzę  
nie powiem na jak długo  
ani dokąd idę

**To czego nam potrzeba**

**to jasność widoku**

życie ile potrafisz

oczyszczone z mułu

i to pragnienie jakże naturalne

by zajrzeć głębiej niżli rzeczy płyną

stanąć przeciw nieszczęściu

aż się w śmiech obróci

*dlatego nie chcę smutków co nie nowe*

*nie chcę już smutków nie*

JULIA HARTWIG

Dziennik  
(fragment)

4 stycznia 2013, Warszawa

Wróciłam do odłożonych lektur w „The New York Review of Books”, gdzie znalazł się artykuł Johna Banville po ukazaniu się drugiego tomu listów Becketta z lat 1941–1956. Autor omówienia cytuje z tej okazji wspaniałą wskazówkę, jaką Beckett daje samemu sobie: „Zawsze próbowałem. Zawsze się nie udawało. Nie szkodzi. Spróbuj jeszcze raz. Nie zrażaj się”. Miał złe doświadczenia z wydawcami, którzy nie kwapili się do wydawania jego prac, aż nieoczekiwanie spotkał go wielki sukces: sztukę *Czekając na Godota* przyjęto w Paryżu entuzjastycznie, jej sława w roku pięćdziesiątym obiegła cały świat. Ten triumf go zaskoczył. Nie należał do ludzi, którzy lubią pokazywać się w świetle jupiterów. Jednak rosnąca sława nie mogła pozostać bez wpływu na jego życie osobiste i zawodowe, o czym świadczyć miały jego listy. Sukcesy mnożyły się. W wydawnictwie Les Editions de Minuit wydano jego prozę *Molloy*, którą uznano za arcydzieło. W roku 1969 otrzymał Nagrodę Nobla. Na wieść o tym jego żona miała wykrzyknąć: Katastrofa! – znała bowiem jego skromność i niechęć do publicznych występów. Istotnie, na wieść o tym odznaczeniu Beckett zamknął się w domu, do którego zbiegli się tłumnie dziennikarze. Wydawało się, że nie wyjdzie nigdy, ale nagle ukazał się w drzwiach i powiedział im tylko jedno zdanie:

„Chciałbym panom powiedzieć, że nie mam nic do powiedzenia”. Poczem najszybciej jak mógł, wyjechał z Paryża, nie powiadamiając nikogo o kierunku swojej podróży.

„Skazany na sławę”, tak określił postawę Becketta wobec sukcesów, jego biograf, James Knowlson. Jednak zarówno on, jak autor przedmowy do tomu tych listów piszą, że ton korespondencji pisarza nabrał teraz nie tylko nowego zabarwienia, ale i innego charakteru. Trzeba było doglądać umów, wypowiadać się w sprawach wydawniczych. Jednak korespondencja z przyjaciółmi na tym

nie ucierpiała. Beckett zostawił w spadku tysiące listów, które stanowią nieocenne źródło wiedzy o pisarzu. Są przedmiotem studiów dla biografów i lekturą czytaną z pasją przez wielbicieli Becketta. Dan Gann, autor przedmowy do drugiego tomu listów, polemizuje z określeniem „skazany na sławę”, jeśli miałyby to oznaczać wewnętrzny opór Becketta po zaistniałej, tak korzystnej dla niego sytuacji pisarskiej. Dostrzega w jego listach akcenty świadczące o tym, że nie był obojętny na uznanie, jakim go obdarzano. Zapytać by można: czy to nie naturalne po latach bolesnego zapewne dla niego niedostrzegania go na rynku?

Koresponduje z wydawcami, tłumaczami, dziennikarzami, akademikami, dyrektorami teatrów, agentami teatralnymi, twórcami radiowymi. Dan Gann uważa, że badacze zajmujący się twórczością Becketta opisują go często jak rodzaj świętego, kogoś pośredniego między Franciszkiem z Asyżu a prorokiem Jeremiaszem. Nie jest to sprzeczne – pisze Banville – Beckett, podobnie jak każdy pisarz, pragnął swoje utwory publikować, chciał być czytany, rozumiany i podziwiany. Pragnienie to nie jest sprzeczne z odrazą, jaką budzi miażdżąca maszyna reklamy szalejąca na literackim rynku.

Pierwsza zmiana tonu pojawia się w jego listach pisanych po wojnie, w 1945 roku. Słabnie wrogość w stosunku do ludzi, żale do świata i poczucie krzywdy. Choć Beckett nie był kombatantem, brał udział w Ruchu Oporu i ukrywał się przed poszukującym go gestapo. Nigdzie jednak nie znajdujemy żadnej wzmianki o tym w jego korespondencji. A przecież możnaby się tego spodziewać po latach ukrywania się, po utracie wielu przyjaciół, deportowanych lub zabitych, po okresie wegetacji wśród ruin straszliwie zbombardowanego Saint-Malo, w Normandii, gdzie po wojnie pracuje w irlandzkim Czerwonym Krzyżu. Przeżycia te wpłynęły na zmianę jego usposobienia – pisze Gunn – zetknięcie się z grozą wojenną i stale zagrażającym niebezpieczeństwem, odmieniły jego stosunek do siebie samego, do świata i ludzi. W zapomnienie poszły gorzkie tyrady lat poprzednich, żale nad sobą i urazy. Jak gdyby uczestniczenie w tak wielu doświadczanych cierpieniach na zawsze postawiło tamę wyrażaniu osobistych pretensji; jak gdyby widok tylu brutalnych czynów utwierdził go na zawsze w paradoksalnie rygorystycznej i pozytywnie naładowanej bierności.

Jeśli wojna nauczyła Becketta siedzieć cicho, to ten nowo pozyskany spokój wpłynął owocnie na pisarstwo Becketta. Pisze sardoniczne opowiadanie, *More Pricks Than Kicks* (1934), powieść: *Murphy* (1938) i wydane pośmiertnie: *Fair to Middling Women*, kontrastujące z ponurym *Wattem*, którego pisał Beckett ukrywając się w Rousillon, a skończył w roku 1945. Żaden z tych utworów, nawet *Watt*, w najmniejszym stopniu nie zapowiada tego, co miało nadejść w tak



zwanej trylogii powieściowej – *Molloy*, *Malone Dies* i *The Unnamable*, napisanych w niezwykłym przypiływie twórczym – nazwanym przez Becketta pod koniec lat czterdziestych „oblężeniem pokoju” i będących dziełami mistrzowskimi środkowego okresu twórczego z najbardziej reprezentatywnymi osiągnięciami w prozie. Tam znalazł wreszcie sposób, by ciemność, którą Krapp zawsze trzymał w uległości, zalała całość niczym rozlany atrament.

W tym czasie, kiedy komponuje dwa ostatnie tomy trylogii i *Czekając na Godota*, zasypał swego przyjaciela, historyka sztuki Georges’a Duthuit gradem niezwykłych, niemal delirycznych listów. Duthuit, podobnie jak Beckett, zajmował się sztukami wizualnymi i podobnie jak Beckett był w nich zakochany. Listy Becketta dotyczą niemal wyłącznie malarstwa i teorii malarstwa. Zważywszy na temperaturę tych listów, pisanych często i z wielkim zaangażowaniem, można przypuszczać, że mimo serdecznych nagłówek Beckett kieruje je niejako sam do siebie. Malarzem, którego najbardziej wówczas cenił, był holenderski abstrakcjonista Bram van Velde. Pisząc o jego malarstwie rozwija własną estetykę – pisać jak najoszczędniej, w sprzecznie i bez pointy: „Długo czekaliśmy na artystę – pisze w liście do Duthuit – na artystę, który ma dość odwagi i swobody na przyjęcie wielkiego tornada intuicji, zrozumienia, że zerwanie ze światem zewnętrznym powoduje zerwanie ze światem wewnętrznym; że nie można tego zamienić na naiwne wyobrażenie, że świat zewnętrzny i wewnętrzny stanowią jedno i są tożsame. W tym samym liście twierdzi, że nie jest już zdolny pisać w jakikolwiek odpowiedzialny sposób o Bramie, czy o czymkolwiek. Jest to oświadczenie tym bardziej komiczne, jeśli przypomnieć gęsto zapisane kartki z rozprawkami, jakie przesyłał uprzednio – pisze Gunn. Dodaje jednak: Trzeba zatrzymać się na tym, co Beckett pisze dalej. Nie jestem już zdolny pisać o c z y m ś (*writing about*). Znaczy to dużo więcej – chyba, że się mylimy – niż zwierzenie w krytycznym momencie własnej impotencji twórczej. Lata wcześniej, pod koniec roku dwudziestego, w szkicu o *Finnigans Wake* młody Beckett twierdził, że ostatnie dzieło mistrza nie jest o c z y m ś, lecz jest czymś, rzeczą samą w sobie, która jest rozumiała we własnym słownictwie. Teraz, w kontrolowanej frenezji komponowania *l’Innommable*, Beckett zdążył do tej samej autonomii dzieła, szukając w sobie, jako artyście sensu, jaki dostrzegał w Cezanne’ie, o tej niewspółmierności nie tylko z życiem, tak odmiennego porządku jak krajobraz, ale także z życiem wedle jego własnego porządku nawet z życiem działającym w nim samym”.

W fascynującej, spornej i nieco mętnej książce autorstwa Pascale Casanova: *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*, powołując się na *Worstward*

*Ho* jako na triumfującą kulminację wysiłku Becketta do wypracowania literatury „abstrakcyjnej”, stwierdza, że Beckett stworzył czysty obiekt języka, całkowicie autonomiczny, skoro nie zwraca się ku niczemu poza samym sobą. Jest to poruszające twierdzenie – ale czy uzasadnione? Z pewnością *Worstward Ho* to wspaniały i surowy tekst, ale odnosi się do rzeczy istniejących poza nim. Z pewnością książka ta zradykalizowała i poszła najdalej w formalnej kombinatoryce i wywołała największą literacką rewolucję w dwudziestym wieku. W liście do publicysty i tłumacza, Axela Kahna, twierdzi, że coraz trudniej jest mu pisać „formalnym angielskim” i choć nie zdecydował się jeszcze na pisanie po francusku, jego język wydaje mu się jak przesłona, którą trzeba zedrzeć, aby dotrzeć do tych rzeczy (lub do tej nicości) leżących poza językiem, i wyraża nadzieję, że przyjdzie czas, kiedy skuteczne nadużycie języka będzie jego najlepszym użyciem. W tym celu najlepiej jest drążyć jedną po drugiej dziury w języku, aż wyjrzy to, co jest pod nim – i zacznie wydobywać się na zewnątrz; nie wyobrażam sobie wyższego celu dla współczesnego pisarza.

Już w roku 1937 zadał pytanie: Czy jedynie literatura pozostać miałaby na tej starej, niemądrej drodze, opuszczonej już przez muzykę i malarstwo. Czy jest jakiś dostateczny powód, dla którego ta przeraźliwa, arbitralna materialność nie powinna zaniknąć? Innymi słowy, jak daleko może zajść taka literatura. Celem Becketta jest literatura abstrakcyjna. Ale czy może być coś takiego?

Na ten temat Pascale Casanova pisze: Nie można przyjąć hipotezy o absolutnej niezależności tekstu w stosunku do słowa, gramatyki i literackiej konwencji. Można tylko, jeśli się zdąży do tego, przed zniknięciem słów i znaczeń przyjąć „minimalne minimum”. Czym miałyby być to minimalne minimum? Tym samym zaprzecza swojej wypowiedzi, że *Worstward Ho* to dzieło całkowicie autonomiczne, ponieważ nie odnosi się do niczego innego, jedynie samo do siebie.

Jest faktem, że słowa nie są znakami, jakimi posługuje się malarstwo czy muzyka. Język to medium pospolite, wyciera się nieustannie w codzienności, jest, jak powiedziałby Beckett, skażone. Czy jest coś paraliżująco uświęconego, zawartego w naturze słowa, co nie należy do składników innych sztuk?, pyta retorycznie Beckett Axela Kauna. Nieretoryczna na to odpowiedź brzmiałaby: nie ma nic uświęconego, co wyróżniałoby słowo, jest ono pospolite (*profane*). Język musi mówić, taka jest jego istota. Gdyby abstrakcyjne pisanie mogło istnieć, podobnie jak abstrakcyjne malarstwo, słowa stałyby się wówczas zwykłym hałasem. To było pytanie, które zadał sam sobie i nad którym głowił się od połowy lat czterdziestych, aż do śmierci. Walka z językiem była jego utrapieniem

i zarazem natchnieniem, o tym mówi każda stronica jego listów do Georges'a Duthuit, w których zwierza się raz po raz z uświadomionego poczucia bezradności artysty wobec materiału i środków. Czuję, że oddalam się od idei ubóstwa i огоłocenia – pisze – trudno jednak cieszyć się tym i nam i jemu, skoro kończy słowami: Wciąż nadmiar. W ustępach przypominających *Dzienniki* Kafki widzi siebie zmagającego się w ciemności, prowadzonego – jeśli jest to odpowiednie słowo – wątlmymi przebłyskami światła. Można równie dobrze odważyć się być prostym i mówić, że nie wiedzieć, to nie tylko nie wiedzieć, czym się jest, ale także, gdzie się jest, i na jaką odmianę czekamy i jak wydostać się stąd, i jak wiedzieć, kiedy wydaje nam się, że porusza się coś, co się przedtem nie ruszało i czym jest to, co się porusza, a przedtem się nie ruszało, i tak dalej. Mając do czynienia z takim artystycznym *credo*, my, czytelnicy, czujemy się wdzięczni, że Beckett tak często ulegał w niepowodzeniach (*failed in failere*).

Anthony Cronin swoją biografię Becketta, wydaną w 1986 roku zatytułował *Ostatni modernista*. Czytając te listy przyznajemy słusność temu epitetowi. Beckett do końca trzymał się swojej postawy p r z e c i w. Nic nie będzie nigdy dostatecznie przeciw mnie. Pod tym względem zgodny był z dobrymi starymi modernistami w ośmieszaniu i atakowaniu mieszczaństwa. Dialogi z Georgem Duthuit, choć interesujące, cierpią na nieuleczalne uczniowskie facecje, które były najmniej pociągającą cechą Becketta artysty. W ostatnich słowach Beckett wypowiada się swobodnie: „Stwierdzenie, że sztuka zawsze była mieszczańska, ma w końcu małe znaczenie, choć może to być bolesne w poszukiwaniach społecznie postępowych”.

To zdanie prosi się o wyjaśnienie: Znana jest niechęć modernistów do bezspornego faktu, że dzieła ich, nawet najbardziej awangardowe w rysunku, zamiarze i wykonaniu, trwać będą pod patronatem odbiorców mieszczańskich.

W obliczu tych i innych aspektów swoich przemyśleń Beckett przyjmował różne i coraz bardziej radykalne strategie, zapoczątkowane być może najbardziej radykalną, jaką było porzucenie języka angielskiego na korzyść francuskiego, jak mówi: *pour ecrire sans style*. Raz jeszcze postanowił odegrać zdecydowanie dramat swego działania. Pisząc w roku 1954 do swojego wydawcy i tłumacza, Hansa Naumanna, przyjął postawę w pełni pozytywną: „Od 1945 roku piszę tylko po francusku. Skąd ta zmiana? Nie było to rozmyślnie, to było wezwanie do zmiany, do zobaczenia, nic bardziej skomplikowanego niż to, przynajmniej z pozoru”. Ale już po chwili przychodzi inna myśl, zapewnia, że być może były „nagle powody tej zmiany” i dopisuje: „potrzebę gorszego ekwipunku”, w oryginalnym francuskim: *le besoin d'etre mal arme*, co Dan Gunn widzi jako „być może

echo poety, który swoją impotencję widział jako centralną dla swojej twórczości, jak Mallarme”.

W korespondencji około roku 1950, po rozkwicie kariery Becketta, po publikacjach prozy i, wyraźniej jeszcze, po komercyjnych sukcesach dramaturgicznych, widać zmianę tonu. Gasną dawne fajerwerki, informacje zajmują miejsce opinii i ocen, listy stają się bardziej urzędowe, oględne, nie tak spontaniczne. Tym samym stają się też mniej ciekawe. Jest jednak Beckett jednym z największych epistolografów i nie mógłby być nudny, nawet gdyby próbował. Są w jego listach chwile wielkiej czułości i, oczywiście, humoru, zwłaszcza w listach do swojej dawnej miłości, Pameli Mitchell.

W liście ze swego wiejskiego domku w Ussy-sur-Marne w 1951 roku pisze do Duthuit: Obserwuję życie moich żuków z Colorado i zwalczam je pomyślnie, ale i miłosiernie, przerzucając rodziców do ogrodu sąsiadów, a jajeczka paląc. Gdyby znalazł się ktoś taki, kto zrobiłby to za mnie!

Przekład drugiego tomu *Listów* Becketta uważany jest za wzorowy. Tłumacz, George Craig, miał niełatwe zadanie, wystarczy rzucić okiem na zapisaną przez Becketta stronicę, by przekonać się, że jego pismo coraz bardziej płasko trzyma się linijki, przez co jest coraz trudniejsze do odczytania. Doskonale jednak dał sobie z tym radę. Craig pisze, że będąc, podobnie jak Beckett, Irlandczykiem, nie miał kłopotów z idiomami językowymi pojawiającymi się zarówno w jego słownictwie francuskim jak i angielskim.

Tłumaczenie eseju Johna Banville zajęło mi kilka wieczorów, korzystam z każdej okazji, by wiedzę o tym pisarzu poszerzyć. A tak się złożyło, że na esej ten natrafiłam w momencie, kiedy kończę cykl wierszy, które cechuje krótka forma, surowość i ważkość tematyczna. Podobne dezyderaty znalazłam w rozważaniach Becketta o jego własnej twórczości.

JANUSZ SZUBER

## Użyć ich jako argumentu

Stałem na proscenium tyłem  
do widowni. Publiczność wstawiała z miejsc,  
siedzenia foteli uderzały miękko  
o oparcia. Przede mną płaski las.

Na czubku cherlawej jodły orzeł  
wyjęty z godła na monecie.  
Pod jodłą, w byle jak skleconych zaroślach,  
atrapa młodego karibu.

„XXXL. Instrukcje demiurga”.  
Czytałem kiedyś taki tekst. Podtytuł  
„Antropologia komiksu”. Z tamtego cytat:  
Użyć ich jako argumentu przeciwko nim samym.

Niby zniecka, przesadnie demonstrując  
szpony, orzeł spadał i na grzbiecie  
spłoszonego karibu, we wspólnie udawanej  
panicznej ucieczce, galopowali za prawą kulisę.

Moja, całkowicie przypadkowa, obecność  
w tym tutaj, domagała się natychmiastowych wyjaśnień,  
ale zimne bożonarodzeniowe ognie  
na opuszczonej przez ptaka choinie uparcie iskrzyły

jeszcze po przekroczeniu granicy między  
snem i jawą. Nie zważając na ów iluzoryczny podział,  
pracownicy techniczni w roboczych kombinezonach,  
tu i tam, wykonywali powierzone im obowiązki.

## Jakby temu tego było mało

Silky Stella sypia na skórze  
czarnego barana. Jej świeżo umyte  
długie włosy błyszczą posrebrzanym grafitem.  
Brzydzi ją krew i surowe mięso.

Oparta o balustradę fontanny uważnie  
śledzi wspinanie się wody ku górze  
i równoczesne staczanie w dół  
rozbitej na drobiny kaskady.

Na Halloween, kiedy duża dynia szczyrzy  
trójkątne zęby, a z mniejszej dyni  
przyrządza się jedwabistą ostrą zupę,  
Silky Stella daje równo do wiwatu, tak  
że strach pomyśleć, kto tu naprawdę rządzi.

*Co za pomysł, co za pomysł, ciociu,  
Żeby po te nuty jechać osobiście aż do Tirany.  
Nie lepiej naprzód sprawdzić w Internecie?  
Nie, skoczmy tam i z powrotem.*

Tym razem inaczej: z podsłuchu,  
no bo skąd by indziej, i bez „się”,  
protezy, której wolałbym unikać.  
Silky Stella przylatuje do nas liniami Brendan Air  
z dalekiego kraju, dokąd przybyła  
z jeszcze odleglejszego. Jej dokumenty podróżne

pęcznią od wpisów i stempli. Jest  
drobnym dowodem na to coś, co dotyczy wszystkich  
i każdego z osobna i pozwala być  
stąd dotąd.

## W tyranii wyzwolonego umysłu

o *Końcówce* Samuela Becketta  
rozmawiają Antoni Libera i o. Janusz Pyda OP

**o. Janusz Pyda OP:** *Czekając na Godota Beckett napisał szybko, w niespełna cztery miesiące; Końcówka, choć jest prawie o połowę krótsza, powstawała długo, około trzech lat (1954–1956). Meandry procesu twórczego pozostają na ogół tajemnicą. Nie jest jednak tajemnicą stosunek autora do ukończonego już dzieła. Otóż wiadomo, że Beckett uważał tę właśnie „żmudnie wypracowaną” sztukę za swój najlepszy dramat – a w każdym razie za taki, w którym najbardziej zbliżył się do wyznawanego przez siebie ideału sztuki. Na czym polega ów ideał? Co Beckett przez to rozumiał?*

**Antoni Libera:** Beckett rzadko mówił wprost o wyznawanej przez siebie estetyce czy poetyce. Nieliczne dane na ten temat czerpiemy z jego esejów o innych autorach, głównie o Joysie i Prouście, oraz z listów i wypowiedzi skierowanych do reżyserów jego sztuk i aktorów, z którymi współpracował w teatrze. Wypowiedzi te są z reguły lakoniczne i wyrażone eliptycznym lub metaforycznym językiem. Niemniej jednak, wraz ze skrupulatną analizą jego utworów, pozwalają uchwycić zasadnicze elementy jego artystycznego *credo*.

Na pierwszym miejscu wymieniałbym tu wyrażenie bezpośrednie. Wyrażenie bezpośrednie to taka strategia twórcza, która stawia sobie za cel, by dzieło znaczyło nie tylko na poziomie treści – sensu przekazu językowego, lecz również formy, na którą składają się rozmaite elementy pozasemantyczne, takie jak budowa utworu, jego brzmienie, a nawet zapis graficzny, jak ma to miej-

---

Jest to pierwsza część drugiego dialogu z cyklu dyskusji o dramatach Becketta, które w ramach seminarium, jakie w 2013 roku prowadził Antoni Libera w Szkole Czytania przy Kolegium Filozoficzno-Teologicznym Polskiej Prowincji Dominikanów, toczyli ze sobą rozmówcy. Dokończenie w następnym numerze. Dialog pierwszy, wokół *Czekając na Godota* zamieściliśmy w poprzednim numerze. Całość ukaże się nakładem Fundacji Dominikańskiego Studium Filozofii i Teologii w Krakowie w roku 2014. (Red.)

sce w tekstach zwanych *carmen figuratum* (na przykład wiersz o czasie zapisany jest tak, że kształtem przypomina klepsydrę).

Wyrażenie bezpośrednio stosował w swojej twórczości Joyce – najpierw w *Ulyssesie*, a potem, na znacznie większą skalę, w *Finnegans Wake*. Jednym z najbardziej znanych przykładów posłużenia się tym środkiem wyrazu jest związek początku i końca tego drugiego dzieła. Skoro jego zasadniczą ideą jest, wedle założeń autora, wieczny powrót albo kolistość czasu, ono samo – jako tekst – nigdy się nie kończy, lecz w kółko zaczyna się od nowa. Zrobione to jest tak, że ostatnie zdanie urywa się w pół słowa, a jego ciąg dalszy znajduje się na początku jako zdanie otwierające (z małej litery). W ten sposób tekst „zapętla się” – sam staje się metaforycznym kołem, które czyta się w nieskończoność.

Beckett od wczesnych lat fascynował się tą metodą. Już w swoim debiutanckim szkicu o dziele Joyce’a tak pisał na ten temat:

Tutaj [w *Finnegans Wake*] forma jest treścią, a treść – formą. Powiadacie, że nie jest to napisane po angielsku. To w ogóle nie jest „napisane”! Bo nie jest do czytania, a w każdym razie – nie tylko. Na to trzeba patrzeć i trzeba tego słuchać. Pisarstwo Joyce’a nie jest o czymś, ono samo jest tym czymś. Kiedy chodzi o sen, słowa idą spać. Kiedy szaleje sens, szaleją i słowa. (...) Pisarstwo Joyce’a, które wydaje się wam tak mętne, stanowi kwintesencję języka, grafiki i gestu oraz mowy nieartykułowanej wraz z całą właściwą jej klarownością. Mamy tu do czynienia z surową treścią w postaci hieroglifów. Słowa nie są tu dwudziestowieczną farbą drukarską odcisniętą zgrabnym maczkiem na papierze. Są czymś żywym. Z impetem wpychają się na karty książki, iskrzą się, płoną, gasną i znikają.

Podsumowując ten punkt: wyrażenie bezpośrednio stało się dla Becketta bardzo ważnym środkiem artystycznym i wielokrotnie oraz w różnoraki sposób stosował je we własnej twórczości, pomysłowo je rozwijając.

Drugim elementem to technika refrenu i echa. Polega ona na tworzeniu motywów powracających. Motywem powracającym może być jakaś fraza lub choćby jego struktura, albo jakieś wyrażenie, albo określony gest lub sytuacja sceniczna. Technika ta zaczerpnięta jest z muzyki. Przypomina takie środki jak repryza, repetycja, modulacja – najogólniej wariacja. W *Końcówce* mamy bardzo wiele przykładów stosowania tej techniki. Powtarzające się zdania z wyrażeniami „Nie ma już...”, „Nie pora już...”, „Przynies mi...” i jeszcze kilkoma innymi przewijają się przez całą sztukę w seriach cztero- lub ośmiocyklowych. Przeciwwagą dla tego zabiegu jest z kolei jednorazowe użycie w utworze kluczowego lub tytułowego słowa. W *Końcówce* jest to właśnie słowo „końcówka”, które pada tylko raz pod sam koniec. Podobnie jest w sztukach *Komedia* i *Katastrofa* – tam również tytułowe słowa padają w tekście tylko raz.



Technika refrenu i echa tworzy pewną strukturę werbalną, którą rządzą odrębne prawa, niezależne od akcji, czyli związków przyczynowo-skutkowych, i reguł kompozycji. Można powiedzieć, że dzięki technice tej powstaje druga, czysto brzmieniowa ścieżka przekazu, która inaczej oddziałuje na odbiorcę – żłobiąc w jego podświadomości i pamięci pewne znaki, które swoiście dopełniają przekaz całości.

Beckett w liście do Alana Schneidera, swojego amerykańskiego reżysera, tak pisał o tym aspekcie swojego dramatopisarstwa:

Moje dzieło jest sprawą *fundamental sounds* [„podstawowych dźwięków/tonów w sensie muzycznym] i *overtones* [„tonów harmonicznnych/alikwotów”, co znaczy też: „niedomówień”), wydawanych jak najpełniej, i za nic innego nie biorę odpowiedzialności.

Kolejny czynnik to język liczb i arytmetyczna struktura utworu. Beckett podobnie jak wyrażeniem bezpośrednim, tak i magią liczb oraz możliwością wykorzystywania ich w literaturze interesował się od młodości. W tym wypadku jego mistrzem był Dante, który w niebywale kunsztowny sposób posłużył się tym środkiem w *Boskiej Komedii*, budując na planie trójki i dziesiątki (symbolach Trójcy świętej i doskonałości) nie tylko świat przedstawiony (trzy królestwa i ich architekturę), ale i sam poemat (liczba i układ pieśni, liczby wersów tych części i inne ściśle wartości). Beckett w wielu swoich utworach odwoływał się do tej praktyki, czasem – jak w króciutkim poemacie prozą *Bez* – otwarcie nawiązując do Dantego. *Końcówka* pod tym względem jest sztuką wzorcową. Zbudowana na czwórce i jej wielokrotnościach, w szczególności szesnastce (4 × 4), ma się kojarzyć z kryształem, a w każdym razie z czymś bardzo regularnym.

Uwzględnianie języka arytmetyki, niezależnie od kontekstu historycznego, czyli szeroko pojętej tradycji, ma również swoje źródło w ogólnym przekonaniu Becketta, a mianowicie że wszelka sztuka, cokolwiek ma wyrazić, choćby zupełny chaos, musi rządzić się regułami porządku – w każdym razie takimi, nad którymi ludzki umysł, z natury ograniczony, jest w stanie panować. Jest to podejście z ducha kartezjańskie. W *Rozprawie o metodzie* pada następujące zdanie:

Dziecko nauczone arytmetyki, wykonawszy dodawanie według reguł, jest przeświadczone, iż odnośnie sumy, której szukało, znalazło wszystko, co rozum ludzki może znaleźć w ogóle.

Beckett, sumienny czytelnik Kartezjusza, doskonale to zdanie znał i nieraz je przywoływał. Uważał, że naczelną zasadą postępowania artystycznego jest

redukcja. Model świata musi być czymś ograniczonym – tak aby był dostępny ograniczonej ludzkiej percepcji.

I wreszcie czynnik ostatni: sztuka monologu i poetyka improwizacji. Głównym działaniem większości bohaterów Becketta, zarówno scenicznych, jak i utworów prozą, jest mówienie. Czasami bywa to wręcz ich jedyne działanie. Można też powiedzieć, że w wielu utworach akt mówienia stanowi zasadniczą akcję. Logiczny akcent przesunięty jest w nich z „co” na „że”: kluczowe jest, ŻE postać mówi; treść wypowiedzi jest drugoplanowa.

Bohaterowie Becketta to z reguły mali kreatorzy: postaci, które na żywo – „na naszych oczach” – układają jakieś opowieści, wymyślają całe historie lub światy, dodając w miarę mówienia coraz to nowe szczegóły. Eksponowanie tej czynności ma na celu dwie rzeczy: po pierwsze uprzytomnienie, że mowa jest jedynym prawdziwie ludzkim wynalazkiem człowieka – wynalazkiem, który człowiek dziedziczy w sposób nie biologiczny, a po drugie, że to przez nią właśnie czy też w niej zaczyna się jego samoprzemiana, o której mówiliśmy przy okazji *Godota*. Człowiek staje się takim, jakiego siebie wymyśli, a wymyśla się za pomocą słów. To jest właśnie jedna z naczelných prawd całej twórczości Becketta. Można by powiedzieć, że całe jego dzieło jest racjonalistyczną interpretacją biblijnego zdania „Na początku było Słowo”, czy też, jak chyba słusznie chce Roman Brandstatter: „JEST Słowo”.

**J.P.:** *Fascynujące jest u Becketta to bezkompromisowe kultywowanie formy. Mówię „bezkompromisowe”, bo wydaje się, że współczesna literatura i współczesny czytelnik czy widz teatralny nieomal zapomnieli o formalnym wymiarze dzieła sztuki i pracy artysty. Forma uważana jest obecnie za coś, co krępuje czy wręcz uniemożliwia autorowi autentyczną i osobistą ekspersję, a także utrudnia percepcję odbiorcy. Beckett zaś konsekwentnie stawia na porządek, na ograniczenie i na to, by sens – przynajmniej częściowo – zawierał się w formalnej konstrukcji utworu. Jego twórczość pod tym względem bardzo przypomina twórczość muzyczną. Można by powiedzieć, że nie tyle pisał, co komponował swoje sztuki.*

*Rozmowę o Końcówce zaczniemy więc od spraw formalnych. Jak wspominałeś, rządzi ją liczba 4 i jej wielokrotności. Mamy tu cztery postaci, ich imiona są czteroliterowe, rozmaite wyrażenia i sytuacje potwarzają się w czterocyfrowych seriach. Całość składa się z szesnastu sekwencji, co jest iloczynem działania 4 razy 4. Cemu służy ten zabieg? Czy ową „rytmizację na cztery” widz zdolny jest odebrać w teatrze? I wreszcie: dlaczego właśnie czwórka tu rządzi, a nie jakaś inna liczba? Jak to wszystko ma się do sensu sztuki?*

**A.L.:** To jest właśnie częścią czy też jedną z form wyrażenia bezpośredniego. Beckett chciał, aby dzieło sztuki, niezależnie od tego, o czym mówi za pomocą języka i obrazów, imitowało samym sobą – jako pewnym bytem – rzeczywistość w jej dwuznaczności względem człowieka.

Człowiek poznaje rzeczywistość co najmniej na dwa sposoby: za pomocą zmysłów i za pomocą rozumu. Zmysły interpretują świat obrazowo, „wyświetlają” zjawiska. Rozum interpretuje świat analitycznie, „prześwietla” zjawiska ku temu, co jest ich źródłem. Spoglądamy na niebo, widzimy błękit i słońce, które zatacza łuk. To jest to, co widzimy – czujemy, przeżywamy. Tymczasem rozum tłumaczy, że wszystko to jest czymś innym: błękit to efekt przechodzenia promieni słonecznych przez ziemską atmosferę, a ruch słońca po nieboskłonie to efekt obrotu ziemi wokół własnej osi. Spoglądamy na rzekę, widzimy płynącą wodę. A rozum tłumaczy, że to cząsteczki w ruchu, atomy wodoru i tlenu w określonej proporcji i powiązaniu. Ten właśnie dualizm poznania Beckett chce oddać w sztuce, tworząc swoje utwory tak, aby miały one dwa oblicza: „zjawiskowe” i „strukturalne”, widowiskowe i formalne. Sytuacja odbiorcy wobec dramatu, jakiegokolwiek zresztą utworu, ma odpowiadać sytuacji człowieka wobec poznawanego przezeń świata.

Oto widz ogląda sztukę w teatrze. Widzi obrazy i postaci, i śledzi toczącą się akcję. Nie zdaje sobie sprawy, jak to wszystko jest zrobione, ponieważ niczego takiego nie zakłada, a gdyby nawet założył, nie zdołałby tego wychwytać, bo przekracza to jego możliwości percepcyjne. Zauważa jednak pewne rytmy i repetycje, nawroty akcji i powtórzenia, i zaczyna go to intrygować. „Jak to jest?”, zadaje sobie pytanie. „Jaka tu rządzi zasada?”. I sięga po tekst, by go badać. I wtedy stopniowo odkrywa tę całą misterną konstrukcję. To zaś inicjuje kolejną serię pytań: „Dlaczego właśnie jest tak, a nie inaczej? Dlaczego czwórka i jej wielokrotność?”. I dalej tak... w nieskończoność, jak właśnie w samym życiu i w poznawaniu świata.

Skoro świat dla człowieka jest niezgłębioną tajemnicą, to i dzieło sztuki, imitujące świat, ma być – przynajmniej do pewnego stopnia – tajemnicą, a w każdym razie czymś do odkrycia, a raczej do wydłużającego się w nieskończoność odkrywania. Bo proces ten – choć zbiór elementów jest tu niepomierne mniejszy w stosunku do makrokosmosu – ma nieskończony charakter. Można bowiem odpowiedzieć na przykład na pytanie, dlaczego Beckett posłużył się akurat czwórką, a nie jakąś inną liczbą: bo upodobanie do niej przejął od Joyce’a, a ten je przejął od Vico, ten zaś uważał tę liczbę za magiczną i związaną organicznie z naturą (cztery pory roku, cztery żywioły, cztery ewangelie) itd.,

ale żadne z tych wyjaśnień nie zamyka sprawy, bo zawsze można zapytać: lecz właściwie dlaczego?

Tak więc nie chodzi tu o odwzorowanie samej zagadki bytu (aby ją odwzorować, trzeba by o niej coś wiedzieć), lecz jedynie o naszą relację wobec tajemnicy. Beckett treścią swej sztuki komunikuje nam coś, a formą dopowiada, że do poznania jest więcej. Gdy ruszamy tym tropem, horyzont wciąż się oddala. I tak myślenie o sztuce, drążenie jej sensu i formy wciąga nas w nieskończone myślenie o samym świecie.

*J.P.: Przypomina mi się tu stwierdzenie Oscara Wilde'a, iż „wszelka sztuka jest zarazem powierzchnią i symbolem”. W Końcówce już sama struktura-forma wydaje się spełniać ten wymóg. Jest powierzchnią, ponieważ poprzez muzyczność wydatnie działa na zmysły. Funduje ów pierwszy stopień poznania dostępny człowiekowi – poznanie zmysłowe. Ale i jest symbolem, bo przez swoją strukturę matematyczną odsyła do znaczeń wybiegających wręcz poza świat samej sztuki. Muzyczność Końcówki to jakby drogowskaz ku matematyce. Ta zaś wyznacza najwyższy, transcendujący stopień poznania. Podobnie jak w klasycznym modelu epistemologicznym: najpierw poznanie zmysłowe, później treściowe, następnie abstrakcja matematyczna i od niej przejście w świat idei najogólniejszych.*

*Interesuje mnie bardzo ów związek muzyki i matematyki w Końcówce. Jedna i druga dziedzina jest królestwem struktury i formy. Tyle, że matematyka jest w pewnym sensie na wyższym poziomie, bliższym światu idealnemu. To matematyce podporządkowana jest muzyka, a nie odwrotnie. Gradacja podobna jest do tej, o której pisał Tomasz z Akwinu: „Pewne nauki wynikają bowiem z zasad poznanych przyrodzonym światłem intelektu: na przykład arytmetyka, geometria i tym podobne. Inne z kolei biorą początek z zasad poznanych światłem nauki wyższego rzędu, na przykład optyka bierze początek z zasad, które poznajemy dzięki geometrii, a muzyka z zasad, które poznajemy dzięki arytmetyce” (ST, I, 2, corp.). Muzyka zaś jest sposobem porządkowania doświadczenia zmysłowego – w tym przypadku słuchowego. W porządku odbioru Końcówki powinna być chyba zachowana następująca kolejność: najpierw wrażenie zmysłowe wyznaczone przez strukturę muzyczną dzieła, później pytanie o treść sztuki, następnie dostrzeżenie struktury matematycznej (słynna czwórka), następnie zaś dzięki owej strukturze arytmetycznej i abstrakcyjnej wyjście z pytaniem nawet poza świat przedstawiony w sztuce.*

*Dlaczego wydaje mi się to tak ważne? Jeśli mam rację co do porządku poznania proponowanego widzowi przez Becketta w Końcówce, to jest on zbieżny z klasyczną, arystotelesowską koncepcją poznania wyrażoną w słynnym adagium: „Nie ma*

niczego w umyśle, czego wcześniej nie było w zmysłach". Z tego zaś wynikają dwa wnioski. Po pierwsze dla reżysera. Końcówka powinna być wystawiana w sposób bardzo formalny. Tak jak utwór muzyczny musi być zagrany w rytmie i w tempie. Po drugie dla odbiorcy sztuki. Końcówkę zdecydowanie lepiej jest najpierw zobaczyć na scenie, niż czytać. Podobnie jak lepiej jest najpierw usłyszeć utwór muzyczny, niż czytać partyturę. Kluczowe jest bowiem zmysłowe wręcz doświadczenie tego rodzaju sztuki. Zgodzisz się z takimi wnioskami? A tak na marginesie: czy Beckett był wykształcony muzycznie, albo czy był melomanem?

**A.L.:** Tak, był wykształcony muzycznie: całkiem nieźle grał na fortepianie – m.in. etudy Chopina. Raz akompaniował też Joyce'owi śpiewającemu pieśni Schuberta. I słuchał dużo muzyki, a także czerpał z niej inspirację. Na przykład w słuchowisku *Którzy upadają* wykorzystany jest słynny motyw ze *Śmierci i dziewczyny* Schuberta. A sztuki telewizyjne *Trio widm* i *Nacht und Träume* napisane są wręcz „pod dyktando” tria fortepianowego Beethovena i pieśni Schuberta do słów von Collina. W rozmowie ze mną w 1978 roku powiedział, cytując Verlaine'a, że muzykę uważa za królową sztuk („muzyka ponad wszystko”).

Rzeczywiście, Beckett starał się upodobnić tworzoną przez siebie literaturę do muzyki. Czynił to na dwa sposoby: strukturalnie, stosując te wszystkie zasady, o których już mówiłem, i prozodycznie, dopracowując tekst pod względem brzmienia, a następnie rygorystycznie egzekwując jego wykonanie, kiedy sam reżyserował lub choćby tylko patronował danej inscenizacji. Próby z nim, zwłaszcza gdy ćwiczone były partie monologowe, przypominały lekcje śpiewu. Beckett kazał powtarzać po sobie bardzo dokładnie linie melodyczne każdej kwestii. Aktorzy podobno odchodzili od zmysłów, przeżywali załamania nerwowe. Tak było już podczas pierwszej inscenizacji *Godota*, kiedy aktor grający Lucky'ego nie mógł opanować monologu według fonicznych wskazówek autora. Został w końcu zwolniony i zastąpił go ktoś inny.

Omawiając *Końcówkę* i fascynując się jej aspektami muzycznymi, nie powinniśmy jednak tracić z oczu pewnych chwytów czysto dramaturgicznych, które współgrają z formalną stroną utworu. Zwróć na razie uwagę na dwa takie elementy:

(1) Sposób, w jaki zastosowana jest jedność czasu. *Końcówka* jest sztuką jednoaktową i jej akcja toczy się linearnie – bez przerw (na przykład, wyciemnień), oznaczających przeskoki w czasie. Mimo to wirtualny czas akcji nie pokrywa się z czasem wykonania sztuki. Z kwestii bohaterów wnika, że akcja toczy się od popołudnia do wieczora – zapewne od godziny trzeciej

do dziewiątej, czyli sześć godzin – ćwiartkę (!) doby. Tymczasem sztuka – według zaleceń autora – ma trwać około półtorej godziny, czyli je d n ą c z w a r t ą sześciu godzin. A zatem wirtualną ćwiartkę doby oddaje... jej ćwiartka! Obie domyślne godziny – trzecia i dziewiąta – mają symboliczne znaczenie. Odnoszą się aluzyjnie do śmierci Chrystusa na krzyżu. Wedle tradycji, śmierć nastąpiła o trzeciej po południu; ale w starożytnej Judei czas liczono od naszej szóstej rano, więc trzecią po południu określano jako dziewiątą (Mt 27:46; Mk 15:34; Łk 23:44). A zatem w wymiarze mitycznym akcja rozgrywa się jakby w jednej chwili – chwili śmierci na krzyżu, czyli mimo upływu czasu stoi w miejscu. Wyraża to również znaczne podobieństwo pierwszego i ostatniego obrazu: rzecz tak się kończy, jak się zaczęła, tyle że „wewnątrz” coś uległo zmianie, o czym świadczy zburzony pierwotny ład na scenie.

(2) Powtarzalność i jednorazowość akcji. Ciąg zdarzeń ukazanych w *Końcówce* wraz z dialogami postaci ma dwoistą naturę: jest stałym ogniwem pewnego cyklu, a jednocześnie jego punktem zwrotnym. Z kwestii bohaterów wynika, że to, co dzieje się oto na naszych oczach, jest codziennym rytuałem, odprawianym od niepamiętnych czasów. Od pewnego momentu jednak, mniej więcej od połowy, staje się jasne, że ów ustalony ład załamuje się, a zatem, że cykl, którego dany rytuał był ogniwem, dobiega końca. Po długim, choć bliżej nieokreślonym czasie pewien porządek rzeczy przestaje funkcjonować, wyczerpawszy swoją energię. Akcja ukazana w *Końcówce* to jakby ostatnia minuta godziny: jest niby taka sama jak każda wcześniejsza minuta, ale zarazem inna, bo po niej zegar wskaże następną godzinę. Jesteśmy świadkami momentu zwrotnego, ale przez jego pryzmat poznajemy też długi ciąg momentów niezwrrotnych, które do niego doprowadziły.

Ta zasada kumulacji albo przechodzenia ilości w jakość wyrażona jest wprost w jednej z pierwszych kwestii Clova, nawiązującej do słynnego paradoksu eleatów o stosie: „Ziarnko do ziarnka, po jednym, aż nagle, któregoś dnia, jest stos, niemożliwy stos”.

Ebulides z Miletu powiadał: Kładziesz jedno ziarno prosa i nie ma stosu. Dokładasz drugie... trzecie... piąte i wciąż go nie ma. Kiedy zaczyna się stos? Nigdy. Bo niby dlaczego akurat od tego, a nie od innego ziarna? Skoro zaś tak – skoro stos nigdy się nie zaczyna – jest on niemożliwy.

Clov w swojej kwestii drwi właśnie z tej konkluzji. Starożytny filozof powiada, że stos jest niemożliwy, a doświadczenie mówi co innego: przez długi czas stosu rzeczywiście nie ma, a jednak w pewnej chwili – „któregoś dnia” – nagle jest i nie wiadomo ani jak, ani dlaczego tak się dzieje.

Ta początkowa kwestia to zapowiedź akcji *Końcówki*. „Tego dnia” w świecie dramatu „dojdzie do stosu”, czyli do zmiany jakości.

**J.P.:** Środki dramaturgiczne użyte w *Końcówce* – zarówno odnoszące się do jedności czasu jak i wyznaczające powtarzalność i jednorazowość akcji – przywodzą na myśl celebrację liturgiczną. To trochę tak, jakby Beckett chciał wpisać wydarzenie w formalny schemat liturgii. Tu również wszystko rozgrywa się po-niekąd w jednej chwili – chwili śmierci Chrystusa na krzyżu. Wydarzenie to jest w liturgii nie tyle odwzorowywane, co uobecniane, aby podkreślić tę właśnie jedność i jedyność wydarzenia historycznego i liturgicznego. Choć celebracja liturgiczna też jest stale, czy wręcz codziennie powtarzana, ma jednak swój przełom w celebracji Misterium Paschalnego. *Końcówka* to jakby chrześcijańska celebracja liturgiczna à rebours. Rzecz jasna związki teatru z liturgią nie są czymś nowym i niezwykłym. Ale *Końcówka* to jednak coś innego, niż chociażby hiszpańskie autos sacramentales.

*Wątek pasji i Zmartwychwstania* jest w sztuce niezwykle mocno obecny nie tylko dzięki strukturze dramatycznej. Wprowadzają go również znaczące imiona postaci, kwestie, które wypowiadają, oraz tak mocne obrazy jak choćby ów chłopiec, co siedzi na ziemi oparty o coś plecami – „o odwalony kamień”. Czy takie skojarzenie jest w ogóle uprawnione?

Chciałbym jednak spytać o coś jeszcze. „Tego dnia” w świecie dramatu „dojdzie do stosu”, czyli do zmiany jakości. Na czym ta zmiana właściwie polega? Clov uzyska wolność, wyjdzie na zewnątrz? Może jednak żadnej zmiany nie będzie i spełni się czarne proroctwo Hamma: „Któregoś dnia oślepniesz. Jak ja. Będziesz siedział gdzieś, punkcik zagubiony w pustce, w ciemności, na zawsze. Jak ja”. Może owa oczekiwana zmiana po „dojściu do stosu” jest jedynie iluzją?

**A.L.:** Najpierw kilka słów o pasji i zmartwychwstaniu. Słusznie zauważasz, że Beckett wyraźnie i w różnorodny sposób nawiązuje w *Końcówce* do tych idei lub ich znaków. Wspomniałeś o znaczących imionach postaci. Przypomnijmy, o co chodzi. Otóż imiona te w różnych językach – angielskim, francuskim, niemieckim – kojarzą się z nazwami gwoźdźcia i młotka: Clov = franc. *clou* (gwoździec), Nell = ang. *nail* (jw.), Nagg = niem. *Nagel* (jw.), Hamm = ang. *hammer* (młotek). Mamy więc „trzy gwoździe” i „młotek” – tyle właśnie potrzeba, by przybić kogoś do krzyża. A więc już na poziomie samych imion postaci mamy tu do czynienia z aluzją do ukrzyżowania: przedstawiony nam świat jakby sam się krzyżuje; to, co się dzieje na naszych oczach, to forma samokrzyżowania się. Do tego docho-

dzą inne tropy, jak choćby stara chusta, którą Hamm ciągle demonstruje i ociera nią sobie twarz, a na koniec przykrywa się nią, mówiąc „Stara chusto, ciebie zachowam”. Jest to oczywista aluzja do chusty świętej Weroniki.

Z aluzją do zmartwychwstania jest jednak nieco inaczej. Oczywiście, wyrażenie „odwalony kamień” jednoznacznie odsyła do wiadomych wersetów Ewangelii, jednak słowa te Hamm wypowiada ironicznie, szydząc z wiary, o której resztki podejrzewa Clova. Podobnie też z aluzją do samego Chrystusa, którego Hamm nazywa „starym doktorem” (w znaczeniu „dawnym”) i o którym powiada, że „oczywiście nie żyje”:

HAMM: Ten stary doktor oczywiście nie żyje?

CLOV: Nie był stary. [W domyśle: umarł młodo, w wieku 33 lat.]

HAMM: Ale nie żyje?

CLOV: Oczywiście. Ty mnie o to pytasz? [W domyśle: przecież do jego śmierci sam przyłożyłeś rękę.]

Podsumowując tę kwestię: *Końcówka*, rzeczywiście, pełna jest odniesień i aluzji do teologii chrześcijańskiej, ale – jak sam słusznie podkreśliłeś – są to odniesienia *à rebours*, czyli w funkcji polemicznej, a nie afirmatywnej. Albo jeszcze inaczej: Beckett bierze z tej tradycji tylko cierpienie i śmierć, których arcsymbolem jest męka i śmierć na krzyżu, natomiast kwestionuje, czy wręcz odrzuca misterium zmartwychwstania jako pocieszenia i zapowiedzi zbawienia.

Teraz sprawa następną: na czym polega zmiana jakości po „osiągnięciu stosu”? Beckett, rzetelny realista – czyli ktoś, kto trzyma się doświadczenia i zdrowego rozsądku, a nie wybiega w przyszłość i próbuje ją przepowiedzieć – odpowiada na to pytanie wyłącznie negatywnie: polega ona na wyczerpaniu się dotychczasowej formuły, na wypaleniu się energii, która utrzymywała w równowadze dotychczasowy ład. W wymiarze świata przedstawionego są to następujące fakty: zanik pulsu Nell (co jednak wciąż nie jest tożsame ze śmiercią), wyczerpanie się środka uspokajającego, doprowadzenie opowieści Hamma do końca, przebranie się Clova w strój wyjściowy, czyli osiągnięcie przez niego gotowości do opuszczenia siedziby.

Oto świat gotowy do przemiany, do nowego otwarcia, do dalszego ciągu w zmienionych warunkach. Na czym jednak będzie polegało życie w nich, co będzie się tam działo – tego nie wiadomo. Na ten temat można jedynie spekulować. Być może Hamm wraz z półmartwymi rodzicami pozostanie już w takim stanie na zawsze – niczym bogowie umarłych mitów? A dalszy ciąg historii będzie się toczył już gdzie indziej, w innej przestrzeni – takiej, którą z czasem utworzy Clov, odszedłszy ostatecznie z domu Hamma? Być może weźmie so-



bie do pomocy chłopca, którego wypatrzył na horyzoncie? A może wszystko będzie wyglądało jeszcze inaczej? Może wypatrzony chłopiec, zgodnie z rozumowaniem Hamma („jeśli istnieje, tam umrze albo przyjdzie tu”), rzeczywiście dotrze któregoś dnia do „tej starej siedziby” i w jakiś sposób odnowi jej życie?

Takie podejście do sprawy upodobnia Becketta w jakiejś mierze do współczesnych fizyków, którzy rekonstruując ewolucję wszechświata, dochodzą do punktu „zero”, zwanego przez nich punktem osobliwości lub horyzontem zdarzeń, i na pytanie „co dalej?” odmawiają odpowiedzi, stwierdzając, że „dalej” nie działają już prawa fizyki, które są nam dostępne.

PIOTR SZEWC

## Opilki słońca

Tu którejś zimy zjeżdżałem po ubitym śniegu tam fotograf  
robił małej Małgosi zdjęcia teraz liście uprzątnięte aleje  
wyprostowane puste ławki czekają pilnie szukam dawnych  
ścieżek nasłuchuję głosów staw pamięta łabędzie i foki  
ale wysechł na dnie sterczą badyle pomiędzy nimi pobłyskuje  
oczko kałuży choć to schyłek października obok jeszcze  
zieleni się trawa przyleciały sikorki z piór wytrząsają krople  
jak opilki słońca zbieram je pod powiekami

26 X 2013

## Kopczyk trocin

Cyrkularka rzeziła jej głos podnosił się i opadał na trawę  
odrzucałem kawałki grabiny kwartały miesiące tygodnie  
nikły mi w oczach mętniała Łabuńka u Świętego Krzyża  
rankiem gasły witraże przepadł pies Cygan rósł brudnożółty  
kopczyk trocin dni chwile rozpryskiwały się jak pod pompą  
woda zapach świeżego drewna mieszał się z dymem sportów  
Dziadka nie pchaj ręki pod piłę usłyszałem ostrzeżenie tymczasem  
od strony Łapiguza nadciągała burza zagrzmiało pejzaż gwałtownie  
kurczył się jakby to go mogło ocalić

2013

## Gorzkie żale

Myszy pogryzły makówki w spichlerzu pękają strąki  
sypie się fasola dziurawy dach przecieka z osiki lecą  
liście i kleją się do butów gdy przysiadamy na schodach  
sieni jakby wojsko czarne płyną gorzkie żale chleba naszego  
powszedniego zbierz jajka mówi babcia w zimnym deszczu  
krowy mokną drzemią nastroszone kury kot miauczy znajomo  
pyskuje sieczkarnia rzyga pociętą słomą przed zmierzchem  
zabłąkany gołąb szuka domu już odleciał krótki dzień oderwał się  
od kalendarza pospiesznie przeprawia się przez zaorane pola

2013

## Bukiecik

Przez dziurę po sęku zaglądam do sieni na ścianie kruszy się  
bukiecik pamiątka święta Matki Bożej Zielnej promienie światła  
mrugają cień zadrżał pod sufitem znieruchomiła postrzępiona  
pajęczyna mucha krąży wokół ciemnej żarówki kot bezszelestnie  
chodzi po nagrzanym dachu zdaje mi się że za drzwiami słyszę  
radio jakby wciąż płynął prąd i taboret skrzynki wieszak wszystko  
było tam gdzie zawsze zaskrzypiała podłoga pośrodku pojawiła się  
Stasia przyszłam pożyczyć soli mówi dziwne bo przecież od dawna  
leży obok mamy

15–16 VIII 2013

## Gawrony przyleciały

Harczukowa Bilowa Kusa Baranowa gawrony przyleciały jesienią  
skulone nastroszone zziębnięte siedzą jak na pokucie  
już wszystko wiedzą godzinami milczą czas im się nie dłuży  
trzy dni temu skończyłaś Babciu dziewięćdziesiąt dwa lata  
ziemniaki zwiezione pszenica zmielona trzeba napalić bo piece zimne  
głodne koty miauczą pod sienią dobry Jezu a nasz Panie dusze płaczą  
w proch się obrócisz powiedział ksiądz słuchałaś go bez sprzeciwu

23 XI 2013

## Jak chryzantema

W październikowej mgle korona drzewa żółci się jak wielka chryzantema  
wiatr rozgarnia liście rozdmuchuję płatki tam was szukam

14 X 2013

# P O C O L I T E R A T U R A ?

Kontynuując ankietę, po wypowiedziach Julii Hartwig („Kwartalnik Artystyczny” 2012 nr 4 (76)), Stefana Chwina i Renaty Gorczyńskiej (2013 nr 1 (77)), Piotra Matywieckiego, Leszka A. Moczulskiego, Marka Skwarnickiego (2013 nr 2 (78)), Kazimierza Brakonieckiego, Krzysztofa Lisowskiego, Krystyny Rodowskiej (2013 nr 3 (79)), Krystyny Dąbrowskiej, Jakuba Momro, Anny Nasiłowskiej (2013 nr 4 (80)) zamieszczamy kolejne wypowiedzi. Ciąg dalszy w następnym numerze.

## JACEK GUTOROW

Pytacie Państwo, po co literatura. Wyznam, że z niejakim trudem odpowiadam na pytania o tak dużym stopniu uogólnienia. To tak, jakbym miał ustosunkować się w kilku zdaniach do kwestii, bo ja wiem, kondycji człowieka w świecie współczesnym. Bodaj każdy respondent musi w takiej sytuacji paść ofiarą statystycznych zaokrążeń i przybliżeń. A jeśli nawet coś sensownego uda się powiedzieć, to i tak będzie dręczyć niepewność, czy z trudem poskładane słowa wniosą coś do naszej wiedzy o tym, po co się właściwie pisze literaturę.

Zaryzykuję twierdzenie, że wobec tak spekulatywnej materii można mówić tylko za siebie. A i to z dużą dozą podejrzliwości – wszak nie znamy siebie do końca, za to zastrzeżeń i wątpliwości mnóstwo. Być może wszystko sprowadza się do kwestii zawierzenia? Jeśli nie chcemy, aby wiersze czy powieści były wyłącznie odbiciem naszych tęsknot, oczekiwań i lęków – a sądzę, że wielka literatura umożliwia nam przekraczanie nas samych – to po pierwsze musimy wyjść im (tekstom) naprzeciw, po drugie zaś uszanować ich wyjątkowość i niepowtarzalność. Takie byłoby pierwsze przykazanie czytelnika, a chyba i krytyka literackiego: daj się podejść innemu, pozwól słowom i historiom odmieniać cię przez przypadki, potraktuj literaturę jako szansę wyjścia z domu, choćbyś był najbardziej zatwardziałym domatorem.

Jeśli ta dziwna instytucja zwana literaturą czymś się różni od innych wielkich narracji – filozoficznych, religijnych, ideologicznych – to chyba właśnie tym, że skutecznie opiera się próbom uczynienia z niej dogmatu bądź idei. Jedynie w swoim rodzaju zalety i cnoty udanego tekstu literackiego biorą się stąd, że jest w nim zawsze miejsce na fikcję i wyobraźnię, tudzież pokarm dla indywidualnej wrażliwości, a poszczególne sensory zmieniają się w zależności od kontekstu i odbiorcy, któremu pozwala się na snucie własnych domysłów i wyciąganie własnych wniosków. Zdolność stawiania oporu dyktatowi jednoznaczności i dosłowności to wielka siła literatury, choć zarazem spore wyzwanie dla czytelników oczekujących, że utwór literacki nie tylko dostarczy jasnych przesłań i odpowiedzi na pytania egzystencjalne, ale również potwierdzi nam nasze własne wybory i stanie się okazją do łatwych utożsamień. Oczywiście nie sposób wyobrazić sobie wypowiedzi literackiej pozbawionej znaczenia i wyciętej z jakichkolwiek utożsamień. Pytanie jednak, w jaki sposób momenty te uobecniają się w akcie lektury.

Moje własne czytelnicze i krytyczne doświadczenie podpowiada mi, że autentyczne doświadczenie konkretnego tekstu literackiego pozostaje w związku z życiem rozumianym jako proces, stawanie się, tudzież gotowość na to, co przychodzi. Sądzę, że literatura powinna otwierać i pozostawać w otwarciu. „Stać w prześwicie”, jak mawiał filozof. A to znaczy, że jej królestwem jest czas przyszły. Nie chodzi mi, rzecz jasna, o to, że pisarze powinni pisać o przyszłości. Interesuje mnie chwila, w której czytelnik spotyka się z tekstem literackim jako sobą z przyszłości. Jestem głęboko przekonany, że spotkanie z wierszem czy powieścią ma sens o tyle, o ile otwiera w nas jakieś nieznanie wcześniej podwoje i przestrzenie, poszerza nam obraz nas samych, umożliwiając pełniejszy ogląd świata i innych. Takie otwarcie może się udać tylko wtedy, gdy podążamy za konkretnym tekstem, nie zaś za mgławicowym widmem zwanym literaturą, i gdy traktujemy tekst jako możliwość, nie zaś symbol czegoś niezmiennego i przeszłego. To ostatnie ma swój urok i potrafi być źródłem czarodziejskiego przyciągania, ale częściej zamyka nas w kręgu tautologicznych, martwych formuł.

Mógłbym mnożyć przykłady z własnej czytelniczej historii. Jeśli jako młody człowiek z prowincji odkrywałem, że tak zwane realistyczne spojrzenie na świat nie jest spojrzeniem jedynym, to właśnie za sprawą literatury, dzięki wierszom Leśmiana i opowiadaniom Cortazara. Kiedy na studiach zacząłem czytać Derridę i poetów angielskich sprzed stuleci, to z takim skutkiem, że odnalazłem w sobie – wynalazłem? – fascynację słowami, ich dźwiękiem, językiem jako zu-

pełnie osobnym fenomenem, grą znaczeń i niejednoznaczności. Gdy odkryłem wiersze Stevensa i Ashbery'ego, to otworzyły się we mnie miejsca niezaspokojonej, niezadomowionej wyobraźni, przestrzeń głębokiej, rozgałęziającej się frazy. W każdym z tych przypadków literatura była katalizatorem dla zmieniającej się, ewoluującej świadomości, która dzięki spotkaniu z innym językiem czy choćby nawet nieco odmienną intonacją wychodziła z tautologicznego kręgu własnych narracji. Nigdy nie jest się w pełni sobą (na szczęście). Zawsze jest coś do odkrycia bądź wynalezienia. Przyszłość jest otwarta, pod warunkiem, że jesteśmy gotowi otworzyć się na inne głosy i inne języki. I tu właśnie pojawia się, proszę wybaczyć, literatura.

## JACEK NAPIÓRKOWSKI

Po co jest? Po nic i po wszystko, jak zaciśnięta piąstka dziecka podczas snu i Jerusalem rano. Aby mógł się przeglądać we własnym ale i w innych życiach, perspektywach, pryzmatach, wizjach i utopiach. Daje obietnicę organizacji myśli i odczuć w uporządkowany fragment całości, choć sama jest dobitną częścią chaosu. Podstępnie wywodzi na manowce epifanii i próżnej zarozumiałości, aby równie podstępnie zostawić cię samego na środku pustyni miasta, dnia, obcego kraju. Więc po co jest, albo czym jest, aby po coś być. Jest alkoholem, wypiekami na twarzy po pierwszej lekturze *Tajemniczej Wyspy*, *Buszującego w zbożu*, desperacją Wokulskiego i nudą Swanna, trawami Whitmana i pieśniami Pounda. Jest jak grzybnia dla wciąż odradzającej się poezji w Albanii i Mołdowie, Kosowie i Sarajewie. Jest pijaństwem Pessoa i ucieczką Geneta, desperacją Witkacego i twardą walką Rimbauda z sobą samym, aż do samozniszczenia. Była po to, bym mógł w młodości przeczytać wers: „Jest nagła wyspa morza kołyska” zapalający do szukania w zatokach i portach czegoś, czego być może w nich nie ma i nigdy nie było, lecz co wciąż pobłyskuje na horyzoncie w „czerwonej pogodzie”. Gdyby jej nie było w jaki sposób Celan wyraziłby jesień, która jadła mu z ręki swój liść? Śpiewem, milczeniem, rysunkiem na piasku?

Jest lustrem dla twarzy chowającym w sobie odpowiedź na pytanie, jak długo jeszcze?

## LESZEK SZARUGA

### 1.

Tytułowe pytanie jest pytaniem morderczym, nie ma na nie bowiem dobrej odpowiedzi, zaś każda udzielona może zostać natychmiast zakwestionowana i to niekoniecznie przez kogoś innego niż sam jej autor, tak bowiem się dzieje, że zarówno samo pojęcie literatury, jak przypisywane jej funkcje, a nie na końcu jej kształt i sposób istnienia ulegają nieustannym przemianom, nigdy jednak aż tak głębokim, by można było całkowicie odciąć się od tradycji nawet tych najgłębszych, przedsięwziętych, a może nawet, gdy się nad tym głębiej zastanowić, sięgających czasów, gdy mowa ludzka nie była jeszcze ukształtowana, dopiero się kształtować zaczęła w seriach nieartykułowanych dźwięków tworzących powoli system komunikacji, lecz w procesach transformacyjnych zapewne nie tylko owe walory komunikacyjne, niezbywalne przecież, stanowią o tym czym była i jest literatura, zarówno oralna, jak i piśmienna i nie one przesądzają po co ona jest, czy jest potrzebna i ku czemu jej istnienie ma prowadzić, czemu służyć, jakie funkcje w życiu społecznym oraz w jednostkowej egzystencji człowieka wypełniać poza opowiadaniem, a opowiada przecież jeden drugiemu, każdy na swój sposób, a z kolei każdy inaczej to opowiadanie odbiera, zaś jeśli jeszcze raz i następny raz, a może i jeszcze kolejny odda się słuchaniu lub lekturze, to w każdym takim powtórzeniu usłyszy i przeczyta nowe opowiadanie, wyznanie czy relację, bo przecież tu jest tak, jak w muzyce, tyle że nuty zastępuje tekst, a już sam utwór istnieje jedynie w wykonaniu, lepszym lub gorszym, zawsze osobistym, czego oczywiście nie rozumieją belfrzy skazujący swych uczniów bądź nawet studentów na domyślanie się jedynie słusznej i poprawnej interpretacji utworu, a zatem dławiący dyskusję czy tylko rozmowę o nim, z nim, wokół niego tak, jakby wielogłosowość i wielopostaciowość wiersza, powieści czy eseju była czymś zdrożnym i niepożądanym i w ten sposób doprowadzają do sytuacji, w której mamy do czynienia z tekstem do „przerobienia”, a nie z żywym, wciąż do nas mówiącym, choć czasem od tysiącleci umarłym człowiekiem, przez którego utwór przemawiają do nas głosy tych wszystkich, których on sam wysłuchiwał, z którymi sam podjął rozmowę o życiu, jego sensie i znaczeniu, o miłości, o polityce, o radości i o smutku, o wszystkim, ale zawsze tak samo istotnym, choć czasem wypowiedzianym w innym, „obcym” języku, w którym pobrzmiwają bliższe lub dalsze echa języków go poprze-



dających, nawet owej pramowy ledwo artykułowanej, z której się wywodzi nasza własna mowa, dziś żywa, być może jutro już martwa, jak martwa jest łacina, choć w czasach Owidiusza nie do pomyślenia by było, iżby martwą stać się mogła i gdyby to powiedzieć Horacemu, najwyżej by się w czoło popukał dając nam do zrozumienia, iż jesteśmy niespełna rozumu, co o tyle jednak jest prawdą, iż trzeba być rozumu niespełnym próbując odpowiedzieć na tytułowe pytanie niniejszego utworu.

## 2.

Przed kilku laty pokusiłem się o napisanie szkicu zatytułowanego *Powinności literatury* i choć nie stawiałem w nim wprost pytania „po co literatura?”, to jakoś przecież i tym problemem się w nim zajmowałem. Dziś zapewne w ogóle bym takiego tytułu nie użył, a nawet więcej, nie wpadłoby mi do głowy zajmowanie się powinnościami literatury, gdyż wiem już, iż z pewnego punktu widzenia nie ma ona żadnych powinności, lecz z innej perspektywy – a jest tych perspektyw wiele – określa się jej powinności odmiennie. Coraz bliższe wydaje mi się stanowisko mówiące, że powinnością literatury, i to wcale nie naznaczoną jakąś koniecznością, jest być. Przy tym definicji literatury jest wiele, choćby ta, która mówi, że jest to sztuka opowiadania, w miarę możliwości interesującego. Ale co kogo interesuje, o tym przecież wyrokować nie sposób. Jedni odbiorcy – jeśli wciąż jeszcze jacyś są – nastawiają się na opowieści kryminalne bądź tylko łotrzykowskie, inni chcą poznawać wykreowane w opowieści światy fantastyczne i nie istniejące realnie, przynajmniej w naszym bezpośrednim życiowym doświadczeniu, istoty kosmiczne, ktoś inny będzie oczekiwał od literatury historii miłosnych: nie sposób wyliczyć czy wskazać czytelniczych oczekiwań. Jednych bawi sposób pisania, język utworu, innych z kolei konflikt postaci, jeszcze innych starcie idei. I jeśli już odpowiadać na pytanie „po co literatura?”, to chyba jedynie tak: by zaspakajać oczekiwania czytelników, różne oczekiwania różnych czytelników, co oznacza iż sama literatura musi być zróżnicowana. Są tacy, którzy nie są w stanie strawić Witolda Gombrowicza, ale są i tacy, których odrzuca lektura Józefa Mackiewicza. Są ci, których pociągać będzie *Finegenów tren*, ale i tacy, którzy gustują wyłącznie w powieściach Ludluma, a wreszcie i ci, których zachwycają perypetie Trędowatej czy *Dom nad rozlewiskiem*. A są to wszystko ludzie żyjący razem w tym samym świecie tyle, że często żyjąc w nim, nie są skłonni uznawać tego, co im nie odpowiada, za literaturę. A przy tym przecież nie wiadomo, bo nie ma takiego autorytetu, który by w tej sprawie mógł

ostatecznie wyrokować czy jest literaturą rymowana sprośna historyjka hrabiego Fredry o królownie Pizdolonie lub czy można do niej zaliczyć limeryki Macieja Słomczyńskiego nie stroniące od scen i obrazków co najmniej frywolnych. Nie wiadomo dlaczego dzielimy literaturę na dziecięcą, młodzieżową i dla dorosłych, na niską i wysoką, wagonową i dla górnych dziesięciu tysięcy. Czy literatura dla dzieci, jak ją określają badacze, jest jakościowo odmienna od literatury dla dorosłych? Czy kryminały Agaty Christie to jeszcze tylko literatura popularna, czy może można je postawić na półce obok *Braći Karamazow* Dostojewskiego, a jeśli nie można, to dlaczego? Dlaczego, jak trafnie zauważa Barańczak, w Polsce skłonni jesteśmy uznawać poezję purnonsensu za jakiś niższy rodzaj literatury od poezji Norwida, zaś jeśli już się wybitnemu poecie zdarza, jak Słowackiemu, bawić zębami trzonowymi grą słów i sylab, wówczas uważamy, że to tylko poboczne jego drogi pisarskiej, podczas gdy podobny typ poezjowania w obszarze anglojęzycznym ma te same prawa, co poezja określana mianem metafizycznej? Zapewne każdy z tych utworów, które skłonni bylibyśmy wymienić, jest po co innego, ku czemu innemu i dla czego innego, ale też każdy jest, po to, by był dlatego po prostu, że został do istnienia przez kogoś powołany z przekonaniem, iż jest to literatura lub nawet bez tego przekonania, jako że wcześniej przecież nie o literaturze mówiono, lecz tylko o piśmiennictwie lub o opowieściach, bajdach, klechdach czy anegdotach. Lecz by być, musi literatura zostać spożytkowana, wysłuchana lub przeczytana, jakoś, lepiej lub gorzej, wykonana przez kogoś, kogo określamy mianem odbiorcy. Po to zatem jest, by była słuchana bądź czytana. Przy tym nie ma nic zdrożnego w tym, iż nie wszyscy sięgają po każdy utwór, co jest zresztą dziś absolutnie niemożliwe, gdyż góra owych utworów rośnie w tempie coraz bardziej zatykającym dech w piersiach i nie ma nikogo, kto byłby w stanie powiedzieć, jak wiele ich, mówionych i spisanych, w chwili obecnej na świecie istnieje, nie ma też nikogo, kto by znał wszystkie – martwe już i żywe jeszcze – języki, w jakich literatura powstaje, a przecież wiadomo, że nie wszystkie utwory na wszystkie języki przełożone być mogą, a zatem skazani jesteśmy, każdy z nas jest skazany, na obcowanie, jeśli obcować w ogóle zechce, z częścią jedynie tego, co, teoretycznie przynajmniej, jest powszechnie dostępne. Lecz nawet sięgając po to, po co sięgnąć jesteśmy zdolni, sięgamy z różnymi oczekiwaniami i zamiarami. Po co innego jest bowiem literatura dla poszukiwacza interesujących opowieści, dla kogoś więc, kogo bawi sama anegdota i perypetie bohaterów, po co innego jest dla literaturoznawcy, który, w zależności od swego profesjonalnego przygoto-

wania, traktuje literaturę jako przedmiot swych badań, po co innego wreszcie dla polityka, który, jak niegdyś Piłsudski, wynajduje cytaty mające udekorować jego mowy, po co innego wreszcie dla historyka, który w utworach literackich przeszłości szuka świadectwa o czasach, w których powstawały.

3.

Po co literatura?

Po co muzyka?

Po co film?

Po co malarstwo?

Po co istniejemy?

Po co coś raczej niż nic?

Kontynuując ankietę, po wypowiedziach Julii Hartwig („Kwartalnik Artystyczny” 2013 nr 1 (77)), Stefana Chwina i Marka Skwarnickiego (2013 nr 2 (78)), Janusza Szubera, Leszka A. Moczulskiego i Renaty Gorczyńskiej (2013 nr 3 (79)), Kazimierza Brakonieckiego, Jacka Gutorowa, Leszka Szarugi (2013 nr 4 (80)) zamieszczamy kolejne wypowiedzi. Ciąg dalszy w następnym numerze.

## BOGUSŁAW KIERC

Najpierw pomyślałem sobie, dlaczego mistrzowie, a nie – mistrz, bo pytanie o mistrza, bez wahania odpowiedziałbym: Julian Przyboś. Tak przed laty, jak i dzisiaj – z równie gorącą wdzięcznością. Ale pytanie o mistrzów uświadomiło mi wczesne i późne egzaltacje, które były (albo bywały) swoistym rodzajem czeladniczego wtajemniczenia.

Tak więc terminowałem u Słowackiego. Bardzo wcześnie, bo choć czytałem go wtedy, kiedy pierwszy raz poczułem, jak miło jest zadawać się z *Panem Tadeuszem*, a ukończyłem właśnie dziesiąty rok życia, przecież w moim dziecięcym teatrze graliśmy z młodszym braciszkiem *Marię Stuart* Słowackiego w mojej reżyserii i scenografii; w kostiumach przeze mnie uszytych i w dekoracjach własnoręcznie wyrobionych z tektury. Nie muszę dodawać, że grałem Marię.

Ten dziesięciolecie czytał nawet *Beatrix Cenci*. Odtąd Słowacki już mnie nie opuszczał i choć byłem pewny, że rozumiem *Ojca zadżumionych*, zdaje mi się, że była to smarkata uzurpacja, podobna do tej, która pozwalała mi wkrótce deklamować wiersz Mickiewicza *Do Matki Polki*. Nie wiedziałem, dlaczego, słuchający mnie, dorośli płakali. Był rok 1953.

Dorastającemu, już nie tylko dramaty, ale liryka Słowackiego stawała się bliższa. Moim zadurzeniom miłosnym u końca szkoły podstawowej znakomicie odpowiadały westchnienia krzemienieckiego poety. Chciałem napisać coś takiego jak jego *Sumnienie*, albo jak te dwa wściekłe sonety do Anieli Moszczeńskiej i chy-

ba w takim duchu (a raczej w wewnętrznym zaduchu) skleciłem wierszątko dedykowane ślicznej koleżance.

Mógłbym powiedzieć, że zakochałem się „na Słowackiego”, ale to nie było takie leciutkie i głupie. Wciągał mnie w głąb siebie.

W moich latach licealnych w klasie formowały się „stronnictwa” miłośników Mickiewicza i miłośników Słowackiego. Klótnie o przewagi ulubieńca były żarliwie poważne. Wiadomo, do którego stronnictwa należałem, ale cierpliwie i wnikliwie perswadował mi Mickiewicz (w postaci mojego głosu wewnętrznego): niech sobie on przywabia ciebie, zobaczysz, że i tak przystąpisz do mnie. Wiek męski sprawił, że sporo Mickiewiczowskich nauk przyjąłem, a wiele jego przekonań uznałem za swoje. Na starość u niego, w jego mówieniu rozpoznałem się mój duch; w jego składni i dynamice rozprężyła się moja zmysłowa kinetyka. Zastanawiam się, jakie bym wybrał swoje wiersze, gdybym powziął wariacki zamiar zastąpienia wierszy Mickiewicza w intymnie konfesyjnym monodramie, jaki z nich ułożyłem (i gram pod tytułem *Mój trup*), własnymi lirykami. Skoro to przedstawienie jest tak otwarcie „moje”, coś, co „kazało mi” je ułożyć, musiało mnie dręczyć, nurtować i boleć znacznie wcześniej, więc chyba próbowało się wydobyć przez wiersze. Nie wiem. Jestem już starszy od Mickiewicza. Starszy od Przybosa. Dziwnie mi mówić przez tamto o tym, co we mnie – po siedemdziesiątce – siedzi. Nie odwróciłem się od Słowackiego. Jego sztuka wiersza, przedziwna eufonia, anielska ironia, mistyczna tendencja i bolesne żarty – są mi bratersko, a nawet – proszę darować spoufalenie – „kumpelsko” bliskie. Po Słowackim i Mickiewiczu (czy – obok nich) upodobałem sobie, chłopcem będąc, w Leśmianie i Czechowiczu a także w *Sprawie wyobraźni* Zbigniewa Bieńkowskiego. Nie powiedziałbym o nich, że byli moimi mistrzami, ale radość a nawet rozkosz, w jaką wprawiały mnie te wiersze, z pewnością wykształciły mi zdolność czy dyspozycję do odczuwania, przemyślenia i wyobrażenia sobie świata w jego jestestwie i byciu w mówieniu.

W każdym razie ja sam, czytelnik, nie mogłem nie być tym, który chce być przeczytany. Teraz, kiedy to piszę, mam wrażenie erotycznego promieniowania tego pragnienia bycia przeczytanym. I może wróciło do mnie, chłopca przemieniającego się w młodzieńca, to pierwotnie seksualne chcenie przekazania się, jakiego doznałem jako niespełna siedmiolatek, pisząc swój pierwszy wierszyk: „Płyną chmury / poprzez lasy i góry / poprzez wąskie ścieżynki, / gdzie się bawią dziewczynki”. Dzisiaj mnie samemu dziwnym się wydaje, że napisał to tamten smarkacz. Poetą, którego mógłbym uznać za mistrza był Jerzy Ficowski. Nie byłem świadomy jego wpływu. To, że zachwycaly mnie jego wier-

sze, że *Amulety i definicje*, *Makowskie bajki* a potem następne jego książki były dla mnie rewelacjami widzenia i słyszenia, nie traktowałem jako równoznaczne z uznaniem go za swojego mistrza. I nigdy tak o nim nie myślałem, choć był nim. Nie tylko przez to, że podpisując mi *Amulety i definicje* nazwał mnie „odrobinkę młodszym kolegą”. Dla osiemnastoletniego młokosa był to zaszczyt nie lada. A jeszcze prawie pewność, że przeczytał jego debiutanckie wiersze, windowała go na niedosiężną wysokość.

Jednak żaden poeta nie zawładnął mną tak, jak Julian Przybóś.

Zanim poznałem jego wiersze, słyszałem o nim sporo złośliwych anegdot; o jego liryce anegdociarze owi mówili kąśliwie z prześmiewczą ironią. Kiedy przeczytałem pierwszą rzecz Przybosia, wstęp do *Teorii widzenia* Strzemińskiego, pokpiwałem sobie w duchu z obcej mi wówczas, uczniowi Liceum Technik Plastycznych, wrażliwości malarskiej. *Teorię widzenia* dostałem „w nagrodę za pilność i dobre postępy w nauce”. Miałem szesnaście lat. Jak się miało okazać, była to jedna z najważniejszych (jeśli nie – najuważniejsza) z nagród, jakie w życiu dostałem, albo – jakie dostałem od życia.

Przed zasadniczą iluminacją kontentowałem się *Don Juanem* Witolda Wirp-szy. Byłem przekonany, że to jest najbliższy mi sposób mówienia o rzeczywistości, zwłaszcza – o rzeoczywistości widzianej „pod napięciem”. Zmysłowo-myślowym. Szukałem podobnych eksterioryzacji we własnych próbach poetyckich. Byłem owładnięty jakąś solarystyczną żądzą wtapienia się w świetlistość świata, coraz bliższy okazywał mi się Strzemiński i w takim stanie ekscytacji przeczytałem na początku lutego 1961 roku po raz pierwszy wiersz Juliana Przybosia. Był to *Wstęp do poetyki* wydrukowany w „Życiu literackim”. Może wcześniej przemknęły mi jakieś „podręcznikowe” jego wiersze, ale ten właśnie wiersz wywołał mnie, czy – wybrał.

Wkrótce, wśród książeczek upchanych w księgarni na półce z poezją, natknąłem się na *Próbkę Całości*. Zacząłem przeglądać i czytać. I poczułem coś, co można określić uderzeniem pioruna z najjaśniejszego nieba. Nigdy wcześniej i nigdy dotąd nie doznałem takiej iluminacji, jak podczas wertowania tego tomiku. Ujrzałem, skąpałem się w rozbłysku, na który czekałem, do którego chciałem być doprowadzony przez instynkt mojego własnego bazgrolenia. I stało się. Miałem poezję światłoczułą. Ona mnie miała?

Kogóż innego mógłbym pytać o wartość moich pierwocin poetyckich? Wy-słałem je z trwogą, ale i z nadzieją, że ten akt odwagi (czy zuchwalstwa), a miałem już Juliana Przybosia za Najwyższy Autorytet, że ten akt odwagi zwracania mu głowy tym, co ośmielam się nazywać moją poezją, nie będzie zlekceważo-

ny. Odpowiedział mi na list natychmiast. Byłem szczęśliwy i dla siebie samego byłem najszcześniejszym człowiekiem pod słońcem.

Bardzo szybko mój charakter pisma zaczął się upodobniać, to znaczy – sam go upodobałem do kaligrafii Juliana Przybosia, która wydała mi się tak jedyna jak japońskie floresy na drzeworytach Hokusai'a.

Nie chciałem być imitator, ani paseistą uwielbianego poety. Chciałem być równie biegły. Albo – dorównać mu. Nie przychodziły mi do głowy bluźnierstwa, żeby go prześcignąć.

Byłem tedy w bardzo bliskiej relacji z moim mistrzem. Podziwiałem go i kochałem.

Kiedy pytano mnie, co mu zawdzięczam, odpowiadałem – życie. To nie przesada, ani młodzieńcza egzaltacja. Rzeczywiście układałem swoje życie tak, jak miałbym jego formę i sens przedstawić Julianowi Przybosiu. Myśląc o tym, jak on to oceni. Byłem uzależniony od niego i trudno było mi się od tego uzależnienia uwolnić. Dopiero spotkanie z jego niepokornym uczniem, Tymoteuszem Karpowiczem, wyzwoliło mnie od bycia „mniejszym” Przybosiem.

Ale Karpowicz był propagatorem i realizatorem tendencji, która nurtowała mnie od dawna. Kwestia aktywności wielowartościowych polisynałów semantycznych w wierszu. To pociągało mnie niemal od początku. I wiedział o tym Julian Przyboś i doradzał, bym uważał, żeby nadmiar wraźniowego świata nie łamał mi słów. Tak, ale brakowało mi tych, które mógłbym dać jako odpowiednie rzeczom. Karpowicz okazał, że to jest możliwe, że język da się nagiąć do rzeczy, albo rzecz wytęskni sobie upragniony język.

To Karpowiczowi powierzałem swoje wiersze wrocławskie i to on decydował o ich publikacji w „Odrze”.

A więc inaczej niż czynił to mój komiliton Rafał Wojaczek i ja powinienem uznać Tymoteusza Karpowicza za swojego mistrza. Był nim w istocie. Jego rady i sądy wydawały mi się niepodważalne. I nawet, kiedy już inaczej myślałem o poezji i inaczej praktykowałem to myślenie, jego autorytet pozostał dla mnie nienaruszony, a jego bohaterstwo w prowadzeniu poezji przez niezbadane dotąd terytoria, pozostaje dotąd wiatykiem o niegasnącej żywotnej sile. Poeci, których nazwiska wymówiłem, których mam za swoich mistrzów, otwierali mi słuch i czułość na innych, z którymi niemal stale obcowałem i którzy byli dla mnie rzecznikami nieoczywistej strony mojej czułości na pokrewieństwo duszy.

Nie wiem, czy sam bym to odkrył, czy dzięki Andrzejowi Falkiewiczowi pojąłem, że coś mnie spokrewnia z liryką Rilkego, niezależnie od lektury jego dzieła. Od dawna, od tak zwanej samodzielności życiowej, „ciągnęło mnie” do niego,

mocno przeżywałem *Elegie Duinejskie*, ale nie byłem świadomy, że to w istocie mój protoplasta w odczuwaniu, albo że jestem jego – może nie pamiętanym – młodszym bratem mającym udział we wspólnej entelechii dzieciństwa. Podobnie było z Kawafisem, choć nigdy nie czułem się sukcesorem jego myślenia czy odczuwania. Przeczytałem po latach *Królewicza*, mój wiersz z Aten i – przedziwne, bo nic mnie wówczas do Kawafisa nie odsyłało, byłem w tamtej greckiej ekskursji wśród innych duchów – można by naiwnie mniemać, że „podpowiedział” mi go Aleksandryczyk. Ale tak nie było. W rozognionym, po terminowaniu u mistrzów, umyśle, w rozbudzonej zawrotnie wyobraźni wykluwało się nowe słyszenie Kochanowskiego i Sępa Szarzyńskiego, Morsztynów i Samuela ze Skrzyppy Twardowskiego, Franciszka Karpińskiego. I nie mogę pominąć w tym wymianianiu księdza Józefa Baki, który – jak inny duchowny, św. Jan od Krzyża – patronuje mojej poezji i którego (inaczej niż czczę świętego Autora *Nocy ciemnej*), poważam i mam za mistrza duchowego (i rewelatora poczucia humoru). Obaj oni ośmielają mnie do rozmaitych przekroczeń idiomatyczno-gramatycznych, na które, bez ich poparcia, pewnie bym się nie ważył. Bywało, że krytycy wynajdywali u mnie inne jeszcze interferencje i patronaty. Powinienem więc dodać do niniejszych wnużeń i to, że stale terminuję u mistrza o imieniu Mówisię. U tego ducha mówienia, który bywał niegdyś często wywoływany podczas rozmów telefonicznych, gdy nie korzystało się jeszcze z powszechnych dzisiaj zabawek elektronicznych. Na jakiegokolwiek „zawieszenie” rozmowy telefonistka reagowała pytaniem: mówi się?

W mojej poezji mówi się i moja poezja mówi się. To jej *differentia specifica* i *genus proximum*.

## URSZULA KOZIOŁ

Najpierwymi byli: Jan Kochanowski, Juliusz Słowacki, Bolesław Leśmian... i Izajasz. Tak.

Potem doszedł Aleksander Puszkina i Włodzimierz Majakowski, a dalej: Saffona i filozoficzna myśl starożytnych Greków.

Francuska poezja objawiła mi się dzięki wspaniałej antologii Adama Ważyka.

Pod koniec lat pięćdziesiątych zamieszkali z nami wielcy poeci niemieccy tłumaczeni przez mojego męża Feliksa Przybylaka. Najgłębsze wrażenie wy-



warło na mnie odkrycie Friedricha Holderlina, jego *Hymnów*, a także statyczne wiersze Gottfrieda Benna, Georga Trakla i niezależnie od tego *Elegie* Rainera Marii Rilkego w przekładzie Mieczysława Jastruna. Jerzemu Niemojowskiemu zawdzięczam Ezrę Pounda. I tak to szło, mniej więcej, dochodzili nowi, wracali dawni – wielu ich było.

## ANNA NASIŁOWSKA

W pierwszym odruchu chciałam zaprzeczyć. Mój mistrz? Mistrzowie? Nie miałam żadnych. Może los mi poskąpił, może charakter zbyt oporny, albo nie potrafiłam być stała w moich wyborach, oddana i wierna. Zawsze mnie ciekawiło zbyt wiele rzeczy, pociągały różne dziedziny, i pisanie wierszy, i proza, i podróże, i humanistyka. Miło by było mieć intelektualnego przewodnika: kogoś, kto lepiej wie, zna drogę, wyczuwa dobrze tkwiący w adeptce potencjał. Podsunie lektury, wytoczy cele, zaplanuje kroki na przyszłość. Oцени. Kto ma mistrza – nie grozi mu intelektualna samotność. Gdy jednak na horyzoncie wyłaniała jakaś wielka, ciekawa postać okazywało się zawsze, że niestety nie mogę, to ja – nie!

Błąd tkwił we mnie, nie w niedostatku mistrzów. Pewnych postaci po prostu bałam się, a moją nieśmiałość uważałam w gruncie rzeczy za cenną i podejrzewałam, że rezygnacja z niej kosztowałaby utratę wrażliwości. Wrażliwość i empatię uważam za warunek mojej pracy. Poza tym nigdy nie byłam specjalnie przebojowa, a niestety o duszę mistrza trzeba walczyć niczym o ukochanego, najpierw pokonać liczną konkurencję, a potem zyskać przychyłność i – co jeszcze trudniejsze – utrzymać ją przez długie lata, gdy na horyzoncie wyłaniają się zastępy nowych adeptów. Widziałam wielokrotnie te zabiegi, podchody, próby zwrócenia na siebie uwagi, przysługi drobne i większe, różne działania osaczające, które poprzedzają zasadniczy bój o duszę Mistrza. Widziałam też gorycz a nawet rozpacz, gdy mistrz zwracał się ku nowemu uczniowi. Nie są to mistrzowie buddyjscy, starania o mistrzów to sfera pełna prawdziwych namiętności i walki.

Może wielkie postacie pojawiły się w moim życiu za późno. Na studiach potencjał mistrzowski miał może Sandauer, zwróciłam też na siebie jego uwagę, gdy na seminarium zadawał różne podchwytliwe pytania, zaznaczał „ale pani

Nasiłowska nie mówi”. Wprawiało mnie to w popłoch i zawsze miałam ochotę schować się pod ławkę. Rzeczywiście się go bałam, był impetyczny, gdy się zdenierował, rzucał gromy niczym gromowładny. Zresztą i tak wkrótce wybuchł stan wojenny, co zasadniczo zmieniło sytuację. Jeśli od kogoś się rzeczywiście czegoś na studiach nauczyłam – to od Janusza Maciejewskiego, który natychmiast po przyznaniu Nobla Czesławowi Miłoszowi uruchomił roczne seminarium poświęcone poecie. Od lat był do tego przygotowany. Skomponowana przez niego i Grochowiaka antologia poezji polskiej była największą krajową prezentacją Miłosza poza wydawnictwami drugiego obiegu.

Wielkie postacie poznałam dopiero po 1982 roku, w epoce doktoratu, w Instytucie Badań Literackich. Głowiński i Sławiński... a z drugiej strony Janion i Przybylski... Janion prowadziła czwartkowe seminaria, miała ścisły krąg wiernych uczniów i większy krąg obserwatorów; ja należałam do tego drugiego. Kilka lat temu, gdy przygotowywano *Księgę Janion*, dostałam propozycję napisania tekstu. Bardzo mnie to zdziwiło. Ja? Jak to? Przez cztery lata uczestniczyłam w wielkich humanistycznych spektaklach, jakie improwizowała Janion, ale tylko jako widz, zawsze byłam poza pierwszym kręgiem uczniów i bardzo mi odpowiadała rola trochę niewiernego Tomasza, a czasami błazna. Janion miała pewną wspianą cechą: zawsze stawiała bardzo ważne pytania i do dramaturgii jej seminariów należało symboliczne składanie odpowiedzialności za rozwiązanie kluczowych kwestii humanistyki na barki kręgu wiernych uczniów. Oni byli jak Kariatydy, jak herosi, dźwigający na sobie odpowiedzialność za świat. Mieli poczucie misji, bez nich – wszystko zawali się.

Mistrzem był mój promotor, Ryszard Przybylski. Każdy, kto czytał jego teksty, choćby był nieczuły na ich urok i argumentację, wie, że Przybylski to Mistrz, gdyż on czaruje czytelnika, obiecuje zdradzić wielkie tajemnice i rzeczywiście, nie zawodzi, roztacza bogaty obraz wielkich starc pięknych, starych idei i marzeń ludzkości. Jednakże w realnym życiu Przybylski nigdy nie miał silnie rozbudzonej potrzeby posiadania uczniów. Może dlatego nie bałam się go. Wiedziałam, że nie będzie ode mnie żądał oddania całej duszy. Bo po co mu ona? Bardzo niechętnie godził się prowadzić doktoraty i w rezultacie wypromował tylko trzy osoby: Bożenę Mądrą (obecnie Shallcross, profesor w Chicago), mnie i – po wielkiej dyplomacji – Edwarda Bonieckiego.

Nauczyłam się od niego bardzo dużo, choć niekoniecznie tego, czego on chciał mnie nauczyć i nie zawsze mogę stosować się do jego zaleceń. Gdy Mistrzowie stawali się sobą, miejsce humanistyki wydawało się dość stabilne. Było jasne, że jeśli książka jest dobra i ważna, zajmie się nią ktoś z ważnych wydaw-

nictw, a potem wszystko potoczy się zwykłym trybem: księgarnie, omówienia i recenzje. Kiedy ja szukałam wydawcy dla mojej pierwszej książki, a był to napisany pod promotorską opieką Przybylskiego doktorat, ten system właśnie przestawał działać. Przybylski nie mógł mi pomóc, PIW był w trakcie reorganizacji, „Czytelnik” zmagął się z kryzysem, a wszyscy drżeli przed perspektywą pełnego urynkowania i najbliższą przyszłością. Wreszcie, dzięki przychylności profesora Zdzisława Libery, *Poezję opisową Stanisława Trembeckiego* opublikowało w 1990 roku Ossolineum.

Przybylski miał co do mnie taki plan: zostanę wybitnym historykiem literatury. Ponieważ już przychodząc do niego miałam spory dorobek krytyczny, zakładał, że będę specjalizować się w literaturze XX wieku. Sądził jednak, że aby stać się dobrym historykiem literatury XX wieku potrzebne jest zdobycie dodatkowej specjalizacji w jakiejś dawniejszej epoce. Dawał przykłady uczonych, których prace nie osiągnęły jego zdaniem wybitnego poziomu, gdyż zabrakło w nich zaplecza historycznego w postaci erudycji obejmującej więcej niż jedną epokę. Oświecenie wydawało się ciekawe, gdyż w literaturze tego czasu żywy był duch antyku, a więc jest to przygoda obejmująca wiele wieków i o wyraźnie uniwersalistycznym charakterze; poza tym odpowiadało to moim wewnętrznym skłonnościom jak i zainteresowaniom Przybylskiego, który właśnie ukończył książkę *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Przybylski nie przewidział i nie mógł przewidzieć jednego: że wraz ze zmianą epoki skończy się zapotrzebowanie na historyków literatury. Gorączkowa krzątanina „teraźniejszości” pochłonie poczucie tradycji i perspektywę historyczną, nowy czas zapragnie układać wszystko od nowa, dekonstruując stare narracje z ich poczuciem ciągłości.

Jedyne, co ocaleje w tej powodzi zmian, to potrzeby edukacyjne i tu rzeczywiście wyłoniło się wiele zadań do spełnienia. Podjęłam je i spełniałam, jak umiałam, choć zawsze w poczuciu, że pisanie podręczników historycznoliterackich polega na samoograniczeniu się, a nawet osobistym podcinaniu sobie skrzydeł. Dość bolesne zajęcie! I tak trzeba codziennie... Podręcznik musi dokładnie spełnić wymogi serii wydawniczej, liczyć się z brakiem przygotowania i zakładać nawet możliwość braku podstawowej wiedzy u czytelnika, którego nie wolno zasypać zbyt wieloma faktami i skojarzeniami. Nie ma tu miejsca na epatowanie czymkolwiek i nie mogę wzorem Przybylskiego przybrać roli Mistrza, choć dobrze poznałam tajniki tej sztuki. Zaletą konieczną jest jasność stylu i klarowność wykładu, liczy się cierpliwe i taktowne wprowadzanie wiedzy, to wszystko. Żadnych fajerwerków stylistycznych stosować nie wolno. Tak samo –

w hasłach encyklopedycznych, których stworzyłam bardzo wiele. Poza tym jest pewna dodatkowa cena, podręczniki po przełomie przestały być traktowane jako ważne osiągnięcia, stały się – zgodnie z nowymi zasadami – drugorzędne, w rubrykach dorobku naukowego zawędrowały do kategorii: popularyzacja, gdyż wzorem nauk ścisłych liczą się tylko odkrycia i nowatorstwo. A w mojej dziedzinie – odkrycia – to co najwyżej archiwalne, a nowatorstwo polega w dużej mierze na burzeniu i wprowadzaniu nowych kategorizacji. Do momentu wystąpienia o profesurę moje trzy podręczniki i hasła nie były żadnymi pozycjami w moim dorobku naukowym. Przy profesurze jakoś się już to zaczęło sumować i wyszło na to, że dorobek mam jednak duży. Jedynym, co przez lata mnie podtrzymywało w tej pracy, było poczucie jej społecznego sensu. Dość abstrakcyjne, przyznajmy. Nałożyłam sobie ten ciężar na barki i w rezultacie to ja stałam się Kariatydą.

Przybylski miał zasady i przekonania, które starał się mi przekazać. Na przykład uważał, że jedynym powodem pisania o jakimś dziele jest jego ranga arcydzieła. Nic niżej arcydzieła nie jest warte wysiłku badacza. A więc na przedmiot rozprawy nadają się: Dante, Shakespeare, Trembecki, Mickiewicz, Słowacki, Mandelsztam, Herbert i Miłosz. I starczy. Gombrowicz się nie łąpie, bo jest prześmiewczy, a nie samodzielny, ironiczny i jedynie destrukcyjny. Kłopot był z Pawlikowską-Jasnorzewską: Przybylski przyznawał, że to dobra poezja, ale uważał, że nie da się o niej nic wartościowego napisać. Potrzebowałam dużo czasu i inspiracji krytyki genderowej, aby rozwikłać ten pozorny paradoks w mojej biografii poetki. A co do generalnego założenia, że pisać należy tylko o arcydziełach, to pozostawiając je w mocy byłoby trudno dokonać rzetelnego opisu literatury XX a zwłaszcza XXI wieku: istnieją książki ważne, choć niedobre, utwory dęte lub kiczowate, ale wpływowe oraz bogata literatura drugorzędna, z której można wiele się dowiedzieć. Istnieją też poglądy interesujące, choć niesłuszne, i ten do takich należy. Rzecz według mnie polega na tym, aby nie mieszać porządków, innym trybem mówić o arcydziełach, a innym – o wydarzeniach i innych interesujących tematach składających się na tło historyczne.

Miał też Przybylski cechę, której z reguły pozbawione są wielkie osobowości o zakroju wodzowskim i dominującym: co prawda uczył i przekonywał, ale nie wymagał bezwzględnego stosowania się do zaleceń i nie rozliczał z ich realizacją. A więc nie wymagał ani kopiowania go, ani nawet wierności. Podejrzewam, że jego poczucie bycia Mistrzem ogranicza się w zasadzie do indywidualnej strategii literackiej, stosowanej konsekwentnie w jego eseistyce. W eseistyce – on jest buddyjskim guru. Gdy podczas pracy nad moim

doktoratem okazało się, że chodzę własnymi ścieżkami – pozwolił mi na to. Gdy powoływałam się na prace teoretyków, których on ostro zwalczał, kwitował to litościwym: „O, więc da się coś w tym znaleźć użytecznego? Doprawdy...”. Gdy moja interpretacja *Sofiówki* Trembeckiego okazała się radykalnie odmienna od jego interpretacji – nie skomentował tego ani słowem. W ogóle o tym nie rozmawialiśmy.

Myślę, że wiele się od niego nauczyłam, także w dziedzinie wyborów życiowych. On w pewnym momencie zaczął redukować swoje relacje ze światem. Wypisał się z IBL-u, z wyścigu szczurów, z pokazywania się, z walki o popularność, nagrody i nakłady, nie mówiąc już o takich rzeczach jak pieniądze, zabieganie o które jest niegodne mędrca. Tkwi w swojej wieży, w niewielkim mieszkanku i pozwolił sobie na starość. Komunikuje się ze światem przy pomocy książek pisanych w samotni, z której nic go nie wyciągnie. To jest wbrew czasowi, w którym żyjemy, gdy mówi się, że trzeba być aktywnym do końca a sukces przekuć prędko na pieniądze przy pomocy sprytu. Ale nie można dać się opętać pozorem, jakie stwarza targowisko próżności. To jest mądre: wycofać się. Rozmawialiśmy kiedyś o tym w połowie lat osiemdziesiątych, pamiętam dobrze tę lekcję.

Niestety, oznacza to też, że ja nie mogę o nic zapytać mojego guru i tak jest od wielu lat. Ale to jest normalne. Moje życie artystyczne i naukowe toczy się innymi drogami, w innym czasie. Wydaje mi się, że niewiele ze mnie, z tego kim się stałam, można wyjaśnić, posługując się kluczem Mistrza. Podlegam innej presji, dzieje się to w innym czasie, podejmuję inne wyzwania, jestem kobietą, i, niestety, tylko przez cztery lata mogłam mieć guru, a teraz ciągle gorączkowo szukam na własny rachunek. Dobrze wiem, że z perspektywy samotni w wieży wiele moich działań to doraźne zabiegi, niegodne mędrca. I zbędna utrata energii. Rzadko teraz piszę eseje: ta sztuka, której się uczyłam u Przybylskiego, stała się nieco archaiczna. Piszę powieści i felietony, wiersze i podręczniki, hasła encyklopedyczne i biografie, reportaże i uczone referaty. Za karę nie zostałam guru dla nikogo – za dużo mam twarzy.

Jeśli los pozwoli, kiedyś wycofam się jak on. Wtedy wszystko przemyślę.

## JUAN MANUEL ROCA

w przekładzie Krystyny Rodowskiej

### Czytelnik kamieni

Kamienie:

Krążki wielkiego liczydła,  
Skamieliny obłoków, kruchty księżycy.  
Sylaby czasu.

Okruchy gwiazdy  
Spadłe z ołtarza nieba.

Zanim stał się katedrą,  
Wiatrem przyłapanym na gotyckim geście,  
Kamień dostał chrztu przez rzekę,  
Poznał dłuto deszczu.

Czytelnik kamieni  
Ogląda ich zaczarowane, niewidome kształty.  
Wie, że gdzieś wśród nich  
Przebywają bogowie uspiionej krainy.

Czyżby dłoń trafu – Bożego górnik –  
Rozstrzygała, który to kamień stanie się więzieniem,  
Który kościołem, grobowcem,  
A który ścianą płaczu, murem egzekucji?

## Skrzypce dla Chagalla

W Witebsku wszystko wlatuje w powietrze: stary Żyd z czarną sakwą, aero-  
statyczna  
chałupa, koń zbiegły ze stajni Giotta. Fruwają krowy, narzeczeni, dni i skrzypek  
na dachu.

Co gra w nocy, na równinie śniegu?

W jakiej tonacji grucha wioska, gasną ikony i nocne strachy?

Tylko nie upuśćcie skrzypiec, tego świadka wesel i pogrzebów. Nie dajcie im  
zamilknąć!

Czy to skrzypce cygańskie – wynalazek diabła?

Czy to skrzypce nie pozwalają się zgubić wędrowcom wielkich stepów?

Strzaskane skrzypce tragicznej Rosji?

Nikt nie wie, że w worku, szorstkim worku, niesie starego Żyda, okutanego  
w kapotę.

A może na samym dnie kryje się księga, opowiadająca o walce Jakuba z aniołem?  
Jeżeli to skrzypce, niech wpadną w ręce Chagalla.

I wszystko ulatuje: czerwone dachy, kandelabry, woskowe dłonie rabina, mru-  
gające światła synagogi.

## Monolog tancerki

Teraz jestem kwiatem.

Za chwilę będę kaskadą.

Sekretny ptak dyryguje lotem

Moich stóp zwiewnych na estradzie.

Jeśli nawet pod baletkami

Jest świat stabilny, ja nic o tym nie wiem.

Czy zrozumiecie, jeśli powiem,

Że krople potu są dla mnie cenniejsze

Niż naszyjnik z pereł?

Teraz się iskrzę płomieniem

Gdy znów jestem sobą,

Gdy ustaje muzyka

I widzę innych, którzy są dla mnie lustrem,  
Wzdrygam się na myśl, że byłam kwiatem,  
Że byłam kaskadą, że byłam ogniem.

## Wiadomości kieszonkowe

„W kieszeni marynarki Shelleya  
Wiersze Keatsa i tom Sofoklesa!”  
Raymond Carrier

W stosie bielizny Rimbauda  
Książka Micheleta  
Traktująca o przeszłości Francji  
Opowiada o czasach minionych  
Człowiekowi, który ucieka przed przyszłością.  
W wygniecionym tobołku Trakla  
Wygniecione wiersze Rimbauda.  
Pod żółtą bluzą Majakowskiego  
Wiersze Jesienina.  
Jedyna ręka Cendrarsa  
Wyciąga z walizki zeszyt  
Wierszy Apollinaire’a. W plecaku Kerouaca  
Obok szczoteczki do zębów  
Wiersze Whitmana.  
Kieszenie, kieszonki, w których ciemność wchodzi  
– jak do tajemnej skrytki –  
Ręce, klucze, jakieś monety,  
I prawie zawsze plik wierszy  
W kieszeni Bretona wiersze Azji.  
Wszystko to tłoczy się, w czasie gdy moja matka  
Przyszywa mi kieszeń do welwetowych spodni.  
Wczoraj wpadły tam dalekie głosy,  
Rozfalował się ogród, dom stał się bezsenny.



## Nota

**Juan Manuel Roca**, ur. 1946 w Medellin, kolumbijski poeta, prozaik, eseista, komentator kulturalny – jest jednym z najwybitniejszych, współczesnych poetów latynoamerykańskich. Wcześniej złapał „bakcyła” literatury, poprzez ojca i wuja ze strony matki – znanego pisarza, Luisa Vidales. Krytycy przypisują Juana Manuela Roca do pokolenia „utraconych złudzeń” (*generacion desencantada*), które debiutowało w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia.

Początkom poetyckim tego gruntownie wykształconego poety patronowali ekspresjoniści niemieccy, przede wszystkim jednak Rimbaud, surrealiści francuscy i – z rodzimej, latynoskiej tradycji – wielki awangardzista peruwiański lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku, Cesar Vallejo.

Debiutował w roku 1973 tomem poezji *Memoria del agua* (*Pamięć wody*).

Od tej pory opublikował wiele tomów poezji, m.in. *Cantar de lejania* (*Hymn dalekich stron*, 2005) – antologia osobista z wielu wcześniej wydanych tomów *Las hipotesis de Nadie* (*Hipotezy Nikogo*, 2006), *Temporada de estatuas* (*Sezon pomników*, 2010), *De parte de la noche* (*Przekaz nocy*, 2012) – najnowszy wybór wierszy z ostatnich lat, wśród nich z tomu *Biblia de pobres* (*Biblia pauperum*), który przyniósł mu prestiżową nagrodę hiszpańskiego wydawnictwa Visor, publikującego najświetniejszych poetów Hiszpanii i Ameryki Łacińskiej.

Jego wiersze były tłumaczone na angielski, rosyjski, japoński, grecki, rumuński, portugalski, włoski, holenderski i niemiecki.

Jako prozaik, jest autorem m.in. zbioru opowiadań *Las plagas secretas y otros cuerdos* (*Sekretne plagi i inne opowiadania*, 2001) oraz jedynej – jak do tej pory – powieści *Esa mala costumbre de morir* (*Niedobry zwyczaj umierania*, 2003).

Od dwudziestu pięciu lat prowadzi warsztaty poetyckie w Casa Silva – słynnym na kontynencie Domu Poezji w centrum Bogoty.

K.R.

JACEK GUTOROW

## Archiwum literackie Ryszarda Krynickiego

Widmo krąży po archiwum. Widmo tego, co niedopowiedziane i z leka nierzeczywiste, co mogło się zdarzyć i być może nawet się zdarzyło, tyle, że niczego nie pamiętamy. Równie dobrze mógłby to być wytwór fantazji bądź efekt zakrzywienia czasoprzestrzeni. Widmo krąży i miesza nam szyki, daty i wspomnienia. Pozostają ślady, które zbieramy jak rozrzucone elementy układanki. Stare fotografie, pierwsze wydania, pożółkłe rękopisy i maszynopisy z odręcznie naniesionymi poprawkami. Papiery spięte żółtą gumką, dokumenty w szarej kopercie, dawno zapomniane dyskietki, które pokrył kurz. Wszystko to zdaje się odsyłać nas do osobnej, alternatywnej rzeczywistości, zarazem bliskiej i dalekiej, rozpoznawalnej do najmniejszego szczegółu, ale też dziwnie obcej, jakby zaszyfrowanej. Na darmo próbujemy ujednoczyć chronologię archiwum – nie zgadzają się ze sobą ani czasy gramatyczne, ani egzystencjalne. Nie jest tak, jak chciał Eliot, który na początku pierwszego z *Czterech kwartetów* pisał: „To, co być mogło, to abstrakcja / Pozostająca nieustanną możliwością / Jedynie w świecie spekulacji” (tłumaczył Adam Pomorski). Przeciwnie. To, co mogło być, a czego rzekomo nie było, jest w istocie równie rzeczywiste i namacalne jak to, co naszym zdaniem naprawdę się zdarzyło. Prawda ta dotyczy zwłaszcza pamięci, tego nieuporządkowanego panoptikum, w którym nic nie jest na swoim miejscu.

*Archiwum literackie Ryszarda Krynickiego* to tytuł wystawy, ale i fantasmagoryczna konstrukcja prześladowająca mnie jako pewna możliwość interpretacji wierszy Poety. Jej zamazane i ruchome zarysy nawiedzają mnie od momentu, kiedy po raz pierwszy przeczytałem wydany przez Znak tom *Niepodlegli nicości* (1989). Dzieło jako labirynt niekończących się korytarzy, bocznych odnóg, zmyślonych przedłużeń i zamurowanych albo nawet skasowanych przejęć. Labirynt wielopiętrowy i wieloskrzydłowy, z drzwiami otwierającymi się w najmniej spodziewanych miejscach, z oknami wychodzącymi na zupełnie nieoczekiwane pejzaże. Tyle w tym archiwum urwanych śladów, że nie sposób wykluczyć, że jego czasem rządzi zasada widmowa – przeszłość składa się z wielu wariantów,

a każdy jest równie rzeczywisty i nierzeczywisty. Obok przeszłości nawiedzającej jest też przeszłość ułomna, popadająca w zapomnienie, zalegająca w archiwum niczym ciemnym osad.

Nie są to wcale konstatacje w odniesieniu do poezji Krynickiego oczywiste. Jego dzieło karmi się w dużej mierze obrazami przychodzącymi skądinąd, napędzane jest krótkimi, ale intensywnymi błyskami świata. Poeta próbuje je zatrzymać, znana jest jego (zaznaczona na opolskiej wystawie) fascynacja fotografią. „Fotografia to być może sztuka szlachetniejsza niż inne. Wymaga wyjątkowo czułej opieki, jako że obrazy szybko znikają, jeżeli są niewłaściwie przechowywane”. To także rodzaj archiwizacji rzeczywistości. Również auto-archiwizacji, choć ta dokonuje się zazwyczaj w trybie przypadkowej refleksji. Na okładce opublikowanych w 2009 roku *Wierszy wybranych* umieszczono zdjęcie, na którym Poeta fotografuje siebie w lustrze windy, otwierając przestrzeń niekończących się odbić i przedłużeń, wciągając w nią czytelnika i siebie „jako czytelnika”, czyniąc to jednak bezwiednie. Tego akurat autoportretu zabrakło na wystawie (może dlatego, że zdjęcie miało charakter próbny i, jak czytamy w notce informacyjnej, zostało opublikowane bez zgody autora). Szkoda, bo otwiera osobisty wymiar archiwum, jest jego ukrytą sygnaturą.

W rozmowie Pan Ryszard wzbrania się przed łatwym utożsamieniem fotografii i poezji. Wiersz buduje się w czasie i w rytmie. Z kolei fotografowanie to próba oszukania czasu, wyparcia przeszłości w imię chwili teraźniejszej. Istnieje jednak ważny moment wspólny: poszukiwanie rzeczywistości, bynajmniej niezakończone, ba, z każdą fotografią i z każdym wierszem ledwie zaczęte, niosące obietnicę spełnienia, które już po chwili wydaje się niemożliwe. Jak w známym wierszu opisującym wizytę na weneckiej „wyspie umarłych” (San Michele), na grobie Ezry Pounda:

Wiem mało. Muszę wracać. Kamyk,  
który na pamiątkę chcę podnieść ze ścieżki,  
patrzy w głąb siebie, zamyka się, milczy.

Czy z takich wspomnień można budować archiwum? Oczywiście tak! Nawet w tym krótkim wierszu-fotografii chwila teraźniejsza zostaje momentalnie wplątana w historię pamięci i zapomnienia (i to już w pierwszej linijce: „Roztargnienie? Zapomnienie? Przypadek?”), zaś język, jeszcze zanim zacznie cokolwiek znaczyć, już promieniuje widmowym blaskiem niejednoznaczności. Figura fotografa pochylonego z aparatem nad jakimś szczegółem wartym zapamiętania jest niewątpliwie piękna, ale obraz ten należałoby dopełnić – przedmiot

admiraacji pozostaje obcy i obojętny, a w rogu obrazu pojawia się licznik pokazujący upływ czasu.

\*

Krynickiego fascynuje książka jako dokument i przedmiot przechowujący własną historię (gdzieś tutaj kręci się widmo Benjamina i jego koncepcji „aury”). „Jestem człowiekiem książki”. Ale także: „interesuje mnie historia wpisana w los konkretnego egzemplarza”. W tym zdaniu zawarty jest być może klucz pomagający zrozumieć sens wielu działań Poety, tych związanych z pracą wydawniczą i redaktorską, tudzież pieczołowitą opieką edytorską nad najdrobniejszymi dokumentami historii najnowszej poezji polskiej. Trzeba przy tym pamiętać, że na genealogię książki – przede wszystkim konkretnej książki konkretnego autora – składa się również to, co nie jest w niej bezpośrednio zapisane. Na przykład warianty tekstu. Wykreślenia i uzupełnienia. Ingerencje cenzury (większość archiwum dokumentuje lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte). Detale ikonograficzne. A nawet głos, czy to zapisany na taśmie bądź innym nośniku, czy też obecny w wierszu pod postacią domyślnej intonacji, zaśpiewu czy też tak a nie inaczej ustawionego rejestru językowego. Historia zapisana nie tylko w tekście, ale także w formie i fakturze konkretnego woluminu.

To wreszcie historia powstania wiersza. Również wierszy samego Krynickiego. Można zresztą mówić w tym przypadku o kilku historiach. Choćby tych związanych z kłopotami z publikowaniem książek poetyckich w PRL-u. Albo tych odwołujących się do złożonej genealogii poszczególnych utworów. W każdym albo prawie każdym przypadku mamy do czynienia ze zderzeniem historii oficjalnej i nieoficjalnej, aktualnej i potencjalnej, rzeczywistej i widmowej. Archiwum narasta lawinowo, ulega takiemu spiętrzeniu i zwielokrotnieniu, że do opisu jego złożoności potrzebna byłaby osobna kartoteka, coś w rodzaju legendy, która pomogłaby nam w zrozumieniu meandrów procesu twórczego i mechanizmów rządzących historią literatury, rynkiem książki czy rozwojem (statusem, prawomocnością) poszczególnych mediów. Ale jest też historia wiersza jako oddechu, opowieść nieco Celanowska, ale czyż to nie Krynicki nauczył nas czytać tego enigmatycznego poe-  
te? Opowieść o zawiązywaniu się i splataniu słów pozostających w związku z ruchem i reakcjami ciała, które rozwija swoją własną narrację.

Autor *Przekreślonego początku* ładnie i przekonująco mówi o procesie pojawiania się wiersza, i chętnie traktuje te zdania jako swego rodzaju *postscriptum* polskiej wystawy. Na początku, powiada poeta, prowadzi nas rytm kro-

ków. „Jestem perypatetykiem, lubię chodzić. Chodzenie wytwarza rytm, który może dać początek wierszowi, trochę tak, jak z jazdą pociągiem, kiedy jesteśmy sami w przedziale. Wiersz nie jest od razu gotowy”. Rytm, który potrzebuje powtórzeń i przekształceń. Słowa powoli wypadające z trybów codziennej, rutynowej mowy, łączące się w niespodziewane wzory. Pod spodem wyczuwalne jest bicie serca, puls, obieg krwi, kolejne oddechy. „Bardzo podobnie pracuję z tłumaczeniami. One też powstają w czasie chodzenia”.

Jest jeszcze rytm ręki, która zapisuje. „Lubię pisać ołówkiem. Częściej piszę ołówkiem niż piórem”. Maszyna do pisania? „Nie, ale lubię pismo maszynowe. Tym bardziej, że teksty napisane na maszynie to w tej chwili ogromna rzadkość. Można chyba nawet powiedzieć, że są czymś w rodzaju autografu”. Edytor komputerowy? „Nie potrafiłbym napisać wiersza na komputerze. Tylko go przepisuję”. A zatem ołówek. Czasami długopis. Rzadziej pióro. Przede wszystkim zaś przekonanie o wyjątkowości zapisu, który dokonany zostaje tym, a nie innym charakterem (słowo to powinno wybrzmieć tutaj wszystkimi znaczeniami), w sposób niepowtarzalny, jedynej w swoim rodzaju. Dodajmy, że jest to jeden z niewielu momentów, których zarchiwizować się nie da – nawet, a może przede wszystkim w sytuacji, gdy mamy do czynienia z reprodukcją oryginału, albo i samym oryginałem.

\*

Nie udaje mi się namówić Pana Ryszarda na rozmowę o pamięci. Oczywiście „pamięć jest najważniejsza w ludzkiej historii”. Ale jest też zawodna, dlatego „bądźmy ostrożni”. To dar, „który należy pielęgnować i który wymaga nieustannego ćwiczenia”. Wystawa w Galerii Zamostek była bez wątpienia czymś podobnym, sprawdzianem pamięci mającej przywrócić nam sens chwili teraźniejszej. Sprawdzianem skromnym – wystawa miała charakter wybitnie kameralny – dobrze jednak rymującym się i interesująco korespondującym z imaginariami i archiwaliami Krynickiego. Sprawdzianem odbywającym się w przestrzeni znaków zawieszonych pomiędzy praktyką dokumentacji, koniecznością zachowania nielicznych, kruchych śladów, i słabością do bytów ulotnych – druków z samizdatu, ilustracji na szarym, tandetnym papierze, wycinanek, kolaży, przekreślonych słów. Jedno jest pewne: *Archiwum literackie Ryszarda Krynickiego* ujawniło podstawową ułomność gramatyki, która z trudem radzi sobie z nieciąglą, wieloznaczną postacią pamięci, przeszłości, naszego „tam i wtedy”, o którym możemy powiedzieć, że było, choć rzadko kiedy jesteśmy w stanie określić, co za pomocą tego słowa chcemy tak naprawdę powiedzieć.

Wystawa *Archiwum literackie Ryszarda Krynickiego*, zorganizowana w siedemdziesiąte urodziny Poety, odbyła się w dniach 6 XI–8 XII 2013 roku w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Opolu (Galeria Zamostek). Na wystawie przedstawiono materiały ze zbiorów prywatnych: oryginalne wydania książek poetyckich, w tym publikacje z odręcznymi poprawkami Autora, maszynopisy wierszy, samizdaty, wydania anonimowe oraz wydawnictwa z widocznymi interwencjami cenzury. Zaprezentowane zostały także obcojęzyczne wydania tomików Krynickiego oraz autorskie tłumaczenia m.in. Brechta, Celana i Nelly Sachs. Integralną częścią wystawy był autorski projekt Ryszarda Krynickiego „17 plakatów poetyckich” oraz zdjęcia i portrety Poety autorstwa Joanny Helander.

W tekście wykorzystałem fragmenty rozmowy, jaką przeprowadziłem z Ryszardem Krynickim w grudniu 2013 roku. (J.G.)

# „KWARTALNIK ARTYSTYCZNY” W 2013 ROKU



**1/2013 (77) Wisława Szymborska:** wiersze; *Głosy i glosy w 1 rocznicę śmierci Wisławy Szymborskiej*; Julia Hartwig, Stefan Chwin, Krystyna Dąbrowska, Aleksander Fiut, Renata Gorczyńska, Wojciech Gutowski, Krzysztof Lisowski, Anna Nasiłowska, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Marta Wyka; Krzysztof Myszkowski – *Dodawanie ducha*; esej Piotra Matywieckiego pt. *Ciemność w srebrnej łusce*; Wisława Szymborska – *Wielka liczba*; Ryszard Krynicki – *Tajemnica Wielkiej liczby*; Wisława Szymborska – Dedykacja dla Zbigniewa Herberta; wkładka z wyklejankami i tekstami Wisławy Szymborskiej do Krzysztofa Myszkowskiego.

Nowe wiersze Julii Hartwig, Janusza Szubera, Anny Frajllich, Ireny Wyżółkowskiej, Joanny Jurewicz i Jadwigi Maliny.

Fragment nowej powieści Jana Polkowskiego i esej Jacka Gutorowa o prozie Henry Jamesa.

**Ankiety:** *Moi mistrzowie* – Julia Hartwig; *Po co literatura?* – Stefan Chwin, Renata Gorczyńska.

**Varia:** Stefan Chwin, Michał Głowiński, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc.

**Recenzje:** Leszek Szaruga o *To i owo* Tadeusza Różewicza, Aleksander Fiut o korespondencji Julii Hartwig i Artura Międzyrzeczekiego z Czesławem Miłoszem oraz Anna Nasiłowska o tomach Stefana Chwina pt. *Miłosz. Interpretacje i świadectwa i Miłosz. Gdańsk i okolice. Relacje. Dokumenty. Głosy*.

*Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.*



**2/2013 (78) Konstandinos Kawafis:** wiersze w przekładach Ireneusza Kani i Jacka Hajduka oraz esaje Ireneusza Kani i Krzysztofa Lisowskiego o poezji Kawafisa.

Nieznanym wiersz Zbigniewa Herberta z notą Ryszarda Krynickiego, wiersz Tadeusza Różewicza, nowe wiersze Julii Hartwig, Leszka A. Moczulskiego, Marka Skwarnickiego, Piotra Matywieckiego i Piotra Szewca.

**Ryszard Krynicki:** nowy wiersz; *Głosy i glosy na 70 urodziny Ryszarda Krynickiego*; Julia Hartwig, Katarzyna Herbert, Jacek Gutorow, Bogusław Kierc, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Lisowski, Adam Michnik, Krzysztof Myszkowski, Anna Nasiłowska, Michał Rusinek, Leszek Szaruga, Piotr Szewc; *Haiku* Matsuo Basho w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego; esej Jacka Łukasiewicza o wierszach Ryszarda Krynickiego; Ryszard Krynicki – *Ludzie, koty, miejsca, książki (16 fotografii z lat 2006–2012)*; *Poezja precyzji* – rozmowa Renaty Gorczyńskiej z Ryszardem Krynickim.

Fragment nowej powieści Leszka Szarugi.

**Ankiety:** *Moi mistrzowie* – Stefan Chwin, Marek Skwarnicki; *Po co literatura?* – Piotr Matywiecki, Leszek A. Moczulski, Marek Skwarnicki.

**Varia:** Stefan Chwin, Michał Głowiński, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc.

**Recenzje:** Paweł Tański o nowym wyborze wierszy Ryszarda Krynickiego, Krzysztof Myszkowski o *Ogrodzie nauk* oraz o *Górach Parnasu* Czesława Miłosza.

*Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.*

3/2013 (79) Nieznany wiersz Zbigniewa Herberta z notą Ryszarda Krynickiego.

Nowe wiersze Julii Hartwig i fragment jej *Dziennika*.

Fragment *Nienazywalnego* Samuela Becketta w przekładzie Marka Kędzierskiego.

Listy Jerzego Giedroycia do Renaty Gorczyńskiej.

**Krystyna Rodowska:** nowe wiersze, przekłady wierszy Susaney Swarcz i Ivana Onate; szkic Iwony Smolki o wierszach Rodowskiej.

Fragment książki Agnieszki Kosińskiej pt. *Miłosz w Krakowie*.

Szkic Pawła Tańskiego o liryce Władysława Sebyły.

**Ankiety:** *Moi mistrzowie* – Janusz Szuber, Leszek A. Moczulski, Renata Gorczyńska; *Po co literatura?* – Kazimierz Brakoniecki, Krzysztof Lisowski, Krystyna Rodowska.

Wiersze Janusza Szubera, Bogusława Kierca, Jacka Łukasiewicza, Krzysztofa Lisowskiego i Piotra Piaszczyńskiego.

Fragment nowej powieści Stefana Chwina i opowiadanie Michała Głowińskiego.

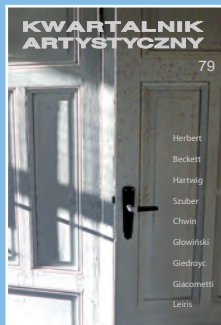
Trzy teksty i rysunki Alberto Giacomettiego oraz szkic Michela Leirisa o Giacomettim.

Sprawozdanie Janusza Skuczynskiego z Festiwalu Debiutantów „Pierwszy Kontakt” i komunikat o Nagrodzie im. Samuela Lindego.

*Varia:* Stefan Chwin, Michał Głowiński, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc.

*Recenzje:* Julia Hartwig o tomie tłumaczeń wierszy Paula Celana Ryszarda Krynickiego, Piotr Sobolczyk o *Kronosie* Witolda Gombrowicza, Maciej Wróblewski o *Samobójstwie i „grzechu istnienia”* Stefana Chwina oraz Anna Nasiłowska o korespondencji Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego ze Zbigniewem Herbertem.

*Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.*



4/2013 (80) **Julia Hartwig:** nowe wiersze; *Głosy i glosy* o Zapisane *Julii Hartwig*; Aleksander Fiut, Renata Gorczyńska, Bogusław Kierc, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Lisowski, Jacek Łukasiewicz, Krzysztof Myszkowski, Anna Nasiłowska, Iwona Smolka, Leszek Szaruga, Piotr Szewc; fragment *Dziennika* Julii Hartwig.

**Samuel Beckett:** *Żle widziane źle powiedziane* (fragmenty) w przekładzie Antoniego Libery; *Czekając na Godota* – *dzieło antychrześcijańskie?* – Antoni Libera w rozmowie z Januszem Pydą OP.

Nowe wiersze Urszuli Kozioł, Janusza Stycznia, Anny Nasiłowskiej, Krystyny Dąbrowskiej, Jacka Gutorowa i Macieja Ciśło; wiersze Rolfa Dietera Brinkmanna w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego oraz Abła Murcio w przekładach Ireneusza Kani.

Fragment nowej powieści Krzysztofa Myszkowskiego i proza poetycka Jakuba Kornhausera.

List Witolda Lutosławskiego do Krzysztofa Myszkowskiego.

Jan Andrzej Kłoczowski OP – *Pożegnanie Sławomira Mrożka*; wspomnienie Marka Kędzierskiego o Jamesie Lordzie.

**Ankiety:** *Moi mistrzowie* – Kazimierz Brakoniecki, Jacek Gutorow, Leszek Szaruga; *Po co literatura?* – Krystyna Dąbrowska, Jakub Momro, Anna Nasiłowska.

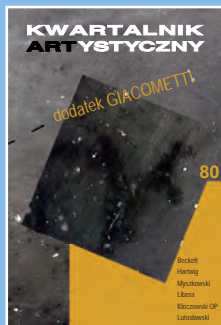
Chris Rzonca – *Mgliste drogi*. Obrazy Chin u progu lat osiemdziesiątych.

Jubileusz dwudziestolecia „Kwartalnika Artystycznego”: Bydgoszcz – Toruń, 7–8 listopada 2013.

*Varia:* Stefan Chwin, Michał Głowiński, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc.

*Recenzje:* Iwona Smolka o wyborze wierszy Anny Kamieńskiej, Jacek Łukasiewicz o wyborze wierszy Piotra Sommera i Mieczysław Orski o nowej powieści Wiesława Myślińskiego.

*Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.*





JACEK NAPIÓRKOWSKI

## Jednorożec

*Dla Julii Hartwig*

Głaskany przez panny księżycą  
Rozradza się w sześć dorodnych samców  
Ciągących rydwan Artemidy.

Ukryty symbol,  
Na kolanach Maryi z rogiem  
Jak arlekin.  
Oaza czystej energii.  
Pogromca słońi.  
Chłopięce marzenie.

I oto badacze ogłaszają:  
Nie było jednorożców!  
Zakręcone rogi znajduwane na plażach  
Tysiące lat temu  
To tylko resztki pradawnych morświnów.

Jednorożcu,  
Nie wymażą cię ze mnie,  
Kompanie poetów i bogów!

## Charleville–Mezriers

Trzydziestosiedmioletni starzec  
z obciętą nogą pochowany w 1891.  
Deptały mu po piętach zjednoczone policje,  
afrykańskie szajki, teraz  
blokowisko podchodzi pod grób.  
Całe życie zajęty ośmieszaniem mieszczuchów,  
niewielu kupuje gipsowe posążki.  
Portret w liceum na całą ścianę,  
niech żyją senni Ardeńczycy.

Zgwałcony przez komunardów,  
do których przez tygodnie szedł.

Przez okno pociągu widziałem go  
nad każdą rzeką i rzeczką.  
Moje marzenie pasło się na łące.

Siadam w domu Rimbauda pod kominkiem.  
W pokojach na piętrach  
niebieski laser  
przesuwa wiersze  
po zamalowanych ścianach.

Nie można wytrzymać,  
chce się zostać.

JAROSŁAW JAKUBOWSKI

## Bohater naszych czasów

W teatrze i filmie obowiązuje niepisana zasada obrony postaci.

Reżyserzy i aktorzy szukają więc w najgorszych szujach  
jakiegoś usprawiedliwienia, czegoś co sprawi,  
że postać stanie się niejednoznaczna, a przez to ciekawa.

Dobrze sprawdza się trudne dzieciństwo, tatuś pijak,  
zaborcza matka, ksiądz pedofil.

Robi się wiele, żeby ocieplić wizerunek bohatera.

Dzieciobójczynię sadza się nago na koniu,  
wielokrotnego mordercę umieszcza na uniwersytecie,  
a zbrodniarza wojennego na koszulkach.

Dobrzy ludzie nie mają czego szukać w teatrze i filmie.

Może jeszcze ewentualnie w życiu,  
ale jak wiadomo, sztuka już dawno przestała zajmować się życiem,  
wybiła się na niepodległość i sama zaczęła dyktować warunki.

Po pierwsze nic tak nie męczy jak bohater pozytywny.

Po drugie publiczność chce się rozerwać, najlepiej wiązką granatów  
w wypełnionym autobusie, metrze, samolocie.

Po trzecie i po każde następne – zawsze można powiedzieć,  
że to reakcja na „zło tego świata”.

Jestem pewien, moi przyjaciele, że właśnie teraz jeden z was,  
a może więcej niż jeden, może już nawet cały legion,  
pisze historię, której głównym bohaterem jest potwór  
o niewyobrażalnie szerokim wachlarzu zbrodni, o niewyobrażalnie  
głębokim stopniu zepsucia i o niewyobrażalnie  
sympatycznym sposobie bycia.

Może to ojciec, który zatłukł synka, bo ten przeszkadzał mu w odpoczynku?

Albo nastolatek, który dla zabawy torturował, a w końcu zabił  
przypadkowego przechodnia, by wszystko to sfilmować?

Wybaczcie, nie chcę mnożyć przykładów okropności,  
sami wiecie najlepiej, na co jest dziś zapotrzebowanie.

Ale założę się, moi mili, nawet o wasze dusze,  
że jeden z was, a może już cały legion, właśnie teraz  
pracuje nad tym, by waszemu bohaterowi  
dodać tajemnicę, a oskarżeniu – solidny znak zapytania.  
W ten sposób miecz, który niechybnie spadłby na kark  
złoczyńcy (gdyby nie wasza wytężona twórczość)  
zatrzymuje się w pół drogi, i tak sobie wisi bardzo malowniczo.  
W wyobraźni już widzę splendor, na który tak ciężko pracujecie.  
I jakiś grób na jakimś cmentarzu.  
Samotny.

## Zombie

Parł naprzód, przedzierał się, zbaczał z drogi, wracał  
znaczył ślad w śnieżnej brei odkrywając rude placki piachu,  
smagany przez mokre gałęzie, napotykał gorejące krzewy  
leszczyny, ale szedł dalej, dalej i dalej,  
bo tylko w dalej była nadzieja  
mlecznobiała i senna.

Świat konał, ale on parł, odciskał każdy krok, każdy oddech  
przemieniał w obłok, wszystko było jego  
i nic nie było jego, wypowiadał imiona  
i odmieniał je przez wszystkie przypadki  
głodu, lecz nade wszystko – parł  
jak słoń, nosorożec, zombie.

Śnieg topniał i pojawiał się znowu, najpierw puch, potem szkliwo,  
a on szedł drogą podobną do śliskiej skóry węża.  
Śnieg, na przemian z deszczem, wiatr na przemian ze słońcem,  
wszystko było mu dane, więc szedł, ciągnąc szary niekształtny  
tobół; ciężar sprawiał mu ból,  
ale nie zrywał więzów – parł.

Nie widział celu, skupiał się na oddechu,  
raz, dwa trzy i cztery! raz, dwa, trzy i cztery! oddech, oddech, oddech!  
O, jakże cieszył się z tego oddechu!  
Ktoś kładł przed nim promienie, więc szedł po nich jak po kładce,  
nie zauważył jak znalazł się na pustyni,  
nagi, bez wody, zombie.  
Westchnienie jak żmija wślizgnęło się  
między ziarna piasku.

Więc wstał i poszedł, i parł.

STEFAN CHWIN  
Rozkosz czytania

Prawie wszyscy mówią o przyjemności czytania. No, bo jeśli już czytać cokolwiek, to niby dla czego, jak nie dla przyjemności? Czy może być coś bardziej oczywistego? Czytam, bo lubię. Czytam, bo mi smakuje. Mnie tymczasem to określenie zawsze z lekka odrzucało, tak jakby kryła się w nim jakaś pokrętna, wstydliva, podziemna sugestia, że czytanie ma w sobie coś z obrządku onanistycznego: czytając, robimy sobie przyjemność, czyli – gdybyśmy mieli to powiedzieć językiem mniej wykwintnym – „robimy sobie dobrze”. Zresztą wielu ludzi mówiło i mówi nadal, że czyta głównie dla przyjemności, dla przyjemności, dla przyjemności, a nawet dla rozkoszy, dla rozkoszy, dla rozkoszy czytania.

Otóż ja sam w jakiejś chwili uświadomiłem sobie, że prawie niczego w moim życiu nie przeczytałem dla przyjemności. Więcej: że czytając nie chodzi mi o żadną przyjemność, że wcale nie chcę, by pisarz swoją książką „robił mi dobrze”. Są tacy, którzy mówią o żarłocznej przyjemności czytania, ale ja do nich nie należę.

Gombrowicz łączył tajemnicę lektury z Erosem, a pisarza miał za uwodziciela. O uwodzenie w literaturze chodzi – pokrzykiwał w *Dzienniku* – o oczarowywanie, uwodzenie, podrywanie!... Pisarz jak uwodziciel „dobiera się” do czytelnika, który – to druga strona tego erotyczno-lekturowego układu – chętnie się poddaje aromatom piękna, chce być uwodzony, oczarowany, podrywany. Metafora erotyczna lektury kołacze się do dzisiaj w wielu głowach. Czytamy po to, by zostać uwiedzionym, oczarowanym, poderwanym, uniesionym w krainę rozkoszy czytania...

Tymczasem ja chyba niczego – może poza Vernem, *Winnetou* i *Potopem* Sienkiewicza – nie przeczytałem dla przyjemności. Wyznanie takie może się wydać nierozsądne, bo stawia mnie raczej w niedobrym świetle, ale nie ma rady, tak właśnie było. Powie ktoś: skoro ci czytanie przyjemności nie sprawiało, to

po co w ogóle czytałeś? Ja jednak taką uwagę ignoruję jako naiwną złośliwość, która omija istotę sprawy.

Czytałem z zupełnie innych powodów. Kiedy np. w młodych latach czytałem *Mdłości* Sartre'a, żadnej przyjemności w czytaniu nie odczuwałem, a jednak czytałem żarłocznie. Podobnie było z poezją. Nigdy nie byłem jej kochankiem, nigdy nie chciałem być przez nią oczarowany i uwiedziony, a jednak od czasu do czasu czytałem wiersze.

Czytając kierowałem się zupełnie innymi uczuciami: żadnym tam pragnieniem „przyjemności”, tylko żarłoczną ciekawością i zacięłym pragnieniem zrozumienia czegoś, czego zupełnie nie rozumiałem, a co mnie – jak wyczuwałem – przerastało. Bo jako chłopak kompletnie nie rozumiałem, o co Sartre'owi w *Mdłościach* chodzi. I właśnie dlatego czytałem żarłocznie. Wcale nie poddawałem się pięknu, wcale piękna nie chłonałem, wcale piękna nie łaknąłem, wcale nie otwierałem się na piękno. Podniecało mnie łamanie się z własną intelektualną słabością, włamywanie się do sejfu cudzego umysłu, od którego zawartości odgradzał mnie skomplikowany szyfr słów, znaków i symboli. Chciałem się dobrać do głowy Sartre'a, która mnie ciekawiła. Zajrzeć do niej. Zwiedzić jej zawartość. Przyjrzeć się, co ona tam ukrywa. Wierszy Peipera nie cierpiałem, ale lubiłem się z nimi zmagać, to znaczy przeobrażać niezrozumiałe w zrozumiałe, albo w zrozumiałe choćby częściowo. No i interesowała mnie głowa Peipera, która wyprodukowała takie dziwaczne rzeczy, warte zachodu.

Postępowałem więc zupełnie inaczej niż normalni ludzie, którzy – jeśli komuś z nich tekst nie smakuje, jeśli czytanie nie sprawia im przyjemności – to książkę po prostu odkładają. Tymczasem ja chętnie wchodziłem w masochistyczny układ wielokrotnej lektury. Podniecało mnie powtórne czytanie tekstu, do którego nie miałem klucza. Powolne, robacze wgrzyzanie się w mięsz jabłka znaczeń, nawet jeśli było to jabłko kwaśne, ale interesujące.

Nigdy nie byłem żadnym smakoszem literatury, który mruży oczy z zachwytem, powtarzając sobie, jakie to piękne. Wcale nie zależało mi na tym, by pisarz uwiódł mnie doskonałością frazy, nigdy nie rozsmakowywałem się w znakomitości stylu. Tego rodzaju gastronomiczno-erotyczne metafory „pożerania” poezji czy poematu zupełnie mnie nie brały.

Czytanie traktowałem jako pojedynek duchów, walkę z oporem własnym i oporem cudzego tekstu. Chciałem dorosnąć do tekstu, którego nie rozumiałem. Cieszyło mnie spojrzenie analityczne, chłodne poczucie satysfakcji, że jednak udało mi się włamać do sejfu cudzych tajemnic. Szukałem wśród pisarzy ludzi ode mnie mądrzejszych a nie macherów od „pięknej sztuki opo-

wiadania”, to znaczy facetów, który przy pomocy doskonałej formy potrafią panować nad duszami czytelników, tak by zatopili się z przymrużonymi oczami w „rozkosz czytania”.

Samo słowo „piękno” wydawało mi się podejrzanym i unikałem go. Właściwie ta strona książek nie interesowała mnie zupełnie. Odrzucał mnie widok literackich smakoszy oblizujących się podczas konsumpcji „znakomitej powieści”.

Samo słowo „rozkosz czytania” zalatywało mi tanim burdelem, albo salonikiem w którym ktoś w ciepłych pantoflach zatopiony w wygodnym fotelu rozkoszuje się doskonałą formą opowiadań oświeceniowych Borowskiego, że taka „dobra”, „mocna”, „krystaliczna”. Wolałem *Pięć lat kacetu* Grzesiuka od *Pożegnania z Marią*. Rozkosz czytania kojarzyła mi się z wypachnionym gejem, który czyta, by dać się ponieść pięknu. Wolałem tony bardziej twarde i bezwzględne. Kiedy czułem, że pisarz chce mnie wciągnąć w „rozkosz czytania”, to znaczy zdominować mnie, jak uwodziciel dominuje nad uwodzonym, zamykałem książkę i sięgałem po inną. Byłem treściowcem. Treść mnie wciągała. Interesowało mnie, czy jest to treść ważna, trudna, czy łatwa do przełknięcia, a więc podejrzana. „Rozkosz czytania” zalatywała mi drogerią, wachaniem aromatów, wyniosłym zadęciem smakoszy od formy. Wolałem mądre książki gorzej napisane, od tych, które mnie uwodziły pięknem, a nie były mądrzejsze ode mnie.

Nie lubiłem się poddawać miękkiej, głaszczącej dłoni pisarza, który zapraszał mnie do „przyjemności czytania”. I sam nie chciałem dawać „przyjemności czytania”, tylko myśl trudną, kanciastą, niewygodną, ale może właśnie dlatego dla mnie bardziej wartościową.

Byłem ciekaw, co pisarze myślą, a nie, czy mają dobry styl. Wcale nie uważałem, że myśl to forma. Czytając chciałem dobrać się do cudzej myśli, przebijając się przez formę. I oczywiście szukałem nie „piszących dobrze”, tylko myślących lepiej ode mnie. Co mi z tego, że pisarz „świetnie opowiada”, skoro to, co opowiada, nie jest mądrzejsze ode mnie? Kiedy takie pytanie postawiłem sobie – dumnie! – czytając Sienkiewicza, poczułem powiew świeżości. Nie potrafiłem się ugiąć przed „mądrością” jego powieści sarmackich. I nie przekonywały mnie okrzyki smakoszy: „Ale jak on opowiada, panie, jak opowiada!”. Wolałem, żeby opowiadał gorzej, ale mądrzej. Dlatego wolałem *Bez dogmatu* od *Pana Wołodyjowskiego*. I nadal, kiedy słyszę, jak ktoś o jakimś pisarzu mówi: „Ale, panie, jak on opowiada!”, zawsze sobie dorzucam: „Pięknie, tylko jaką wartość ma jego myśl, która siedzi w opowiadaniu?”.

„Rozkosz czytania” sprzyjała zagapieniu się, a ja nie chciałem, żeby pisarz wpędzał mnie w stan rozkosznego zagapienia. To znaczy nie chciałem być kimś,



co to zatapia się w lekturze, zapominając o bożym świecie. Oczywiście doceniałem konstrukcję, ale doceniałem na marginesie, mimochodem, od niechceństwa, wcale się na niej nie skupiając. Ciekaw byłem, co pisarz ma do powiedzenia, czy mówi rzeczy, których jeszcze nie słyszałem i czy to są rzeczy, których ja sam bym nie wymyślił.

Moją przyjemnością w czytaniu był brak przyjemności, to znaczy nie uleganie „pięknej sztuce opowiadania”, tylko bunt i spór z pisarzem. Lubiłem czytać pod włos. O, szukałem wśród pisarzy takich, z którymi warto się spierać, a kiedy już ich znajdowałem, to spierałem się nie tyle z formą, lecz z myślą i osobą. Czy ona trafna – pytałem – czy mówi, coś ważnego, czy skomplikowana, ciekawa, czy ma dużą rozpiętość, dużą skalę muzyczną, czy obejmuje wiele tonów życia, czy kręci się wokół spraw, które mnie rozgrzewały.

Wolałem, by książka mnie rozgrzewała – a nawet rozwścieczała – niż żeby mi dawała „rozkosz czytania”, przyjemność obcowania z „epickim oddechem epickiej opowieści” i z tego typu smakołykami z literackiej cukierni.

Ceniłem pewną surowość w obcowaniu z ludźmi, szklaną taflę, która oddzielała mnie od innych, zza której przyglądałem się pisarzom i ich pisaniu. Nie pozwalałem, by żaden pisarz włożył mi do duszy. Nie lubiłem „podziwiać”, „być urzeczonym”, „oczarowanym”. Zostawiałem to dla dużych dzieci. Wolałem „czuć respekt dla myśli” i wdzięczność, że pisarz daje mi dobrą okazję do sporu. Czytałem więc chętnie przeciw pisarzom, tak jakbym prewencyjnie zadawał ciosy szpadą w pojedynku, by sprowokować do żywej reakcji – siebie i świat. O, to było dobre: tak ścierać się z osobami, które były dalekie do doskonałości: z Żeromskim, którego dziwactwa stylistyczne mnie intrygowały, z Brzozowskim, który pakował do swoich powieści całe potworne traktaty, z Iwaszkiewiczem, który czarował, ale miał dużo od czarowania ciekawszy światopogląd, zresztą – co mi się podobało – mocno nieprzyjemny, z Witkacym, który był – nie ma rady – genialnym grafomanem.

Żadnych tam przymrużonych rozkoszą oczu. Czytając, chciałem wchodzić w cudzy światopogląd, to znaczy ceniłem pisarzy, którzy mieli światopogląd, a takich wcale nie było wielu, bo chciałem ścierać się z ich światopoglądem, a chciałem po to, by w tym starciu budować światopogląd własny. To był cel czytania: w starciu z innymi budować siebie, odbijać się od nich, by wyskoczyć w swoje własne niebiosa. To było najważniejsze. I od opowiadań Schulza wolałem dziwny, trudny, szyfrowany *Traktat o manekinach*, zresztą – jak się dowiedziałem – zwykle omijany przez czytelników, którzy z pewnością czytają jego pierwszą część, ale już część trzecią tylko przelatują oczami.

A i teraz tak czytam nie tylko zresztą literaturę. Cieszę się, jeśli trafiam na kogoś z mocnym światopoglądem, nawet przeciwstawnym mojemu, bo mam się od kogo odbić. Tak czytając innych, zajmuję się tym, co dla mnie najważniejsze: budowaniem własnej duszy, czyli domu ze słów.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

## Epifania

Z narastającym wiekiem, z latami, które przybywają, choć nieproszone, przekształca się codzienność, świat wokół powolnieje, to, co dawniej zajmowało chwilę lub niewiele więcej, rozciąga się w czasie, drobne czynności anektują coraz rozleglejsze jego połacie, a zajęcia, nawet niekoniecznie wielogodzinne, które można było przedstawić w postaci linii ciągłej, zadowolnić się muszą liniami przerywanymi. Z różnych powodów, bo uwaga pęka jak wąż nić i ucieka w niepożądane rejony, bo ziewanie staje się tak intensywne, że nie można nad nim zapanować, bo – i o to właśnie chodzi najczęściej – ogarnia człowieka wielkie zmęczenie, zyskuje bezwzględne nad nim panowanie, tak silne, wręcz dyktatorskie, że nie można mu się przeciwstawić, by nie wspominać o zwalczaniu, bo ono w ogóle szans choćby najmniejszych nie ma i w grę nie wchodzi. Na ogół wszystko to działa łącznie, solidarnie, tak jakby było w znowiu. Nie są to w żadnym razie przypadki sporadyczne, dające o sobie znać od czasu do czasu, urastają one do rangi reguły, a nawet normy, narzucającej się bezwzględnie i ostro, niedopuszczającej w zasadzie wyjątków i odchyłeń. Odkąd osiągnąłem wiek zaawansowany, należy to do mojego własnego doświadczenia, przekonałem się o tym wszystkim z wewnętrznymi oporami, z wyraźnym ociąganiem, nie chciałem tego rodzaju nowych realiów przyjąć do wiadomości, broniłem się przed nimi, wydawało mi się, że nie tylko mnie nie dotyczą, ale nigdy dotyczyć nie będą. W zasadzie nie muszę pisać o tym, w jak wielkim byłem błędzie, gdy żywiłem tak piękne i optymistyczne złudzenia. Przekonałem się o takim biegu rzeczy nie w trybie nagłym, w toku aktu przełomowego, uświadomienie – jak starość w ogólności – nadciągało powoli, stopniowo, ale konsekwentnie, to nie była sprawa jednego silnego uderzenia, które powodowało radykalne przekształcenie sytuacji. Teraz wiem, że starość i jej nadchodzenie to proces

długotrwały, o wielorakich obliczach, nie można go zatem sprowadzać do poszczególnych zmian dekoracji, nawet częstych, jeśli wymaga tego prezentowany na scenie życia dramat.

Dawniej potrafiłem pracować przez wiele godzin bez przerwy, bez tych zakłóceń, których przyczyna znajduje się we mnie, umiałem zatopić się w robocie, tracąc – zdarzało się to niejednokrotnie – poczucie płynącego czasu. Tak działa się przede wszystkim, a może nawet wyłącznie, w godzinach wczesnych, przedpołudniowych, zabiegałem o to, by w tym przedziale dnia wykonywać to, co najtrudniejsze i zarazem dla mnie najważniejsze. Miałem ów bezcenny dar skupienia, który – zwłaszcza w młodości – pozwalał mi skutecznie pracować w hałasie, w marnych warunkach lokalowych, wśród codziennego rozgwaru; owa umiejętność koncentracji malała stopniowo – i ku wielkiemu mojemu ukontentowaniu nie wygasła całkowicie, w każdym razie do tej pory. Zachowałem ten zwyczaj (ktoś być może mówiłby tu o narzuconych sobie rygorach) – i nadal usiłuję zadania, których się podejmuję, wykonywać w godzinach przedpołudniowych. Jakże one jednak różnią się od tych, które były moim doświadczeniem za młodu i w wieku średnim. Są właśnie nieustannie przerywane – nie tylko z tej racji, że uwaga ucieka od przedmiotu, którym w danym momencie powinienem się zajmować. Przede wszystkim dlatego, że ogarnia mnie zmęczenie, w istocie wyprzedzające właściwą pracę, można tu mówić o swoistym szyku inwersyjnym, jest ono nie jej następstwem, ale swojego rodzaju zapowiedzią, znalazło się w awangardzie. Zmęczeniu towarzyszy senność, nad którą nie jestem w stanie zapanować, muszę się jej poddać, nie rysuje się przede mną inna możliwość.

I się poddaję, jestem świadom, że jeślibym stawiał opór, usiłował się jej przeciwstawić, skazany byłbym na przegraną. A także narażał się na mękę, zupełnie niepotrzebną, szczególnie że całkiem łatwo można do niej nie dopuścić, zdusić ją w zarodku. Robię to również po napisaniu tego zdania: odkładam pióro i kieruję się ku tapczanowi. O wczesnej porze dnia owo odpoczynkowe *intermezzo* nie trwa długo, ogranicza się zwykle do kwadransa, z rzadka tylko wykracza poza ten limit, ustanowiony sam przez się, samoczynnie, bo przecież nie byłoby w mojej mocy wyznaczanie granic czasu przeznaczonego na drzemkę. Kładę się i na chwilę zasypiam, na krótko, ta mała dawka snu wystarcza, by energia umysłowa wróciła, a z nią zdolność do pracy. Tak było – przynajmniej z pozoru – i tym razem, na pierwszy rzut oka przypadek, o którym szczegółowo opowiem, nie wyróżniał się niczym na tle codziennej, w wysokim stopniu zrutynizowanej, praktyki, stanowił jej – jak mogło się wydawać – zbanalizowaną do szczytu kontynuację. Było to jednak coś całkiem innego, niespodziewa-

nego, zaskakującego. Kiedy znajdowałem się na pograniczu snu i jawy, a świadomość była już niemal w pełni wyłączona, przez moją głowę przebiegła myśl, która być może daje się określić jako senna zjawa:

– Nie, niczego takiego nie było, nic takiego się nie wydarzyło, wszystko to jest niemożliwe, ludzie, nie wiadomo, w jakim celu, to wymyślili.

Nie jestem świadom, czy ta formuła się pojawiła: wytwór chorej wyobraźni. Po chwili jednak napłynęła część druga, niejako polemiczna wobec tego, co ją poprzedzało i równie zaskakująca, będąca uszczegółowieniem, ale również swojego rodzaju przykładem:

– Ale jednak jest faktem, że ją zabili, zabili też jej córkę, starszą ode mnie o kilka lat, a może o trochę więcej. Przyczynili się do śmierci jej męża, bo stworzyli rzeczywistość, w której w zasadzie nie zdarzało się umieranie naturalne, w świecie spotworniałym, upodobnionym do piekła, o czymś takim mówić nie sposób.

Zaimek osobowy w tej opowieści jest wysoce nieokreślony, brzmi tajemniczo, nie wiadomo jeszcze, do kogo się odnosi. W tej właśnie postaci się ujawnił, przywołuję go z wyprzedzeniem nie po to, by podgrzać atmosferę czy spotęgować zainteresowanie. W mojej świadomości zaimek ów skonkretyzował się po chwili. Uprzytomniłem sobie, że chodzi o siostrę mojego ojca, starszą od niego o kilka a może kilkanaście lat. Kiedy to się stało, przewróciłem się na drugi bok i na parę minut usnąłem. Po przebudzeniu stwierdziłem, że ta momentalna przedsenna historia ze mnie nie uleciała, zapamiętałem ją, a mając wobec niej już pewien czasowy dystans, mogę nie popadając w przesadę zakomunikować, że utrwaliła się w mojej pamięci.

Rzecz wymaga wyjaśnienia. Niestety, będzie ono elementarne, by nie powiedzieć szczątkowe, albowiem o tej mojej ciotce wiadomości mam niewiele, a nie ma nikogo wśród żywych, u którego mógłbym się czegoś dowiedzieć. Gdyby ten świat nie został zagazowany, zmieciony z powierzchni ziemi, a więc gdyby to, co w przedsennej wizji zarysowało się jako tak straszne, że aż nieprawdopodobne, nie było realnością, zapewne żyłyby wnuki, które coś mogłyby powiedzieć, a jeśli ich by zabrakło, o czymś poinformować by mogli dalsi krewni, choćby najodleglejsze pociotki, dziesiąta woda po kisielu, a także znajomi, sąsiedzi, w istocie ktokolwiek. Czy po tym świecie pozostała pustka absolutna? Nie można na to pytanie odpowiedzieć w sposób prosty i zadowalający, w niektórych wypadkach pozostały jakieś drobne trudne do odczytania ślady. Jedyne, co jestem w stanie zrobić, to pozbierać owe resztki, istniejące w rozproszeniu, i usiłować z nich ulepić coś, co tworzyłoby pewną ze swej istoty ułomną

całość, pełną luk różnego rodzaju. Najdrobniejsze wyskrobki pamięci mogą okazać się przydatne.

Mój ojciec mówił o niej Zosia. Niewątpliwie nie było to imię metrykalne, stanowiło spolonizowaną wersję jakiegoś imienia żydowskiego, córek urodzonych pod koniec XIX wieku w skromnych kupieckich rodzinach, nawet tych niezbyt ortodoksyjnych, tak nie nazywano. Zosia przed wojną wraz ze swą rodziną mieszkała w Poznaniu, a kiedy Wielkopolskę przemianowano na Warthegau, została wysiedlona – i znalazła się w warszawskim getcie. Nie umiem w szczegółach odtworzyć wydarzeń, które złożyły się na jej drogę, choć wiem, jaka była ostatnia stacja: to, że życie zakończyło się w Treblince, wątpliwości nie ulega. Jeśli w jakichś najogólniejszych zarysach ją sobie przypominam, to właśnie w gettowym otoczeniu. Nie wiem nawet, jak brzmiało jej mężowskie nazwisko, nie wiem, jakie imię nosiła jej córka, która w trakcie jedyne zapamiętanego zeknięcia wydawała mi się osobą już niemal dorosłą. Utrwaliło się we mnie w istocie jedno tylko spotkanie, zabrał mnie na nie ze sobą ojciec. W przestrzeni getta, ograniczonej, obmurowanej, z założenia szczelnie zamkniętej, postrzegało się ją w sposób swoisty, „daleko”, gdyby padło w innych realiach, nie musiało wskazywać na rzeczywiste oddalenie. Była to zatem cała wyprawa. Konieczność stanowiło przejście ulicą Karmelicką, uchodzącą za jeden z najstraszniejszych, najbardziej niebezpiecznych szlaków getta. Tego jestem pewien, było lato, wszystko wskazuje, że 1942 roku, a więc działo się to tuż przed ową fatalną datą, na którą wyznaczili Niemcy początek wywózek, w czasie, w którym nikomu nieznana nazwa Treblinka nie weszła jeszcze do gettowego języka, wnosząc z sobą trudną do opisanego grozę. Wdrukował się w moją pamięć obraz izby, w której siostra mojego ojca o imieniu Zosia mieszkała ze swymi najbliższymi. Było to lokum bardzo małe, niemal puste w tym sensie, że brakowało w nim mebli – nawet tych najbardziej elementarnych, bez których trudno wyobrazić sobie życie codzienne. Ośrodek, główny punkt tej przestrzeni niby-mieszkalnej, a przecież do mieszkania, gdyby sytuacja była choćby zbliżona do normalnej, się nienadającej, stanowiło legowisko, wypełniające dużą jej część. Nie było to jednak łóżko, ale rozłożony na podłodze, zniszczony do szczętu materac, lub może po prostu siennik. Leżał na nim mężczyzna, który wydał mi się starcem, choć nim niewątpliwie nie był. Dzień nastał upalny, żadne przykrycie nie było potrzebne. Nosił nocną koszulę, długą, ale nie sięgającą kostek, tak że widoczne były jego nogi. Tego widoku nie musiałem sobie przypominać w owej niezwykłej chwili, w której reaktywowały się wydarzenia i sytuacje ze strasznego czasu, ich obraz trwał we mnie w mniej lub bardziej zamglonej postaci przez

lata. Były spuchnięte chyba do granic możliwości, ogromne, przekrwione, ale jednocześnie zszarzałe, takie, jakie widziało się u tych, którzy dogorywali na ulicach getta. Nawet dziecko nie mogło nie zauważyć, że jest to człowiek ciężko chory, który ledwo był w stanie cokolwiek powiedzieć i ledwo wykonywał na swym legowisku jakieś ruchy. Chodzić nie mógł. Zmarł wkrótce po naszej wizycie. Nie znam dokładnej daty jego śmierci, pewien jednak jestem, że stało się to przed granicznym dniem w dziejach warszawskiego getta, czyli przed 22 lipca 1942 roku. Do Umschlagplatzu dojść by nie mógł, byłby jednym z tych, których nie dowożono do Treblinki, ale mordowano – by tak powiedzieć – na miejscu. Był jednym z tych, o których mówiono, że im się poszczęściło, bo mieli ten przywilej, czy luksus, że zmarli przed tym, zanim zostaliby zapędzeni na plac, który zapisał się w historii pod niemiecką nazwą, trudno tu zresztą w większości wypadków mówić o „łożu śmierci”, ten idiom, niewątpliwie sugerujący normalność czy naturalność, nie miałyby w tym kontekście zastosowania, okazałyby się nieodpowiedni w swej konwencjonalności. Nie wiem, czy ojciec po naszej wizycie widział jeszcze swoją starszą siostrę, może do ostatniego spotkania doszło podczas pochówku jej męża. Świat getta ginął bez pożegnań.

Przyznać muszę, że rozbudowałem tę opowieść w porównaniu z tym, co niespodziewanie, bez żadnych wstępów, zapowiedzi czy przygotowań, przeleciało przez moją głowę, przeleciało w czasie zwykłym i codziennym, w którym nie powracałem myślą ku przeszłości, nie wywoływałem wspomnień, zajmowałem się jakimiś aktualnymi sprawami, zapewne niezbyt ważnymi i niezbyt absorbującymi. Ów niespodziewany moment wyzwolił coś, co było we mnie głęboko ukryte czy zakotwiczone, spowodował przypyły pamięci. Nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego nakierowała się ona ku tym właśnie osobom, choć ich prawie nie znałem, i na ich losach się skoncentrowała. Zdziwiły mnie, a nawet zaskoczyły, okoliczności, w których te wspomnienia wypłynęły na powierzchnię. Jeśli zaznało się Zagłady nawet w dzieciństwie, to nie można od niej się zdystansować. Naznacza ona na całe życie.

## KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

### Addenda (32)

Plaża zalewana falami, które podpływają pod wydmy. Idę po miękkim, grząskim i nagle zapadającym się gruncie.

Pojedyncze kamienie, białe grzywy fal, szlam i biało-szare obłoki.

Przechoǳę przez przesmyki, a niekiedy zatrzymuję się i czekam, aż woda cofnie się i cofa się, ale jest i tak, że muszę zawrócić i po wąskim zagrożonym paśmie iść okrężną drogą.

Przejścia są niepewne i trzeba uważać na każdy krok.

Minąłem kogoś, kto szedł w drugą stronę, zniknął i znowu jestem sam, na całej plaży.

Tylko szum, woda, piasek i wiatr.

Nie ma desek, gałęzi czy kijów, z których mógłbym zrobić siedzisko. Siedzę więc na piasku pod wydumą, a potem obok Wejścia 33 na urwisku wśród wrzosów i zielono-żółtych traw.

Na horyzoncie kontenerowiec i dwie żaglówki. Nade mną krążące mewy i rybitwy.

Sam. Od prawej do lewej – sam.

Cienie na piasku.

Co w głowie? Dobre i jasne myśli, ale i żądła lęku i trwogi, ciemne i czarne niepokoje.

Ktoś kręci się przy Wejściu 32. Wychodzi, rozgląda się i znika. A wcześniej dwa duże białe psy biegały po plaży. Jeden zbliżył się niebezpiecznie. Od strony Dębek trzy postaci w oddali.

I niebo, które jest w ciągłych zmianach, w niezliczonych i nie do uchwycenia konfiguracjach – ani przez chwilę nie jest stałe, ciągle inne, bo nawet jeżeli w jednym miejscu na jakiś czas zatrzymuje się, to w innych zmienia: w środku, z tyłu, z jednej i z drugiej strony.

Do Wejścia 31. Siedzisko umieszczone trzydzieści dziewięć kroków od morza. Pierwszy czarny kamień.

Po piasku idzie się jak po kruchym lodzie.

To, co wygląda niepewnie, okazuje się pewne, a to, co wydaje się pewne, okazuje się zdradliwe.

Ślady stóp tych, którzy szli od strony Białogóry.

Czym byłby ten krajobraz bez słów?

I kim byłbym ja bez słów?

Obłoki w dali są jak białe góry.

Siedzisko między Wejściem 31 a 30. Biały piasek. Oprócz moich są tylko pojedyncze ślady – pod wydrami.

Słońce i wiatr. Jasna błękitna toń. Niebo bez jednej chmurki.

Gdy idę, lubię trzymać kamień, dotykać jego gładkiej lub szorstkiej powierzchni.

W dali wzgórza wychodzące w stronę morza, zarosłe ciemnozielonym lasem. Granat i biel fal i ciemnoniebieskie niebo.

Szum, cisza i głosy, które są we mnie.

Za wydrami jest parów, wrzosowisko, droga i sosnowo-świerkowy las.



Siedzisko umieszczone osiemdziesiąt pięć kroków od brzegu. Wejście trzydzieści trzy kroki w głąb morza, za drugim razem siedemdziesiąt siedem wśród nasilających się i nacierających fal.

Czuję podmuch i fale nacierają z większym impetem. Trzeci raz – wejście dziewięćdziesiąt jeden kroków.

Sześć amazołek. Jadą kłusem wzdłuż brzegu, przez chwilę kręcą się w miejscu i ruszają dalej. Za nimi biegnie pies.

Fale, brzeg, wierzchołki drzew i traw i biały piasek, który dochodzi do wydm.

Nierówne linie, przerywane, niespokojne w tym niesamowitym spokoju i harmonii nieba, wody i ziemi.

Suche pnie sosen. Jak to wszystko urządzone jest z zamysłem i precyzyjnie. Jaki by nie był, ale nie bez niego!

Kamienie leśne i kamienie morskie.

Do Wejścia 31 i z powrotem. W świetle zachodzącego słońca.

Wchodzę Wejściem 33 i idę na wschód, za 31.

Królowanie na trzech kijach i dwóch deskach.

Z prawej stoi jeden namiot, a z lewej dwa. Maszt. Szum fal i wiatr. Słońce schowane, ale wychodzi. Do linii morza osiemdziesiąt jeden kroków.

Wybór kamieni według kolorów, kształtów, cech szczególnych i sympatii.

Te, które zwracają uwagę i te, które pomijam, te, które podnoszę i te, których nie podnoszę, te, które chowam i te, które wyrzucam.

Krażki meduz. Ślimak zatrzaśnięty w muszli. Szarobiałe pióra i piórka.

Obok cienia masztu i innych cieni – mój cień.

Ptaki, psy, nowe ślady na piasku.

Na pieńku w niszy w wydmiu. Jeżeli codziennie idzie się dwa razy przez godzinę w jedną stronę, to jeśli chce się mieć spokój i coś w tym czasie zrobić, trzeba mieć punkt dojścia, kierunek i cel.

Znowu sucha i otwarta przestrzeń.

Pojawiły się kamienie i ludzie. Moje siedzisko, i tak mizerne, zniknęło. Nie ma niczego, żeby zrobić nowe. Siedzę pod wydmą na wzgórkach na piasku.

Błękitne niebo, chmury, spokojnie falujące morze. Znowu są meduzy. I kamienie, przeważnie małe, dużych prawie nie ma. Czarne, czerwone, białe i szare, gładkie, nierówne, nadłamane lub przełamane w środku.

Nowe siedzisko pod wydmami, z dwóch desek, siedemdziesiąt sześć kroków od morza.

Osiemnaście gołębi – szare, jeden biały i trzy białobrzęde. Chodziły po piasku i nagle wzbily się i krążyły, z tym białym w środku. Tak kilka razy. Zatoczyły koło nad morzem i nad plażą, zniknęły za wydmami, znowu wróciły, zatoczyły koło nad plażą i nad morzem i poleciały na zachód, z tym białym w środku.

W deszczu – na Hel. W ulewie przejście na kraniec cypla i okrężną drogą z powrotem.

Po schodach w dół po stromym zboczu klifu. Ułożone w pryzmy kamienie przykryte metalową siatką. Wejście 24, wąska plaża.

Siedzi na karku lub osłania z tyłu, jeden albo drugi – kto?

„Dar”, pod pokładem. Słyszeć ludzi na górze. Jakie to wszystko jest zwykłe: przewody, słupki, rurki, zawieszony stoły i ławy, rozwieszony hamaki, dzwonki, kontakty, jarzeniówki, kaloryfery, bulaje, schody na pokład. A jakie było niezwykłe, wspaniałe, wyśnione i wymarzone, cudowne. Szare metalowe szafki, kukła studenta, zawory i haki z numerami.

Jak to grało, gdy „Dar” płynął, jak sprzyjało i służyło żegludze.

Drewniana kapliczka, której wtedy nie było.

Królestwo lin i żagli. Rodzaje szekli, wanty, reje i maszty. Zawieszane na bur-  
tach łodzie, na których ćwiczyliśmy wiosłowanie.

Łaska dana jest według miary. Ale jaka jest miara?

M/s „Smiltyne” na Hel. Słońce i morze w blasku. Na mostku jak na oku. Z tyłu  
półwysep, z prawej wiatraki, w oddali dźwigi i żurawie stoczni.

Nie marnuj chwil, ćwicz i pracuj, żebyś każdego dnia choć odrobinę posu-  
nął się do przodu.

Usta, słowo, ucho i duch.

W kaplicy Kramarzy u Świętej Katarzyny oświetlony słońcem krucyfiks. Sto-  
py przybite długimi mocnymi gwoździami, ręce rozłożone jakby do lotu, pra-  
wa dłoń bez palca wskazującego. Surowy mur z czerwonej cegły ze zdrapanym  
starym tynkiem i śladami spalenizny. Palce zgięte do wewnątrz, oczy zamknię-  
te, głowa przechylona w prawą stronę.

LESZEK SZARUGA

Jazda (29)

76.

W „PlusieMinusie” (nr 45/2013) szkic Krzysztofa Koehlera *Cywilizacyjna ener-  
gia Sarmatów*, jeden z tych, które mają na celu obronę polskiej tożsamości przed  
zagrożeniem płynącym z (zgniłego?) Zachodu w postaci praktyk dekonstruk-  
cyjnych towarzyszących temu, co nosi nazwę postmodernizmu. Pisze Koehler:

„Wydaje mi się, że żywotność danej kultury poznaje się po jej kulcie indywidualności, osobowości; szerokość horyzontów kulturowych nie po naśladowaniu wzorów obcych można ocenić, ale raczej po odwadze promowania, przedstawiania własnych rozwiązań. Wpędzeni w kompleksy postkolonialne bezdyskusyjnie wepchnęliśmy te manifestacje dumy, swojskości czy inności szlacheckiej pod szyldem »megalomanii« czy »obskurantyzmu«. Swoisty rozmach kultury rozwijającej się zastępujemy swymi kompleksami lub (...) metodami dekonstrukcji”. Że dekonstrukcja jest czymś zdrożnym, zdaje się potwierdzać nawet mój komputer, który określenie „dekonstrukcyjnych” podkreśla na czerwono jako sobie obce.

Co do „rozmachu kultury rozwijającej się” u Sarmatów, to wiemy, czym się ten rozmach zakończył – wymazaniem Polski z politycznej mapy Europy. Ale zanim to nastąpiło, byli twórcy owej „kultury rozwijającej się” czcicielami wolności. To jest kult, który warto wedle Koehlera promować i utwierdzać. Powiada autor: „Już zatem od Galla Anonima idąca wizja czy też mit Polaków (...) jako wyrazicielei idei wolności. Gall wskazywał na »przywiązanie do wolności« naszych przodków i zarazem tłumaczył bez charakterystycznego kompleksu zapóźnienia cywilizacyjnego, że Polska nigdy nie była zdobyta przez nikogo (a miał na myśli Rzymian i Aleksandra Wielkiego na przykład). (...) Oczywiście, jak opisywał to brytyjski historyk Quentin Skinner, była to »wolność przez liberalizm«, wyrażała się nie tylko w ideach, ale tak samo w formie instytucji politycznych Rzeczypospolitej (wolna elekcja, złota wolność, *liberum veto* itp.)”. To prawda, potwierdzona zresztą swego czasu w książce Tazbira poświęconej kulturze szlacheckiej, w której uczony ów podkreślał, że tej właśnie tradycji zawdzięczali Polacy później zdolność oporu przeciw systemom absolutystycznym i totalitarnym. Lecz nie popadajmy w śmiechu wartą przesadę z tymi Rzymianami i Aleksandrem Wielkim – wtedy żadnej Polski na tym politycznym świecie nie było, a i ich kierunki ekspansji nie w stronę Bałtyku były nakierowane.

Ale też prawdą jest, że owa idea wolności w indywidualnej praktyce szlachty często, choć oczywiście nie zawsze, niemniej jednak zbyt często wyrażała się w samowolę bądź dowolność czyli sobiepaństwo („szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie”...). Niedostrzeżenie tego zjawiska, dość przecież powszechnego i wielokrotnie zaświadczonego przez naszych własnych dziejopisów oraz przez literaturę, jest takim samym fałszowaniem przeszłości, jak negowanie wartości samej idei. I choć staram się rozumieć niechęć Koehle-

ra do dekonstrukcji, to przecież mam nadzieję, że może się zgodzi na pomysł trochę bardziej tradycyjny, nazywany reinterpretacją. Owa „złota wolność szlachecka” – ale też tylko szlachecka, co o tyle istotne, że szlachta to było około piętnaście procent społeczności – może więc być tyleż powodem do dumy, co, gdy się przyjrzeć praktykowaniu owej wolności, przedmiotem zadumy przynajmniej. Polski republikanizm, będący przedmiotem zachwytu takich choćby wybitnych umysłów jak XIX-wieczny historyk niemiecki Ferdinand Gregorovius, wybitny znawca antyku, który tej kwestii poświęcił wartość przypomnienia rozprawę „Idea polskości” (wydaną u nas dopiero w 1990 roku), był niewątpliwie w ówczesnej Europie przykładem cywilizacyjnej energii, ale przecież nie stało jej dość, by ów pomysł w politycznej praktyce kontynentu ocalić i ugruntować. I należałoby się może zastanowić, dlaczego tak właśnie musiało się stać. Idee bowiem, których nie da się wcielić w życie, pozostają jedynie świadectwem braku skuteczności, co w politycznych uwarunkowaniach bytu społecznego oznacza klęskę. Warto jednak, oczywiście, takie idee próbować reanimować wówczas, gdy istnieje realna możliwość ich wcielenia w życie. W końcu wiemy dziś jak sprawić, by idea maszyny latającej Leonarda da Vinci zaświadczona pozostawioną przezeń dokumentacją, przestała być tylko konstruktorskim pomysłem – wówczas jednak nie było po temu środków i narzędzi, za sprawą których aeroplan ów mógłby się unieść nad ziemią.

Koehler proponuje „zastanowić się nad możliwością obrony racji kultury tradycyjnej (szlacheckiej czy sarmackiej) (...) z perspektywy nowoczesności”. I nieco dalej: „Zaskakuje na przykład, nawet z dzisiejszej perspektywy, niesamowita aktywność... geograficzna, przestrzenna szlachty, która przemierzała Rzeczpospolitą wzdłuż i wszerz”. Zaiste, niesamowita! O ile mnie pamięć nie zwodzi, a lektury nie kłamią, to w tym czasie inne ludy europejskie przemierzały przestrzenie nieco rozleglejsze od Rzeczpospolitej zapędzając się nawet na odległe kontynenty i gruntując tam nowe organizmy państwowe, takie jak Stany Zjednoczone Ameryki Północnej – nie przesadzajmy zatem z tą „aktywnością geograficzną”. Nie znaczy to, że nie było wśród tych obywateli także Polaków, wszelako ich przedsiębiorczość poza krajem samemu krajowi specjalnego pożytku raczej nie przynosiła i ztraćali się oni na owej obczyźnie o patrii wiele chyba nie myśląc. Jak na promowaną przez Koehlera „*amor patriae*” to raczej niedużo. I choć pisze Koehler o „niezwykłej mądrości spierających się w różnych procesach stanów sejm-

jących”, które były „pełne (...) rozważań nad zabezpieczeniem polskich wolności”, to przecież dla wolności Polski niewiele lub wprost nic z tego nie wynikło. Taka to i „*amor patriae*”.

Choć i to racja – nie było w Polsce wojen religijnych, a największa z nich, trzydziestoletnia, wyjątkowo brutalna i niszcząca, przeszła bokiem. Tyle, że w końcu owi panowie szlachta debatujący nad postulatami „politycznych rozwiązań zagadnień związanych z wyznawaną wiarą” spowodowali pierwszą falę polskiego wychodźstwa wypędzając arian, którzy oparli się dopiero w Niderlandach, tam tworząc ważny europejski ośrodek intelektualny niepozostający bez wpływu na formowanie takich traktatów, jak *List o wolności* Johna Locke’a, jednego z wybitniejszych myślicieli republikańskich. Co Polsce z tego przyszło? Jakie korzyści z owego wyrugowania intelektualnej elity zyskaliśmy? Tak że, pamiętając o randze dokonań, może jednak nie powinniśmy tradycji szlacheckiej, sarmackiej, aż tak hołubić, jak proponuje profesor Koehler. Może jednak coś w tym wszystkim nie tak poszło czyli, iż miało być wspaniale, a wyszło jak zawsze... Jak nie patrzeć, dobrze nie było i chyba w tym praktykowaniu wolności szlachta egzaminu politycznego nie zdała – była nieskuteczna. I choć po uchwaleniu Konstytucji 3 Maja możemy sobie powtarzać za Zorbą „Jaka piękna katastrofa!”, niemniej jednak przecież katastrofa właśnie.

W tym wszystkim na plan pierwszy wybija się kwestia tradycjonalizmu czy – mocniej – konserwatyizmu. Pisze Koehler: „Z perspektywy liberalnej czy lewicowej odrzuca się kulturę rozumianą w kategoriach norm czy autorytetów. (...) Kultura tradycyjna (skupię się tylko na kulturze sarmackiej, szlacheckiej) ma odmienne, sprzeczne z ową wizją kultury zasady: tu autorytet, poszanowanie (uwięzienie w) tradycji, normy grają rolę pierwszoplanową. Dlatego – niejako – z definicji jest ona przez zwolenników ponowoczesności (dla których »wszystko jest w płynie«) odrzucana. Powód odrzucenia, krytyki czy dekonstrukcji (...) zawsze się znajdzie”. Rozumiem ironię, ale nie przesadzajmy, bo rzeczywiście problemem jest owo „uwięzienie w”. Można bowiem założyć, że tożsamość (jednostki, społeczeństwa, narodu) jest dana raz na zawsze i z zasady niezmienna, tyle że nie ma to nic wspólnego z rzeczywistością. Zmienia się język, jak choćby określenie „człowiek pocziwy” z Rejowego dzieła (nawiasem mówiąc dzieła protestanta czyli nie Polaka-katolika) znaczący wówczas człeka dzielnego i żyjącego w porządku cnót, dziś będące oznaczeniem „pocziwiny”, zmienia się rzeczywistość, zmieniają się układy polityczne i zmienia się, czego dowodzą astronomowie i fizycy, stan wszechświata. Nie znaczy

to, rzecz jasna, że należy odrzucać autorytety, poszanowanie tradycji i normy, ale nie oznacza to, że należy do owych autorytetów, tej tradycji, i dawniej obowiązujących norm podchodzić bezkrytycznie. Tożsamość jest procesem, a nie stanem, jest dla każdej jednostki i każdego pokolenia zadaniem. Bo choć obserwuję u zakopiańczyków przywiązanie do tradycyjnego stroju regionalnego, to przecież raczej nie upierałbym się przy chodzeniu w stroju Sarmatów z XVI wieku. Co do autorytetów – ich siła polega na tym, że się ich słucha, a nie na tym, że się im podporządkowuje. Z tradycji zawsze się coś wybiera, a co innego – w różnych okresach – pomija. Normy – choćby obyczajowe, by się nie zapuszczać w obszary bardziej sporne – też ulegają zmianie pod wpływem okoliczności: nikt dziś nie oddaje moczu w trakcie publicznie prowadzonej rozmowy towarzyskiej, dawnymi czasy jednak tak bywało i niewiele to dziwiło. Nie tkwimy w nieziennej i trwałej jak bursztyn kropli bezczasu. Nasza wiedza też ulega zmianie: dziś wiemy o języku – choćby o władzy dyskursu – dużo więcej niż przed rozwojem filozofii języka. I może warto się zastanowić nad tym czy żywotność danej kultury zależna jest jedynie od jej zakorzenienia w tradycji, czy raczej od takiej tej tradycji reinterpretacji, która ją chroni przed anachronizmem.

Wciąż podejmuje się u nas kolejne próby dotarcia „do źródeł duszy polskiej”, czasami nawet sięgając, jak czynił to choćby Tadeusz Miciński, do czasów przedchrześcijańskich. Rzecz w tym, iż od źródeł do obecnego biegu tradycji trochę dopływów się przytrafiło – różne były (ograniczmy się do literatury): a to nasycenie (jak u Paska) dość zresztą podłą łąciną, a to natarcie makaronizmów, a to inwazja angielszczyzny. Literatura polska i dawniej i dziś zależna była od tego także, co czerpała czy to z antyku, czy z Biblii, czy z Szekspira lub Dostojewskiego. Kochanowski bez Horacego? Mickiewicz bez Anioła Ślązaka? Wyspiański bez Sofoklesa? Herling-Grudziński bez Dostojewskiego, Kafki i Cechowa? Wolne żarty! Czy to oznacza, że nic autentycznego i własnego nie posiadamy? Że poddajemy się dyktatowi? Że nasze przewroty literackie, jak pisał Irzykowski, mają charakter plagiatowy? Oczywiście bzdura. I może należałoby się zastanowić nad tym, w jakiej mierze kompleks polski jest efektem megalomanii i umocowanego na wątpliwych mitach poczucia wyjątkowości. Jesteśmy tacy jak inni i jak oni od innych, tak my od nich różni: ani lepsi, ani gorsi, jedni z wielu. Bo pusty śmiech ogarnia, gdy biadając nad podłym i wyjątkowym w Europie losem ojczyzny cierpiącej 123 lata niewoli zapominamy o tym, że Grecja czy Bułgaria w tureckich okowach pozostawały co najmniej dwa razy dłużej, Rosja zaś w tatarskich lat 250. Jak to mawiano: – Znaj proporcjum, mociumpanie!

Zmarła w grudniu 2013 roku Natalia Gorbaniewska (rocznik 1936) zastąpiła przede wszystkim jako działaczka sowieckiej opozycji, gdy w roku 1968 pojawiła się na Placu Czerwonym w Moskwie protestując przeciwko inwazji wojsk Paktu Warszawskiego na Czechosłowację. Zapłaciła za to latami odsiadki, wreszcie udało się jej wyemigrować do Paryża. Bohaterską postawę Rosjanki skomentowała Joan Baez w powstałej w 1973 roku pieśni *Natalia*: „*What else there lives / Behind the door / That never opens / Are you insane / As they say you are / Or just forsaken / Are you still there / Do you still care / Or are you lost forever / I know this song / You'll never hear / Natalia Gorbanevskaja*”.

Na emigracji w Paryżu Gorbaniewska współpracowała z pismami rosyjskiego wychodźstwa – tygodnikiem „*Russkaja Mysl*” (jej opracowania z tego pisma zebrane zostały w tomie *Niezlomna Polska na kartach „Russkoj Mysli*” – drugi, gotowy tom, nie został jeszcze opublikowany) oraz kwartalnikiem „*Kontinent*”, pozostawała też w ścisłym kontakcie ze stworzonym przez Jerzego Giedroycia środowiskiem „*Kultury*” paryskiej. W okresie pierwszej Solidarności i w czasie stanowojennym prezentowała rosyjskim czytelnikom przeglądy wydarzeń w Polsce oraz wyciągi z prasy drugiego obiegu opatrując je rzeczowymi i mądrymi komentarzami. Po roku 1989 coraz częściej przyjeżdżała do Polski, by od roku 1999 wejść w skład redakcji stworzonego z inicjatywy Giedroycia a kierowanego przez profesora Jerzego Pomianowskiego miesięcznika „*Nowaja Polska*” skierowanego do czytelników rosyjskich. W uznaniu jej zasług dla Polski otrzymała obywatelstwo naszego kraju. Była wielokrotnie nagradzana za – jak pisze w jednym ze swych tekstów – „współpracę polsko-gorbaniewską”: otrzymała nagrodę „*Kultury*” i Polskiego PEN Clubu, a także ufundowaną przez „*Rzeczpospolitą*” Nagrodę im. Jerzego Giedroycia. W posłowie do wyboru swych tłumaczeń polskich wierszy pisze: „*Moja współpraca z polską prasą emigracyjną oraz niezależnymi wydawnictwami krajowymi nigdy nie była jednostronna. Autorką »Kultury« byłam już w 1969 roku, kiedy opublikowano tam moje wiersze w przekładzie Józefa Łobodowskiego, potem, już mieszkając w Paryżu, kontynuowałam współpracę z najlepszym na świecie pismem emigracyjnym (»wszechczasów i wszystkich narodów«)*”. Ostatni, wydany po śmierci Redaktora numer „*Kultury*” przyniósł napisany, poświęcony Giedroyciowi wiersz Gorbaniewskiej (w przekładzie Jerzego Pomianowskiego).



Przede wszystkim jednak była poetką i tłumaczką poezji polskiej. W wierszu dedykowanym Czesławowi Miłoszowi, którego poemat *Traktat poetycki* kongenialnie przełożyła, pisała: „I wtedy pokochałam te wiersze obce, / których dźwięk różnym uszom zgrzytał i trzeszczał, / i z tego wzięły się moje liczne nieszczęścia / i szczęścia” (przekład Wiktora Woroszyńskiego). Należała, jak Josif Brodski, z którym się przyjaźniła, do kręgu rosyjskich intelektualistów, którzy po roku 1956 uczyli się polskiego, by za pośrednictwem naszego języka, prenumerując m.in. „Przekrój”, docierać do nowych zjawisk w literaturze światowej. Wraz z tym przyszła też fascynacja polską poezją, nieprzypadkowa, gdy pamiętać o słowach *Traktatu* Miłosza mówiących o tym, że „jest poeta w Polsce barometrem”.

Warto przy tym przypomnieć, że po 1989 roku ukazały się w Rosji trzy potężne antologie polskiej poezji współczesnej: dwutomowa *Polskije poety XX wieka* w opracowaniu i przekładach Natalii Astafiewej oraz Włodzimierza Britaniszskiego, *Polskije poetessy XX wieka* Astafiewej – tom opatrzony znakomitym komentarzem antologistki oraz *Sdiełano w Polsce* w przekładach Andrieja Bazylewskiego. Nie są to antologie jedyne. Swoje przekłady – od Cypriana Kamila Norwida po Jacka Podsiadłę zebrała Gorbaniewska w książce *I wtedy pokochałam te obce wiersze* – to tylko, skądinąd obszerny, wybór z translatorskiego dorobku Gorbaniewskiej. Te antologie ilustrują dość dramatyczną asymetrię w sferze dialogu kultur polskiej i rosyjskiej: mimo wielotysięcznego zastępu polskich rusycystów wciąż brakuje w Polsce kompetentnie opracowanej antologii współczesnej poezji rosyjskiej pozwalającej dojrzeć przemiany tożsamości naszych wschodnich sąsiadów – a przecież właśnie w poezji najpełniej dochodzą one do głosu. I jest rzeczą zdumiewającą, że jeśli dokonujemy tłumaczeń współczesnej literatury rosyjskiej, dzieje się to na ogół dopiero wtedy, gdy jej autorzy i ich dokonania zyskują rozgłos i uznanie na Zachodzie. Ten filtr zachodni w dużej mierze zniekształca naszą recepcję kultury rosyjskiej, która jeszcze w okresie międzywojennym prezentowana była polskiej publiczności z pierwszej, a nie z drugiej ręki. Rozumieją te sprawy rosyjscy tłumacze podejmując ryzyko własnego, nie zapośredniczonego przez recepcję innych, wyboru prezentowanych Rosjanom pisarzy polskich. Doskonale rozumiała te kwestie Natalia Gorbaniewska.

Drobna, zawsze w biegu, nad podziw aktywna i niesłychanie wyrazista w swych sądach dotyczących zarówno poezji jak polityki, pracowita do granic możliwości, była Gorbaniewska człowiekiem świadomym swego powołania, kimś, kto przeżywał swe życie jako dar dla innych, wśród nich zaś dla

Polaków i polskiej kultury. Nie zabiegała o nagrody i zaszczyty, a gdy ją, zbyt rzadko niestety, spotykały, przyjmowała je jako zdarzenia pojawiające się „po drodze”. Była osobą niezwykle skromną, ale jednocześnie twardą i stanowczą. Była dla wielu Rosjan – dla tych wszystkich debatujących w swych słynnych kuchniach inteligentów rosyjskich – ambasadorem Polski stanowiącej symbol wolności. Nigdy też nie była do końca pewna czy potrafi temu wyzwaniu sprostać. Jak pisała w cytowanym już wierszu mówiącym o spotykających ją w kontaktach z polską poezją „nieszczęściach i szczęściach”: „Ale dzięki za to (komu ja dziękuję – / samej sobie, przypadkowi, Tobie, dobry Boże?), / iż gdy w mrok zaokienny paryski wszseptuję / nowy przekład – jak nowicjusz się trwożę”.

PIOTR SZEWC

## Z powodu i bez powodu (34)

### Bez tytułu i daty (XXVIII)

Szedłem Lwowską, ale nie pamiętam, czy w stronę szkoły, czy rynku, znajdowałem się akurat na krótkim odcinku między Listopadową a Młyńską. Na długiej desce wysuniętej z owalnego otworu gołębnika we wschodniej ścianie browaru zauważyłem cztery siedzące jeden za drugim gołębie. Zbliżyłem się, żeby zobaczyć je dokładniej. Teren przed browarem ogradzają siatka, za nią na niedużej powierzchni odbywał się naręczny, prymitywny handel. Pora roku była nieokreślona – ani wiosna, ani jesień, na pewno nie zima. Lata siedemdziesiąte lub późniejsze, z czasów półlegalnych, bazarowych interesów. Ktoś przepuścił mnie przez furtkę, co miało znamiona protekcji czy wtajemniczenia. Za siatką niby znajomi, miejscowi, a jednak nikogo nie znałem. Niby byłem u siebie, a jednak czułem się obco. Podłóże zaśmiecały papiery, torby foliowe i puszki po napojach. Niczego nie kupiłem, niczego nie potrzebowałem. Stąd, spod ściany browaru mogłem lepiej zobaczyć cztery gołębie, to one mnie tu sprowadziły. Jeden z nich, siedzący najbliżej otworu, okazał się młody, czarny, z kilkoma białymi lotkami. O trzech pozostałych, dorosłych,

zamojscy hodowcy powiedzieliby: siwe. Ciąg dalszy nie nastąpił, bo się obudziłem. Ostatni dzień września 2013 roku.

Po powrocie z urlopu w Chorwacji Krzysztof Lisowski pochwalił mi się, że „takiej ciszy i cykad nigdzie jeszcze nie słyszał”. Zapytałem, czy widział cykady i jak wyglądają. Odpowiedział, że „cykady wyglądają jak nadnaturalnej wielkości dość paskudne muchy, ale grają pięknie”. Zagadnąłem go, czy może którąś sfotografował, chętnie bym zobaczył. Okazało się, że „cykady siedziały wysoko na piniach, więc nie udało się żadnej uwiecznić”. Nazajutrz przysłał mi wiersz *Dzień na Południu*. Czytam w nim: „A obok pod pinią zadzieramy głowy / Bo z wysoka powietrze pięknie / Piłuje cykada // Ta brzydka nadnaturalnej wielkości / Mucha wirtuoz”.

Na stołową pilarkę tarczową mówiliśmy cyrkulatka. Teraz dowiaduję się, że w użyciu są także nazwy cyrkularka oraz krajzega. Zainteresowałem się tym wyrazem, gdy cyrkulatka (cyrkularka) pojawiła się w jednym z moich utworów. Cyrkulatki nie znajduję w trzypięciotomowym *Słowniku języka polskiego* (Warszawa 1983), z którego najczęściej korzystam, nie ma jej w moim *Słowniku poprawnej polszczyzny* (Warszawa 1980) i nie ma w *Słowniku współczesnego języka polskiego* (Warszawa 1996). Dziadek lub Ojciec cyrkulatką rżnęli drewno na opał lub do celów gospodarczych. Odrzucałem pocięte kawałki, bawiłem się rosnącym w oczach kopczykiem pachnących trocin. Widywałem mężczyzn z uciętymi palcami, dlatego zębata piła tarczowa budziła lęk. Cyrkulatka napędzana była silnikiem elektrycznym, „po domowemu” nazywanym motorem. Szeroki i ciężki pas transmisyjny wykonany był z gumy, jego wyszlizgana czerń lśniła złowroźnie. Długi i gruby kabel do silnika, podwieszany na konarach wiśni, ciągnął się przez całe podwórko. Gniazdko znajdowało się na ścianie w sieni, obok licznika prądu. Patrzyłem na nie, ale wolałem nie dotykać.

Z moimi książkami postępuję jak despota. Narzucam im sąsiedztwo na półkach: rządzi pragmatyka, przypadek, wygoda, widzimi się, nie wiem co jeszcze. Od lat lub od niedawna książki przylegają do siebie wedle mojej woli, wchodzi w związki zażyłe, na całe życie, jak kojarzone przez postronne osoby małżeństwa. *Wiersze Białoszewskiego* obok *Mojego wieku* Wata, *Pełne morze* Janowskiego obok *Kilku myśli co nie nowe* Błońskiego, *Pantareja* Ficowskiego obok *Gitary z rajskiej czereśni* Kawalca, *Wakacje mizantropa* Lipskiej obok *Republiki ma-*

rzeń Schulza. Jakim prawem, pytam, jakim prawem? Jednak *Poezje wybrane* Adriany Szymańskiej mają przywilej sąsiadować z *Poezjami wybranymi* Zbigniewa Bieńkowskiego, i nie ma w tym przypadku. Bywa, że książkę komuś ofiarowuję, ale nie jest pewne, czy zwracam jej wolność.

Nie jestem biegły w znajomości gatunków drzew. Przypuszczałem, że drzewo naprzeciwko mojego okna z koroną w połowie października jak wielka żółta chryzantema to topola. Później pomyślałem, że chyba osika. Jest to topola osika, nazywana też topolą drżącą (*Populus tremula L.*), należy do rodziny wierzbowatych i jest najpospolitszym gatunkiem topoli w Polsce.

Przyśniła mi się Iwona Smolka. Byłem w pokoju – ale gdzie? w Lublinie? w Warszawie? – w którym mieszkało kilka osób różnego stanu i wieku. Przyszedłem, żeby umyć niebieski, blaszany kubek, chciałem ugotować w nim wodę na kawę. Czekałem aż zwolni się zlewozmywak, bo ciągle ktoś przy nim stał. Pojawiła się Iwona. Z kontaktu przy oknie wyjęła małe plastikowe urządzenie, może ładowarkę. Miała wyjść, gdy zatrzymałem ją i powiedziałem, że ładnie napisała o Krysi Rodowskiej. Iwona uśmiechnęła się i zapytała: – Zadzwońisz do mnie?

Sen skończył się zbyt szybko, dlatego nie zdążyłem z Babcią zaprowadzić do obory krów, Czarnej i Rabej. Było późnojesienne popołudnie, padał deszcz i wiał wiatr, droga z pola rozmokła, do butów kleiła się ziemia, a Babcia wyrwała jeszcze dwie kapusty, które miałem dać królikom. Nie pamiętam, czy rozmawialiśmy. Robiliśmy tylko to, co należało.

Cep wisiał na gwoździu na ścianie stodoły. Używał go tylko Dziadek, rzadko, zwykle raz, dwa, trzy razy w roku. Sienniki w dwu łózkach – na jednym łóżku spała Babcia, na drugim Dziadek – wypełnione były żytnią, co roku wymienianą słomą. Do sienników Babcia wkładała słomę z żyta lub, w gorszym razie, z pszenicy. Słoma powinna być prosta, długa, sztywna. A taka mogła wyjść tylko spod cepa. Dziadek młócił w stodole, na starannie oczyszczonym klepisku. Ta czynność, mimo że zwyczajna, miała w sobie coś odświętnego, prawie rytualnego. Wpisywała się w rytm czynności gospodarskich i zmian pór roku.

Jesienny dzień był zimny i wietrzny. Na polach należących do gospodarstwa mojej ówczesnej szkoły, z kilkoma kolegami wrzucałem widłami liście

buraków na przyczepę. Prosta fizyczna praca, nudna i niewdzięczna. Ona, starsza od nas, szkołę kończyła, chodziła do maturalnej klasy technikum. Miała za zadanie pilnować uczniów pierwszej klasy szkoły zasadniczej. Ciągnikiem z przyczepą przyjeżdżał na pole jej rówieśnik maturzysta. Raz przyjeżdżał jeden, raz drugi, bo zmieniali się za kierownicą. Czas potrzebny do nałożenia buraczanych liści – pewnie nie dłuższy niż pół godziny – wykorzystywała na całowanie się z nimi i obściskiwanie. Miała ich dwóch, niepodobnych do siebie, bo wysokiego i szczupłego oraz średniego wzrostu, krępego. A ona była średniego wzrostu, hoża, uśmiechnięta, banalnie urodziwa. Ten, który odjeżdżał, zapewne nie wiedział ani nie domyślał się, co robiła z jego zmiennikiem. Jej zachowanie dyktowała ruja, potrzeba erotycznego spełnienia, które za nic ma dyskrecję czy poczucie niestosowności. Starszą koleżankę – chyba dwudziestoletnią – zapamiętałem z rumieńcami na twarzy, nie całkiem przytomną i wyraźnie szczęśliwą. Tego, jaką i czyją była żoną, nigdy się nie dowiem.

Sztuczność poezję szpeci lub ośmiesza, nieautentyczność zabija.

Lekcja polskiego, klasa bodaj czwarta. Pani Teresa Ćmilowa uczy stopniowania przymiotników. Podaje przykłady stosowania prostego, opisowego i nieregularnego. Mówi, że mamy stopień równy, wyższy i najwyższy. I ku ucieście klasy podaje przykład przymiotnika, który nie ulega stopniowaniu: chory, chorszy, trup, nieboszczyk. Lekcja odbywała się w sali na piętrze, od strony ulicy, ale nie mam pewności, czy nad pokojem nauczycielskim, czy naprzeciwko.

Żdźbło wyciągnięte ze snopa: Bohdan Zadura powiedział mi, a może napisał w liście, że jako kierownik literacki Teatru Studio Wizji i Ruchu czytał artystom tom esejów o poetach Ryszarda Przybylskiego *To jest klasycyzm*. Który to mógł być rok? 1979?

„Cofam się w przeszłość tym pociągiem, który wlecze się powoli, staje na każdej stacji i wciąż jeszcze trzyma się szyn znajomych od dzieciństwa” – Julia Hartwig, z utworu *Wciąż jeszcze*.

W drugiej klasie – na pewno już po przeprowadzeniu się z Tomaszowa Lubelskiego do Zamościa – oraz w trzeciej i czwartej zaczytywałem się *Orinoko* Arkadego Fiedlera. Powieść, którą znałem prawie na pamięć, przyciągała

mnie jak magnes. Był to egzemplarz *Marysi*, a *Marysia*, teraz o *Orinoko* zapytana, mówi, że jako nastolatka dostała tę książkę od Leszka Tarańczuka. Leszek Tarańczuka (miał starszego brata Sławka) zapamiętałem wysokiego i szczupłego. Skończył chemię w Lublinie, dziś jest biznesmenem w branży odzieży skórzanej dla motocyklistów. Jego matką była nauczycielka *Marysi*, *Mamy* i *Lutka*, pani Barbara Tarańczukowa. Szkoła powszechna w Czołkach mieściła się w dużym, parterowym, murowanym domu, mieszkali w nim również Tarańczukowie. Obok tego domu-szkoły, dziś już nieistniejącego, przejeżdżałem ścieżką do sklepu Heńka Magryty. Czas nie oszczędził egzemplarza *Orinoko*. *Marysia* wciąż ma go w swojej bibliotece, tyle że brakuje mu kilku początkowych kartek, nad czym bardzo boleję.

„o morze, o szerokie morze możliwości, / słowa nasienne, / słowa marzenne, / słowa zbawienne, / słowa wyprowadzone z równowagi, / słowa doprowadzone do rozpacz, / słowa oniemiałe z rozkoszy, / słowa Słowackie, / słowa słowicze, / słowa na wolności, / a także – niech już będą – słowa w kapeluszu” – poezji, nie tylko wyrażonej we *Wstępie do poetyki*, przynależny naturalna duma i zasłużone poczucie wyższości. Chyba się nie pomyłę, że poezji pisanej i objaśnianej przez Zbigniewa Bieńkowskiego wolno obnosić się z pychą. Sam Bieńkowski był człowiekiem skromnym, acz znającym swoją wartość. W poezji wypowiedział się najpełniej.

Po obudzeniu fabuła niedokończonego snu rozplywa się jak smuga dymu po przelocie odrzutowca. W pamięci zostaje wrażenie i okruchy realiów. Nie wiem zatem, kto miał być klientem mojej firmy przewozowej, być może miałem przewozić towary, ale też nie wiem jakie.

Kuchnia letnia. Nie wszyscy ją mieli, ale też kuchnia letnia nie należała do rzadkości. Kuchnie letnie widziałem i przebywałem w nich – na Czołkach, w Sienie, na Kornelówce, w Zamościu (w Zamościu kuchnię letnią mieli Bratkowscy, sąsiadowała z naszą przez ścianę, w oficynie na Listopadowej). Urządzano ją w przysposobionych pomieszczeniach przy oborze lub w budynku gospodarczym. Do kuchni letniej przenosiła się w czasie ciepłych miesięcy część domowego życia: gospodynie gotowały w nich, wekowały owoce, parowały ziemniaki dla świń, urządzały pranie. Służyły wygodzie gospodarzy i ich dzieci, powinny być możliwie najbardziej praktyczne; wszystko, co potrzebne, pod ręką. Miały skromne, niezbędne wyposażenie: nakryty ceratą stół, krzesła, stołki, ławę,

piec, szafki lub kredens, miednicę lub balię. Mogło stać radio, ale już nie telewizor. Marysia mówi, że w letniej kuchni panował „letni bałagan”, dlatego nie powinny dziwić nieumyte naczynia czy niezamieciona podłoga. W jednej z takich kuchni, w Sitnie, pamiętam chmarę much. Kuchnia domowa, główna, miała na czas lata pozasłaniane okna; wysprzątana, była prawie wyłączona z używalności. Kuchnia letnia wzbudzała we mnie, wtedy kilku- i kilkunastolatku, zazdrość: nie miała jej ani Babcia Twardziszewska, ani Babcia Szewcowa.

Na moich oczach gasła forma zwracania się per „wy”. Śmieszyła mnie jako dziecko. Była mniej oficjalna niż „pani” czy „pan”, acz mniej tak poufała od zwyczajnego „ty”. W formie „wy” zawierał się szacunek. Żał, że praktyka życia się jej wyrzekła.

## Pisarz i Zło

Czy przesadzę, jeśli napiszę, że pierwsza „recenzja” wydanego właśnie zbioru szkiców, wywiadów i rozpraw krytycznoliterackich Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (1919–2000) ukazała się blisko ćwierć wieku temu? Mam tu na myśli wygłoszony w 1988 roku na zadedykowanej pisarzowi sesji Koła Polonistów KUL, a potem kilkakrotnie przedrukowywany (m.in. w tomie *Mądre mu biała da?*) referat Marka Zaleskiego *Herling-Grudziński jako krytyk literatury polskiej*. Trzeci tom *Dzieł zebranych* autora *Innego Świata* – choć podobnie jak dwa pierwsze przynosi teksty mniej znane – nie będzie objawieniem dla „herlingologów”. Część z pomieszczonych w książce tekstów ukazała się zresztą w wydanym przed jedenastu laty zbiorze *Wyjścia z milczenia*. Istotne *novum* stanowią jedynie zrekonstruowane na podstawie skryptu radiowego felietony i komentarze dla Radia Wolna Europa. Zarówno tematyka, jak i ton zaprezentowanych w nich opinii nie odbiega jednak zasadniczo od „właściwej” publicystyki pisarza.

Czy w tej sytuacji można napisać coś więcej niż późniejszy autor *Form pamięci*? Wydaje się, że potencjalny recenzent – jeśli nie zamierza skupiać się na wadach i zaletach wydania krytycznego – ma przed sobą dwie drogi. Może wyodrębnić szereg tematów powracających w szkicach i recenzjach Grudzińskiego lub wydobyć pewien ogólny rys jego eseistyki. Te pierwsze wskazać stosunkowo łatwo: los intelektualistów w Europie Środkowo-Wschodniej, psychologia jedy-nowładcy, cenzura polityczna i obyczajowa, życie literackie w kraju i na emigracji... To drugie wymaga „globalnego” spojrzenia na twórczość pisarza – nie tylko tę niefunkcjonalną.

Pisarstwo Herlinga, na co zwróciło uwagę wielu komentatorów jego publicystyki, stanowi w istocie niepodzielną całość. Parafrazując opinię Grudzińskiego o Gombrowiczu pół żartem, pół serio można by napisać, że jak „każdy bardzo wybitny pisarz (...) jest [on] autorem jednej Wielkiej Księgi w różnych wariantach i postaciach”. Momentami ciężko przeprowadzić granicę między Herlingiem diarystą, Herlingiem prozaikiem i Herlingiem krytykiem literackim. Niektóre z pomieszczonych w tomie recenzji to swoiste minieseje o uwikłaniu



intelektualisty w historię – literacko opracowane „portrety” na tle epoki. Stawia to pod znakiem zapytania zasadność pisania o Grudzińskim wyłącznie jako recenzencie czy komentatorze bieżących zjawisk literackich w kraju i za granicą. Szkiców i recenzji Herlinga – postępowanie Zaleskiego wydaje się tu symptomatyczne dla recepcji spuścizny pisarza – nie sposób czytać w oderwaniu od twórczego równoległe *Dziennika pisanego nocą*. Z drugiej strony, znaczna część publicystyki prozaika powstała zanim w roli diarysty zastąpił on Gombrowicza na łamach paryskiej „Kultury”, a więc w okresie, który Ewa Bieńkowska nazwała „pisarskim czyścem”.

Przywołuję w tym miejscu piękną, choć momentami nieco imaginacyjną książkę *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, ponieważ rekonstruuje literackie preferencje autora *Wieży*, eseistka nie odwołuje się w zasadzie – jest to gest znaczący – do jego spuścizny krytycznoliterackiej. Tak samo jak znaczące – choć z nieco innych względów – wydaje się przemilczanie przez Bieńkowską drugiego obok religii katolickiej źródła światopoglądu pisarza – przedwojennej tradycji lewicowej. Stendhal i Flaubert, Melville i Poe, Tołstoj i Dostojewski, Hawthorne i Henry James. Ze współczesnych: książę Tomasi di Lampedusa, Pasternak i Sołżenicyn. Wreszcie dwaj najwięksi: Conrad i Kaf-

ka. Nazwisko George’a Orwella, socjalisty sumienia, pojawia się na kartach eseju Bieńkowskiej zaledwie raz, wstydliwie wciśnięte między gigantów literatury XIX i XX stulecia. Tymczasem w drukowanych na łamach „Wiadomości” czy „Kultury” szkicach politycznych i krytycznoliterackich postać autora *Folwarku zwierzęcego* niejednokrotnie wysuwa się na pierwszy plan. Kiedy Grudziński polemizuje z Sartre’em czy pisze o „wściekłości” Nowej Lewicy (na marginesie książki Mary McCarthy), jego opór nie wyrasta z pozycji mniej czy bardziej konserwatywnych, lecz właśnie lewicowych: z tradycji Piłsudskich, Daszyńskich i Ciołkoszów. Emblematem takiej postawy staje się dla pisarza właśnie Orwell – socjalista, „który rozumiał, że naturalną funkcją intelektualisty jest szukanie prawdy, a nie »pewności historycznej«”. Oderwane od tego korzenia diagnozy Grudzińskiego – zwłaszcza diagnozy polityczne – rozbrzmiewają niejako w próżni. Kiedy więc Bieńkowska dostrzega w Herlingu tradycjonalistę wybierającego – jak sama pisze – „świadomością, prowokacyjną antynowoczesność”, ma rację, ale tylko częściowo.

Ma rację – ponieważ właśnie owa „antynowoczesność” stanowi punkt, w którym polityczne zapamiętanie i literackie preferencje pisarza zbiegają się w jedno miejsce. Nie jest ona jednak – a pozbawione poli-

tycznego umocowania wnioski eseistki pozwalają na taką interpretację – wyłącznie tradycjonalizmem: nie zasadza się na zachowawczym podejściu do literackiej materii czy poszanowaniu estetycznego kanonu. Czytając pomieszczone w trzecim tomie *Dzieł zebranych* szkice, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor *Innego Świata*, na długo przed niemieckim filozofem Odo Marquardem, zrozumiał, że zło – przede wszystkim zło gnoseologiczne: fikcja, iluzja, kłamstwo w pozamoralnym sensie – „wcale nie jest atrybutem sztuki, ale atrybutem (nowoczesnej) rzeczywistości”. Wraz z nastaniem nowoczesności – tu myśl autora *Apologii przypadkowości* wydaje się zbieżna z perspektywą Grudzińskiego – zło zostaje bowiem radykalnie upożytywnione: staje się warunkiem możliwości ustanowienia świata optymalnego.

Obietnicę takiego świata, w zwulgaryzowanej formie, niosły dwudziestowieczne totalitaryzmy. Antycypowane dobro zdejmuje w nich odpowiedzialność z kata: usprawiedliwia zadawane jednostce cierpienia. Rozpoznanie to – jedno z kluczowych dla pisarstwa Grudzińskiego – znajduje swój ekwiwalent w przenikającej większość szkiców nieufności wobec metody. Nie jest dziełem przypadku, że jako krytyk – inaczej niż jego mistrzowie: Fryde i Irzykowski, ale też ceniony Sandauer – Gru-

dziński nie stworzył spójnego programu krytycznoliterackiego. Widziana w perspektywie Zła (u Herlinga pisanego wielką literą) niechęć do „teoretyzowania”, podobnie jak np. snute na marginesie *Kochanka Lady Chatterley* i innych „ksiąg zakazanych” uwagi o cenzurze obyczajowej, stanowi w gruncie rzeczy aspekt szerszego – bynajmniej nie literackiego – problemu: podporządkowania jednostkowości życia i dzieła abstrakcyjnemu modelowi. Ryzykując nadużycie, można powiedzieć, że między zniewoleniem literatury a zniewoleniem człowieka nie ma dla Herlinga substancjalnej różnicy – to dwie twarze tego samego boga. Ketman – nie powinno dziwić, że właśnie ta część *Zniewolonego umysłu* Miłosza wydaje się pisarzowi najlepsza – staje się tu synonimem nowoczesności.

Co ciekawe: demaskatorska i programowo niechętna postawa wobec tak rozumianej nowoczesności każe potraktować Herlinga jako pisarza *par excellence* nowoczesnego. Czyni go spadkobiercą wielkich podejrzliwców przełomu XIX i XX wieku. Widziana w tej perspektywie „antynowoczesność” Grudzińskiego jest absurdalna: przesiąknięta iście Camusowskim tragizmem. Tragizm pisarza leży bowiem – moim zdaniem – w tym, że demaskując wszechobecność „dwójmyślenia”, nie godzi się na żadną formę „odciążenia” życia przez

fikcję. W oczywisty sposób przekłada się to nie tylko na jego zapatrywania polityczne, lecz także wybory i decyzje *stricte* literackie. Literatura, o czym przekonuje niezgoda na uprawianą przez część krajowych pisarzy retorykę kompensacji (por. ostrą reakcję na połowiczne „spowiedzi” Brandysa czy Lisieckiej), siłą rzeczy musi być „antyfikcją”: odzyskiwać zakłamaną część dwudziestowiecznego doświadczenia. Dopiero na tym fundamencie – zdaje się mówić Grudziński – można zbudować mit.

Konrad Zych

**Gustaw Herling-Grudziński**, *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955–1967, Dzieła zebrane*, tom 3, redakcja Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

## Pisarz w opozycji

Tradycyjna forma dzienników literackich, które często i jakby z obowiązku wobec potomnych uprawiali dawniej pisarze, przeżywa kryzys; dziś wielu autorów, szczególnie tych adresujących swoje utwory do szerszej publiczności, nawiązuje z nią kontakt elektroniczny poprzez różnego rodzaju portale, blogi *etc.* W epoce internetu, kiedy rzeczywistość wir-

tualną wypełniają tysiące form *quasi*-diarystycznych, prowadzenie dzienników obliczonych na publikację w tradycyjnej postaci zdaje się zakrawać na zajęcie delikatnie mówiąc anachroniczne. Tak też – z większymi niż kiedyś wymaganiami i zaostrożonymi kryteriami – traktują obecnie ukazujące się wciąż, a wydobywane z dość zakurzonych teczek autorских, dzienniki literackie czytelnicy, a także krytycy; nie wystarcza już sam fakt, że te na ogół bardzo okazałe księgi zapisków wychodziły spod rąk wybitnych i zasłużonych dla literatury i historii twórców... Warto przypomnieć, jak dużo kontrowersji, fochów, krytycznych opinii wywołały np. edycje kolejnego tomu *Dzienników* Sławomira Mrożka czy intymnego i szalenie enigmatycznego *Kronosa* Witolda Gombrowicza.

Tom III *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego (1919–2003) – w niezwykle starannej, pieczołowitej redakcji, opartej na mrowczej pracy spisywania materiału z rękopisu przez syna pisarza Michała – zwraca uwagę samą swą rzucającą się w oczy na półkach księgarskich objętością ponad 800 stron. A jest to tylko (*notabene* trudny do utrzymania w dłoniach podczas lektury) fragment wielkiej całości, który obejmuje spisany przez pisarza okres jego życia w latach 1964–1972 i kontynuuje treść wydanych już poprzednio dwóch tomów z wcześ-

niejszych okresów. I kroją się następne tomy... Dzieło to solidne, kanoniczne w dobrym rozumieniu, spełniające kryteria tradycyjnej formy literackiego dziennika, w którym autor – wierząc w misję swojego zajęcia i powołania, doceniając wagę swego uczestnictwa w pomnażaniu dóbr kultury, jak i uzyskując (co istotne: w PRL-u) trybunę służącą potajemnemu opiniowaniu i komentowaniu problemów dnia codziennego i publicznego – pozostawia potomności, w tym także badaczom i egzegetom, cenne świadectwo własnego borykania się z bytem. Jan Józef Szczepański odróżnia się od wielu współczesnych mu prozaików, którzy – jak choćby Tadeusz Konwicki – traktowali diarystykę jako punkt wyjścia do uprawiania swoistej gry literackiej, czyli odbiegającego od norm i zasad gatunku tak zwanych „łże-dzienników”, w których trudno było odróżnić prawdę od fikcji, wymysł i dowcip od autentycznej anegdoty. U autora pisanych w czasie objętym ramami dziennika powieści *Ikar* i *WySPA* – znajdujących światopoglądowe i moralne odniesienie w etycznym projekcie pisarstwa Josepha Conrada – walor prawdy (to słowo wielokrotnie pojawia się w tych zapiskach), potwierdzonej osobistym doświadczeniem, konkretnie opisanym przeżyciem, a także poddanej autorefleksji, jest dominującym kryterium oceny świata i działalności ludzkiej. Systema-

tycznie, uwzględniając detale i niuanse obserwowanych i komentowanych zdarzeń, niekiedy nawet z dnia na dzień, Szczepański zapisuje w swoim notesie to, co uważa za istotne, co go pobudza twórczo, co próbuje, a czemu stara się przeciwstawić, z czym się rozlicza. Ze względu na swoją świadomie przyjmowaną rolę uczestnika życia społecznego, nieodcinanie się (inaczej niż np. schowany w swoim azylu twórczym Tadeusz Różewicz, który nieraz pojawia się na tych stronach) od rozgwaru publicznego, zaangażowanie w działalność związków literatów, filmowców i innych, miał on z czym się rozliczać, z czego się zwierzca i co zwalczać – przynajmniej przy biurku, na swój użytek, kiedy otwarcie to się nie udawało w atmosferze „kryptotalizmu”. *Notabene* w jednym ze wspomnień Szczepański przyznaje, że współpracę z „Życiem literackim” Władysława Machejka zarzucił po rozmowie – z Tadeuszem Różewiczem. Pod inną datą daje do zrozumienia, że jego zaufanie budzą pisarze i osobistości, które „odbijają rzetelną prostotą od kabotyńskiego, zatokowanego w sobie światka warszawskiej literatury”; w światku tym największe ciągi dostają się opozycjonistom „na pokaz”, takim jak Jerzy Andrzejewski „wznoszący demonstracyjnie antykomunistyczne okrzyki, zaczepiający młodych chłopców na ulicy, który oświadcza, że będzie umiał

dźwigać brzemie narodowego autorytetu moralnego po Dąbrowskiej”.

Zapewne najbardziej biografów i badaczy zainteresują skrupulatne sprawozdania pisarza z jego zajęć powszednich i prac twórczych, z wypełniania rozlicznych obowiązków, stawiania czoła często mocno kłopotliwym wyzwaniom bądź ulegania (skorego) przyjemnościom życia towarzyskiego. Takich epizodów z różnych obszarów i „poziomów” rzeczywistości w różnorodnej interpretacji i oprawie stylistycznej znajdziemy w tym dzienniku multum. Czy to konkretnych, rzetelnych, choć opatrzonych często gorzkimi komentarzami, relacji z licznymi w tamtym – gorącym dla kultury i twórców różnej proveniencji czasie – konferencji, zjazdów, zebrań, spotkań autorskich, komisji (warto przypomnieć, że w odzyskanej Polsce w roku 1990 Szczyński dostąpił jako kandydat cieszący się powszechnym zaufaniem zaszczytu objęcia funkcji pierwszego prezesa Stowarzyszenia Pisarzy Polskich III RP) bądź licznymi kontaktów z wieloma przyjaciółmi. Czy też sprawozdań z posiedzeń tzw. kolaudacyjnych w zespołach filmowych, podczas których peerelowscy decydenci na ogół odrzucali (lub proponowali nieakceptowane przez realizatorów poprawki cenzuralne) scenariusze filmowe pisarza, przygotowywane ostatecznie często do produkcji wspólnie z reży-

serami, głównie ze Stanisławem Różewiczem; niektóre z tych scenariuszy do końca PRL-u pozostają niezrealizowane albo już zrealizowane trafiają na słynne „półki” (*notabene* długotrwałe walki z gwardiami reżimowej cenzury na kolaudacjach o rozpowszechnienie takich filmów jak *Wszarz* czy *Westerplatte* opisuje treściwie w wydanych niedawno pośmiertnie wspomnieniach Stanisław Różewicz). Czy wreszcie sumiennych notatek z placu boju toczonych w tym przypadku samotnie przez wyróżnionego szczęśliwym przydziałem posiadacza wynalazku polskiej motoryzacji – kalekiej syrenki, której mechanizmy zawodzą już od chwili nabycia (tu pomocna okazywała się wymiana doświadczeń z narażonym na podobne kłopoty z samochodem blisko zaprzyjaźnionym Stanisławem Lemem). Albo relacji z przyjemnych, bardzo często opisywanych, biesiadnych spotkań z rodziną, przyjaciółmi, znajomymi bądź poznanymi np. podczas także dokładnie relacjonowanych podróży morskich po świecie reprezentantami marynarki; czy z mniej przyjemnych kontaktów z medycyną, kiedy to lekarze przypominają autorowi o mogącej dopaść go sklerozie, a jeden z wyjazdów na festiwal filmowy w czerwcu 1964, zakończony nocnym spotkaniem z Jerzym Turowiczem i pewną norweską aktorką, przyprawia go nad ranem o „hucz-

ce bębny w uszach” i stan depresyjny: „Pierwszy raz uświadomiłem sobie, że mój koniec może nie być po prostu śmiercią, ale długim umieraniem w niedołęstwie i bezsilności”.

Wielokrotnie w zapiskach pisarza goszczą nuty pesymizmu i sceptycyzmu, gorzkie refleksje – odzwierciedlające jego sytuację zdeklarowanego agnostyka w świecie, w którym ścierają się nie normy i prawdy, a pozory. Tu i ówdzie jak refren pojawiają się konkluzje dowodzące „tracenia gruntu pod nogami”, choć – „to jest nadzieja, ten grunt. Człowiek chce wierzyć, że nie żyje daremnie. W imię czego ma być uczciwy? W imię czego świadczyć prawdzie?”. Ten świat pozorów, obserwowany w coraz bardziej wyzbywającym się gruntu, zakłamywanym do imentu PRL-u staje się coraz częstszym wyzwaniem dla myśli i moralnej czujności Szczepańskiego, głęboko przeżywającego i komentującego kolejne wyzwania i „katastrofy” życia publicznego w PRL-u: m.in. naprzód słynny list 34, z którego sygnatariuszami solidaryzował się z niektórymi przyjaźnił autor, później recenzowany pilnie głośny proces Melchiora Wańkowicza, a następnie wypadki marcowe, udział polskich wojsk w podboju Czechosłowacji w sierpniu 1968, gdański grudzień 1970... Wszystkie te sygnały dochodzące ze sfer publicznych dostarczają kolejnych powodów i inspi-

racji do refleksji nad stanem państwa i systemu i udziałem intelektualistów w ustroju, „w którym sama istota państwa stała się rodzajem zмовy”. Ten wątek analiz środowiskowych i psychologicznych, sonda zapuszczona w dusze zwłaszcza pisarzy – których profesją jest „wymierzanie sprawiedliwości” – stanowi najistotniejszy z aktualnego punktu widzenia, uniwersalny i pasjonujący przedmiot rozważań Szczepańskiego, konkludującego w swoich uwagach o „kryptotalizmie”, że: „... kryterium uczciwości pisarskiej jest opozycyjność. Pisarz komunista winien być w opozycji wobec rządów komunistycznych – pisarz katolik wobec rządów katolickich”.

*Mieczysław Orski*

**Jan Józef Szczepański**, *Dziennik*, tom III: 1964–1972, opieka redakcyjna: Krzysztof Lisowski, odczytanie tekstu z rękopisu i przypisy: Michał Szczepański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

## Sztuka rozmowy

Trzeci tom rozmów z Czesławem Miłoszem (1911–2004) składa się z ułożonych chronologicznie wywiadów opublikowanych na łamach angiłojęzycznych gazet, tygodników, miesięczników i kwartalników oraz w wydaniach książkowych w latach

1979–2003. Widzimy w nim Miłosza przysposobionego na użytek zagraniczny, dostosowanego do tamtejszych warunków i okoliczności, próbującego powiedzieć maksymalnie to, co może powiedzieć poeta polski zachodnim czytelnikom, żeby było to dla nich ciekawe i zrozumiałe.

Rozpoczyna się od pochwały średniowiecznej polszczyzny, którą, jak mówi, wyróżnia zdyscyplinowanie i dynamiczność i dzięki której mamy najlepsze polskie przekłady Psalmów. Opowiada o modelu werse- tu biblijnego i rytmie, który czerpie z Biblii, o praktyce zaznaczania cesur wewnątrz tekstu, o rygorystycznym katolickim wychowaniu i tradycji oraz o polifonii i bieguno- wości swoich wierszy i o głębokim zakorzenieniu w języku polskim. Są to według niego sprawy najważniejsze: tożsamość i główne źródło, z którego się czerpie – nie raz w tych rozmowach będzie do tego wracał, rozszerzał i uzupełniał. Podkreśla, że jest poetą polskim, a nie litewskim, chociaż korzenie jego są i polskie i litewskie.

Ważne i ciekawe jest to, co mówi o pisaniu i literaturze. W nawiązaniu do wypowiedzi o wersecie biblijnym wspomina o fragmentach, z których zbudowane są np. poematy lub traktaty – najpierw spajają się ze sobą, a potem samoczynnie gęstnieją i krzepną; mówi o szczególnej logice

poetyckiego toku i o tym, że zawsze najtrudniejszy jest początek. Zgadza się z interpretacją Księgi Hioba, która głosi, że możemy poznać jedynie fragmenty rzeczywistości, podczas gdy Bóg obejmuje jej całość.

W wywiadzie udzielonym tuż po przyznaniu Nagrody Nobla „Los Angeles Times” mówi o związkach z rodzimym językiem, o tym, że stanowi jego ochronny kokon: wyznaje, że jego myślenie ściśle się z nim wiąże i że używając go, zawsze dąży do zwięzłości i przejrzystości.

Dystansuje się od prozy mówiąc, że mimo iż napisał dwie powieści, nie uważa się za prozaika. „Nie znoszę powieści” – stwierdza.

Uwagę zwracają wypowiedzi o poezji i roli poety. Wiersze dyktuje dajmonion, czyli „osobisty mały demon” – od niego dostaje zakłęcie i rytm i jest tylko instrumentem, rodzajem medium, bo dajmonionem jest cała jego osobowość, jego *Weltanschauung*. Mówi o erotyzmie swojej poezji i o epifaniach rzeczy prawdziwych, które powstają w gwałtownym objawieniu, w jednym momencie, w błysku i są jednocześnie tym, co jest odczuwane i widziane – poemat składa się z serii małych objawień.

Bez inspiracji nie powstają dobre wiersze. Tak w nich jak i w całej literaturze najważniejsze jest przedstawienie rzeczywistości, jej

jak największej dawki, a nie tylko uzewnętrznienie emocji, subiektywnych odczuć, przeżyć i wrażeń. Dlatego tak istotna jest forma, która powinna być na tyle pojemna, żeby mogła uchwycić jak najwięcej rzeczywistości i Miłosz szuka jej przez całe życie. „Forma to ciągła walka z chaosem i nicością. (...) Pisanie to nieustanna walka, próba przełożenia na nasz język tak wielu elementów rzeczywistości, jak to tylko możliwe, próba nadania im formy” – stwierdza. Zapytany, czy wiara w rzeczywistość stanowi fundament poezji i sztuki, odpowiada: „Tak. Ale żeby wierzyć w rzeczywistość, trzeba wierzyć w Boga – jakkolwiek się Go nazwie”. Mówi, że przez rzeczywistość rozumie Boga – „świat, jaki znamy, to tylko powłoka, pod którą skrywa się głębsza rzeczywistość. Tej rzeczywistości nie da się sprowadzić jedynie do słów”.

Trzeba przyjąć religijną postawę wobec świata. W tęsknocie za ładem, za pomocą rytmu i formy, którymi posługuje się jak bronią, walczy z chaosem i z nicością, skupiając się właśnie na tej osobistej walce, a nie na kontakcie z czytelnikami. Przywołuje formę, która opiera się na poetyce kolażu, jest rodzajem różnobarwnej mozaiki czy gobelinu i mówi o napięciu pomiędzy gotową już formą (lub jej brakiem) a tym, co w człowieku jest

ekstazy, czy nawet mistyczne. Żywe są odniesienia do nie raz wspomnianego Oskara Miłosza, którego nazywa swoim mistrzem.

Niezwykłą rolę gra wyobraźnia, która musi mieć swoje punkty odniesienia – całą twórczość poetycką można oprzeć na nich i na sposobach ich łączenia. Nie mniej ważny jest dystans, który istnieje pomiędzy poetą a jego „ja”, coś co nazywa się sztuką dystansu. Właśnie patrzenie z dystansu, a nie bezpośrednio przez emocje i namiętność daje to, co w sztuce jest najwznieślej i najbardziej wartościowe: „Dystans jest duszą piękna” – przywołuje słowa Simone Weil.

Poezja jest sztuką szczegółu i obserwacji szczegółu i powinna być zakorzeniona w tym, co trwałe i wieczne a nie w tym, co doraźne – historyczne lub polityczne. Wiąże się to z erozją wyobraźni religijnej, którą przepowiadali Nietzsche i Dostojewski i postępującymi wraz z nią – metafizycznym chaosem, nihilizmem i nicością. „Poezja zawsze zwraca się przeciw śmierci – przeciw śmierci jednostki, przeciw potędze śmierci” – stwierdza i dodaje, że może być także wyrazem sprzeciwu wobec niehumanistycznego świata.

Miłosz mówi, że w naszej części Europy poeta stoi na straży wolności i czystości języka, który zaśmiecały i deformowały przez telewizję, ra-



dio i gazety, coraz bardziej psuje się i nicestwieje, a trzeba pamiętać, że zniewolony umysł, to zniewolony język. Prawie zupełnie została wyparta z języka i świadomości wzniosłość, która niszczona jest przez ironię i sarkazm – dziś wstyd używać wzniosłego języka, a przecież największe dzieła w literaturze: Biblia, Dante czy francuska tragedia to rzeczy wzniosłe. Dlaczego tak jest? Wzniosłość związana jest z wyobraźnią religijną.

Dobitnie mówi o tym, jak ważny jest dla niego tak w literaturze jak i w życiu twardy grunt tradycyjnych pojęć takich jak dobro i zło, prawda i kłamstwo, rzeczywistość i nierzeczywistość, wartości i ich brak, dodając, że kryteria artystyczne nie są tożsame z kryteriami moralnymi.

Znajdujemy w tym tomie ważne tematy i wątki, jak np. napięcia pomiędzy sztuką a religią, sprawy rosyjskie w związku z Dostojewskim i z Brodskim, dotyczące spraw, bez których trudno rozważać histo-

rię Polski, Europy czy świata, widzenie Ameryki, los i problemy Europy Środkowej, antysemityzm, nacjonalizm, pozycja i rola Kościoła katolickiego, antykomunizm i poczucie odpowiedzialności, czy powrót na Litwę i do Wilna po pięćdziesięciu dwóch latach. Natomiast nieporozumieniem są tak wyeksponowane zapisy konferencji literackich w Lizbonie i w Budapeszcie, wieloosobowa rozmowa o uniwersytetach przedrukowana z „Partisan Review”, czy panel dyskusyjny laureatów Nagrody Nobla, w których Miłosz wziął udział, ale jego wypowiedzi są przytłoczone przez perory innych. Dość przypadkowa jest też kompozycja i redakcja tego tomu – wiele kwestii Miłosza powtarza się prawie niezmiennie, nie wiadomo po co.

*Krzysztof Myszkowski*

**Czesław Miłosz**, *Rozmowy zagraniczne 1979–2000*, przełożyła Maria Zawadzka, *Dzieła zebrane*, tom 35, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

**Samuel Beckett** (1906–1989), dramaturg, prozaik, poeta, eseista; pisał po angielsku i francusku; laureat Literackiej Nagrody Nobla w 1969 roku; autor m.in. *Końcówki, Ostatniej taśmy Krappa, Szczęśliwych dni, Komedii, Katastrofy*, powieści: *Molloy, Watt, Malone umiera, Nienazywalne*, tomików wierszy i esejów (patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 1996 nr 4 (12), 1999 nr 4 (24), 2006 nr 3–4 (51–52), 2007 nr 1 (53), 2008 nr 4 (60), 2010 nr 4 (68), 2012 nr 4 (76)).

**Stefan Chwin**, ur. 1949 w Gdańsku, prozaik, eseista; profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio ogłosił *Samobójstwo i „grzech istnienia”* (2013). Mieszka w Gdańsku.

**Anna Frajlich**, ur. 1942 w Kirgizji; autorka dwunastu tomów wierszy; wykłada literaturę polską na Uniwersytecie Columbia; ostatnio wydała opowiadania *Laboratorium* (2010) oraz zbiór esejów *Czesław Miłosz. Lekcje* (2011). Mieszka w Nowym Jorku.

**Michał Głowiński**, ur. 1934 w Warszawie, prozaik, eseista, historyk i teoretyk literatury polskiej, krytyk literacki; profesor IBL PAN; opublikował m.in. *Kręgi obcości* (2010) (patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 2 (66)), ostatnio *Realia, dyskursy, portrety. Studia i szkice* (2011). Mieszka w Warszawie.

**Jacek Gutorow**, ur. 1970 w Grodkowie; autor wierszy, tłumacz, krytyk literacki, eseista; ostatnio opublikował zbiór wierszy *Nad brzegiem rzeki (1990–2010)* (2010) oraz tom szkiców *Księga zakładek* (2011). Mieszka w Opolu.

**Julia Hartwig**, ur. 1921 w Lublinie, poetka, eseistka, tłumaczka; autorka m.in. kilkunastu tomów wierszy i monografii Apollinaire’a; ostatnio w Wydawnictwie a5 ukazały się tomy jej wierszy: *Gorzkie żale* (2011) oraz *Zapisane* (2013), zbiór *Wspólna obecność. Korespondencja Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego z Anną i Jerzym Turowiczami* (2012) oraz *Korespondencja Artur Międzyrzecki, Julia Hartwig/Czesław Miłosz* (2012), *Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki/Katarzyna i Zbigniew Herber-*

*owie. Korespondencja* (2013). Mieszka w Warszawie.

**Jarosław Jakubowski**, ur. 1974 w Bydgoszczy; autor wierszy, prozaik, dramaturg, krytyk literacki; ostatnio opublikował tomik *Flow* (2012) i tom prozy pt. *Cyryl, dlaczego to zrobiłeś?* (2012). Mieszka w Koronowie.

**Bogusław Kierc**, ur. 1943 w Bielsku-Białej, poeta, krytyk literacki, dramaturg, aktor, reżyser, pedagog, edytor; ostatnio opublikował tom wierszy *Manatki* (2013). Mieszka we Wrocławiu.

**Urszula Koziół**, ur. 1931 roku w Rakówce pod Biłgorajem, poetka, prozaik i autorka felietonów; ostatnio opublikowała tomy: *Horrendum* (2010) i *Fuga* (2011). Mieszka we Wrocławiu.

**Ryszard Krynicki**, ur. 1943 w Sankt Valentin (Austria), poeta i wydawca; autor tomów poetyckich, tłumacz poezji niemieckiej, m.in. Paula Celana, Georga Trekla, Nelly Sachs; edytor wierszy m.in. Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta; ostatnio opublikował *Przekreślony początek* (2013) oraz tłumaczenie wyboru wierszy Paula Celana – *Psalm i inne wiersze* (2013). Mieszka w Krakowie.

**Antoni Libera**, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; znawca twórczości Samuela Becketta; ostatnio opublikował: wydanie drugie książki *Godot i jego cień* (2013), *Niech się Panu darzy i dwie inne nowele* (2013). Mieszka w Warszawie.

**Paweł Mackiewicz**, ur. 1981 w Żmigrodzie; krytyk i historyk literatury; pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; ostatnio opublikował *Pisane osobno. O poezji polskiej lat pierwszych* (2010). Mieszka we Wrocławiu.

**Krzysztof Myszkowski**, ur. 1952 w Toruniu, prozaik, eseista; autor m.in. powieści *Funebre* (1998). Mieszka w Bydgoszczy.

**Jacek Napiórkowski**, ur. 1966 w Rzeszowie; autor wierszy i prozaik; redaktor naczelny „Nowej Okolicy Poetów”; ostatnio opublikował wybór wierszy pt. *Podwójne życie zegarów* (2013). Mieszka w Rzeszowie.

**Anna Nasiłowska**, ur. 1958 w Warszawie; autorka wierszy, prozaik, eseistka i krytyk literacki; profesor IBL PAN; ostatnio opublikowała powieść pt. *Konik, szabelka* (2011) i *Wolny agent Umeda i druga Japonia* (2013). Mieszka w Warszawie.

**Mieczysław Orski**, ur. 1943 we Lwowie, krytyk literacki; redaktor naczelny „Odry”, ostatnio opublikował *Opowieści dla dorosłych i opowiadki dla niedorosłych. Krytyczny przegląd dorobku nowej prozy polskiej* (2010). Mieszka we Wrocławiu.

**o. Janusz Pyda OP**, ur. 1980; dominikanin, wykładowca filozofii i teologii dogmatycznej w Kolegium Filozoficzno-Teologicznym Polskiej Prowincji Dominikanów, współzałożyciel i animator portalu edukacyjno-społecznościowego Szkoła Czytania. Mieszka w Krakowie.

**J.M. Roca** – patrz: Nota tłumaczki, str. 151

**Krystyna Rodowska**, ur. 1937 we Lwowie, poetka, tłumaczka, krytyk literacki; ostatnio opublikowała *Wiersze przesiane 1968–2011* (2012). Mieszka w Warszawie.

**Leszek Szaruga**, ur. 1946 w Krakowie; autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej; profesor Uniwersytetu Warszawskiego; ostatnio opublikował zbiór *Kanibale lubią ludzi* (2012) oraz książkę krytyczną *Gra o tożsamość* (2013). Mieszka w Warszawie.

**Piotr Szewc**, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki; redaktor „Nowych Książek”; ostatnio opublikował tom wierszy *Moje zdanie* (2009). Mieszka w Warszawie.

**Janusz Szuber**, ur. 1947 w Sanoku, poeta; autor wielu tomów wierszy; ostatnio opublikował *Powiedzieć. Cokolwiek* (2011) (patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2012 nr 3 (75)), *Emeryk u wód* (2012) oraz *Entelechia* (2012). Mieszka w Sanoku.

**Wisława Szymborska** (1923–2012), poetka, laureatka Literackiej Nagrody Nobla (1996) (patrz: „Kwartalnik Artystyczny” 2009 nr 1 (61), „Kwartalnik Artystyczny” 2004 nr 1 (41)); po śmierci Wisławy Szymborskiej „Kwartalnik Artystyczny” 2012 nr 1 (73) poświęcony był Noblistce; w kwietniu 2012 w Wydawnictwie a5 ukazał się pośmiertny tom Jej wierszy pt. *Wystarczy*, o którym zamieściliśmy *Głosy* w nr 2/2012 (74).

**Konrad Zych**, ur. 1985 w Wołominie, krytyk literacki; redaktor portalu literatka.com. Mieszka w Strykach.

# N O T Y      O      K S I    Ą    Ż    K    A    C    H

To ponowny kontakt z *Kronosem*, który już po pierwszej lekturze wprawił mnie w zdumienie i podziw. Tym razem jest to kontakt bliższy, można powiedzieć, że bezpośredni. Reprodukcyjne 68 kart – czego? Luźny zbiór, czy może dziennik intymny, prywatny notatnik, coś, co jest trzymane w zapasie, w ukryciu, osobista część głównego *Dziennika*, jego nieoczekiwane i konieczne uzupełnienie, a może rodzaj studium samego siebie, w miarę sił i możliwości ułożone kalendarium własnego życia i twórczości, pobieżne zapiski robione z roku na rok, czy syntetyczny opis własnego losu?

Od początku *Kronos* był mi bliski – ta skrótowa forma zapisu czynionego jakby tylko dla siebie, dążenie do prawdy bez osłon i bez arsenału środków i zabiegów, które zazwyczaj stosował, zwięźłość, eliptyczność, esencjonalność, a nawet pewnego rodzaju prostota. Obudowany wstępem, posłowiem, przypisami, fotografiami, indeksami, notą wydawniczą, wykazem, spisem i drzewem genealogicznym tylko zyskuje na swoim ascetyzmie. Widzimy równe pismo, dopiski, skreślenia i podkreślenia, wahania, niepewność, ale i pewność ręki, ramki, klamry, rysun-

ki i kleksy i czujemy się tak, jakbyśmy siedzieli obok niego i przy nim i byli świadkami scen niezwykłych.

W *Dzienniku Gombrowicz* (1911–1968) jest zrobiony, wystrojony i ustawiony na piedestale – wysilony i zapięty na ostatni guzik, przejęty sobą i swoim wizerunkiem, odbiciem w oczach drugiego. A w *Kronosie* (specjaliści orzekli, że tak trzeba czy można odmieniać ten tytuł, chociaż mnie bardziej podoba się wersja bez odmiany) jest wydany na inne, nowe widzenie, sam siebie na nie wystawia, jest widziany, widoczny i dostępny jak nigdzie indziej. Oczywiście to pozór, bo i w tym zapisie działają język, forma i styl, widoczna jest kompozycja, dyscyplina, warsztat pisarza i jego uważność, dokładność i skrupulatność, nie mówiąc o natchnieniu, talencie i wizji, która się odsłania. Wielu może się to nie podobać, bo przyzwyczajeni są do łatwości, do większego lub mniejszego udawania, sztukowania i fastrygi, ale moim zdaniem czas takiej literatury jeśli nie minął, to na naszych oczach staje się przeżytkiem i historią.

Wolę czytać wielotomowe *Kalendarium życia i twórczości Adama Mickiewicza* niż tokujące o nim książki z rozpisanymi bez umiaru dywaga-

cjami, co poeta by zrobił, co by powiedział, czy co pomyślał w takiej lub w innej sytuacji – np. nie mogłem doczytać do końca tych biograficznych elukubracji Jarosława Marka Rymkiewicza, bo wpycha się w nich na pierwszy plan, a bohatera rozmywa w fantasmagorycznych wariantach i przypuszczeniach. Podobnie książki o Gombrowiczu. Jako świadectwa tak, ale świadectwa tego, jak widzieli go inni, bo on jest w nich jakby za szybą, czy nawet za kilkoma szybami.

A *Kronos* to autentyk, w którym znaczenie ma charakter pisma, każdy znak, linia i zaznaczenie (nie wiem np. dlaczego skrót k. w wydrukowanym tekście jest z uporem przedstawiany całym słowem), sposób rozmieszczenia zapisu na stronach, a przede wszystkim selekcja, bo to jest właśnie selekcja, można powiedzieć, że ścisła, a nie pisanie tego, co popadnie, co się przypomni lub co przyjdzie na myśl, gadanina i luz. I właśnie to budzi mój podziw i respekt – tak pomysł jak i wykonanie. Jak jest to trudne i jaka to jest sztuka, przekona się ten, kto sam spróbuje zrobić podobny zapis.

W *Kronos* czuje się rękę Gombrowicza, śledzi się dukt jego pisma i rzeczywiście jest się z nim. Podobne wrażenia i uczucia miałem, gdy czytałem faksymile rękopisów Mickiewicza, gdy wpatrywałem się w rękopisy Becketta, Miłosza, Nor-

wida czy tylu innych – zawsze poprzez pismo stawali mi się bliżsi.

*Kronos* trzeba by czytać właściwie trzy razy i w każdym przypadku będzie to inna lektura: po raz pierwszy – obcując tylko z rękopisem, po raz drugi – czytając jedynie wydrukowany tekst i trzeci raz – z całą tą obudową: przypisami, wstępami, posłowiami, notami etc. i równoległe z tekstem *Dziennika* tudzież tomami listów.

Taki zapis życia i siebie, jaki dał tu Gombrowicz, to sztuka. Trzeba pamiętać, że przecież jako pisarz wywodzi się z gawędy szlacheckiej, która jest podstawą polskiej prozy – z Paska, Kitowicza, Rzewuskiego, Sienkiewicza i wtedy, w tym zawężeniu, można powiedzieć, że piekielnym, tym bardziej zobaczy się i doceni to, czego dokonał. Beckettowski: „Im mniej, tym więcej” mogłoby być dla *Kronos* dobrym mottem. Może wielu się z tym nie zgodzi – wolą zaspakając swoje potrzeby i gusty czymś, co odpowiednio jest do nich dostosowane, ale to ich sprawa.

Tu jest nowość, ale nowość mocno w tradycji zakorzeniona. „Oto człowiek” – można powiedzieć po tej lekturze: biedny człowiek i wybitny pisarz. Na myśl przychodzą zapisy ksiąg Biblii, które będąc szczytem powściągliwości i lapidarności, są w przeciwieństwie do większości opasłych tomów różnych opowieści nieprzemijające.

To tylko kilka refleksji, dopisek do recenzji, która była w „Kwartalniku”. Pochylmy się nad tym „rękopisem wyciągniętym z ognia”.

K.M.

**Witold Gombrowicz**, *Kronos*, wstęp Rita Gombrowicz, posłowie Jerzy Jarzębski, przypisy Rita Gombrowicz, Jerzy Jarzębski i Klementyna Suchanow, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

Ludzik Sławomira Mrożka (1930–2013), a także jego żona i dziecko, lekarz, wrogowie, kumple i przyjaciele, jacyś mężczyźni, kobiety i dzieci, Chrystus, król, krakowiak, Lech, Czech i Rus, Europa, krasnoludki i sierotka Marysia, Otello, Pan Wołodyjowski, Ordon, Wokulski i chłopci Reymonta, Mickiewicz, Słowacki, diabeł, anioł, śmierć, psy, ptaki, mrówki, małpy, świnia, króliki słoń, kot, myszy, wilki, byk i hipopotam to bohaterowie i uczestnicy tych jakby naiwnych, ale bardzo inteligentnych i błyskotliwych rysunków. Najważniejszy z nich – Ludzik, *alter ego* autora, ma żal, że nie narysował go Leonardo da Vinci.

Głównym bohaterem jest Mroźek, sam przez siebie grubą kreską w ludzika przemieniony – wymyślony, autentyczny i na skraju jednego i drugiego oraz tzw. okoliczności, w których tkwi i które bacznie obserwuje.

Według zapisu z *Dziennika* jest to: samotnik, społecznik, asceta, rozpustnik, leń, pracowity, wzruszeniowiec, beznamiętny, twardy, miękki, katastrofista, optymista, ulubieniec śmierci, życiowiec, literat, antyintelektualista, miłośnik kobiecości i wróg kobiet. Z tego roju postaci raz po raz wyskakuje ktoś pojedynczy, dając wyraz i świadectwo widzeniu, humorowi i nostalgii, tudzież ostrości widzenia, ironii, sarkazmowi, kpinie, drwinie, żartom, zamyśleniom, lękom, fabulacjom i konfabulacjom swojego stwórcy.

Pamiętam rysunki Mrożka publikowane w „Przekroju” i myślę, że niewiele straciły ze swojej ostrości i wyrazistości tak w oryginalnych kontekstach jak i poza nimi.

Walet to czy król? Mrówka na chwilę przed zdeptaniem, która roi, że od jutra zacznie nowe, wielkie życie, pechowiec, frustrat, a może wybraniec losu? Pamflecista, moralista, cynik, mentor, destruktor czy autodestruktor? A może metafizyk, kryptometafizyk lub ewolucjonista, miłośnik historii, polityki i narodu polskiego, erotyki i literatury pięknej?

Podpis głosi: „Człowiek, który wymyślił sam siebie!”. I wiemy, o kogo chodzi.

M.W.

**Sławomir Mroźek**, *Mroźek w obrazach*, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2013

Tom Małgorzaty Niemczyńskiej *Mrozek. Striptiz neurotyka* to – jak napisano na czwartej stronie okładki – „pierwsza wydana po śmierci Sławomira Mrożka poświęcona mu książka biograficzna”. Nie nazwałbym jej wprawdzie biografią, choćby ze względu na stosunkowo niewielkie rozmiary, ale „książka biograficzna” jako próba zbliżenia się do pełnego nagłych zwrotów akcji, w pewnym sensie dramatycznego życia autora *Emigrantów* wydaje się właściwym dla tej pracy określeniem. Najważniejszym (choć nie jedynym) sposobem pozyskiwania informacji o tytułowym bohaterze są lektury – trzeba więc docenić wysiłek, jaki podjęła Niemczyńska, czytając niemal wszystko, co dostępne w wydaniach: bibliografia podmiotowa i przedmiotowa obejmuje pokaźną liczbę opasłych ksiąg, od trzech tomów *Dziennika Mrożka* – poprzez jego *Dziennik powrotu*, obszernie korespondencje z Janem Błońskim, Wojciechem Skalmowskim, Adamem Tarnem, Erwinem Axerem i Stanisławem Lemem – po dzienniki i pamiętniki m.in. Gombrowicza, Kisielewskiego, Włodka, w których Sławomir Mrozek bywa wywoływany. Nie należy zapominać o monografiach i biografiach twórców dla Mrożka-pisarza ważnych, pamiętając też o – rozległych zapewne – kwerendach czasopiśmienniczych i prasowych.

Lektur wystarczyłoby na uczoną biografię z przypisami. Nie ona jednak była celem Niemczyńskiej, dziennikarka celowała raczej w dziełko mniejszego kalibru, za to popularne (poniekąd popularyzatorskie), poetyką zbliżone do reportażu. Adresat tej książki z pewnością nie jest filologiem rozczytanym w dwudziestowiecznej polskiej literaturze. Jej czołowi twórcy przedstawiani mu są niczym postaci egzotyczne, potencjalnie nieznane – np. Tadeusz Peiper jako „poeta i krytyk, główny teoretyk Awangardy Krakowskiej”, Jan Błoński jako „literaturoznawca i wybitny publicysta”. Czytelnik ten gustuje za to w anegdotach, w *Striptizie neurotyka* znajdzie ich zresztą bez liku, są one zazwyczaj umiejętnie wplatane w tok opowieści. Niekiedy tylko można odnieść wrażenie, że smakowita anegdota staje się ważniejsza niż logika wywodu (przykładem scenka na Krupniczej 22 – z Włódkami, Peiperem i posłaniem, po której nagle i bez związku powraca wątek z życia nastoletniego wówczas Mrożka).

W książce Niemczyńskiej nie ma dłużyżn, przeciwnie, autorka stosuje skrót myślowy, czasem uproszczenia. Bywa zarazem aluzyjna i – co szczególnie cenne – mimo bezwarunkowej dla niego sympatii, zdystansowana do bohatera swojej pracy. Pisząc o początkach odwilży, powściągliwie zauważa: „Zmiana

sytuacji w kraju szczęśliwie zbiega się w czasie ze zmianą światopoglądu Mrożka" (rozdział *Dom Literatów*).

Zdarzają się w publikacji partie lepsze i gorsze. Do słabszych należy rozdziałik *Vence*, zapewne także *Błoński*. Niewiele się z nich dowiemy o samym Mrożku, *Vence* to króciutkie wprowadzenie do Gombrowicza (kolejny rozdział nosi tytuł *SzeŃ*), zawierające informacje dość powszechnie znane. *Błoński* to po prostu apologia krytyka. Drugi biegun książki tworzą rozdziały *Włodek* i *Dom Literatów*, ukazują one Sławomira Mrożka w jego pierwszym, socrealistycznym i nieheroicznym okresie twórczości. Niemczyńska jest wobec swojego bohatera krytyczna, ale i wiele mu wybacza, wiele chce i potrafi zrozumieć. Druga część tomu – łącznie trzynaście na ogół niewielkich rozdziałów (wśród nich wszystkie tu przywołane) pod wspólnym tytułem *Miejsca i ludzie* – to, obok rozmowy z Mrożkiem (czyli części trzeciej), najważniejszy fragment *Striptizu neurotyka*. Być może jednak czytelnika lepiej zorientowanego w życiorysie pisarza bardziej zainteresuje nieobszerny aneks do książki – wybór wartości teczki Sławomira Mrożka, a w niej notatki sporządzone przez osoby z bliższego i dalszego otoczenia artysty (bądź przy ich udziale). Autentyk, który przypomina, że czytelnik nie dostał do ręki sutego

albumu ze świetnej jakości zdjęciami, przetykanymi akapitami żywo napisanego tekstu, lecz krótką historię życia „trudnego człowieka” (jak, zapewne dla reklamy, ogłoszono na okładce) w trudnych czasach.

P.M.

**Małgorzata Niemczyńska**, *Mrozek. Striptiz neurotyka*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2013

Drugi tom kazań niemieckich (25–59) Mistrza Eckharta (1260–1327/1328), najwybitniejszego przedstawiciela nadreńskiej szkoły mistycznej, jest powrotem do rozważań najistotniejszych. To niezwykle konfesyjne religijne i traktaty teologiczno-mistyczne, które prowadzą do doświadczenia Boga, mówią o Jego poszukiwaniu, wewnętrznym oczyszczaniu siebie dla Niego, by Jego było najwięcej. Najpierw muszą nastąpić narodziny w duszy człowieka (*unio mystica*), a potem stały, konsekwentny wzrost. „Panie, Ty stajesz się własnością tego, kto najpierw stał się Twoją” – mówi święty Augustyn. Na tych wysokościach nie ma zdań obojętnych i letnich temperatur.

Pisma Eckharta to stop arystotelizmu, tomizmu, platonizmu i neoplatonizmu, odwołań do wielkich świętych, teologów i filozofów, a przede wszystkim do Biblii, która jest ich fundamentem. W kazaniach punkt



wyjścia stanowi prawie zawsze jakiś biblijny fragment, a wyjaśnianie jego nie jest przecież możliwe bez odwołań do innych biblijnych fragmentów.

W jak prymitywnym pod względem myśli i ducha świecie żyjemy, stwierdzimy już po lekturze kilku czy kilkunastu kazań. Ich głębia, spokój i niepokój, ruch, ogień i prawda dają doświadczenie podobne do przeżyć związanych z czymś ekstremalnym, jak np. wyobrażony lot w kosmos. Można żyć, nie mając tej świadomości, ale lepiej ją mieć, gdyż prowadzi do sensu i bardziej go urealnia.

Żyjemy na śmietniku i coraz więcej jest wokół nas i w nas różnych odpadów i śmieci. Trzeba pracy umysłu, ducha i woli, żeby to zmieniać lub choćby zniwelować i Eckhart tego uczy. Mówi m.in. o słowie, o miłości, o pokorze i o doskonałości, o milczeniu, o istocie dobra, o wolności i łasce, o doświadczeniach mistycznych, o stopniach poznania, przemianach i hierarchicznej strukturze całej rzeczywistości ziemskiej i niebieskiej, o aniołach i działaniu szatana, o świetle i o ciemności, głosi naukę o Trójcy Świętej i o duszy, transcendencję Boga i postulat wewnętrznej pustki, która umożliwia narodzenie się Słowa w głębi – właśnie zjednoczenie duszy z Bogiem przez zrodzenie w niej Syna Bożego jest głównym tematem tych tekstów.

Kazanie 44 jest typowym przykładem metody interpretacji Pisma stosowanej przez Eckharta: polega ona na objaśnianiu każdego słowa wybranego fragmentu tekstu, bo tylko tak można czytać to, co jest najważniejsze. W Kazaniu 52 poświęconym prawdziwemu ubóstwu widzimy jego autentyczny kaznodziejski zapał. Pełne ognia i mocy jest Kazanie 53: „Święty Augustyn mówi: »Całe Pismo Święte jest puste. Jeśli się mówi, że Bóg jest Słowem, znaczy to, że jest wypowiedziany, a jeśli mówimy, że jest niewypowiedziany, jest niewyraźalny«. A przecież On jest czymś. Któż zdoła wyrazić to Słowo? – Nikt poza nim samym. Bóg – to Słowo, które wyraża samo siebie. Gdzie jest, tam Je wypowiada, a gdzie Go nie ma, tam Go nie wypowiada. Bóg jest wypowiedziany i niewypowiedziany. Ojciec jest mówiącym działaniem, a Syn – działającym Słowem. Co się we mnie znajduje, ze mnie wychodzi. Jeśli o tym myślę tylko, moje słowo wyraża to, a mimo to pozostaje wewnątrz. Tak samo Ojciec wypowiada niewypowiedzianego Syna, a mimo to On (Syn) w nim pozostaje. Często mówiłem: wychodzenie Boga jest jego wchodzeniem. Im bliżej jestem Boga, tym więcej On we mnie mówi”. Według teologii apofatycznej żadne ludzkie słowo nie jest w stanie wyrazić Boga, nic o Nim nie mówi, bo nasza mowa jest pusta,

nie ukazuje, czym Bóg jest, lecz tylko czym nie jest. Bóg jest „wypowiedziany”, bo od wieków mówi Słowo rzeczowo od Niego różne, a „niewypowiedziany”, gdyż Słowo to w Nim pozostaje i nie wychodzi na zewnątrz.

W Kazaniu 54a, cytując św. Augustyna: „Gdybym poznał wszystko oprócz Boga, nic bym nie poznał”, stwierdza: „Im jaśniej i głębiej poznajemy Boga jako Jednego, tym bardziej poznajemy koźceń, z którego wyszły wszystkie rzeczy. Im lepiej jako Jednego koźceń, rdzeń i głębię Bóstwa, tym lepiej poznajemy wszystkie rzeczy”. Znaczy to, że istnienie rzeczy w jedności doskonalsze jest, niż ich byt w rozproszeniu, a poznanie w Bogu przewyższa wszelkie inne.

K.M.

**Mistrz Eckhart**, *Dzieła wszystkie*, tom II, przełożył Wiesław Szymona OP, Wydawnictwo W drodze, Poznań, 2013

„Wygląda na to, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat diabeł wydo- stał się z zamknięcia, w jakim trzymała go teologia zajmująca się demonami, i opuścił labirynt archaicznych roztrząsań doktrynalnych, aby niepokojąco zadomowić się w naszej codzienności” – stwierdza Alfonso M. di Nola na początku *Wprowadzenia* do opisu obecności

diabła w świecie od czasów prehistorycznych do współczesności.

Ten demon, duch czy osoba obecny jest na świecie prawie od początku: mówi o nim pierwsza Księga Biblii, znajdujemy go u niepiśmiennych ludów „pierwotnych”, w religii inkaskiej, u Majów i u Azteków. Starożytna demonologia irańska prezentuje dualistyczną i antagonistyczną wizję kosmosu i dziejów, która później pojawi się w demonologii żydowskiej i chrześcijańskiej, także w herezjach gnostyckich. Mitologia demoniczna istniała u Mandajczyków, a jej bogatym rozwinięciem stała się religia dwóch Zasad lub Dwoich Pierwiastków założona przez irańskiego proroka Maniego zwana manicheizmem, której główną cechą jest wspomniana irańska doktryna dualistyczna, głosząca, że współistnieją ze sobą dwie zasady – Bóg i Materia, z których pierwsza jest źródłem wszelkich sił dobra, a druga – zła. Barwna i zawiła jest historia diabła w tej religii, a także w jej odnogach takich jak pryscylianizm, paulicjanizm, bogomili, katarowie czy albigensi.

Di Nola opisuje tradycje diabelskie u Słowian, Bałtów i Ugrofinów, dzieje diabła w dawnych kulturach bałkańskich i sfery piekielne i demoniczne u Greków i Rzymian, gdzie pojawiają się m.in.: Hades, Pluton, Persefona, Heka-

te, Pan, fauni, satyry i syleny, demonologię Etrusków i działań diabła u Germanów i Celtów.

Różnorodne i szeroko rozprze-strzenione są moce demoniczne w Indiach i w religiach Dalekiego Wschodu. Przedstawione zostają: demonologia mezopotamska, formy angelologii i demonologii występujące u Sumerów i Asyryjczyków, demonologia hetycka i wątki demonologiczne w tradycji egipskiej, a także moce diabelskie i siły demoniczne w tradycji biblijnej i judaistycznej, co dla nas jest najbliższe i najciekawsze. Widzimy, jak demonologie Starego i Nowego Testamentu są nierozłącznie ze sobą powiązane. Czytamy m.in. o drzewie życia, akcie wolnej woli, aniołach niedemonicznych, Szatanie, Lucyferze, dobrym i złym duchu, nekromancji, czarnej magii i czarownictwie, złych urokach, amuletach, kaba- le, technikach egzorcystycznych, obu Talmudach i *Księdze Zohar*.

Znany współcześnie, a przekazany przez średniowiecze świat wierzeń związanych z demonami ma swój fundament w Nowym Testamencie. Na kartach książki di Noli pojawiają się m.in.: Jezus, Jan Ewangelista i Paweł, Judasz, Tertulian i Orygenes, Święci: Augustyn, Antoni, Makary, Ewagriusz z Pontu, Kasjan, Klemens Aleksandryjski, Grzegorz

z Nyssy i Jan Szkot Eriugena, *daimonion*, diabeł (*diabolos*), Satanas i Belzebub, mowa jest m.in. o opętaniu, wyganianiu demonów, Antychryście, epifaniach diabelskich, piekle, Łasce, Logosie, Męce, pustyni, ascezie, apokatastazie i o chaosie diabelskim.

Poznajemy różne definicje i oblicza diabła i Antychrysta, ich obecność u Lutra i w nurtach przedreformacyjnych, u mormonów, świadków Jehowy, Adwentystów Dnia Siódmego i Kościoła Dawidowego, demonologię i czarownictwo katolickie (tu: tezy Piotra Lombarda i Augustyna), hierarchie i znaki diabelskie. Czytamy o sabatach, opętaniach, egzorcyzmach, czartach i zwierzętach diabelskich, a także demonizacji grup etnicznych, co złowieszczco znane jest z bliskiej nam historii oraz o szeroko rozpowszechnionym istnieniu diabła w kulturach ludowych.

Tom zamykają rozdziały o demonach w islamie i o działaniach diabła w naszej epoce, co obserwować możemy już bezpośrednio – są jawne, stałe i groźnie się nasilają, o czym mówią m.in. kolejni, cytowani w tej książce papieże, a także Benedykt XVI: „Cokolwiek mówiliby niektórzy powierzchownie myślący teologowie, diabeł jest dla wiary chrześcijańskiej tajemniczą, ale rzeczywistą, osobową, a nie symboliczną rzeczywistością. Co więcej, jest on rzeczywistością władczą, złowrogą wolnością przeciw-

stawiającą się Bogu i panującą nad ludźmi, o czym poucza nas historia ludzkości”, i ostatnio Franciszek.

Osobnym, bardzo ważnym, a tylko szcążkowo poruszonym w tej książce tematem, jest obecność diabła w sztuce, szczególnie w literaturze.

M.W.

**Alfonso M. di Nola**, *Diabeł – o formach, historii i kolejach losu szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, przełożył Ireneusz Kania, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013

Tom pism z pogranicza fizyki i filozofii Michała Hellera, jednego z najciekawszych polskich myślicieli – kosmologa, filozofa i teologa, to wybór jego prac najistotniejszych. Tematyczny kościec tej książki stanowi filozoficzny namysł nad racjonalnością świata z zastosowaniem struktur matematyki i fizyki, a także dużego ładunku filozoficznej informacji.

W siedmiu częściach Heller proponuje m.in. styl uprawiania filozofii przyrody, głosi tezę o matematycznej racjonalności świata, szuka odpowiedzi na pytanie – o czym mówią teorie fizyczne, pyta o ostateczne wyjaśnienia, wkraczając na obszar metafizyki fizyki i kosmicznej ewolucji, zadaje pytania dotyczące problemu globalnej struktury

Wszechświata i miejsca w nim człowieka, docieka odpowiedzi, przedstawia genezę geometrii nieprzemiennej, niektóre jej metody oraz perspektywy, jakie stwarza i zapuszcza się w obszar teologii.

Całość, jak mówi: „przypomina starą mozaikę, która przedstawia jeszcze jakiś obraz, ale z której powypadało tyle kamyków, że tu i ówdzie prześwieca goły mur”. Ma nadzieję, że luki w tej mozaice będą inspiracją dla innych do badań w wyznaczonych kierunkach.

Ważny jest katalog pytań Hellera, ale i jego wnikliwe szczegółowe badania i dociekania – bardzo solidne i budzące zaufanie. Sztuka polega nie na tym, żeby zebrać jak najwięcej faktów, ale żeby skoncentrować się na „faktach znaczących”, tzn. takich, które pozwalają uchwycić jakies ważne prawidłowości, które występują w świecie. Nazywając Newtona geniuszem, stwierdza: „Genialność polega nie na apriorycznym wymyślaniu nowych strategii, ale na umiejętności wynajdywania właściwych problemów i na dobieraniu właściwych metod ich rozwiązywania” i cytuje Einsteina: „Jeżeli chcecie wiedzieć, jak się postępuje w nauce, nie słuchajcie, co uczeni mówią, lecz podpatrujcie, co robią”. Wiele jest w tej książce ważnych myśli, cytatów i sformułowań.

Np. bardzo ciekawe są rozważania o nauce jako sytuacji proble-

mowej. A jaki ciekawy i pożyteczny mógłby być esej o literaturze jako sytuacji problemowej.

Czytamy m.in. o średniowiecznym modelu kosmologicznym, o efekcie Kanta, o błędnym kole i „nieliniowej pętli”. Zastanawiamy się, czy świat jest chaosem, śledzimy spór między esencjalizmem a fenomenalizmem, poznajemy szczególną teorię względności Bergsona, zestawiamy style myślenia Einsteina i Whiteheada, zajmujemy się określeniami czasu, a wreszcie filozofią kosmologii i jej granicznymi zagadnieniami.

Heller odwołuje się nie tylko do m.in. Arystotelesa, Bacona, Bohra, Galileusza, Kopernika, Leibniza, Newtona czy Platona, ale i badaczy współczesnych, m.in. Poppera, Barrowa, Hawkinga czy Wheelera.

Świat jest racjonalny i dobrze by było, gdybyśmy i my byli racjonalni tak w swoim postępowaniu, jak i w docieraniu do tego, co najważniejsze.

M.W.

**Michał Heller**, *Filozofia i wszechświat. Wybór pism*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013

# K O M U N I K A T



## KONKURS „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Ogłaszamy Konkurs dla autorów do trzydziestego roku życia.

Zestaw składający się z od sześciu do dwuna-

stu wierszy prosimy przesłać na adres:

plac Kościeleckich 6; 85-033 Bydgoszcz

lub:

[kwartalnik@wok.bydgoszcz.com](mailto:kwartalnik@wok.bydgoszcz.com)

w terminie do 30 września 2014 roku.

Prosimy o dołączenie krótkiej noty o sobie i adresu.

Wyniki zostaną ogłoszone w numerze 4/2014 (84).

Nagrodą będzie druk w „Kwartalniku Artystycznym”.

Serdecznie zapraszamy do udziału!

Redakcja

**Wydawca:**

Wojewódzki Ośrodek Kultury i Sztuki w Bydgoszczy przy finansowej pomocy  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

**Adres redakcji:**

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6  
tel./fax 52 585 15 06;  
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com  
www.kwartalnik.art.pl  
87-100 Toruń, ul. Podmurna 60  
tel. 56 622 20 65

Prenumerata: Ewa Krupa, tel. 52 585 15 04  
Korekta: Barbara Laskowska

Projekt okładki: Ewa Bathelier  
Na okładce fot. Joanny Helander

**Warunki prenumeraty:**

Cena rocznej prenumeraty „Kwartalnika Artystycznego”:

- krajowej – 40 zł
- zagranicznej – 20 USD / 15 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 Bydgoszcz i Gminie Miasta Toruń za pomoc finansową*



Województwo  
Kujawsko-Pomorskie



Miasto  
Bydgoszcz



Miasto  
Toruń

Nakład 600 egzemplarzy

Skład, łamanie, druk i oprawa: PPU MULTIGRAF s.c.  
ul. Bielicka 76 C, 85-135 Bydgoszcz, tel./fax 52 340 41 37

Dom Literatury

Darek Foks, *Rozmowy z głuchym psem*, seria „Białe kruki, czarne owce”, Łódź 2013

Fundacja „Zeszytów Literackich”

Marian Bizan, *Album brodnickie*, Warszawa 2013

Patrick Leigh Fermor, *Mani. Wędrówki po Peloponezie*, przełożyła Ewa Krasińska, seria Podróże, Warszawa 2013

Giorgio Bassani, *Złote okulary*, przełożyła Halina Kralowa, Warszawa 2014

Państwowy Instytut Wydawniczy

Willem Elsschot, *Ser*, Warszawa 2013

Jarosław Iwaszkiewicz, Wiesław Kępiński, *Męczymy się obaj. Korespondencja z lat 1948–1980*, Warszawa 2014

Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne

„Rita Baum”

Ewa Sonnenberg, *Wiersze zebrane*, biblioteka Rity Baum, Wrocław 2014

Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac naukowych UNIVERSITAS

Stanisław Cat-Mackiewicz, *Klucz do Piłsudskiego*, Pisma wybrane, Kraków 2013

Marta Wyka, *Miłosz i rówieśnicy – domknięcie formacji*, Kraków 2013

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Krzysztof Karasek, *Słoneczna balia dzieciństwa*, Biblioteka „Toposu”, tom 93, Sopot 2013

Wojciech Kudyba, *W końcu świat*, Biblioteka „Toposu”, tom 94, Sopot 2014

Towarzystwo Więź

Anna Supruniuk, Mirosław Adam Supruniuk, *Bibliografia. „Kultura” (1997–2000). „Zeszyty Historyczne” (1997–2010). Działalność wydawnicza (1997–2010). „Fragments” (1973–1979)*, Biblioteka „Więzi”, tom 290, Biblioteka „Kultury”, tom 551, Instytut Dokumentacji i studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, Paryż–Warszawa 2013

Felicja Lilpop-Krance, *Powroty*, Biblioteka „Więzi”, tom 292, Warszawa 2013

Tomasz Łubieński, *Molier nasz współczesny*, Biblioteka „Więzi” tom 293, Warszawa 2013

Wydawnictwo Krytyki Politycznej

Władysław Broniewski *Pamiętnik*, wydanie krytyczne, opracowanie z rękopisu, wstęp i komentarz Maciej Tramer, Warszawa 2013

Wydawnictwo Nisza


Anna Augustyniak, *Kochałam, kiedy odeszła*, Warszawa 2013



ABSE ACHMATOWA ADAMIEC ADCOCK AJVAZ ALOCHIN ALTIEV AMICHAJ ANCET ANDERMAN  
ANDRZEJEWSKI ANTONIUK APOLLINAIRE APPEL ARP ASMUS ASPENSTRÖM ATWOOD AUSLÄNDER  
AUSTER AWIDAN BACHMANN BACON BACZAK BADZIAG BACIŃSKI BAJSIĆ BAKEVSKI BALANTIC  
BALCERZAN BALIŃSKI BANACH BANVILLE BARAN BARANOWSKA BARELKOWSKA BARRAL BARTCZAK  
BARTOSZEWSKI BASHO BATHELIER BECKETT BEDNARCZYK BE'ER BELMONT BENKA BENN BERLIN  
BERNACKI BERNADAC BERNHARD BESANÇON BEŚCZYŃSKA BEYER BIAŁOSZEWSKI BIELSKA-  
KRAWCZYK BIEŃKOWSKA BIEŃKOWSKI BIGA BLIN BLOOM BLASIAK BŁOŃSKI BOBKOWSKI  
BOCHENSKI BOCZKOWSKI BOLECKA BOLECKI BOLEWSKI BORGES BORKOWSKA BOROWIEC  
BORUŃ BOURGEOIS BRAKONIECKI BRAUN BRAUTIGAN BRAY BRECHT BRINKMANN BRKA  
BRODA BRODSKI BRONIEWSKI BROWN BRUNNE BRZOSKA BUKOWSKI BUNIN BUREK  
BURIAN BURYŁA BUSZA CALDER CELAN CELINE CENDRARS CHALFI CHETWYND  
CHEVILLARD CHLEBNIKOW CHOJNOWSKI CHOLIN CHWIN CIELECKI CIELESZ CIESIELSKA  
CISLO CLAUDEL CLUCHEY CRONIN CUMMINGS CZEIKOWSKI CYRANOWICZ CZARKOWSKI  
CZAYKOWSKI CZĘSTOCHOWSKI CZUCHNOWSKI CZUKO CŹWIKLIŃSKI CĘGEC DANILEWICZ-  
ZIELIŃSKA DANN DĄBROWSKA DĄBROWSKI DEHNEL DELEUZE DEMBOWSKI  
DERDOWSKI DEVILLE DEBICZ DICKINSON DŁUSKI DOBIES DOMARUS DOOLITTLE  
DORN DRAWERT DRIVER DUBOWIK DUKES DUNIN DUPIN DURAKOWICZ DURAS  
DYAKOWSKI DZIENIŃ DZIURZYŃSKI ECHENOZ TSELIOT ENGELKING ENRIGHT  
ENZENSBERGER ESSLIN FABJAN FALARSKI FERENC FERRINI FIETT FILIPIAK  
FIUT FLAUBERT FLEISCHMANN FLETCHER FRAJLICH FRANASZEK FRANIA  
FRÉNAUD FRIEDELÓWNA FUCHS FRYDRYZAK GAILLY GALAS GARDZIELWSKA  
GARLICJA GASPAROW GENET GEORGIEW GIACOMETTI GIDLECKA GIEDROYC  
GILBOA GINSBERG GIERSZEWSKI GIZELLA GLONDYS GŁOWIŃSKI GOERKE  
GOLNIKOWA GOMORI GORCZYŃSKA GRABOWSKI GROSSMAN GRUCHAŁA  
GRUDZIŃSKA GRUNBEIN GRZEBALSKI GRZEGORZEWSKA GRZESIAK GRUŚE GRYKO  
GRYNBERG GURI GUTOROW GUTOWSKI HAJDUK HALAS HALEVI HAMKAŁO  
HANDKE HARRIS HARTWIG HASS HASSEK HAVEL HEDLUND HELLIKES HERBERT  
K.HERBERT HERLING-GRUDZIŃSKI HERTZ HETMAN HIEBEL  
HOFFMAN HOFFMANN HOLLAND HOLUB HONET HÖLDERLIN HRYNACZ HUNKELER  
HUNTER IONESCO ISSA IWANIUK JACCOTTET JAKUBOWSKA-FIJALKOWSKA JAKUBOWSKI  
JANKOWSKI JANKO JAN PAWEŁ II JANIŃCZYK JARZEBSKI JASEK JASPERS JASTRUN JASTRZEBIEC-  
-MOSAKOWSKI JELINEK JEDLIŃSKI JELŁON JENYNS JONATAN JOYCE JUARROZ JULIET AJUREWICZ JJUREWICZ  
JURKOWSKA JURZYSTA KAJAK KAKAREKO KALANDYK KALB KALISZER-HAZAZ KALINOWSKI KALOTA-  
SZYMAŃSKA KANIA KANTOR KAPUŚCIŃSKI KARASEK KAROLAK KASTEL-BLUM KAWAFIS KĘDZIERSKI  
KIBIROW KIELAR KIEPUSZEWSKI KIERC KJOWSKI KIRKILLO-STACEWICZ KISEVIC KITSCH KIZNY  
KLEJNOCKI KLOTT KŁOCZOWSKI KŁOCZOWSKI OP JA KOBIERSKI R.KOBIERSKI KOHLER KOLBE  
KÖLTES KOLACKA KONWICKI KOVILOVSKI JULIAN KORNHAUSER J.KORNHAUSER KORZENIOWSKI  
KOSIŃSKA KOŚCIAŁKOWSKA KOTAŃSKI KOTLARCZYK K.KOZIOŁ U.KOZIOŁ KOZMIŃSKI KRAL  
KRASIŃSKI KRAUSS KREMER KRÓL KRYNICKI KRYSZAK KRZYŻAN KUBIAK KUCIAK KURAS  
KUREK KURYLAK KURYLUK KUŚ KUZIŃSKI KÜSTER KWIATKOWSKI LALIĆ LASECKI LASKER-  
SCHÜLER LATAWIEC LECLÉZIO LEFCOWITZ LEIRIS LEKSZYCKI LEM LEMPP LENOIR LEOCIAK LESZKOWICZ  
LEWANDOWSKI LEVERTOV LEVINE LIBERA LIGEZA LINDON LIPKA LIPSKA LIPSKI LIRA-SŁIWA LISOWSKI  
LORD LOVELL LUBIŃSKA LUDWIKOWSKA LUKIĆ LUPA LUTOSŁAWSKI LUKASIEWICZ LUKASIEWICZ MACCAIG  
MACIERZYŃSKI MACKIEWICZ MADEJSKI MAJ MAJERSKI MAKOWI MALINA MALISZEWSKI MARCZEWSKI  
MAGEN MARCZEWSKI MARJANNA MASIANSKI MASOŃ MATUSZEWSKI MATYWIECIK MAUVIGNIER MACCAIG  
MCMULLAN MELBECHOWSKA-LUTY MELECKI MENASSE MESCHONNIC MICHALANIOŁ MICHAŁOWSKI MICHNIK  
MIEDZIŃSKI MIEŁHORSKI MIESZKO MIEDZYRZECKI MIKOŁAJCZAK MIKOŁAJEWSKI MIŁOSŁAWSKI MIŁOSZ  
MISIAK MITTERMAYER MITZNER MIZERKIEWICZ MŁADENOSKI MOCARSKA-TYCOWA MOCZKODAN MOCZULSKI  
MOMRO MORAWIEC MOŚCICKI MOYER MÜLLER-FREIENFELS MURCIA MUSIAŁ MUSZYŃSKI MYSZKOWSKI  
NAPIÓRKOWSKI NASHŁOWSKA NDIAYE NIEMIEC NIXON NOWACKI NOWAKOWSKA K.NOWICKI W.NOWICKI  
NOWOSIELSKI OBREMSKI OLEK OŁĘDZKA-FRYBESOWA ONATE ONDAATJE OPALIŃSKA ORDAN ORŁOŚ ORSKI  
OSTER OSTI OŚZAJCA OŹKÓK PACHOCKI PACHOLSKI PANCIENKO PANKOWSKI PAWLUŚ PAWŁOWSKA  
PAŹNIEWSKI PENDERECKI PETRESKI PIASZCZYŃSKI PIĘCHOCKA PIECHOWICZ PIECZYŃSKI PIETRYK PILCH  
PINGET PINTER PINTILIE PIRIE PIWKOWSKA PIEŁUCH PLATH PLUTOWICZ POLKOWSKI POLLAKÓWNA  
POMORSKI POTOKAR POUND PRAŻMO PROCKI PRUSS PRZYBYŁAK PRZYBYŚLAWSKI PUĆIATA PYDA  
OP QUADFLIEG RABINOWICZ RADZIEJOWSKI RAWIKOWICZ RENOARD REŚICKI REUBNER REVERDY REXROTH  
RIEGEL RIEGER ROBBE-GRILLET ROBERTS ROCA RODOWSKA ROGUSKI ROMANOW ROSENTHAL ROSSET  
ROTH ROTHMANN ROAUD J.ROZEWICZ ST.ROZEWICZ T.ROZEWICZ RÓŻYCKI RUBINSTEIN RUSINEK  
RUTKOWSKI J.M.RYMKIEWICZ RZONCA RZEDZIAN SACHS SADECKI SALAMUN SALMONOWICZ SALSKA  
SARAJLIĆ SARNA SARRAUTE SARTRE SCHILLER SCHEIDEGGER SCHNEIDER SCHUBERT SEIFERT SEJFAS  
SENKTAS SEXTON SHIEN SŁOŃSKA SIEGEL SIEMASZKO SIENKIEWICZ SIMIĆ SIMON SINGER SIWCZYK  
SIWIEC SKRENDO SKUCZYŃSKI SKWARNICKI SŁAWIŃSKA SŁAWNIKOWSKI SMALCERZ SMOLKA SNYDER  
SOBKOWIAK SOBOLCZYK SOBOLEWSKI SOCHOŃ SOKOŁOWSKI SOLIŃSKI SOMMER SONNENBERG STACHURA  
STANIŁKO STANKOWSKA STARCZAK-KOZŁOWSKA STASIUK STAŚKIEWICZ STEFKO STERN STERNA-WACHOWIAK  
STOJIC STREEROWITZ STROIŃSKI STRUMIŁŁO-MIŁOSZ STRUMYK STYCZEŃ SULEJMAN SULIŃSKI SYLVESTER  
SYNDER SYNORADZKA SZAFRANIEC SZARMACH SZARUGA JJSZCZEPAŃSKI SZEWĆ SZKŁOWSKI SZŁOSAREK  
SZUBA SZUBER SZWALBE SZWARC A.SZYMAŃSKA B.SZYMAŃSKA I.SZYMAŃSKA SZYMANOWSKI SZYMBORSKA  
ŚMIEJA TABORSKI TANSKI TERC THOMAS TISCHNER TKACZYŃSKI TYCZYŃSKI TOCINIOWSKI TOMASIK TOUSSAINT  
TRAKL TRIEHEL TRZECIAKOWSKI TUNNER TUZYŃSKA TWARDOWSKI TYRANKIEWICZ URBANŃSKA VARGA  
VIEL VODUSEK WAJDA WALC WALSER WANIEK WANIUCH WARTA WEBER WELTER WENCEL WENDORFF  
WHIETELAW WHITMAN WIECZOREK WILDE WILLIAMSI WINIARSKI WIRPSZA WIŚNIEWSKI WITKOWSKI WOHN  
WOJCIECHOWSKA WOJCIECHOWSKI WOLSKI WOŁOSZYŃ WOROZYŃSKI WOJCIK WRÓBLEWSKI WYKA M.WYKA  
WYCZÓŁKOWSKA YEATS J.ZACH N.ZACH ZADURA ZAGAJEWSKI ZAJC ZAMIARA ZAREBIANKA ZAWADA  
ZAWISTOWSKI ZEGARLIŃSKI ZETTINGER ZIELENKIEWICZ ZIEMIŃSKI ZYCH ZAKIEWICZ ZYŁKO ŻAGAR

27 lat

ISSN 1232-2105



01 INDEKS 36294

9 771232 210406

CENA 11 zł (w tym 5% VAT)