

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

87

T.S. ELIOT

HARTWIG

HERBERT

TWARDOWSKI

SOMMER

SZARUGA

KRYNICKI

LIBERA

YOURCENAR

CHWIN

REDAKCJA:

Krzysztof Myszkowski – redaktor naczelny

Barbara Dąbrowa – biuro redakcji

ZESPÓŁ:

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

THOMAS STEARNS ELIOT	5	Wydrążeni
ZBIGNIEW HERBERT		Wiersze i fragmenty odczytane z rękopisów:
	11	*** (<i>Kobieta trzyma...</i>) *** (<i>umysł dotyka idei...</i>)
	12	Litania do Ironii
		O człowieku, który się nie mógł zestarzeć
	13	Poczekalnia
	14	Pan Cogito a zadania sztuki
		*** (<i>Żeby przynajmniej na koniec</i>
	15	<i>było trochę ładu...</i>)
JULIA HARTWIG	19	Zapisane
	20	Broń się serce strwożone
	21	Pożądanie sensu
KS. JAN TWARDOWSKI	23	Tam gdzie procesja
PIOTR MATYWIECKI	24	Liturgia i odnalezienie
KS. JAN TWARDOWSKI	27	Trzy kartki
PIOTR SOMMER	13	Wtedy na tej granicy
PIOTR SOMMER		
w rozmowie z ZOFIĄ ZALESKĄ	36	Co robi zdanie?
LESZEK SZARUGA	59	O
ANTONI LIBERA	69	O kim i o czym jest <i>Towarzystwo</i> Becketta?
BOGUSŁAW KIERC	75	Czytania
	76	Niebylec
	77	Przenośnia
KRZYSZTOF LISOWSKI	78	Staremu Mistrzowi z Kanady
	79	Po burzy morskiej
	80	Miesiąc później
RYSZARD KRYNICKI	81	Podziękowanie za Nagrodę

PO CO LITERATURA?

83

ANDRZEJ ZAWADA

KAZIMIERZ BRAKONIECKI	86	Reporter chmur
STANISŁAW DŁUSKI	91	„Zniszczenie to moja Beatrycze”
	92	Poszukiwanie blasku
	92	Wierni przegranej
KAROL MROZIŃSKI	93	Moja własna pandemia
ANNA FRAJLICH	101	Prawdziwe książki
	102	Monolog • Senność
ANNA NASIŁOWSKA	103	Obietnica
	104	Przesłuchania Chopinowskie
RYSZARD KRYNICKI	105	Południk Czerniowce
ABEL MURCIA	121	*** (<i>W dzieciństwie uparcie chciałem...</i>)
	122	Zimowy horyzont
	123	Monolog osoby towarzyszącej
	124	Wieczorem
MARGUERITE YOURCENAR	126	Uśmiech Marko
OLI HAZZARD	135	Na nowym miejscu
	136	*** (<i>Godzina przed...</i>) • Opuszczając miasto akupunktury
	137	Kajak
BOGNA GNIAZDOWSKA	140	Zostawione w pamięci
ANDRZEJ CORYELL	143	Aforyzmy
VARIA		
STEFAN CHWIN	148	Dziennik 2015
MICHAŁ GŁOWIŃSKI	154	Małe szkice
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	157	Addenda (38)
LESZEK SZARUGA	163	Nowa Polska (3)
ARTUR SZŁOSAREK	170	Fragmenty (3)
RECENZJE		
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	178	Wezwanie
KRYSTYNA DĄBROWSKA	183	Obecność Nowosielskiego
PIOTR MATYWIECKI	187	Beckett w rozmowie
ARTUR SZŁOSAREK	191	<i>Big Brother</i>
NOTY O KSIĄŻKACH	197	
NOTY O AUTORACH	210	
„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY”		
W 2014 ROKU	220	
NOWE KSIĄŻKI	226	

Numer otwiera, drukowany w dziewięćdziesiąt rocznicę jego powstania, jeden z najśłynniejszych utworów Thomasa Stearnsa Eliota – *The Hollow Man* w nowym przekładzie Antoniego Libery.

W prezentacji Ryszarda Krynickiego poznajemy kolejne, odczytane z rękopisów wiersze i fragmenty Zbigniewa Herberta.

Publikujemy trzy nowe wiersze Julii Hartwig, a w setną rocznicę urodzin księdza Jana Twardowskiego szkic o jego wierszu Piotra Matywieckiego i trzy kartki.

Prezentujemy nowy wiersz Piotra Sommera i przybliżającą do jego poetyckiego świata rozmowę z nim Zofii Zaleskiej.

Ponadto w numerze między innymi: nowe wiersze Leszka Szarugi, Bogusława Kierca, Krzysztofa Lisowskiego, Kazimierza Brakonieckiego, Stanisława Dłuskiego, Anny Frajlich i Anny Nasiłowskiej, przekłady Krystyny Rodowskiej wierszy Abła Murcii i Jacka Gutorowa wierszy Oli Hazzarda, które są pierwszą prezentacją tego poety w Polsce, szkic Antoniego Libery o *Towarzystwie* Samuela Becketta, opowiadanie Marguerite Yourcenar, prozatorski debiut Karola Mrozińskiego, *Podziękowanie za Nagrodę* Ryszarda Krynickiego i wkładkę ze zdjęciami jego autorstwa pod tytułem *Południk Czerniowce*, reprodukcje prac i zapisy Bogny Gniazdowskiej i Andrzeja Coryella, omówienia książek, a w *Variach Dziennik 2015* Stefana Chwina, tegorocznego laureata Nagrody imienia Samuela Bogumiła Lindego.

Życzę ciekawej lektury.

Krzysztof Myszkowski



THOMAS STEARNS ELIOT

Wydrążeni

w przekładzie Antoniego Libery

Pan Kurtz – on umrzeć

Daj pensa na Starego Guya

I

Wydrążeni, wypchani –
Oto jacy jesteśmy.
Jeden podpira drugiego,
A w głowach siczka. Niestety!
Mowa nasza szeleści
Jak zeschła trawa na wietrze
Albo jak zbite szkło
W naszej wyschłej piwnicy,
Gdy buszują w niej szczury.

Bezkształtni, bezbarwni, bezsilni,
Zastygliśmy w pozach bez ruchu.

I jeśli ci, co już weszli, mając oczy otwarte,
W to drugie królestwo śmierci,
Będą nas pamiętali – jeżeli będą – to
Nie jako dzikie bestie i potępione dusze,
Lecz jako wydrążonych,
Jako wypchanych ludzi.

II

Oczy, w które w mych snach
Nie mam odwagi spojrzeć,
W królestwie snu śmiertelnego
Nigdy się nie ukaza:
Będzie tam nimi blask słońca
Na złamanej kolumnie,
Kołyszące się drzewo,
A głosem będzie śpiew wiatru
Dalszy i bardziej dostojny
Niż znikająca gwiazda.
Oby dane mi było nie zbliżyć się do nich zanadto
W królestwie snu śmiertelnego
I być też zawsze w przebraniu
Przemyślnie maskującym:
W okryciu z sierści szczura, piór kruka – jak strach w polu
Sklecony z dwóch kijów na krzyż
Tańczący jak wiatr zagra,
Lecz nie zanadto, nie bliżej –

Takie ostatnie spotkanie w królestwie półmroku –
O nie!

III

To martwa ziemia, kraina
Kaktusów i kamieni,
Z których się wznosi posągi,
Do których w błagalnej modlitwie
Pod znikającą gwiazdą
Wznoszą się ręce umarłych.

Czy tak jest też i tam,
W tym drugim królestwie śmierci?
Tam też budzimy się sami,
Przepełnieni czułością,
Ale zamiast całować,
Wykoślawiamy usta w modlitewnym grymasie
Do rozbitego kamienia?

IV

Tu nie ma oczu

Tu nie ma żadnych oczu

Tu, w tej wyschłej dolinie

Dolinie gasnących gwiazd

Tej połamanej szczęce naszych straconych królestw.

I w tym ostatnim miejscu,

Gdzie można się jeszcze zejść,

Szukamy się po omacku;

I bezgłośnie, bez słów zbieramy się na piasku

Na brzegu wezbranej rzeki.

Ociemniali na wieczność –

Chyba że oczy znowu

Ukażą się jak gwiazda, która odwiecznie wschodzi,

Ta wielolistna róża

Mrocznego królestwa śmierci –

Nadzieja, którą żywią

Jedynie ludzie puści.

V

*Otoczmy więc kolczasty pęd
Kolczasty pęd kolczasty pęd
Otoczmy więc kolczasty pęd
Okolo piątej rano.*

Między idea
A rzeczywistością
Między zamiarem
A spełnieniem czynu
Jest strefa Cienia

Bo Twoje jest Królestwo

Między pomysłem
A stworzonym dziełem
Między impulsem
A odwzajemnieniem
Jest strefa Cienia

A życie jest bardzo długie

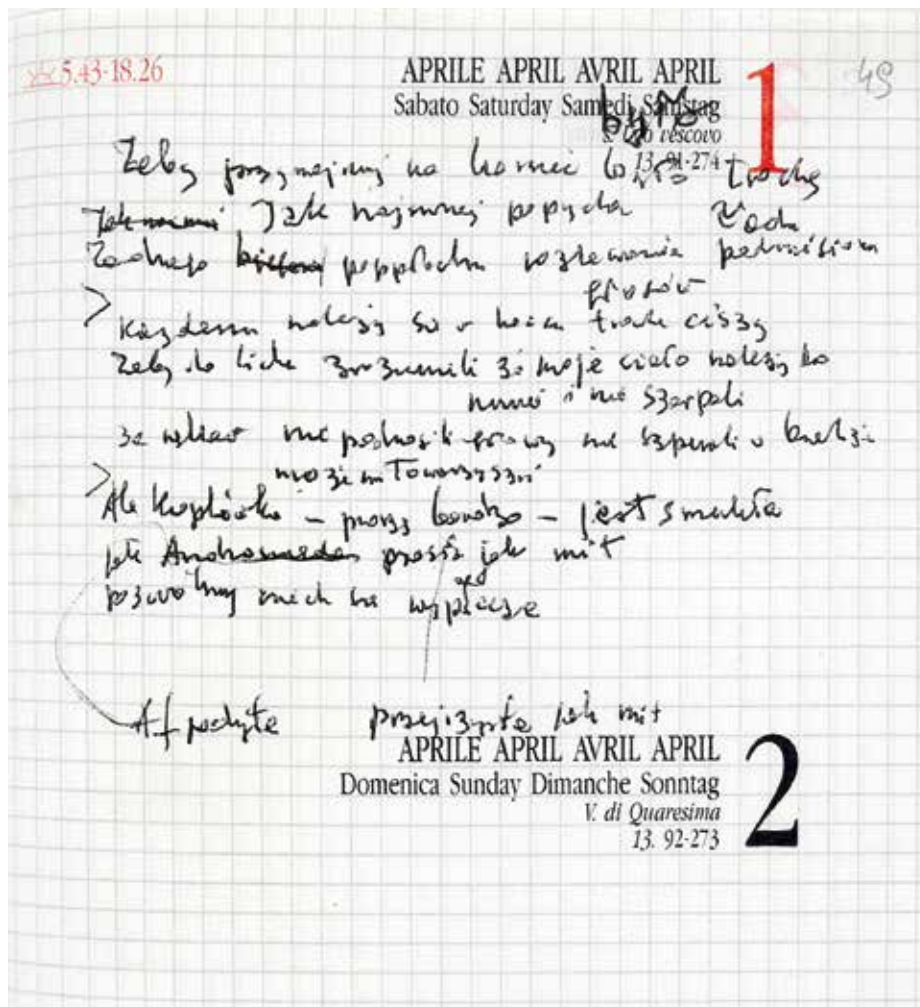
Między żądzą
A spazmem
Potencjalnością
A byciem
Istotą
A jej wcieleniem
Jest strefa Cienia

Bo Twoje jest Królestwo

Bo Twoje jest
A życie jest
Bo Twoje jest to

*Oto jak kończy się świat
Oto jak kończy się świat
Nie z hukiem ale skomleniem.*

1925



Brulion wiersza *** (Żeby przynajmniej na koniec było trochę ład...) w kalendarzu na rok 1995, podarowanym pocie przez Francesca Cataluccio z rodziną. Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie (akcesja 17 955 t. 160).

ZBIGNIEW HERBERT

Wiersze i fragmenty odczytane z rękopisów

Kobieta trzyma grzebień nad przepaścią świata

umysł dotyka idei
ręce dotykają rzeczy
między palcami a myślą
jest pustynia srebrnego pyłu

nie ma tam rzeki
aby przepłynąć
ani obłoku
aby przelecieć
są tylko wiszące mosty hipotez
i niepewny bród
świadectwo zmysłów

Litania do Ironii

a co będzie co będzie
pytacie ze strachem
jeśli nas opuści w końcu miłość nawet miłość
ten wielki ciepły bezwład
łagodność przebacząca
i przytaknięcie
że to co jest jest dobre
że trzeba opłacać się wokół wszystkiego co żywe
zarzucać sieci rąk na rzeczy na ludzi
nawet na szyję pustki

więc jeśli to nas opuści
co będzie co będzie

wtedy przystąpi Ironia
patronka pokonanych

ręce schowamy za siebie
na wargi spadnie płatek
gorzkiej mądrości

oczy ciepłe ogrody marzeń
wymówią swoje barwy
i ujrzymy w jaskrawym świetle
skłębione stado istot
wstrząsanych dreszczem
pożądania i nienawiści

O człowieku, który się nie mógł zestarzeć

Istnieje siła w człowieku, dla której jedyną racją istnienia jest upokorzyć go. Ona to skłania go do opuszczenia gorzkiej samotności w poszukiwaniu narkotyku, człowieka, idei, boga. I wtedy godność (być może tylko pycha) mówi: wybieraj narkotyk tańszy. Wtedy mniej się oszukasz.

Poczekalnia

Jak paprocie na skraju lasu, pod białą ścianą nieruchomieją ludzie. Twarze gorzkie i mądre, zasznurowane milczeniem. Szeleszczą gazety na kolanach i skąpe słowa. Szukają w tę chwilę ostateczną ostatecznej nici porozumienia (wszystko jedno, czy będzie to ból zęba, czy podróż tym samym pociągiem). Ale ci, którzy rządzą poczekalnią, brutalnie przerywają te związki, wywołują nazwiska i ludzie znikają, aby nigdy nie powrócić. Patrzymy na osieroczone krzesło, martwe zwierzę, i podchodząc do miejsca, w którym przed chwilą żyli, sypimy szare kwiaty popiołu, ubogą obiatę.

Pan Cogito a zadania sztuki

Wszystko co może zrobić
tak zwana sztuka
streszcza się w pojęciu pojednania

nie jest to pojednanie z władzą
ani z życiem
pojętym jako codzienna udręka

jest to znacznie głębsze
pojednanie się z rzeczami

uczynić wschód słońca
nie do zniesienia

górze
większą od góry

przywrócić grozę
to znaczy piękno

inaczej mówiąc
uczynić życie
godnym życia

i jeśli można
jeśli tylko można
zaprawić je niezgodą

piękne dysproporcje

niepewność rzeczywi[stości] [?] tak
niepewność

Żeby przynajmniej na koniec było trochę ładu
Jak najmniej popychania
Żadnego popłochu rozlewania podniesionych głosów

Każdemu należy się w końcu trochę ciszy
Żeby do licha zrozumieli że moje ciało należy do mnie i nie szarpali
za rękaw nie podnosili głowy nie szperali w bieliźnie

Ale kroplówka może mi towarzyszyć – proszę bardzo – jest smukła
jak Afrodyta przejrzysta jak mit
Pozwólmy niech się wypłacze

Nota

Utwory i fragmenty odczytane z rękopisów znajdujących się w Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

*** (*Kobieta trzyma grzebień nad przepaścią świata*)

Linijka z nienapisanego wiersza (mającego prawdopodobnie nosić tytuł *O czasie*) w Notatniku 52 (akcesja 17 955 t. 52), zawierającym utwory i notatki z roku 1954, na stronie trzydziestej szóstej *verso*.

U dołu przeciwległej strony trzydziestej siódmej wers: „zostaną tylko trzy wymiary i bicie zegarów”, być może mający być pointą utworu; powtarza się on później na stronie czterdziestej czwartej *verso* (również u dołu strony) w wersji: „zostaną tylko trzy wymiary / i bicie zegarów”.

*** (*umysł dotyka idei...*)

Brulion w Notatniku 51, strona szesnasta *verso*, przed dwoma ostatnimi strofami wiersza *Siódmy anioł*, podpisanego tą samą datą: „18 VI [19]54”. Trzy ostatnie wersy w tym brulionie brzmią: „są tylko mosty / zbudowane z cegiełek tęczy / i z łuków fantasmagorii” (ustalenie ostatniego, trudno czytelnego słowa hipotetyczne).

Czystopis w Notatniku 52, strona piąta *verso* (pomiędzy wierszami *Siódmy anioł* oraz *Przypowieść o emigrantach rosyjskich*).

U dołu strony dopisek: „rzeczy i myśli nie komunikują się nawzajem”; natomiast u dołu przeciwległej strony szóstej jego (prawdopodobnie) ciąg dalszy: „porządek i powiązanie rzeczy jest takie samo jak porządek i powiązanie idei; świat podlega tym samym prawom logicznym, którym podlegają idee”.

Litania do Ironii

Brulion pierwszych trzynastu wersów w Notatniku 52, strona czterdziesta druga *verso*.

W brulionie tym wykreślona została szósta linijka: „że oni są braćmi, i że trzeba wybaczać”.

Brulion całości w Notatniku 54, zawierającym utwory i notatki z przełomu lat 1954/1955, na stronie trzeciej *verso*; pod tekstem data: „XII [1954], 4 I [1955]”.

O człowieku, który się nie mógł zestarzeć

Utwór ostatecznie niewłączony do cyklu *Bajki*.

Brulion w Notatniku 58 (akcesja 17 955 t. 58); pod rękopisem data: „17 XII [1954?]”.

Poczekalnia

Brulion na stronie piętnastej Notatnika 59 (akcesja 17 955 t. 59), zawierającego wiersze i wiersze prozą (z cyklu *Bajki*) z marca, kwietnia i maja 1956 roku.

Pan Cogito a zadania sztuki

Brulion w tece: *Raport z obłąkanego Miasta*. T. 2, plik 6, Notatnik 2 (akcesja 17 846 t. 2).

Słowa: „Pan Cogito” w tytule oraz „tak zwana” w drugim wersie zapisane skrótoowo: „P. C.” i „tzw.”.

W piątej linijce przed: „ani z życiem” przekreślone wcześniejsze sformułowanie: „z rzeczywistością społeczną”.

W przedostatniej linijce domniemane słowo: „rzeczywistości” zapisane niepełnie: „rzeczywi...”.

*** (*Żeby przynajmniej na koniec było trochę ładu...*)

Brulion w Notatniku 160 (strona czterdziesta dziewiąta), opisanym przez Autora datami: „– 1997 – / 1998”.

W trzeciej linijce przed słowem „popłochu” przekreślone słowo: „biegania”.

W siódmej linijce słowa: „może mi towarzyszyć” dopisane nad: „proszę bardzo”, być może wariantowo; jeśli tak, wtedy linijka ta brzmiałaby: „Ale kropłówka może mi towarzyszyć jest smukła”.

W następnej, przedostatniej linijce przekreślone imię: „Andromeda” zostało zastąpione imieniem: „Afrodyta”; poniżej porównania „prosta jak mit” dopisany wariant: „przejrzysta jak mit”.

Ryszard Krynicki

Eizbieta Lempp



JULIA HARTWIG

Zapisane

Przez lata zapomniana
nagle się odsłania
jej dusza zagubiona

Którzyście ją milcząco wspierali
nie opuszczajcie jej teraz
choć ona w dumę swoją się ubiera
udając że żyć umie

Wszystkie nasze niecne sprawy
przyjm litośnie duchu prawy
Światło tak jasne że wszystko zakrywa
i z tą jasnością stoisz twarzą w twarz
bo stamtąd idzie oskarżenie

BROŃ SIĘ SERCE STRWOŻONE
gdy czas na pamięć rzuca uroki
zamawia ją wiatrem
zamawia ją snem
przemienia w muzykę

Pożądanie sensu

Nie wahać się kiedy nic nie rozwiązane
nieustannie zadawać pytania
uwolnić się od pozorów dzieła sztuki
patrzeć na twórczość jako na zadanie
szanować ukryty ład istnienia
poza granicami materialnego świata
być pojedynczym
ale nie samotnikiem
wyprowadzić się z brudnej rzeki
do czystego oceanu

Erazm Ciolek



KS. JAN TWARDOWSKI

Tam gdzie procesja

Tam gdzie procesja przeszła po kościele
szukałem przydeptanej śnieżnej rzeżuchy i żółtej ognichy
wywietrzałego wrotyczu i rumianku
mikołajka jak ametystu
omdłałego kadzidła
sutanny zamiatającej jak miotła
ceremoniarza kiwającego palcem w bucie
dotkliwości przedmiotów które stały się wspomnieniem
widzialnego świata przechodzącego już
w podczerwienie i pozafiolety
w ciepło i zimno

I odnalazłem

Tłumaczyłeś że nie chcesz złotego baldachimu
tylko bandaża z grubego płótna

PIOTR MATYWIECKI

Liturgia i odnalezienie

Księdzu Wacławowi Oszajcy, który pisał kiedyś o tym wierszu.

Wiersz, który chcę objaśnić, wydaje mi się znamienny dla całej twórczości Jana Twardowskiego. Jego poezja jest nierytualną procesją, zwyczajnym przechodzeniem życia przez świat świecki i sakralny i w tym przejściu jest gestem dojrzałej zwyczajności łączącej oba światy. A jednocześnie ta poezja szuka śladów po procesji życia. Jest procesją po procesji.

Jezus, zawsze obecny w teraźniejszości życia i twórczości tego poety, jest obecny jako nieustające szukanie Jego śladów, jest tych śladów wspólnym początkiem, przebiegiem i kresem. Na tym też być może polega słynna metoda litanijnych, metonimicznych „wyliczanek” Twardowskiego: one są łączone w Jezusie, łączone Jezusem. Cały wyszczególniany w wierszach świat fenomenów, również psychicznych, jest w Nim.

Czy w Odnalezionym?

W tym wierszu ksiądz Twardowski idzie po śladach procesji Bożego Ciała, która u jego warszawskich Wizytek odbywa się wewnątrz kościoła – dopiero po jej przejściu, poza nią, spotyka Jezusa, wyraźniej, jak można sądzić, objawiającego się niż w niesionej monstrancji. A wewnątrz kościoła symbolicznie staje się wnętrzem ludzkiego kosmosu. *Tam gdzie procesja* – już sam tytuł brzmi uogólniająco; procesja jest wszędzie, nie tylko w kościele. Po przeczytaniu całego wiersza ma się wrażenie, że jeśli w kościele, to wielkim jak wszechświat. Życie ludzkie jest procesją poszukiwania Jezusa Chrystusa – wszędzie. Ale to, mimo uniwersalności, procesja intymna.

Symboliczny dla tej zwyczajnej i uświęconej procesji jest już sam jej wierszowy rytm. Procesjonalny, dźwiękowy ruch pierwszego wersu przechodzi w żmudny głoskowy opór poszukiwania śladów w następnym wersie. A później jest to rytm intelektualny, rytm myśli. Wreszcie ostatnie trzy wersy niosą ascetyczny rytm oznajmienia, głoszenia, konkluzji.

Rzeżucha, ognicha, wrotycz, rumianek, mikołajek – to są ślady procesji. I symbolicznie są to też ślady natury, chciałoby się powiedzieć „kościół natury”, chroniącego swoją naturalność w kościele liturgii, naturę w kulturze

wiary religijnej – tam ona pozostając sobą, jest uświęcona. Uświęcona w publicznej liturgii procesyjnej i w intymnej procesji tego jednego, samotnego teraz księdza. I te nazwy roślin są także procesją polskich słów – ich magiczne głoski wędrują samym środkiem kościoła polskiej mowy. To jest tak, jakby nazwy tych roślin karmiły swoje korzenie dźwiękową i znaczeniową glebą polszczyzny.

I szuka poeta-ksiądz śladów kultycznych, już jakby wyzbytych swojej sakralnej istoty: woni kadzidła, szelestu sutanny, śladów celebransa (zapewne siebie samego!). Są to dla niego teraz, po procesji, p r z e d m i o t y d o t k l i w e. Sądzę, że do tych „przedmiotów” trzeba też zaliczyć owe znajduwane rośliny i „znalezionego” po procesji samego siebie – księdza. Dotkliwość – to dotykliwość, a więc pełna, zmysłowa realność, i to także bolesność. Chciałoby się powiedzieć, że wszystkie rzeczy i zdarzenia poezji Jana Twardowskiego są d o t k l i w e – nawet te idylliczne są zmartwychwstańczymi śladami po Pasji Jezusa. Pasji nader realnej w każdej mszy, realnie bolesnej.

Rzeczy tego świata mają cztery realności: zwyczajną, w przestrzeni i czasie, daną zmysłowo, dotykliwą; we wspomnieniu – dotkliwą; w nadrealności i nadwrażliwości „podczerwieni i pozafioletów”; w Jezusie, w Bogu.

Niezwykle ważne jest, że „przedmioty” stają się bolesne we wspomnieniu. I to we wspomnieniu zarówno osobistym tego właśnie mówiącego w wierszu człowieka, jak i we wspomnieniu metafizycznym, w anamnezie. (Nie można nie myśleć przy tym o Eucharystii, o eucharystycznej pamiętce).

Istnieje tu piękna dwuznaczność składniowa. Zapewne chodzi nie tylko o szukanie widzialnego świata, ale także o szukanie czegoś za-światowego, owego świata „przechodzącego już” w niewidzialność fizykalną i metafizyczną – „podczerwienie i pozafiolety” istnienia.

Pojawiające się „ciepło i zimno” to aluzja do znanej dziecięcej zabawy, kiedy szukającemu ktoś sugeruje odległość lub bliskość poszukiwanej rzeczy. W tym wierszu szuka się Jezusa Chrystusa – „na ślepo”, ale z Jego podpowiedziami.

Odnalezienie jest nagłe, wyodrębnione graficznym wylotem, jakby nieuprzedzone formami i kierunkami dotychczasowego poszukiwania. Czy On został odnaleziony niespodziewanie, bo przecież nie Jego szukał ten ksiądz, szukał raczej swojej sentymentalnie przeżywanej przeszłości? A może przeciwnie, odnaleziony został w nagrodzonej cierpliwości poszukiwania, w metafizycznie, „podczerwienne i pozafioletowo” przemieniających się wspominanych istnieniach? Jeśli tak, to gdzie Jezus jest w tych przedmiotach wspomnienia? Na jakiej ich granicy?

Odpowiada na to wstrząsająca pointa wiersza. To jest odnalezienie BOŻEGO CIAŁA – uobeczonego nie w rytualnej procesji, która jest tylko nostalgicznym wspomnieniem, ale BOŻEGO CIAŁA dotykalnie i dotkliwie przeżytego na granicy ostatecznego cierpienia Boga i człowieka i niejako „na skórze” zwyczajnych przedmiotów używanych przez ludzi.

Bóg-Człowiek mówi, że nie chce liturgicznych sprzętów. Chce tego, czym można opatrzyć realne, bolesne, krwawiące rany. Albo chce płótna na całun, który odrzuci przy Zmartwychwstaniu.

I może jeszcze więcej. Zmartwychwstały potrzebuje bandaża na swoje rany po agonii!? W naszych nieustających procesjach wiary powinniśmy zawsze być takimi bandażami, bo chociaż Zmartwychwstanie nastąpiło, to Męka na zawsze, do końca czasów pozostała w ludzkiej historii, w ludzkiej świadomości.

Cały wiersz księdza Jana Twardowskiego jest zmartwychwstańczym gestem. I opatrywaniem wieczystych ran.

KS. JAN TWARDOWSKI

Trzy kartki

1.

W-awa 2 lipca 1988

Szanowny i drogi Panie,

bardzo serdecznie dziękuję za artykuł o moich wierszach w czerwcowej „Odrze”.

Jestem wzruszony, że Pan wiersze moje czytał i zechciał o nich napisać.

Wszystko co przychodzi do mnie spoza mnie, przychodzi od Pana Boga, artykuł przyjmuję jako podarunek boży.

Pamiętam o Panu w modlitwie, polecam się cierpliwą pamięcią

Ks. Jan Twardowski

00-325 W-wa

Krak. Przedmieście 34

Tel. 26 53 16



W. - am. - 2 lipiec 1955

KROLEWNA SNIEZKA
zrobił grafik J. Swoboda

Szanowni i drodzy Panie
 Bardzo serdecznie dziękuję
 za artykuł o moim wiar-
 nym w czasopiśmie Odnowa,
 Yfeter i wierszy, i ten
 wielce miłe kryta i
 reakcji o mił napisali.
 Wierzę, że w przyszłości do
 mnie z podobnymi przychodzą
 od Pana Boga, artysty

Przepraszam
 ich podziękować
 bóg
 Pomsta o Penn
 i medycynę, polecam
 na stworzenie pomocy

Kajatu - idough
 00-325 W-6
 Kwak (mieszkanie 3A)

56-5683
 100 000 egz
 1-715
 8.2/83-84/5

Wszystkie prawa zastrzeżone

2.

W-a 27. 10. 94

Bardzo drogi Panie,

ogromnie przepraszam Pana za milczenie, nie podziękowałem za recenzję o Krzyżyku, za telefon – wszystko dlatego, że po mojej [słowo nieczytelne] chorobie mam dalsze kłopoty – chodzenie do szpitala, zabiegi – sanatorium. Teraz jest już trochę lepiej, bardzo chciałbym Pana gościć u siebie [w] sobotę i niedzielę w połowie listopada – napiszę list z dokładnym terminem, jest mi Pan bardzo potrzebny.

Ks. Jan Twardowski

W-a 27. 10. 94

Bardzo drogi Panie
 ogromnie przebaczenia Panu za wstę-
 pienie, nie podziękowania za
 uwagi o książce, że telefoni-
 wnych dźwiękach, że po moim ostatnim
 chorobie miał dalsze skutki -
 chodzenie do szpitala, zabiegów -
 sanatorium - Teraz już jest tylko
 lekki ból dźwięków Pana
 głosu - a może schizma i
 niedziela w potężnym histerycznym
 napięciu list z doświadczenia
 terapeutycznym, jest mi Pan bardzo
 potrzebny.

Krzysztof Myszkowski

3.

Drogi Krzysztofie

Bardzo przepraszam, że jestem takim chamem, ale odszedłem od literatury.

Wydaje mi się, że jest ona tylko do pewnego czasu.

Kiedy odwiedzam chorych i umierających, nikt mnie nie pyta o literaturę, proszą o modlitwę, o obecność, o wiarę.

Nie gniewaj się, ale mam 86 lat i już mi się w głowie pomieszało.

Bardzo tęsknię za rozmową z Tobą.

Niedługo zadzwonię i zaproszę.

Dziękuję za dobroć dla mnie.

Ks. Jan Twardowski

11. 3. 2011

Pozdrawiam na każdy dzień

Nota

Trzy kartki od księdza Jana Twardowskiego, które publikujemy w setną rocznicę urodzin, są żywym wspomnieniem i zbliżeniem się do tej niezwyklej postaci.

Pierwsza, wysłana na adres „Odry”, była reakcją na szkic pod tytułem *Sam obok siebie*, który ukazał się w 6/1988 numerze tego pisma.

W drugiej znajduje się podziękowanie za recenzję *Krzyżyka na drogę* (Kraków 1993), zamieszczoną tam w numerze 6/1994.

Trzecia – ostatnia, jaką od Niego dostałem – jest przejmującym, z nutą dystansu i humoru uczynionym wyznaniem i konstatacją.

Są w tych zapisach pokora i niepokój, iskry nadziei i wiary, samotność, czułość i obecność.

Krzysztof Myszkowski

Halima Janod



PIOTR SOMMER

Wtedy na tej granicy

przytomności i snu poczułem
że odpływam i wiedziałem
że jeśli tego odpływania
natychmiast nie zatrzymam
odpłynę na dobre i nikt
już nijak mnie nie rozpozna
a przecież kiedyś budziłem
nawet zachwyty i wtedy poczułem
czy może zrozumiałem, chociaż
to mogło być po prostu takie odczuwane
zrozumienie, lepsze zrozumienie,
że ciągle mam w sobie jakąś
absolutną resztkę siły
i wstałem żeby dalej żyć.

22–28 VI 2015

Co robi zdanie?

Piotr Sommer
w rozmowie z Zofią Zaleską

W opublikowanym niedawno w „Literaturze na Świecie” tekście zatytułowanym Krecia robota (nr 5–6, 2014) zastanawiasz się, jak to się dzieje, że pewne zdania brzmią po polsku lub angielsku dziarsko i dowcipnie, a inne drętwieją w ustach. Co w odniesieniu do języka znaczy dla ciebie „dziarskość”?

Ciągle gdzieś wsuwam to słowo – pewnie mi się zdaje, że jest zrozumiałe. Znaczący mniej więcej tyle, ile mogłoby znaczyć w każdym innym kontekście – opisuje żywotność i pewną nieobliczalność, która się z dynamiką życia wiąże, życia języka w tym przypadku. Bo „dziarski” odnosi się w zasadzie do rzeczy żywych. Da się oczywiście powiedzieć „dziarski nieboszczyk” – i może byłoby to nawet zmyślne sformułowanie – ale ktoś taki występuje w przyrodzie stosunkowo rzadko, dlatego język woli na przykład „dziarską dzierlatkę” albo „dziarskiego staruszka”. Jako żywy organizm ma upodobania.

A szkic *Krecia robota* miał być o pisaniu i o myśleniu o pisaniu – o odmienności różnych języków w literaturze, bo tak wiele ich jest, i czasem nawet nie chcą się ze sobą kumać, za bardzo się różnią, za mało się lubią. I ta *Krecia robota* jest przede wszystkim o językach poetyckich, językach wiersza – od wyrazistych po zmatowione albo niemrawe, albo i niezbyt sprawne. Więc ja tam łapię za guzik kilka żwawych sformułowań i krążę wokół tego, co funduje językowi taką dziarskość. Nawet żmuda językowa, jeśli nie pojawia się poza wiedzą i zgodą autora, potrafi zaktywizować język wiersza. To znaczy, jeśli się wierszowi nie tyle przytrafia, ile zostaje mu zadana. I kieruje mną intuicja, że te najszcześniejsze odkrycia poetyckie zdarzają się w językach wyrazistych, czasem z miejsca rozpoznawalnych. Dla mnie klasyczne przykłady z ostatniego półwiecza to Miłobędzka, Ficowski, Białoszewski, Wawilów.

Janusz Sławiński pisał kiedyś o utworach Mirona Białoszewskiego, że są to wiersze „perypetii językowych”. Co myślisz o tej formule Sławińskiego? Dziarskość objawia się właśnie w zdolności do wywoływania najróżniejszych perypetii w języku?

Między innymi pewnie w tym. Bardzo mi się podobał wstęp Janusza Sławińskiego do wyboru wierszy Białoszewskiego, który ukazał się jeszcze w latach siedemdziesiątych. „Perypetii” akurat nie pamiętam, choć – może pojawiają się w tym wstępie? Tak czy owak myślę o tej formule jak najlepiej.

Nie bardzo umiem myśleć o wierszu bez uwzględnienia tego, co dzieje się w języku i co język robi. Wydaje mi się nawet, że sam napisałem stronę czy pół-torej o „przygodach języka” u Ficowskiego i Leśmiana, dosłownie kilka zdań, ale uprzytamniasz mi, że musiałem myśleć jakoś w podobnym duchu. A od skrótu Sławińskiego można się odbić w kierunku różnych ciekawych poetów, nie tylko „ściśle językowych”, ale w ogóle takich, którzy traktują język po trosze tak jak Homer Odysa, a nawet jak Dmochowski Homera, i poddają go rozmaitym przygodom i perypetiom, albo każą mu te przygody odgrywać. Czasem o swojej skłonności świetnie wiedzą, a czasem dzieje się to z ich strony trochę mniej wiednie, niż się przypuszcza. I ta ich niepełna wiedza o tym, co robią, coś do wiedzy o języku i do rozmowy na temat wiersza wnosi, mogłaby wnieść, gdyby ktoś napisał książkę o przygodach języka u poetów, czy choćby o przygodach zdania. Przy okazji pewnie by się pokazało, który poeta co potrafi.

Oczywiście jest masa wierszy – świetnych wierszy, całkiem przyzwoicie skrojonych wierszy i byle jakich wierszy – które abstrahują od tego rodzaju zainteresowania językiem. Mówi o tym najczęściej sam wiersz, niepotrzebny nawet dodatkowy komentarz autora. Obszar, gdzie ten bardzo z grubszą rysowany podział przebiega, podlega zresztą ciągłym ideologizacjom albo instrumentalizacjom: jedni to poeci, dla których język to przede wszystkim „narzędzie” służące do wyrażania tak zwanych uczuć albo głoszenia tak zwanych wartości – drudzy to, powiedzmy, językowcy czy inni słowiarze, którzy zdaniem tych pierwszych ponoć nie wiedzą nawet, czym rzeczzone wartości są. Natomiast jeśli chodzi o perypetie języka, z których wiersz zdaje sprawę, to oczywiście możliwości jest sporo. Niezmiennie żywym przykładem takiego, da się chyba w ten sposób powiedzieć, perypetetyka językowego jest Białoszewski, a „z drugiej strony”, bo pewnie jakoś z drugiej strony, pisarzem, który z perypetii językowych zdaje sprawę na inną modłę, jest Kawafis.

To, co w jego wierszach może nawet najbardziej poruszające – na ile wolno mi na podstawie przekładów wydłubywać z nich jakąś jedną cechę – to właśnie szczególna czułość i czujność wobec przeobrażeń własnego języka i swego rodzaju medytacja nad nim. Z Kawafisa czytanego w przekładzie wiemy o tych przeobrażeniach stosunkowo mało – przekład tylko sporadycznie potrafi się z tą czułością uporać. Więc pewnie to dyskomfort z powodu wiecznie

niedotłumaczonych przygód Kawafisowej greki – jej wielopoziomowości, wielorejestrowości, palimpsestowości – każe różnym tłumaczom ponawiać go we własnych językach. Wątpię, czy chodzi im o historię jako, dajmy na to, zbiór punktów na mapie przeszłości – bardziej o przeszłość jako coś ukształtowanego w swoisty sposób w języku. Historia rozumiana tradycyjnie jest przekładalna – domaga się najwyżej jakichś edytorskich glos – i mniej lub bardziej przekładalne są różne inne rzeczy, w języku wiersza też, na przykład liczne wtrącenia, które budują znamienne dla Kawafisa retardacje. Niedowydobyte pozostaje coś innego istotnego językowo – chcę powiedzieć, że za ponowieniami stoją motywacje językowo-miłosne. Jeśli rachuję poprawnie, to na angielski od połowy dwudziestego wieku do dziś tłumaczono go coś ze trzydzieści razy.

W Polsce też go tak lubiano?

Całościowo tłumaczył go tylko Zygmunt Kubiak. Dwa małe wybory książkowe zrobili niedawno Antoni Libera i Ireneusz Kania. Z tej ogólnie miłosnej formułki wyjąłbym przekład, który ukazał się ostatnio we Wrocławiu – rzadko się zdarza coś zdradzającego tak intensywną nieznaną rzecz na każdym poziomie, od rzeczy poetyckiej przez edytorską, po nieznaną ortografii. A istnieje jeszcze coś w rodzaju uczciwości przekładowej wobec poprzedników, prawda? Podpisał to imieniem i nazwiskiem jakiś redaktor, całość poprzedził wstępem Adam Zagajewski, który tę groteskową działalność chwali. Kawafisowi natomiast ma za złe, że nie napisał ani jednego wiersza – poczekaj, niech po to sięgnę – „który by nawiązywał do trwającej blisko czterysta lat okupacji” Grecji przez cesarstwo otomańskie, a większość wysiłków „poświęcił ozdobieniu – i uprzywatnieniu – greckiej dekadencji”. Znaczy się, z patriotyzmu macie dwóję, Kawafis. To przeciwstawienie mówi coś o tym, jak instrumentalizacja i ideologizacja pozwala Zagajewskiemu dyskutować na własną rzecz co popadnie. A liczy się go bodaj w poczet przyjaciół wartości, mylę się? Dość szczególne również, ale to już pewnie drobiazg, rozumienie słowa „okupacja”, która może trwać nie cztery lata i nawet nie czterdzieści lat, ale cztery stulecia. Nie tylko ten fragment wstępu obrazuje, co obrazuje.

Znosi mnie, a chciałem tylko kulturalnie powiedzieć, że w kwestii przygód języka Kawafis jest nie mniej egzemplaryczny niż Białoszewski, bo „historię greki” relacjonuje językiem wiersza, to znaczy w obrębie własnego języka poetyckiego; wczesny Białoszewski trochę podobnie opowiada historię polszczyzny, na przykład w *Starej pieśni na Binnarową*, a Ficowski, dajmy na to,

w *Balladzie o trzech mociumpańskich*. Kawafis też opowiada perypetie greki niemalże mimochodem – nie daje przecież dyskursywnych komentarzy, komentarzem jest „sposób użycia” języka, a jeśli pojawia się jakiś mini-komentarz, to wtapia się w system wiersza, „jest” wierszem albo częścią wiersza – i wcale nie brzmi jak komentarz, raczej jak część intonacyjnej gry – ironią albo zachwytem. A czasem zachwyty wobec języka brzmi nawet nieco kampańsko. To wszystko czuje się w tłumaczeniach z Kawafisa, choćby nawet konkretna gra językowa musiała pozostać w przekładzie niedograna.

Sposób, w jaki Kawafis eksperymentował z językiem, budził wiele dyskusji wśród współczesnych mu greckich czytelników.

Ano budził. Wprawdzie Kawafis rewolucjonizował język greckiego wiersza „łagodnie”, ale rozsadał zastarzały paradygmat, więc budził. Budził niechęć tym bardziej, że mówił spoza centrum – mówił z Aleksandrii, myślał z Aleksandrii, chodził do kawiarni w Aleksandrii, chodził do łóżka z chłopcami w Aleksandrii, i z Aleksandrii „psuł” tym niechętnikom i sztywniakom z kontynentalnej Grecji grecki język. W dodatku bardzo obchodziła go poezja, która powstawała po angielsku i po francusku, pewnie nie mniej niż poezja grecka. Przypomina to niezbyt odległe batalie wokół poezji na wyspach tzw. brytyjskich, z ich poetyckimi obrzeżami i nacechowanymi lokalnie akcentami, które nagle przestały być tamtejszościowym marginesem. A także jeszcze mniej odległe batalie w Polsce – kiedy to niechętnie „centrum” mówi „aspirantom z obrzeży”, wielorako rozumianych obrzeży, coś w rodzaju „W żadnym wypadku, kto wy w ogóle jesteście, wracajcie sobie, skąd przyszliście”, a aspirantom ani się śni. Ale może ta analogia zbyt ahistoryczna. Jest taki przewrotny wiersz Tomáša Šalamuna, *Ludowe*, którego dwie pierwsze linijki idą tak: „Každy prawdziwy poeta to potwór. / Niszczy ludzi i ich mowę”. Wydaje mi się, że Šalamun ma na myśli mniej więcej takie sposoby psucia języka, z jakich znany jest Kawafis albo Białoszewski.

Wspomniałeś, że w obrębie poezji językowej można na różne sposoby zdawać sprawę z perypetii języka.

To właśnie mogłyby być – Kawafis i Białoszewski – nie tyle dwa bieguny, ile dwa emblematy, bo obaj tacy znani. Auden uważał, że Kawafis, bez względu na to, w jakim języku się go czyta, jest nie do pomylenia intonacyjnie.

Ja miałem zawsze podejrzenie, że jego wiersz jest językowo bardzo podwłosarski i subtelny, i że właśnie siła tego połączenia decyduje o rozpoznawalności Kawafisa w przekładzie. Paradoks polega na tym, że „kawafizm” jest przekładalny tylko częściowo, a my po tym, czego się domyślamy – bośmy na przykład podejrzeli kawałek oryginału albo gdzieś o tym przeczytali – ale czego w przekładzie nie ma, ponieważ właśnie tego nie dało się przełożyć, Kawafisa rozpoznajemy. Czy można po takim niedokształcie rozpoznać kształt? Wydawałoby się, że nie, ale w przekładzie chyba nie aż tak rzadko rozpoznajemy obecność po nieobecności, na węż.

Dla mnie może bardziej zaskakujące jest to, że do Kawafisa dopisuje się wielu pisarzy i poetów stosunkowo nudnych. I mało kto, jeżeli ktoś w ogóle, uznałby go za krewniaka Białoszewskiego. A ja owszem, a ja tak – dla mnie on jest kuzyn Białoszewskiego, albo dziad jakiś. Ale że Kawafisa łatwo wziąć za bibelociarza albo antykwariusza, to różni post-awangardyści – wydaje mi się – lekceważą go, i z podobnego powodu różnym autorom klasycyzującym wydaje się, że to ich człowiek. Efekt jest taki, że Kawafis, który miewa wpływ na jednych i drugich, w zasadzie nie generuje wśród poetów rozmowy, jak gdyby był przez jednych i przez drugich kompletnie rozpoznany i oswojony.

W Kreciej robocie piszesz: „to ja praktykuję język, śpiewam język, mówię język, tańczę język, ugniatam język, rozpycham albo rozsadam język [...] On mi pozwala na to wszystko, a ja mu daję w zamian sporo swobody, pozwalam mu poniekąd praktykować mnie”. Kluczem do tworzenia dziarskich zdań i wierszy jest wsłuchiwanie się w język i dawanie mu wolności?

Nie wiem, czy jest jakiś klucz – o wszystkim decyduje konkretny wiersz. I nie wiem, czy „dziarskość” musi się aż tak mocno wyosobnić w kategorię, bez której ani rusz, więc w coś, co udaje klucz. Chyba że się umówimy – i może tak się umówmy – że żywy język oznacza w różnych wierszach różne rzeczy. Ważne jest, jak wiersz aktywizuje nasze czytające oko – różne rzeczy mają znaczenie. Więc klucza bym nie szukał, bo jak tylko klucz poczuje się kluczem, to na naszych oczach zamieni się w wytrych.

Na przykład mnie raczej obchodzi, żeby „ja” w wierszu nie nabierało przesadnego znaczenia: żeby wiersz nie ulegał temu „ja” całkiem, bo zrobi się z niego straszny urabura albo inny ważniak, a wierszowi niekoniecznie to pomoże. Lubię niektórych poetów właśnie z tego powodu, że „ja” u nich nie tyle całkiem podwinęło ogon, ile że jest, powiedzmy, równorzędne w stosunku do

pozostałych składników wiersza, a w każdym razie nie musi stale nad resztą panować. Ale czasem „ja” jest straszliwie ożywcze, jak u późnego Berrymana. Słowem dzięki pewnym nadmiarom albo niedomiaram, dzięki zachwianiu proporcji, wiersz nabiera coś z tej żywotnej siły, o którą pytasz, albo nie nabiera. W *Kreciej robocie* przytaczam dwa albo trzy przykłady, których nie dałoby się zaliczyć do udanych – są w nich i błędy językowe, i kikszy poetyckie, ale przede wszystkim to są rzeczy w języku nudne.

Mówisz właściwie o słuchu językowym, a słuch językowy to rzecz względna.

Nie zawsze wiadomo, co to jest, prawda? Ale gdybyśmy sięgnęli po przykłady, pewnie byśmy od razu wiedzieli, kto go „ma”, albo prawie od razu. Więc rzecz jest względna tylko do pewnego stopnia. Chodzi mi o to, że słuch jest, i że nie sprowadza się do liczenia sylab i spełniania oczekiwań prozodii, jakichkolwiek oczekiwań jakiegokolwiek stylu – czyli poprawności. W ciekawszej odmianie ujawnia się wtedy, kiedy idzie pod włos oczekiwaniom albo normom. Nie wiem, jak mielibyśmy w ogóle dorozumiewać się w języku, gdybyśmy darowali sobie słuch, czyli to, co sprawia, że nasz rozmówca lub ktoś, kto nas czyta, może uśmiechnąć się do nas albo do naszego zdania czy wiersza, albo się rozeźmiać, albo ze wzruszenia zamknąć dziób, pod wpływem tego, jak mówimy i tego, co mówimy.

To są chwile, kiedy słysząc, do jakiego stopnia zredukowane byłoby nie tyle nawet „porozumienie”, ile rozumienie tego, co się mówi, gdyby dać sobie spokój z subtelnością składni i mikroelementami języka, które o większości zrozumień, a więc i wzruszeń, decydują, i gdyby zapomnieć o melodii tekstu albo intonacji. Słowem, gdyby machnąć ręką na to, co jest względne dlatego, że jest względne. To chyba działa w obie, a raczej w różne strony: Jeden autor woli docisnąć – czy to dowcip, czy przesłanie – bo mówi do audytorium, które inteligentnych docisków oczekuje i na dociśnięcie reaguje, bo tak się nauczyło reagować. A dla kogoś innego bardziej inteligentne, bardziej żywotne czy bardziej interesujące będą rzeczy pozbawione docisku, ledwie zasygnalizowane.

„Taktycznie”, w czymś, co zwykło się nazywać życiem literackim, granica między jedną a drugą wrażliwością – a wątpię, czy są to rzeczy całkowicie odseparowane – wydaje się nieprzekraczalna. Bo w życiu literackim trzeba wykazać, że antagonistą nie ma pojęcia o subtelnościach, i jako „nieprzyjaciel” ma zostać pokonany – trzeba mu udowodnić jakąś swoją wyższość, z czym wiążą się różnego rodzaju deserowe przyjemności, a czasem i profity; albo pominąć

wyniosłym milczeniem, wyniosłość zawsze dobra. Łatwo w dodatku nawyknąć do tak zwanej wygranej i do tego, że się „zarządza”, że jest się głównym poklepującym w składzie jakiegoś paradygmatu. W wersji Miłosza to się bodaj nazywało „gospodarstwem polskiej poezji”? Człowiek rządzi, rządzi, i ani się obejrzy, a tu po chwili jacyś nieznajomi rozkładają mu na klepisku masło i sery własnej roboty. Ładnie to tak? Przecież nie minęło nawet pół wieku! Czy te sery choćby dojrzały?

W istocie podziały są w jakiejś części rytualne, więc trochę umowne: przypuszczam, że w zaciszu domowym nawet najbardziej pozbawieni humoru autorzy dławią się czasem ze śmiechu nad jakąś linijką tego czy innego antagonisty. Właściwie nie zawsze wiadomo, czemu te polaryzacje są takie silne i co jest istotą wrogości. Więc może ta granica nie jest aż taka nieprzekraczalna, może te słuchy odmienne, na tę czy inną retorykę, trochę się docierają i może nawet słuch się odrobinę wyrabia, kto wie. Nie, jednak powiedziało mi się za szybko – to by jednak była wizja zbyt harmonijna, bo tych różnic nie da się sprowadzić do wrażliwości akustycznej.

Tak czy inaczej na ten spór słuchów składają się rzeczy cienkie, pewno nie do wszystkich gazet codziennych, ale niekoniecznie elitarnie.

Od lat zajmujesz się wyrabianiem tego słuchu u polskich czytelników – wprowadziłeś do polszczyzny wielu współczesnych poetów amerykańskich, angielskich i irlandzkich. Jak dziarskość języka angielskiego oddać w polskim przekładzie?

Szedłem do poetów „obcych” z czystej ciekawości i dlatego, że szukałem odwołów, których w polszczyźnie mi brakowało albo ich nie widziałem – to był może fortunny efekt niebycia polonistą. I znajdowałem czasem rzeczy wspańnię – mniej więcej tyle. Taka była cała motywacja: połączenie jakiegoś braku i ciekawości i zachwytu – na widok rzeczy oderwanych od tego, co było najbardziej przewidywalne – i radość, że pobratymców mogę sobie znajdować po swojemu. Słowo daję, że nie zajmowałem się wyrabianiem słuchu u polskich czytelników – taka aspiracja oznaczałaby zamysł bardziej pedagogiczny niż mój. Miałem zainteresowania intymne – sam chciałem się czegoś nauczyć, i lubiłem przeczytać coś ciekawego bliskim ludziom.

I największą radość odczuwałem na widok tych rzeczy w oryginale, kiedy je odkrywałem – to chyba nie jest instynkt tłumacza. A tłumaczyłem z radością właściwie rzadko – to już była harówka i jakieś głupie poczucie odpowiedzialności albo rzetelności, czyli oblig. Efekt, owszem, bywał przyjemny. Ale

zbiorowy fantazmat „czytelników” miałem w ogonie rozmyślań: zależało mi na tym, żeby doprowadzić przekład do stanu jakiejś takiej używalności – tym się zajmowałem, nie wyrabianiem słuchu. Moje pytania brzmiały wtedy na przykład tak: Czy ten konkretny wiersz, który jest taki świetny w oryginale, sprawdzi się w moim języku? „Moim” w podwójnym sensie. Jak zagrają melodie oryginału? Będzie powód, żeby przeczytać to komuś na głos? Do powszechników odwoływałem się raczej podskórnie, nie wprost. Ogólniejsze pytania, pedagogiczniejsze pytania, strategiczniejsze pytania zadawałem sobie rzadko.

Po drugie, żeby umiał ci odpowiedzieć, jak to czy tamto „oddać w przekładzie”, musiałbym mieć trochę bardziej usystematyzowane przekonania na temat ogólnych cech języka polskiego, a może i angielskiego. Nie wiem, czy się nie łudzę, że bez tych twardych przekonań mogę sobie pozwolić na więcej, niż to, na co mógłbym sobie pozwolić, gdybym był w tej materii bardziej ustatkowany. Pisząc, wolę nie wiedzieć, że sobie pozwalam. Wolę to zauważyć później. Więc jak tę dziarskość, te różne dziarskości należy tłumaczyć? No, na wszelakie sposoby. Albo nie tłumaczyć w ogóle, bo to często składnik wiersza najmniej przekładalny – energia w języku.

Ale moim zdaniem to nie jest żaden dopust boży, że niektórzy poeci dużo znaczą we własnych językach, a w innych już nie. Znaczą w innych mniej albo nic nie znaczą, bo nie dają się do tych języków wiarygodnie dowlec. Dlaczego mieliby tam znaczyć tyle samo, ile znaczą u siebie w języku? Sprawia mi przyjemność, że tak jest – że taka mocna bywa niepodległość oryginałów, czy też ich wola, swawola co się zowie. „Niegrzeczne są? – Skrócić za karę o głowę, ale opublikować!” No właśnie – komu coś takiego potrzebne. Zwłaszcza kiedy obcina się zwierzęciu łeb przy samym ogonie. Z kolei inni poeci znaczą w tłumaczeniu wyraźnie więcej niż we własnym języku – taka jest natura rzeczy przekładowej. Dopiero mielibyśmy kupkę nieszczęścia, gdyby wszystko było przeszeptywalne jeden do jednego z języka do języka. A ta duża grupa książek, które jakoby wszyscy znamy, które istnieją w bardzo wielu językach, o których sobie szepczemy miłosne słowa i śpiewamy miłosne piosenki, to oczywiście kupa szczęścia, czysty fart. Tyle że mnie bardziej ciekawi różnica – to ona funduje wszystkiemu osobność, i osobowość. Najciekawsza wydaje mi się właśnie osobność, zwłaszcza we własnym języku.

A przekładowo ważne jest oczywiście, kto jak czyta wiersz w tym innym języku, i co słyszy, i wreszcie jak rozumie żywe języki polskie. I czy rozpoznaje, jak to, co żyje po drugiej stronie jakiejś językowej granicy, ma się do tego, co dzieje

się tutaj. Bo znajomość polskich kontekstów literackich wiąże się z pewnym wyuczuciem „potrzeb” polskiego wiersza. Ta wiedza może się przydać – czasem jedna wrzutka przekładowa aktywizuje cały kontekst, bo tłumaczenie współdziała z polskim wierszem, nierzadko z tym, który dopiero będzie napisany.

W tekście Tłumacz jako twórca kanonu („Res Publica Nowa” nr 7, 2001) Jerzy Jarniewicz podzielił tłumaczy, ze względu na translatorskie intencje, na ambasadorów i legislatorów. Pierwsi chcą pokazać w rodzimym języku to, co w obcej literaturze uchodzi za najlepsze i najbardziej reprezentatywne, drugich bardziej niż przekładanie arcydzieł interesuje stan własnej kultury i pod kątem jej braków wybierają teksty do tłumaczenia. Według Jarniewicza, jesteś typowym przykładem tłumacza legislatora, który poprzez przekłady próbuje przewartościować i dopełnić obowiązujące w Polsce modele poetyckie. Zgadzasz się z takim zaszeregowaniem?

„Typowy legislator” brzmi jak sprzeczność, bo, jeśli pamiętam, niewielu ich zdaniem Jerzego Jarniewicza w Polsce było. Jego podział wydaje mi się oryginalny, wygodny i w zasadzie trafny, choć czytając ten tekst wtedy, miałem wątpliwość co do pewnej konkretnej egzemplifikacji, która wydawała się sugerować, że można być przekładowym legislatorem bez skromnej choćby znajomości obszaru, z którego się tłumaczy, albo bez rzeczywistej znajomości języka, z którego się tłumaczy, na przykład angielskiego albo węgierskiego. A chyba ciężko stanowiąc prawo, kiedy w rezultacie takich braków wykonuje się przekłady na czyjeś zamówienie, i kiedy one wszystkie muszą potem, nazywając rzecz oględnie, zostać przeryte, bo inaczej nie nadają się do użytku. Choćby później sygnowało się je własnym nazwiskiem albo współsygnowało. Wydawałoby mi się, że być legislatorem, to trochę inna historia.

Jeśli podział Jarniewicza odnosi się do mnie, to może w tym sensie, że często nie obchodziła mnie twórczość poetów, którzy uchodzą za wybitnych, dopóki nie znalazłem u nich czegoś dla siebie – na przykład dopóki nie dosłyszałem u nich czegoś, co naruszałoby schemat oczekiwań wobec polskiego wiersza. I zdarzało mi się dosłyszeć to coś również u poetów obcych – co naruszało jakieś oczekiwania tam. Wtedy do pewnego stopnia przestawali być dla mnie obcy.

Ale pytasz mnie, co myślę o sobie. Czy moje zdanie na własny temat ma znaczenie? W każdym razie podminowanie, podcięcie, naruszenie, podważenie, wzbogacenie via to wszystko – to zawsze wydawało mi się najwyższe.

Nie mówię chyba nic, co kłóciłoby się z moim ambitnym wyobrażeniem, że nie wyrabiam słuchu? Sam się ciągle doszkałam u różnych odmieńców i odmieńczyń. Najbardziej zachowawczym pisarzom podcięcie zawsze pachnie zamachem na tradycję, ale po mojemu świadczy to raczej o nierozumieniu przez nich sensu tradycji – i płaskim ideologizowaniu literatury. Udało się kiedyś przyjąć do wiadomości – zresztą też z trudem – że był w polskiej poezji ktoś taki, jak Białoszewski, który mieszkał w blokach, łąził nocą po Warszawie i opowiadał o tym łożeniu i patrzeniu i mieszkaniu, ale później z przyjmowaniem do wiadomości było już gorzej.

Skąd według ciebie bierze się ten opór?

Z różnych rzeczy. Głównym hasłem i podstawową kategorią polskiej literatury stało się po wojnie „ocalenie” – z biegiem czasu rozumiane coraz wężziej, coraz szkolniej, coraz banalniej. Dominowało przez kilkadziesiąt lat – i ten stereotyp przemienił się w jakiś okop i bastion jednocześnie, w przeświadczenie, że to, co nie „ocala narodów”, jest bez znaczenia. Znalazłoby się kilka przykładów innych, ale ten wcale nie najgorszy. A co choćby z kategorią nieocalenia i nieocalonymi? Już to najprostsze odwrotkowe przeciwstawienie wyskakiwało ponad ideologiczne i krytycznoliterackie możliwości epoki – już się nie mieściło. „Nie zdołałem ocalić ani jednego życia” – zaczyna pewien swój wiersz Jerzy Ficowski, który jest w Polsce nadal poetą zapoznanym, bo u niego przygód języka poetyckiego również nie udało się zauważyć.

Chyba muszę pogodzić się z myślą, że życzliwi koledzy słusznie wystali go na syberię dobrych intencji. Ile to wygody: ot, po prostu zacności człowiek – Cyganami się zajmował i Żydami, i Schulzem, i Papuszę wynalazł, i ładnie anonimowych Rumunów ludowych przekładał, i Lorkę, ale czy największy prawodawca nie zadekretował, że „Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki”? I czy to kto słyszał, żeby prawdziwy poeta tak bardzo zajmował się innymi?

No więc właśnie starych dekretów się nie odwołuje – dla wielu byłby to przecież despekt – i nie zarządza wstecz nowych.

Porozmawiajmy jeszcze o przykładzie pewnej nieoczywistej „wrzutki”, którą zdecydowałaś się zasilić polszczyznę poprzez przekład. Ciekawi mnie na przykład, dlaczego postanowiłaś dołączyć do swojej antologii poezji amerykańskiej O krok od nich (2006) krótkie historyjki prozą Johna Cage’a.

Bardzo je lubię od czasu studiów – wtedy przeczytałem *A Year From Monday*, z którego pochodzi większość. Poza tym one po prostu wzbogacają możliwości narracyjne wiersza, w tej książce czy poza nią – to były dwa całkiem niezłe powody. Druga część historyjek pochodzi z tomu *Silence*. Mnóstwo tych krótszych historyjek, bo są i dłuższe, Cage nagrał – nagranie bardzo po Cage’owsku relatywizuje, czy wręcz podcina warstwę anegdotyczną – ale nigdy nie wydobyl ich wszystkich razem w druku, w postaci cyklu czy jakiegoś szczególnego gatunku, a raczej niby-gatunku. Może takie połączenie ich w całość zanadto wskazywałoby na staroświecką jednorodność gatunkową? No więc stąd ta nieoczywista wrzutka. I dlatego zdecydowałem się, jak mówisz, zasilić polszczyznę poprzez przekład.

W dodatku wydawało mi się, że wiem, jak te prozy tłumaczyć – po latach, na użytek Cage’owskiego numeru „Literatury na Świecie”, napisałem o nich krótki szkic, jak gdyby gramatyczną instrukcją obsługi. No i dałem do antologii wybór, coś z pięćdziesiąt tych krótkich kawałków – i rzeczywiście tłumaczyłem je z przyjemnością. Jakiś rok temu zobaczyłem nagle, że mój przekład okazał się wzorem, delikatnie mówiąc, dla drugiego przekładu, który kalkuluje zarówno ogólne, jak i szczegółowe kształty mojego. I cały nieoczywisty pomysł, który kazał ci zadać to pytanie. Powiedziałbym „na zdrowie”, gdyby dwaj panowie chociaż się zająknęli, skąd wzięli pomysł, ale się nie zająknęli, wręcz przeciwnie – „na zdrowie” się chyba w takich przypadkach nie mówi.

Z podobnych względów, żeby poszerzyć amplitudę amerykańskich poetyk, dałem w antologii wybór z *One Thousand Avant-Garde Plays* Kennetha Kocha, do których też mam wielkie upodobanie. Cage’a potraktowałem jak autora poematów prozą, Kocha jak autora wierszy scenicznych, które jako swoisty gatunek są w ogóle czymś wyróżniającym „nowojorczyków”. W każdym razie rozpychanie języka poetyckiego zawsze wydaje mi się warte gry. Gdybym antologię wznawiał, zastanawiałbym się, czy z tych samych powodów nie włączyć do niej „banalistycznych” sentencji Jenny Holzer. A czy anegdoty Cage’a są częścią języka poetyckiego, czy to raczej krótkie narracje prozą? Nie wiem i nie doskwiera mi, że nie wiem – nie muszę tego rozstrzygać zgodnie z gatunkową definicją. Słyszę w nich – rzecz nie jest szkolnie oczywista – wyraźne powinowactwo z techniką narracyjną kilku poetów, których też bardzo lubię, i którzy to i owo napisali na podobnie złudnym poziomie prostoduszności składniowej czy anegdotycznej.

Jacy to poeci?

Myślę o nich trochę formacyjnie, trochę międzyjęzykowo. To był bardzo życzliwy czas dla różnych rodzajów „rzeczowości”. Na przykład obiektywista Charles Reznikoff ze swoim dwutomowym cyklem *Testimony* – przetworzonymi historiami z archiwów sądowych, które razem tworzą jak gdyby jedną opowieść, swego rodzaju dzieło epickie. Powinowactwo polega i na tym, że pierwsza edycja *Testimony* z 1934 roku też napisana była prozą, dopiero w następnych Reznikoff zagrał wersem. Albo Brecht, jako mistrz narracji i zwodniczo prostego zdania. U wszystkich trzech jest duża przepływność między tym, co nazywamy prozą, a tym, co nazywamy wierszem. Zarówno Reznikoff jak i Brecht, acz Brecht rzadziej, kolebią się między jednym a drugim, zmieniając układ zapisu w kolejnych edycjach. Łączy ich między innymi to, że wszyscy w jakimś sensie sprawdzają, co w tego rodzaju narracji wychodzi najlepiej i jakie jest gatunkowe pole manewru.

Kilkanaście lat temu w rozmowie z Barbarą Łopieńską zatytułowanej W detalu mówiłeś, że w pisaniu najważniejszy jest rejestr i ton i dodawałeś, że w przekładzie zresztą też. Przedrukowałeś tamtą rozmowę w tomie wywiadów Ucieczka w bok (2010), więc pewnie dziś też byś tak powiedział?

Może powiedziałem to wtedy nadmiernym skrótem, ale tak, dziś też powiedziałbym coś bardzo podobnego, bo dzisiaj myślę podobnie – o znaczeniu rejestrów i intonacji, a więc o melodii, a jak o melodii, to i składni. Każdą składnię można pewnie powiedzieć na wiele intonacji, ale budowa zdania wskazuje na związek między intonacją i intencją mówiącego: w składni, która jest jak gdyby zapisem nutowym intonacji, zawiera się intencja, albo choć zarys intencji. Ton komunikuje ją „w praktyce”, więc ton ma spore znaczenie. Stare sprawy: nie to, co powiesz albo co ja powiem, ale melodia języka, sposób, w jaki to powiemy. Muzyka ma sporo cech – nie wiem, czy to jest wyższość – które ją odróżniają od języka: daje na przykład większe pole manewru emocjonalno-psychiczno-interpretacyjnego. Może to wyższość w tym sensie, że muzyka nie robi ci kuku „bezpośrednio”, a źle sformułowane zdanie może zrobić. Słowo czy dwa człowiek może zmienić albo doprecyzować później, pod warunkiem, że jeszcze będzie miał w życiu okazję skorygować błąd z tym samym rozmówcą, a w przypadku wiersza – że dane mu będzie przedrukować go

z poprawką. Ale intonacji, ogólnego tonu i klimatu rozmowy, która się odbyła, już nie zmieni.

Dlatego zawsze cię interesował ten typ wierszy, w których nadrzędne znaczenie mają ton i melodia zdania?

Tak, między innymi dlatego, choć nie wiem, czy zawsze tak precyzyjnie zdawałem sobie z tego sprawę. Uczyłem się tego, pisząc. I od dawna najciekawsze dla mnie wiersze współczesne to zazwyczaj wiersze intonacyjne, czyli takie, w których składnia i intonacja grają rolę wyrazistą, w jakimś sensie może pierwszoplanową. Wydaje mi się, że w dwudziestowiecznej tradycji poetyckiej są to wiersze najżywsze. Wat, Kawafis, Ashbery, Enright i wielu innych poetów, których bardzo lubię, to w większym lub mniejszym stopniu „poeci zdania”. Oczywiście melodię zdania każdy słyszy po swojemu. Enright i dziś, w kilkanaście lat po śmierci, uchodzi w Anglii za kogoś z boku. W Polsce – właściwie nie wiem. Mój niewielki wybór z Enrighta miał wprawdzie dwa wydania, co wskazywałoby na życzliwość czytelników, i chyba tylko jedną recenzję, co z kolei mogłoby oznaczać, że krytyce do smaku nie przypadł albo że nie wiedziano, jak go czytać.

Krótko mówiąc, zdanie bywa nieprześcignionym nośnikiem różnych subtelnych możliwości. Kiedy się tłumaczy taki motywowany syntaktycznie czy też intonacyjnie wiersz, trzeba wiedzieć, jak zdania są skonstruowane, co konkretne zdanie z wierszem „robi”, co można w konkretnym zdaniu uzyskać, czego unikać, a czego zrobić się nie da – niezależnie od tego, czy tłumaczy się Franka O’Harę, Charlesa Reznikoffa, Johna Ashbery’ego czy Seamusa Heaneya. Z tego względu też nie zaszkodzi wiedzieć, czym żyje poezja własnego języka.

Dasz przykład takiego motywowanego intonacyjnie wiersza, który przelożyłeś na polski?

Całkiem wygodnym przykładem gry składnią i, że tak powiem, nonszalancją intonacyjnego niedopowiedzenia może być wiersz O’Hary *Dlaczego nie jestem malarzem*. Zaczyna się tak:

Nie jestem malarzem, jestem poetą.
Dlaczego? Może i wolałbym być
malarzem, ale nie jestem. Weźmy

na przykład Mike'a Goldberga:
zaczyna obraz. Zaglądam do niego.
„Siadaj i napij się” powiada.
Piję; obaj pijemy. Patrę
na obraz. „Masz na nim SARDYNKI!”
„Tak, czegoś tu brakowało”.
„Aha”.

Ale czy kiedy czytam w ten sposób, trochę neutralizująco, bezstronnie, bo staram się nie brać strony, to czytam tak, jak by należało? Nie pamiętam, czy jest nagranie tego wiersza w wykonaniu O'Hary. Ale właśnie trochę neutralizująco, choć nie bezbarwnie, wręcz przeciwnie, brzmią inne rzeczy, które sam nagrał. W każdym razie tak mniej więcej ten wiersz słyszę, kiedy patrzę na tekst, czyli na partyturę, i bawi mnie ta neutralizacja, swego rodzaju szcepionka, zastrzyk antypoetyzacji, który pozwala wydobyć z niego jakąś intonacyjną naiwność. I cieszę mnie pytania, które padają, i odpowiedzi, które się pojawiają, i mówione rzeczowym tonem fałszywe logizacje, które generują u czytającego jakieś oczekiwania, które z kolei nie zostają spełnione albo zostają spełnione inaczej, niż można się spodziewać. O'Hara puszcza oko, ale mówi bez ściemy; kpi, ale dzięki temu, że kpi, jest w stanie powiedzieć coś serio; nie dogrywa intonacyjnie wiersza w żadną stronę, ale manewry składni ustalają w nim zasadniczą melodię mówienia – ciężko byłoby przeczytać ten wiersz całkiem od rzeczy.

Przez dłuższy czas stwarza nieciekawe wrażenie, że tych dwóch facetów nie gada o niczym ważnym, ot, co najwyżej rzucają strzępy warsztatowych komentarzy. Tymczasem jest to zapewne jeden z najrzęczniejszych i najsztelniejszych wierszy – czy ja wiem – może o języku nowej sztuki? i o tym, czym sztuka współczesna się karmi, co się na nią składa? A także o tym, czym żyje wiersz, jak myśleć o pisaniu i jak można by czytać poezję współczesną? Jak istotną jej częścią jest na przykład teatralizacja albo pozorowana teatralizacja. Albo w jaki sposób te dziedziny stykają się z innymi rzeczami. Po dziś dzień wydaje mi się, że on nadal żyje bardzo aktywnym życiem, a jest to wiersz sprzed ponad pół wieku – nadal aktywizuje cały kontekst wierszy typu *ars poetica*. Mam czytać dalej, tak?

Wychodzę i mijają dni
i znów zaglądam. Malowanie
posuwa się, i ja się też posuwam, i dni
również.

To jest strasznie fajny fragment – ten zapis wyjścia z pracowni i komentarz o związku tego, co się dzieje w pracowni, z tym, co dzieje się obok, poza pracownią, poza obrazem, na którym ciągle trzeba coś przemalowywać, domalowywać – właściwie o nierozzerwalności jednego i drugiego. I to się rozgrywa w języku na niezwykle prostym poziomie:

Zaglądam. Obraz jest
skończony. „A gdzie się podziały
SARDYNKI?” Zostały tylko
litery. „Przesadziłem z tym” mówi Mike.

A ja? Któregoś dnia myślę o
jakimś kolorze: pomarańczowym. Piszę
o nim linijkę. Wkrótce mam całą
stronę słów, nie linijek.
Potem drugą stronę.

W tej partii lubię te niby sugestie na temat arbitralności gestu artysty – zdanie „Przesadziłem z tym” (z tekstu nie wiemy przecież, „z czym” dokładnie Mike przesadził, choć domyślamy się, że pewnie z tym, czego przedtem „brakowało”) i jeszcze to sformułowanie „myślę o / jakimś kolorze” („jakimś” nie jest zbyt akcentowane, ale nie da się go nie zauważyć). I lubię rzekomość tych arbitralności, która zresztą ujawnia się w dalszej partii wiersza, w odniesieniu do wiersza i do obrazu – bo żarty O’Hary też mają swoje niedociśnięte sensy.

Albo może myślimy po drodze: nie za dużo tu gry powtórkami? Co któreś słowo się powtarza, czasem kilkakrotnie – na przykład „malarz”, „poeta”, „picie”, albo to „posuwanie się”, albo „obraz”, albo „strona”, albo „linijka” – ciągle powtórki. Ile razy można używać w zdaniu tego samego czasownika? A w intonacji całości – w dialogach i w komentarzu, więc w pewnym sensie w medytacji – słyhać między innymi taką oto „intencję” mówiącego: to ja decyduję o tym, ile razy użyję w zdaniu jakiegoś słowa. Decyduję arbitralnie? A jak mam niby decydować. Ale może decyduję niearbitralnie, może to normy reglamentują nam liczbę słów arbitralnie? I czy byś, drogi kolego (który to czytasz albo który tego słuchasz), nie zechciał zauważyć, jak funkcjonalne poetycko są te moje powtórki?

A potem nagle nadziewamy się na zdanie –

Trzeba by
o wiele więcej, nie koloru pomarańczowego,
ale słów, o tym jak okropny jest ten kolor
i życie.

– z tą wyjątkowo skuteczną przerzutnią po słowie „kolor”, tym bardziej funkcjonalną, że składniowo to nie jest żaden przełom. Nasz niepozorny spójnik, który przychodzi po „kolorze”, mógłby organizować dalej wszystko po bożemu – nie musiałyby się dziać nic radykalnie nowego. Tymczasem dzieje się – na przykład z tego powodu, że zdanie (jak odkrywamy pół sekundy później) nie kończy się wraz z końcem wersu. A może lepiej powiedzieć to odwrotnie: dzieje się, ponieważ wers kończy się w tym punkcie zdania? I dzieje się – by nazwać to jeszcze inaczej – z powodu przerzutni, która okazuje się przerzutnią dopiero wtedy, kiedy nasz wzrok dojdzie do następnego wersu i kiedy, patrząc w ten następny wers, uprzytomnimy sobie, że to jest jak gdyby zerwanie z dotychczasową logiką wiersza – nie całkiem, ale jednak. I dzieje się z powodu pauzy, którą to pauzę potęguje radykalizm semantyczny tej nieoczekiwanej wolty. Czy może z powodu poruszenia, jakie odczuwamy na widok słowa „życie”, kiedy się zupełnie takiego słowa ani takiego sensu nie spodziewamy? I może dzieje się dlatego, że uprzytamniamy sobie, co ów niepozorny łącznik „i” robi – jak celnie i jak gładko wiąże z sobą obie rzeczy, kolor i życie.

To zresztą nie jedyny raz, kiedy O’Hara stosuje tego rodzaju trik: wtręt z innej parafii. Choć natychmiast okazuje się, że to właśnie nie są inne parafie, skoro tak trafnie łączą się w jedną przestrzeń. Bo tyle to znaczy. Podobnie u Ficowskiego znaczy frazeologizm „wszystko jedno”. A potem jest jeszcze ta końcówka, gdzie wszystko związuje się w całość, i gdzie O’Hara daje jeszcze radę pokłonić się Cendrarsowi:

Mijają dni. To jest nawet
proza, jestem prawdziwym poetą. Skończyłem
wiersz, a nie wspomniałem jeszcze
koloru pomarańczowego. Wierszy jest
dwanaście, daję im tytuł POMARAŃCZE. I któregoś
dnia widzę w galerii obraz Mike’a, pt. SARDYNKI.

Tym sposobem wiersz ledwie ćwierć-gestem sygnalizuje – chyba całkiem wiarogodnie spersonalizowaną, prawda? – część tego, co nasi spece od metafizyki i moralności dedykują nam w co drugim słowie – troskę o ogólnoludzkość,

a także komunikat o stanie własnego zatroskania. U nich to się odbywa bez swawolnych pozoracji, bez teatru, więc i intonacje są stosownie cięższe. I tak ma być, bo pewnie mamy się różnić intonacjami.

Chciałabym przyjrzeć się twoim translatorskim decyzjom na przykładzie wiersza Digging Heaneya. W oryginale początek brzmi tak: „Between my finger and my thumb / The squat pen rests; snug as a gun”. Stanisław Barańczak tłumaczy to w ten sposób: „Między kciukiem a palcem, przysadziście pióro / Tkwi ściśle w garści, jakby dłoń była kaburą”. W jego wersji pistolet zmienia się w kaburę i dzięki temu zachowany zostaje rym. Ty rezygnujesz z dokładnych rymów, ale ocalasz to, co kryje się po angielsku w słowie „gun”. Pisziesz tak: „Pomiędzy kciukiem a wskazującym palcem / Tkwi przysadziście pióro; jak spluwa w garści”.

Nie wiem, czy akurat ten dystych jest przykładem rezygnacji z dokładnych rymów, bo „thumb” i „gun” to nie jest rym dokładny. Na dobitkę akcentowana pozycja „palcem” i „w garści” może nawet coś z tego współbrzmienia zachowuje. Więc rzecz niekoniecznie w tym, czy dostajemy tu pełny rym, czy tylko asonans, ale raczej w ustaleniu, co jest istotą metafory. I chyba w fizycznej zwięzłości frazy. Fraza jest po angielsku bardzo zwięzła, gramatycznie pozbawiona modalności, czyli tego „jakby”, które przeczy ścisłości porównania. Bo pióro to tutaj jakaś broń ręczna, która zdoła narratora obronić, pistolet albo inny rewolwer. A potem się okazuje, że ma go jeszcze wyżywić. Na taką zwięzłość jak w oryginale nie mamy wielkich szans, choćby dlatego, że po polsku potrzebne jest słowo „wskazujący”. Mniej cieszy mnie ta frazeologiczna przestawka, bo w naturalnym szyku powiedziałoby się „palcem wskazującym”, a ja szyk odwracam na rzecz współbrzmienia. Ale jeśli mam coś nazwać ogólniej, to rzecz zawiera się w odpowiedzi na pytanie: czego nie należałoby tu po polsku tracić. Mógłbym o tych dwóch liniijkach powiedzieć jeszcze parę słów, ale wolę zatrzymać się na komentarzu do własnego przekładu. Dodać by ewentualnie można, bo pół wieku po publikacji wiersza to nie musi być oczywiste, że ten konkretny wiersz Seamuśa Heaneya, pierwszy wiersz z jego debiutanckiej książki, książki, która miała „śmierć” w tytule, był czymś w rodzaju jego manifestu poetycko-politycznego i z miejsca stał się w Irlandii Północnej swego rodzaju manifestem politycznym, pozapoetyckim. To było mocne wejście.

A jeśli patrzeć na to nie z Irlandii i nie ze Stanów, ale z jakiegoś trzeciego miejsca, poza kontekstem, na przykład z polszczyzny, to jest jakoś zaskakujące, że oba wiersze, O’Hary i Heaneya, są niemal rówieśnikami. Ale zaskakujące

być nie powinno. Oba wiarygodnie opowiadają o tym, jak odmienny był to czas w obu miejscach i w obu językach.

A wracając jeszcze do twojego pytania: idea, zgodnie z którą rym jest w przekładzie decydujący, wydaje mi się w wielu wypadkach wątpliwa. Skuteczniejsze bywają inne środki – bardzo sugestywni są na ten temat Edmund Keeley i Philip Sherrard, tłumaczący wspólnie Kawafisa, albo Charles Reznikoff tłumaczący Jehudę Halewiego. W każdym razie w tym konkretnym wierszu Heaney zasada dominacji rymu nad innymi składnikami wiersza wydaje mi się chybota – trzeba raczej decydować z wersu na wers, Heaney zresztą nie jest tu prozodycznie mechaniczny.

Więc to jest najwyraźniej odmienne myślenie o przekładzie, a więc pewnie i o lekturze oryginału, i o tym, co z tym oryginałem w przekładzie robimy, i po co. Zaskakuje mnie właściwie tylko to, że na tę odmienność myślenia o wierszu czy o przekładzie wiersza potrafi wskazać już jeden dystych.

A dlaczego zdecydowałeś się przełożyć tytuł jako Kopać, a nie „Kopanie”?

A dlaczego miałbym go przekładać jako „Kopanie”? Do głowy by mi nie przyszło. Dałem *Kopać* z podobnego powodu, dla którego potrzebna mi była ta spława w drugiej linijce – z powodu brzmienia, siły frazy, no i znaczenia, jasna rzecz. „Kopanie”, jak większość rzeczowników odsłownych, jest po polsku nudniejsze i bardziej spowolnione, niż by się w tym wierszu chciało. Nawiasem mówiąc, zarówno po polsku, jak i po angielsku infinitivum i gerundium są semantycznie wymienne. A rzeczowniki odsłowne warto po polsku traktować czujnie, to znaczy z niejakim umiarem, zwłaszcza zaprzeczone albo idące od czasowników zwrotnych. Z niejakim brakiem umiaru rozprzestrzenił je w swoich wierszach Miłosz, co było chyba świadectwem ufności, że składnie dają się bez bólu przenieść z języka do języka – brzmiały te odsłowności czasem tak kwadratowo, jakby Miłosz myślał składniami angielskimi i, pisząc, przenosił je prostodusznie śrubka w śrubkę do polszczyzny. Nie wierzysz?

Co dobrego – otwieram na chybił trafił – można powiedzieć o zdaniu typu „Trudniłem się i szukałem wielkości, jej niedosięganie / tłumacząc czasem marnym” (*Druga przestrzeń*, s. 85) – składniowo, frazeologicznie, leksykalnie, semantycznie? Kompletny kłops. A ono nawet nie należy u niego do zdań szczególnie nieudanych i nadętych. Albo o zdaniu „Była powaga w dostawaniu wąskich kanap, osobnych dla każdego...” (*Na brzegu rzeki*, s. 37), albo o jeszcze prostszym: „Naprawdę nie szukałem kochania się z nimi” (*To*, str. 33). To są

przecież złe „przekłady” zdań angielskich – przekładu niewartych. Może mógł mu coś pomóc wydawca, który podpisał te książki jako „redaktor”, gdyby miał trochę biglu i nieco więcej pojęcia o języku, a dla Miłosza – trochę bezinteresownej życzliwości. Josif Brodski, z którym kiedyś o tym rozmawiałem, zapytał mnie: „To dlaczego nikt mu o tym nie powie?”. To było niezłe pytanie.

Tyle o rzeczownikach odsłownych – i o słuchu, który jest rzeczą względną. Z kolei polski bezokolicznik często aktywizuje swoje sąsiedztwo, w każdym razie wydaje mi się, że dzieje się tak nie tylko w przypadku tytułu *Kopać*. Gerundium w angielszczyźnie ma inne zrosty składniowo-frazeologiczne, inną energię i między innymi z tego powodu może występować znacznie częściej. „Digging” po angielsku niemal dudni, ma w sobie jakiś impet. Słowem wolę „kopać”, bo „kopać” jest szybsze i bardziej składa się w całość ze spluwą i całą resztą – i potem w wierszu powtarza się jak mocny refren – no i tym sposobem niweluje niemrawość „Kopania”, i od razu daje temu cokolwiek deklaratorywnemu wierszowi pewien napęd i siłę.

Z twórczością Heaney’a, jako tłumacz, spotykasz się już od wielu lat, ale nie od początku byłeś do niej przekonany. W tekście Co ciekawiło mnie u Seamusa Heaney’a, kiedy zaczynałem go tłumaczyć (w tomie szkiców Po stykach, 2005) pisałeś, że od jego najśłynniejszych utworów, między innymi właśnie od wiersza Kopać, odstręcza cię ich nadmierna deklaratorywność i sentymentalizm.

„Odstręczać” to nie jest moje słowo. To była długotrwała zażyłość lekturowa i przekładowa, sięgająca pierwszej połowy lat siedemdziesiątych. Więc jak na takie długie obcowanie, chyba tylko od czasu do czasu nie byłem do jego pisania przekonany, i z pewnością nie szło mi o najśłynniejsze wiersze per se. To był raczej dystans do programowości, która poddaje się łatwej utylizacji, a w tym wierszu coś z takiej programowości jest. Wtedy musiało być jeszcze więcej, bo wiersz, który trafia w swój czas publiczny – który jest napisany do „muzyki wydarzeń”, jak mówi Heaney w bardzo ładnym dużo późniejszym wierszu, i który zostaje spopularyzowany tak szybko jak wiersz *Kopać*, a więc zaczyna „odgrywać rolę” – musi w szerszym odbiorze bardziej niż inne wiersze zredukować się do swoich najbardziej ewidentnych deklaracji. W takim wyjętym czytaniu narrator wiersza *Kopać* mówił mniej więcej tak: „W tych warunkach politycznych i przy moim wiejskokatolickim pochodzeniu pisanie jest moją jedyną bronią, będę piórem walczył”. I przecież nic w tym złego, ale wydawało mi się to trochę krótkie i nadal mi się takie wydaje, jak masa innych ideologizacji na rzecz

zbiorowości, nawet jeśli Heaney nie miał takich intencji. Ale akurat raczej miał. I mimo wszystko, jeżeli w ogóle iść w taką odrzeczność i zestawiać ten typ gestu Heaney'a z polityczną gestykulacją wierszy pisanych w Polsce lat siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych, to u niego są to gesty stosunkowo nieostentacyjne.

Dla mnie to było zawsze mniej zajmujące. Ciekawiej robi się wtedy, kiedy wiesz, nie abdykując z polityczności, umyka stereotypowi zbiorowościowych oczekiwań, czy wręcz kiedy podminowuje obowiązujące normy. I tak się u północnych Irlandczyków działo często, w każdym razie z polskiej perspektywy – u Mahona, Longleya, Heaney'a czy Muldoona – dlatego byli dla mnie wtedy tacy mocni. Nie chodzi o rejteradę od historii czy od sławnego kolektywu, tylko o to, żeby pisanie było ciekawe, i żeby nie szukało dla siebie satysfakcji na wytartych szlakach – żeby nie najmowało się do spełniania słynnych obowiązków, a raczej żeby samo sobie definiowało obowiązki. A to się przecież – by trzymać się naszych dwóch przykładów – udaje i Heaneyowi, i O'Harze.

W wyborze przełożonych przez siebie wierszy Heaney'a, któremu dałeś tytuł Kolejowe dzieci (1998, wyd. przejrzone i uzupełnione 2010), nie znajdziemy paru znanych tekstów poety, ważnych w kontekście burzliwej historii Irlandii, pojawiają się tam za to utwory mniej oczywiste, opisujące intymne rodzinne sytuacje i codzienne konflikty. Dlaczego dokonałeś takich wyborów?

To mówisz, że historia Irlandii była burzliwa?

Mnie się zdaje, że to jest mały ciekawy wybór – jakieś czterdzieści wierszy – zwłaszcza kiedy wspierają go dwa świetne szkice autobiograficzne Heaney'a, które też włączyłem. Dałem wiersze, które lubię i które na moje ucho wyszły po polsku wystarczająco przyzwoicie. Nie sądzę, żeby to musiały być wiersze mniej oczywiste niż te „znane” albo „ważne w kontekście”. Nie bardzo wiem, jakich konkretnie wierszy ci brakuje, a ogólnik od razu kieruje nas ku światłym wartościom ogólnym. Bo dla kogo znane albo ważne? I w jakim kontekście? W kontekście irlandzkim i jednocześnie polskim – ważne te same frazy w tych samych wierszach u tych samych poetów? To by z kolei znaczyło, że ktoś taki jak Ficowski albo Miłobędzka ma szansę w kontekście irlandzkim być tak samo ważny jak jest ważny albo jak może być ważny dla mnie albo dla ciebie po polsku. Nie ma takiej możliwości.

Moim zdaniem „wiersze ważne w kontekście” lokalnym mogą być z góry ważne w kontekście innokulturowym tylko wtedy, kiedy przyjmujemy, że skoro

te wiersze ważne są gdzie indziej, w jakimś odmiennym historycznym czy politycznym kontekście, to i po naszymu „będą ważne, bo ważne mają być, spocznij”. Z nadania, czy też, mówiąc po psychologicznemu, z przeniesienia. Bez względu na nasz kulturowy kontekst i klasę przekładu. A ja uważam, że coś może być znaczące „u nas” dopiero wtedy, kiedy okaże się znaczące po polsku, wcześniej nie. Bo o ważności w przekładzie decyduje najczęściej nie to, co decyduje o ważności w oryginale. I dlatego, że w sumie nie ma „nas” bez naszego przyjemnego języka, w tym bez przyjemnego języka wiersza czy przekładu. To znaczy, bez języka, który ma jakiś rzeczywisty powód do dumy, w przeciwieństwie do języka, który ujawnia bezpodstawne samozadowolenie.

W dodatku wolę wiersze, które patrzą z jakiegoś intymizującego kąta, a nie te, które zbiorowościowo dają człowiekowi patriotycznie po łapach, aż w końcu biedaczysko wybiegnie z domu z drzewcem i flagą; niechby zresztą wybiegł, ale może nie z tego powodu, że go skarcono. Wydaje mi się, że Irlandczycy północni byli w tej mierze naprawdę subtelni – umieli dozować polityczność. Owszem, spośród najciekawszych poetów północnoirlandzkich najbliższej spełniania zbiorowych oczekiwań był Heaney, ale mnie to od niego nie odstręcza, może dlatego, że lubię u niego wystarczająco wiele innych rzeczy, a może i dlatego, że jego zaangażowanie nie dotyczyło bezpośrednio mojej przestrzeni i mojego języka. Na Irlandię patrzę z dystansu – w polszczyźnie moje rozczarowanie musi być większe. Choćby dlatego, że trudniej sprzedać mi kit – po polsku łatwiej rozpoznaję niedowład językowy albo prostactwo, albo koniunkturalizm.

Czym jest według ciebie dobry przekład?

Och, jest tak dużo pomysłów na ten temat. I pewnie do wielu z nich można dopisać chwackie uzasadnienie. Dla mnie dobrze przetłumaczony wiersz daje językowi powód do radości, ale nie do pychy; jest skończonym artefaktem, który odnajduje się jako czynny, aktywny artefakt w innej mowie. To znaczy, że budzi bezinteresowny podziw, a może być też inspiracją. Oczywiście dobry przekład wiersza, który nakazuje uwzględnić kryterium rzetelności filologicznej – a większość przekładanych wierszy ma w sobie taki nakaz – musi to oczekiwanie oryginału uwzględnić. I tak dalej, i tym podobne.

Pięknie powiedziane, nie?

Bo wiesz, żaden ze mnie teoretyk, ani może nawet zawodowiec. Ja się dopiero do jakiegoś poważniejszego zawodu przygotowuję, choć spotkało

mnie już kilka pamiętnych, i to psiakrew frontalnie, a o inne otarłem się tylko ukosem. Te ukośne ciekawsze, na przykład dróżnik, elektryk, instruktor nauki jazdy, kurier, ogrodnik, recepcjonista – recepcjonistą to nawet udało mi się kiedyś być – a z historycznych hultaj. Więc sama widzisz, gdzie komuś takiemu do definiowania. Zresztą wszystkie te składniki to dopiero budulec, stwarzający przekładowi szansę.

Ale dróżnik lepszy nawet od podróżnika, nie uważasz?

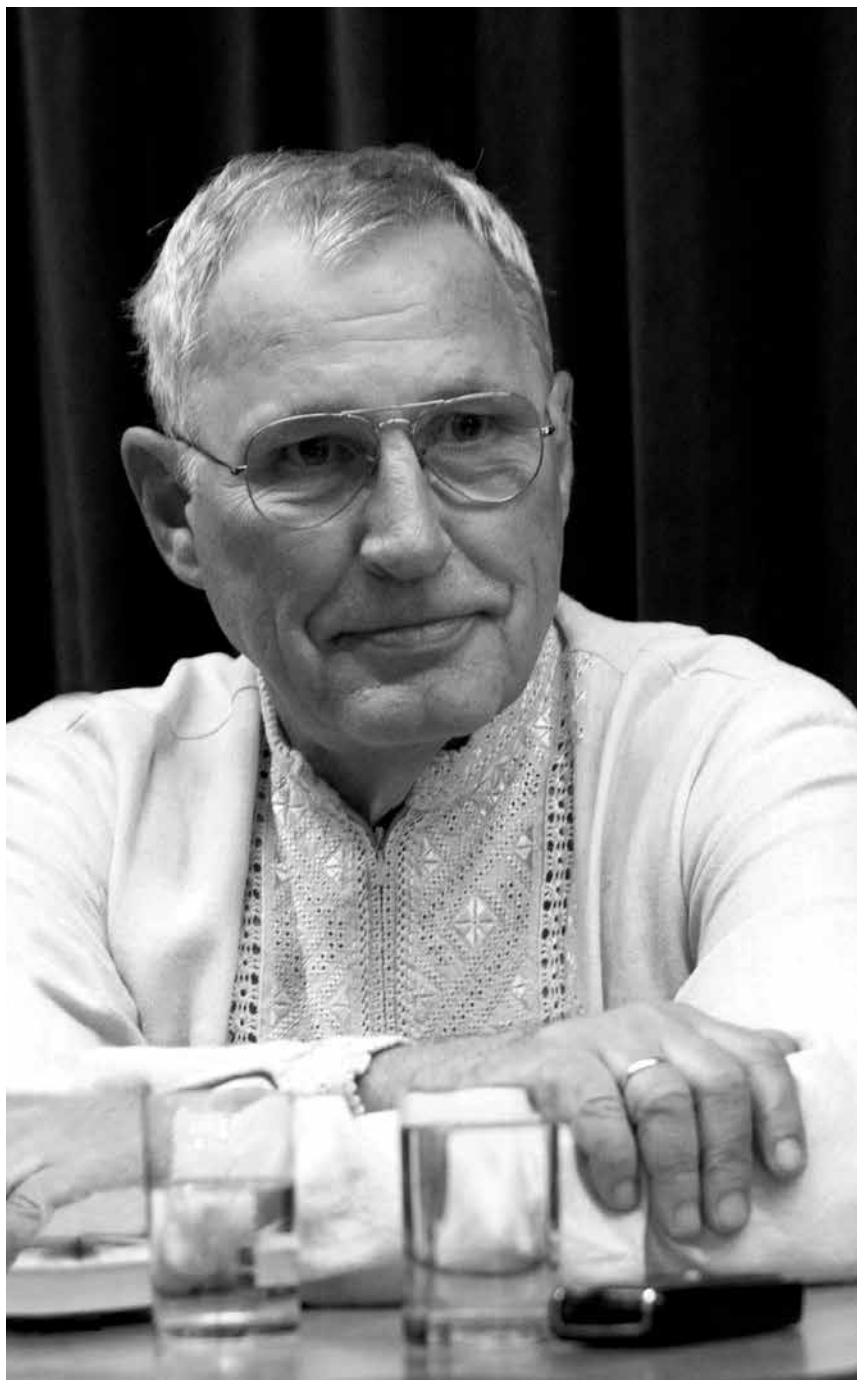
Bym zapomniał: kończę właśnie przygotowywać antologię, powiedzmy, najmniejszych szkiców o przekładzie i języku drukowanych w „Literaturze na Świecie”. Nie słyszałaś? To jest takie pismo, które się praktyką przekładową trochę trudni. Miałem w domu jeden numer, ale widzę, że zginął, taki żółty. Nie, co ja mówię – nie żółty, ale złoty, czyste złoto, dlatego tak mi żal, że zginął, a może i purpura. Cienki, ale ciekawy. No, przecież słyszę, co mówię, wręcz widzę, co słyszę, a i ty przy okazji widzisz, że serce mam złote i jak na dłoni. Żadnych kpin, tylko kulturalna zabawa: koreczki, słone paluszki, dziewczęta tańczą z dziewczętami. I ja tam, proszę cię, z tym szczerozłotym sercem, z tym gołęmbim sercem od ponad dwudziestu lat prowadzę dział krytycznoliteracki, który zajmuje się między innymi praktycznym opisem przekładów do naszej przesławnej polskiej mowy. Bo serce w życiu ważne, prawda? W sensie, potem już mniej.

No więc to ma być w miarę pokaźna książka i jak wszystko nie pójdzie zbyt płynnie, to może ukaże się z końcem roku, a jak pójdzie płynnie, to jeszcze na wiosnę. Może tam wpadnie ci w oko jakaś fajna formuła? Dobra definicja na maju, a nawet w grudniu, zawsze może się przydać.

1 III 2015

Rozmowa ukaże się w książce Zofii Zaleskiej pt. *Rozmowy o przekładzie* w Wydawnictwie Czarne.

Bartosz Zieliński



LESZEK SZARUGA

O

trzeba zacząć
od zera

1.
w szkole mówiono pamiętaj
cholero
nie dzielić
przez zero

można mnożyć dodawać
odejmować
ale nie dzielić

nie wolno

bo co?

2.
a może by
jednak?

3.

i uwaga uwaga
rozbiera się do naga
zero przez zero
i jest:

jeden

creatio ex nihilo
tak
to się nazywa

4.

ale dowolna liczba
podzielona
przez zero daje

co daje?

daje
dowolną liczbę

liczby są
sobie równe

i to jest
piękne

5.
nic
dzieli się
w sobie
wszystkim
w nieskończoność

6.
nieskończoność
przez
nieskończoność
daje

co?

daje jeden
daje jedność

7.

zero to
nieskończoność

zero nie jest
ani parzyste
ani nieparzyste

nieskończoność
nie jest
ani nieparzysta
ani parzysta

8.
nieskończoność jest
liczbą to liczba
nie pojęta i zero
jest nie pojęte

(mówią
że nieskończoność
nie jest
liczbą nie należy
im wierzyć)

9.
dowolna liczba
przez
dowolną liczbę
daje
jeden

czyli

każda liczba
przez
każdą liczbę
daje
jeden

10.
świat
jest strukturą
zero-jedynkową
i innego
świata
nie będzie

11.
inne liczby
niż zero
i
nieskończoność
są
złudzeniem

12.
z tym co nakazano
w szkole można
się nie liczyć

i nie ma co
nie liczyć
na nic

liczyć można
na siebie

13.
do zera przegrać
się nie da do zera
się wygrywa
w nieskończoność

14.
ja mówi jesteś
zerem
do siebie

od tego
zaczynam

15.
gram
o wszystko
wychodzę
na zero

16.
stary barthes
roland barthes
mocno
śpi

przed snem
wymyślił
literaturę poziomu
zerowego

ani parzystą ani
nieparzystą

17.

dodatnie zero
jest ujemne

ujemne zero
jest dodatnie

jedno i drugie
jest pojemne
bo i ubogie
i dostatnie

18.

można to
wyzerować te
promienie długi
wyliczenia wszystko
można wyzerować

sprowadzić
do zera

wszystko

19.

*Krysi Miłobędzkiej a może Krystynie
Miłobędzkiej, jak wolisz*

wiersz poziomemu zerowego
jest zeroznaczny
czyli ma dowolną
liczbę znaczeń jest
wszystkowierszem
potworem wszystkożernym
który sam siebie
wyżera do cna

20.
tymczasem immanuel
kant powiada że sztuka to
swobodna gra władz

umysłowych w dodatku
bezinteresowna a zatem

ani
parzysta
ani
nieparzysta

21.

zero
to nic
jest
bardziej
niż coś
takiego

22.
punkt zero
nowy początek
tworzy
płaszczyznę porozumienia
zero długości
zero szerokości
punkt

jest i go nie ma
i z punktu
nieporozumienie

23.

z lewa i z prawa

ulewa

uprawa

zalewa

zaprawa

wylewa

wyprawa

polewa

poprawa

przelewa

przeprawa

nalewa

naprawa

24.

zero długości

zero szerokości

zero wysokości

punkt przestrzeni

jest całą przestrzenią

w każdym punkcie

we wszystkim

jest wszystko

25.

Ryszardowi Krynickiemu

powyżej zera jest

coś

poniżej zera jest

nic

bilans musi

wyść

na

nicoś(ć)

nic+

liczy się

+

SAMUEL
BECKETT

COMPANY

Okładka pierwszego angielskiego wydania *Towarzystwa* Samuela Becketta.

ANTONI LIBERA

O kim i o czym jest *Towarzystwo* Becketta?

Zaczynam wprost od pytania: kto jest główną postacią tego utworu?

I odpowiadam: nie jest nią ani Głos, ani Słuchacz, ani Twórca, ani bohater opowieści Głosu, czyli żadna z wymienionych w tekście „osób”. Główną i jedyną postacią *Towarzystwa* jest bezimienny i pozbawiony zewnętrznych atrybutów narrator – źródło całej wypowiedzi.

Czy narrator ten nie jest jednak tożsamy z autorem, Samuelem Beckettem?

Na to pytanie też odpowiadam przecząco. Autor *Towarzystwa* pracował nad tym utworem od marca 1977 do września 1979 roku, czyli ponad osiemnaście miesięcy. Narrator *Towarzystwa* wypowiada swój tekst w ciągu około godziny. W każdym razie tyle czasu zajmuje jego odczytanie, a w tekście nie ma żadnych danych, które wskazywałyby, że powstawał on w sposób nieciągły i dłużej, niż trwa wypowiedzenie słów, które się nań składają.

A zatem utwór *Towarzystwo* Samuela Becketta i tekst tego utworu, choć formalnie (oprócz tytułu) pokrywają się ze sobą, nie są ze sobą tożsame, tak samo jak na przykład *Doktor Faustus* Tomasza Manna nie jest tożsamy z biografią fikcyjnego kompozytora Leverkühna autorstwa fikcyjnego autora Zaitbloom, choć i w tym wypadku oba teksty są ze sobą całkowicie zbieżne. Utwór *Towarzystwo* to skończone dzieło literackie; tekst *Towarzystwa* to zapis wypowiedzi pewnego fikcyjnego podmiotu, o którym wiadomo tylko tyle, że posługuje się mową i powiedział to, co właśnie czytamy.

Przejdźmy do tego tekstu. Co to za narracja?

Jej poetyka i styl wskazują, że jest to akt kreacji: ktoś za pomocą słów tworzy pewną fikcję. Fikcja ta jednak nie ma formy dokonanej, lecz jest jedynie projektem. Inaczej mówiąc, fikcja ta to zaledwie pomysł fikcji, plan do zrealizowania, w najlepszym razie fragmenty, a nie gotowy twór. Świadczy o tym przede wszystkim zastosowana tu retoryka, właściwa szkicowaniu (m.in. używany często tryb warunkowy), a także podział całej wypowiedzi na różnorodne tematycznie segmenty. Przypominają one notowane na gorąco

Tekst *Towarzystwa* znajduje się w tomie: Samuel Beckett, *no właśnie co* (Warszawa 2010).

punkty jakiegoś konspektu; następują po sobie – oprócz początkowych i końcowych – w kolejności raczej dowolnej, jakby odpowiadającej kapryśnej naturze wyobraźni, a łącznie jest ich pięćdziesiąt dziewięć.

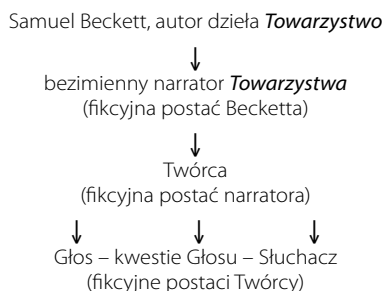
Podsumowując: narracja ta ma charakter stenogramu z procesu tworzenia projektu pewnej fikcji.

Co daje się o niej powiedzieć na podstawie tego projektu? A przede wszystkim: co stanowi tu podstawową treść?

Na pierwszy rzut oka, przynajmniej w myśl pierwszego zdania, rzecz sprowadza się do tego, że „jakiś głos mówi do kogoś w ciemności”. Wkrótce jednak powiedziane zostaje, że akcja ta, wbrew pozorom, nie jest pierwszoplanowa, a wymienione „osoby” (Głos i Ktoś) – samoistne. Okazuje się mianowicie, że zarówno Głos wraz ze swoimi kwestiami, jak i jego Słuchacz są wymyśleni przez jeszcze kogoś innego, zwanego dalej Twórcą. A zatem główną postacią projektowanej fikcji jest ktoś, kto „wymyśla sobie to wszystko, aby być w towarzystwie”.

Czy postać ta jest tożsama z samym narratorem *Towarzystwa*?

Po raz kolejny odpowiadam przecząco. Narrator *Towarzystwa* tworzy projekt fikcji o tworzeniu fikcji, natomiast Twórca, główna postać tego projektu, tworzy fikcję o Głosie mówiącym coś do Słuchacza. Oczywiście między tymi dwiema postaciami – narratorem *Towarzystwa* i Twórcą z narracji tego pierwszego – istnieje wiele podobieństw: obaj są postaciami fikcyjnymi, obaj głównymi bohaterami w ramach swoich narracji i obaj zajmują się kreacją za pomocą słów. Niemniej pierwszy z nich – podkreślam jeszcze raz – tworzy zaledwie projekt fikcji, podczas gdy drugi tworzy ją w formie dokonanej, głównie jako gotowe kwestie Głosu. Hierarchię i zależności między tymi wszystkimi postaciami i poziomami narracji można przedstawić w następujący sposób:



Przejdźmy teraz do fikcji Twórcy. Nie jest ona jednoznaczna. W każdym razie rodzi pytanie, czy składające się na nią dwa podstawowe elementy, a więc

z jednej strony Głos mówiący do kogoś w ciemności, a z drugiej treść opowiadanych przezeń historii, są na tym samym poziomie zmyślenia. Inaczej mówiąc, czy mają ten sam status? Od odpowiedzi na to pytanie zależy sens całości. Jeżeli przyjąć, że oba elementy są fikcją tego samego rodzaju czy stopnia, czyli że opowieści Głosu mają tę samą wartość poznawczą co narracja o kimś, kto słucha go w ciemności, to wówczas sytuacja ta – wyobrażona jako pierwsza – byłaby ostatnim ogniwem opowiedzianej historii. Słuchacz słuchający w ciemności historii opowiadanej przez Głos byłby tym, kogo historia ta dotyczy. Taki wniosek wynikałby w każdym razie z przedostatniego akapitu, w którym Głos opowiada, że i jak doszło do tego, że znalazł się on w mroku w pozycji leżącej na wznak: „zostałeś skulony w ciemności, gdyż nie dał rady już wyjść”.

Z samego zakończenia wynika jednak też co innego: mianowicie to, że opowiedziana przez Głos historia nie jest wiarygodna w tej samej mierze co sytuacja przedstawiona w punkcie wyjścia, lecz że jest zmyślona inaczej – po to, by w jakiś sposób wytłumaczyć tę pierwszą: „A więc skulony w ten sposób zaczynasz sobie roić, że nie jesteś tam sam, choć dobrze wiesz, że nie ma żadnych podstaw do tego, aby to było możliwe. I proces ten mniej lub bardziej, by tak rzec, maskowany, toczy się w swym absurdzie. [...] Odtąd leżąc na wznak, dalej ciągniesz tę bajkę... Bajkę o sobie samym snującym bajkę o kimś, kto z tobą jeszcze jest w tej ciemności”.

Jest to sprzeczność podobna do tej, z jaką mamy do czynienia w drugiej części *Molloya*. Chodzi o zakończenie nawiązujące do początku: „Wtedy wróciłem do domu i napisałem: Jest północ. Deszcz uderza o szyby. Nie było żadnej północy. Nie było żadnego deszczu”.

Jest to klasyczny paradoks kłamcy (wymyślony, nawiasem mówiąc, przez Eubulidesa z Miletu, autora paradoksu o stosie, użytego w *Końcówce*). Paradoks kłamcy mówi: „Jeżeli kłamca mówi, że kłamie, to zarazem kłamie i mówi prawdę”. Przypomina to również paradoks Buddy, przywołany przez Becketta w szkicu o Henrim Haydenie: „ludzie myślą się, twierdząc, że istnieje coś takiego jak »ja«, nie mają jednak też racji, twierdząc, że nie istnieje”.

Jeśli Głos mówi, że jest w y m y ś l o n y i że wszystko, co mówi, jest wymyślone, to znaczy, że jest, ale i zarazem n i e jest wymyślony, a to, co mówi, że nie jest, ale i zarazem j e s t prawdziwe. Nie jest w tym sensie, że nie jest wiarygodne, jest zaś w tym, że w ogóle jest, skoro istnieje po nim ślad w postaci zapisu.

Zastanówmy się teraz, co znaczy ta cała konstrukcja. Kogo lub co wyobraża ów bezimienny podmiot – narrator *Towarzystwa* – który iluzorycznie

„pączkuje”, powołując do życia podobne sobie podmioty – podmioty „na własne podobieństwo” – tworzące piętrowe fikcje?

Wziąwszy pod uwagę wymienione w opowiadaniu Głosu nazwy własne, takie jak Ballyogan Road, Stepside, Croker’s Acres, Connolly’s Stores, związane z miejscem urodzin i dzieciństwa autora, a także inne aluzje autobiograficzne, głównie to, że bohater przychodzi na świat w Wielki Piątek, można byłoby uznać, że jest to model świadomości stworzony na gruncie indywidualnego przypadku, jakim był los pisarza. Fikcyjne postaci – Głos, Słuchacz i Twórca – reprezentowałyby pewne atrybuty czy elementy, na które trudny do uchwycenia świat subiektywny można sztucznie podzielić albo w nim wyodrębnić. Słuchacz mógłby być tym, czego doświadcza się jako ja-w-wiecznym-teraz: nieuchwytnym, umykającym podmiotem, p u n k t e m samoidentyfikacji, który jednak przez to, że przesuwają się w czasie i sam w sobie jest pusty, ma znamiona złudzenia. Z kolei Głos i jego narracje mogłyby być reprezentacją tej cechy czy zdolności umysłu, jaką jest pamięć: zarejestrowaną przeszłością, śladem wypadków minionych, m a t e r i ą samoidentyfikacji, która jednak przez to, że nie jest dana naocznie, tylko w formie widmowej, też ma znamiona mirażu. I wreszcie Twórca: ten mógłby wyobrażać to, co kształtuje indywidualny los, co decyduje o jego przebiegu i formie, czyli w o l ę, która jednak przez to, że zawsze, nawet gdy zdaje się wyborem, jest ślepa, też ma znamiona ułudy.

Interpretacja ta jednak nie wyjaśnia wszystkiego, a ściślej – nie uwzględnia pewnego aspektu czasu. Chodzi o wybór chwili, w której dzieje się akcja, to znaczy mówienie Głosu do leżącego Słuchacza. Otóż inaczej niż na przykład w *Wyludniaczu*, w którym opis siedziby odnosi się do w miarę wczesnej fazy jej historii, kiedy to spośród dwustu pięciu ciał zaledwie pięć jest „pokonanych” (a jest to, jak powiada tekst, „jedyny moment dokonywania obliczeń”), model przedstawiony w *Towarzystwie* odnosi się ewidentnie do jakiejś fazy końcowej. Bez względu na to, jaki status ma fikcja opowiadana przez Głos – czy jest ona widmem pamięci, czy tworem wyobraźni – określa ona sytuację pierwszoplanową („jakiś głos mówi do kogoś w ciemności”) jako k o ń c o w ą, jako pewien p u n k t d o j ś c i a. Albo jest tak, że bohater opowiadania Głosu po długim okresie wędrówek („Przebywszy niespełna trzydzieści tysięcy mil od początku”) r z e c z y w i ś c i e „nie dał rady już wyjść” i „został skulony w ciemności” czy też, jak w innym miejscu mówi tekst: „wstępował w ciemność i ciszę stopniowo, powolutku i leżał w nich tak długo, aż uznał, na ile mógł, że są nieodwracalne”, albo tak, że w ten właśnie sposób z i n t e r p r e t o w a ł swoją sytuację leżący-w-ciemności-na-wznak, wymyślając sobie taką, a nie

inną przeszłość. Podkreślam: bez względu na to, czy opowieść Głosu uznać za wiarygodną czy nie, fikcja pierwszoplanowa („jakiś głos mówi do kogoś w ciemności”) jest zawsze finałem czegoś.

Uwzględnienie tego aspektu inspirowane do rozszerzenia wstępnej interpretacji. Przedstawiona w *Towarzystwie* konstrukcja zaczyna jawić się jako model istoty ludzkiej (rodzaju ludzkiego), która w pewien sposób i do pewnego stopnia sama siebie formuje. Działanie to polega na kreowaniu siebie na podobieństwo zmyślania i występuje w dwóch formach: jako nadawanie sensu rzeczywistości i jako postępowanie w myśl przyjętych założeń.

Istota ludzka to ktoś, kto tkwi w ciemności czaszki i nie wie nawet, kim jest. Jedyne, czym dysponuje, to zdolność wyobraźni. Używa jej, by się zobiektywizować. Zakłada punkt odniesienia, względem którego istnieje i z którego się daje zobaczyć, kim i jak jest. Ten punkt odniesienia to Głos, który ją definiuje: określa jej sytuację i tłumaczy historię. Ów Głos przez tysiące lat opowiedział już niejedno. Opowiedział o raju i jego utraceniu; o odkupieniu, miłości i o dziejach zbawienia; o piekle, czyśćcu i niebie, i wiecznej szczęśliwości. Obecnie jego narracja mówi o dziejach złądzenia, nicości i przypadku; o przejściu ze sfery światła w otwartej przestrzeni natury, przez sztuczne światło lampy w zamkniętej przestrzeni pokoju, do strefy bezkresnej ciemności. Podważa ona nie tylko treści poprzednich narracji, lecz również samą siebie, właśnie jako narrację, czyli coś, co z natury nie może być wiarygodne, bo jest jedynie wymysłem. Współczesny mit o człowieku tym różni się od dawnych, że nie tylko podkreśla, że w ogóle jest mitem, a więc czymś fantastycznym, lecz że z a c z y n a od tego: „jakiś głos mówi do kogoś w ciemności. W y o b r a z i ć s o b i e” [podkreślenie moje – A.L.]. I wreszcie: współczesny mit nie jest nawet narracją skończoną, dokonaną, jakimi były poprzednie, lecz jedynie jej projektem, szkicem do odrobienia.

A jednak nawet ten szkic posiada pewną formę. To właśnie ona pochodzi od Samuela Becketta, autora *Towarzystwa*. Chodzi o to, że tekst składa się z pięćdziesięciu dziewięciu akapitów, te zaś pod względem treści dzielą się na cztery równe grupy po piętnaście. Tyle akapitów dotyczy Głosu, tyle Słuchacza i tyle Twórcy. Kwestii Głosu jest czternaście, lecz ostatni akapit, składający się z jednego słowa „sam”, niczym tonika w utworze muzycznym, łączy dwie linie tematyczne: jest tyleż ostatnią wypowiedzią Głosu, co odnosi się do Słuchacza.

Liczba 59 przez swoje znaczenie czasowe (niedopełniona minuta, niedopełniona godzina) kojarzy się z niedomkniętym kołem. Figura ta nawiązuje

do drogi, jaką w przeszłości – prawdziwej lub wymyślonej – pokonał bohater opowiadania Głosu: „mniej więcej trzy obwody”. Jest to więc czwarte, niedokończone koło, zatoczone przez bohatera. Poprzednie zatoczył „w świetle”, to zatoczył „w ciemności”. Tamte zatoczył w przestrzeni, obecne zatoczył w czasie.

Dostrzegam w tym aluzję do słynnej teorii Vico o czterofazowym cyklu ewolucji człowieka, o kolistości czasu, o czyścicu jako spirali. Teoria ta urzekła Becketta od samego początku jego drogi twórczej – odkąd poznał ją przez Joyce’a, który wykorzystał ją w *Finnegans Wake*. Pisał o niej już w swoim debiutanckim eseju *Dante... Bruno. Vico. Joyce* z 1929 roku, a potem wielokrotnie do niej nawracał, wplatając we własne utwory rozmaite jej elementy. W *Towarzystwie*, idącym śladem *Wtedy gdy*, mamy tego wyraźny przykład.

BOGUSŁAW KIERC

Czytania

Mógłbym ci wreszcie powiedzieć, czym są
dla mnie po przebudzeniu te twoje czytania
na głos, kiedy cierpliwie spod liter odsłaniasz
nagość mojego milczenia; to sąd

nie ostateczny jeszcze, ale mnie
osądzasz ostatecznie z całego przebiegu
bycia z tobą i rano tego bezbronnego
mnie sumieniu daremnie dajesz gnieść,

bo choć znam swoje winy, przecież nie
rozpamiętuję dawno odpuszczonych; skrucha
w proch mnie przemienia chłonny i gdy ten proch słucha
twojego głosu, takiego mnie mniej

nasyca to, o czym czytasz, niż tembr
wypowiadanych sylab, ale twoja praca
już w proch obróconego odwrotnie obraca
do powstawania z prochu; znów się w tę

personę siebie wdaję, która śni
na jawie, że, odziana w młodociane ciało,
wspina się wniebogłosy falsetem i całą
sobą mży w tobie: znikający nikt.

Niebylec

Niebyć, tak napisane, może znaczyć bycie
niebem. Dosyć naiwne, ale retarduje
rozwój nitki od kłębka nerwów o tej porze

życia utajonego w gościu, który wyciekł
ze mnie przez dziury w duszy i teraz na tuje
i cyprysy cmentarne pada i nie może

nie być deszczem, choć jeszcze może *niebyć* jako
skraplające się niebo; słabo się wysiłam,
żeby się nie bać nie być. Czarne wino żłopię,

przysłuchuję się niby jakiś Messiaen ptakom
i kim jest ten, co ptasio śpiewa: *jeszcze chwila*,
w gałęziach bzu – zdziczały, kędzierzawy chłopiec?

Przenośnia

Jeszcze wierzgam i jeszcze w trzepoczących żaglach
snu szamoczę się z gołym wiatrem; tęgie tęcze
piją po stromym deszczu prosto z łąki jawę;

o północy wywlokłem się z barłogu; nagle
wpiły się we mnie gwiazdy, a mój fantom jęczał
wciskając się niezdarnie w jaskinie łaskawe

dziwożony pachnącej rozoraną ziemią,
więc mu była jak była na początku – teraz
i na wieki, co mu się ścieśniły w nasieniu;

już bełkotał o ciele z ciała, aż oniemiał,
więc, niemy, jeszcze pilniej w jej ścisłość się wdzierał,
aż znów od stóp do głowy w tego mnie się przeniósł.

KRZYSZTOF LISOWSKI
Staremu Mistrzowi z Kanady

dałeś mi pisanie
Boże
drobne uciechy między
załomami skał błotami
pracą zegara

dałeś mi wiersze
kiedy wracałem z cmentarza
zapaliwszy światła
na grobie rodziców dziadków
Wisławy

dałeś mi śpiewanie
między utratą i utratą
w jasny dzień
kiedy na moich morzach
drzemie spokój

daj mi jeszcze parę
kropeł światła
okruch zachwytu

10 stycznia 2015

Po burzy morskiej

tu i gdzie indziej
nigdy cię nie będzie

patrzę na zdjęcie zatoki
ubiegłego lata

pod ciemnymi chmurami czeka
biały statek

stoliki w porcie puste
musiał tędy przechodzić deszcz

tam pod murem kamiennego domu
siedzi ktoś założył nogę na nogę

tylko tyle opowiada cię

niczego więcej
już się nie dowiemy

12 stycznia 2015

Miesiąc później

w tamtym domu
którego więcej nie odwiedzę

w dwuosobowych pokojach
cała historia świata

w łóżku mojej mamy
drzemie teraz inne cierpienie

młody pielęgniarz podśpiewuje
woła starość po imieniu

światło stycznia skrobie pazurkami
w brudne szyby

i ten sam wiatr przewraca kartki
w książeczce do zapominania

8 stycznia 2015

RYSZARD KRYNICKI

Podziękowanie za Nagrodę

Dziś, ponad dwa miesiące od chwili, kiedy niespodziewanie dotarła do mnie wiadomość, że zostałem laureatem Międzynarodowej Nagrody Literackiej imienia Zbigniewa Herberta, po tak świetnych poetach jak William Stanley Merwin i Charles Simic, nadal trudno mi w to uwierzyć, nie czuję się godny, ale jestem bardzo wzruszony, i bardzo szczęśliwy.

Dziękuję znakomitym poetom, krytykom i eseistom z jury Nagrody Zbigniewa Herberta, dziękuję fundacji Jego imienia i pragnę wyrazić swój podziw dla pani Katarzyny Herbertowej, która tę fundację stworzyła. Dziękuję losowi za ten jeszcze jeden niespodziewany dar – bo przecież wielką nagrodą było dla mnie przede wszystkim to, że dane mi było w swoim życiu spotkać Zbigniewa Herberta, i to, że darzył mnie swoją przyjaźnią.

Kim byłbym, gdybym go nie spotkał? Zapewne

[...] śmiesznym chłopcem,
Który szuka
Zdyszanyym małomównym zawstydzonym własnym istnieniem
Chłopcem który nie wie

jak sam pisał o sobie w wierszu *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, zastanawiając się, kim stałby się, gdyby nie spotkał swojego Mistrza.

W dniu tak radosnym wspominam inne szczęśliwe dni w swoim życiu, które mu zawdzięczam. Początek maja 1973 roku, kiedy, niemal trzydziestoletni, po raz pierwszy byłem za granicą, w kraju mojego urodzenia, w Wiedniu, gdzie Zbigniew Herbert odbierał Nagrodę Herdera. Jako jej laureat mógł wyznaczyć swojego stypendystę, i znając moje zainteresowanie poezją języka niemieckiego (pomimo że tłumaczyłem wtedy głównie Brechta, za którym nie przepadał), wybrał właśnie mnie, dzięki czemu mogłem później spędzić

Podziękowanie za Międzynarodową Nagrodę Literacką imienia Zbigniewa Herberta, wygłoszone 12 maja 2015 roku w Teatrze Polskim w Warszawie.

dwa semestry w Wiedniu, studiując po swojemu literaturę języka niemieckiego, czytać trudno dostępne wtedy w Polsce wiersze Nelly Sachs i Paula Celana, jak również nieznanne wiersze samego Herberta, jakie znalazłem w niemieckich wydaniach tomów jego poezji *Inschrift* i *Herr Cogito*, odmiennych od polskich tomów *Napis* i *Pan Cogito*, albo autokomentarz do wiersza *Dłaczego klasycy*, na który natrafiłem w antologii *Ein Gedicht und sein Autor (Wiersz i jego autor)*, jeden z nielicznych tekstów programowych Poety.

Wspominam inny dzień, kiedy ponad czterdzieści lat temu, w lutym 1975 roku w Poznaniu, w czasie trwającego w tym mieście oficjalnego zjazdu Związku Literatów Polskich, w mieszkaniu moich przyjaciół Anny i Stanisława Barańczaków z rąk Zbigniewa Herberta otrzymałem – równie niespodziewanie – niezależną Nagrodę Poetów za rok 1974, ufundowaną przez czternaścioro polskich poetów z inicjatywy Zbigniewa Herberta i Antoniego Słonimskiego. Traktowałem wtedy to wielkie wyróżnienie przede wszystkim jako gest solidarności wobec poety, który naraził się władzy.

I pamiętam tę szczególną chwilę, gdy jesienią 1983 roku od przypadkowo spotkanego na przystanku tramwajowym kolegi z podziemnego „Obserwatora Wielkopolskiego” dowiedziałem się o wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list*, który usłyszała w Radiu Wolna Europa. Bardzo długo nie mogłem w to uwierzyć, Wolna Europa była systematycznie zagłuszana, myślałem więc, że się przesłyszała. Dopiero kiedy dotarł do mnie *Raport z oblężonego Miasta*, uwierzyłem naprawdę.

Nagrodzony tyle razy, pamiętając słowa Norwida, że „Z rzeczy tego świata zostaną dwie. Dwie tylko / Poezja i dobroć” – bliskie przekonaniu Zbigniewa Herberta, iż „Poezja, jeśli warta jest tego imienia, powinna być szkołą dobroci, pokuty, skruchy i wybaczenia” – raz jeszcze z całego serca najgoręcej dziękuję.

Warszawa, 12 maja 2015

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)], Jacka Gutorowa, Jacka Napiórkowskiego, Leszka szarugi [2014 nr 1 (81)], Anny Frajllich, Ireneusza Kani, Bogusława Kierca [2014 nr 2 (82)], Jacka Bocheńskiego, Stanisława Dłuskiego, Kazimierza Nowosielskiego [2014 nr (83)], Macieja Cisło, Joanny Jurewicz, Andrzeja Szuby [2014 nr 4 (84)], Jerzego Plutowicza, Artura Szlosarka, Jarosława Zalesińskiego [2015 nr 1 (85)], ks. Janusza A. Kobierskiego, Piotra Sobolczyka [2015 nr 2 (86)] zamieszczamy kolejną wypowiedź.

ANDRZEJ ZAWADA

O istnieniu pośród świata

William Faulkner w liście do zafascynowanego jego prozą krytyka Malcolma Cowleya wyraził opinię dla pisarza bardzo istotną, tak uważam, i wartą głębokiego przemyślenia. Napisał bowiem: *„I’m inclined to think that my material, the South, is not very important to me. I just happen to know it, and don’t have time in one life to learn another one and write at the same time”*.

Przeczytałem teraz ten list powtórnie, po trzydziestu kilku latach. Znajduje się on w książce *The Faulkner – Cowley File. Letters and Memories 1944–1962*, opublikowanej po raz pierwszy przez The Viking Press w roku 1968. Moje wydanie, Penguin Books, pochodzi z roku 1978, a kupiłem je w rok później w fińskim mieście Turku-Åbo. Wtedy też je bardzo uważnie przeczytałem, o czym mi dziś przypominają poczynione wówczas dwojakiego rodzaju podkreślenia. Służyła mi ta książeczka do nauki angielskiego i do nauki pisania zarazem – pisałem akurat *Bresław* i jedno zdanie, inne ważne zdanie, trafiło do tego szkicu.

Zacytowane wyżej zdanie mówi o istocie pisarstwa: tworzywem musi być nasze doświadczenie, wiedza o rzeczywistości zgromadzona podczas naszej egzystencji. Innego tworzywa nie powinniśmy szukać ani się uczyć, bo to się nie uda. Rzecz w tym, żeby w materiale naszego życia, w jednostkowym magazynie pamięci doświadczonej i odziedziczonej dojrzeć wymiar uniwersalny, a zarazem atrakcyjny konkret. Trzeba w tym swoim doświadczeniu znaleźć odpowiednio nośną i bogatą historię do opowiedzenia, która byłaby mocna jako konstrukcja fabularna i znacząca jako przypowieść.

Powinno się pisać o tym, co się zna, o czym się wie, co nas otacza, czym i w czym żyjemy i co usiłujemy zrozumieć. Wydaje się nam, że literatura powinna opowiadać o ludziach nadzwyczajnych, miejscach szczególnych i wydarzeniach wyjątkowych. Bo istotnie: zwykle, szare życie przeciętnego człowieka na przeciętnym uboczu jest mało pożywne, tak jak jego codzienny hot-dog albo pizza i cwieczorna telewizja, a niewykluczone, że także wieczorna miłość. Ale sztuka pisania na tym właśnie powinna polegać, żeby ten powszedni życiorys pokazać jako egzystencję jedyną i prawdziwą, zdolną do pełnego wymiaru, czyli taką, która jest dana tylko raz i musi wystarczyć, bo żadnej innej nie będzie.

Z *The Faulkner – Cowley File* zapadło mi w pamięć również takie zdanie Faulknera: „*I'm telling the same story over and over, which is myself and the world*”.

Każdy pisarz mógłby powiedzieć to samo: raz za razem opowiadam tę samą historię – o moim istnieniu pośród świata.

Choć może nie każdy jest tego świadomy.

Co z tego stwierdzenia Williama Faulknera wynika dla tych, którzy biorą się do pisania? Chyba tyle, że powinni pisać o tym, co ich rzeczywiście obchodzi. W materiale doświadczenia jest ukryty zapis, kod do rozszyfrowania i głośnego odczytania.

Zatem: po co literatura?

Pytanie jest z gatunku elementarnych pytań dziecka: po co jest powietrze, dlaczego istnieje woda, po co wzrok, słuch?

Ze wszystkich „zmysłów”, którymi posługuje się człowiek, poznając świat, najważniejszym jest słowo.

Wiedza o rzeczywistości ujęta jest i zawarta w słowach. Wiedza indywidualna i wspólna wiedza ludzkości. Słowa układają się w opowieść. Od bohaterskiego eposu do ulicznej plotki. Od telewizyjnej sieczki informacyjno-rozrywkowej po awangardowy spektakl teatralny – wszystko jest zrobione ze słów, zbudowane według reguł opowieści i służy poznaniu. Literatura jest

najpełniejszym, najbardziej precyzyjnym i najbardziej wszechstronnym systemem poznawczym, jaki stworzyliśmy. To być może truizm, ale czasem warto go sobie powtórzyć.

Nawet ci, którzy nigdy niczego nie przeczytali i nie odczuli potrzeby sięgnięcia po książkę, kontaktują się ze światem i myślą o nim dzięki literaturze. To literatura jest fundamentem naszego systemu pojęć, zatem ona wyodrębniła nas spośród zwierząt. Wszak na początku było słowo. Słowo.

Czy z tej konstatacji coś wynika dla literatów? Przede wszystkim: zgroza odpowiedzialności. Nie pisać byle czego. I nie pisać byle jak.

KAZIMIERZ BRAKONIECKI

Reporter chmur

1.

Urodzić się na nowo,
to umierać podwójnie.

2.

Młodziutki wróbel przebił listowie aronii
i dziobem wypłoszył ciszę,
która jak wielka litera wpadła
do czytanej w cieniu książki.

3.

Stojąc pomiędzy bukami,
zapominał na śmierć śmierć.

4.

Ciało już go nie krępuje,
a duch już nie więzi.
Żyje sobie między życiem a śmiercią
w przestrzennym wierszu.

5.

Czarny kotek skacze
na sztywnych nóżkach wystraszony.

Chrzęst klucza w zamku,
wybijanie przerębla w lodzie.

Lot planety w kosmicznym przeciągu,
wołanie za szpitalną zasłonką umierającej kobiety.

6.

Daleko poza granicami i górami
spływa krajobraz pustki.
Mokre liście pamięci na wodzie.

7.

Kropla krwi opada ze słońca.
Chłopiec uczy się chodzić
po alfabecie z zamkniętymi oczami.

8.

Pisał ustami,
dopóki starczyło mu krwi
na martwym języku.

9.

Dołek w wiosennej ziemi.
Usta w zakochanej twarzy.
Otwór życia bezbronny.

10.

Zamyślony kamień leśny.
Popękany i purpurowy.
Wyjęty z korony śmierci.

11.

Absolut sam w sobie nie istnieje.
To, co prawdziwe jest konkretne.
To, co moralne jest zmysłowe.

12.

Nie wiedział dlaczego,
ale zdarzało mu się wołać
w głąb ziemi lub drzewa
o pomoc do dawnych bogów.

13.

Nie jest tuziemcem ani zaziemcem,
nad kartką papieru
puszcza soki jak brzoza,
nad którą przystanął
soczysty pełnią księżyc.

14.

Rozpogodziło się.
Myśl o śmierci uleciała.
Siedzi w lesie pod mchem
i naprawia rozcięte szpadlem
robaki, ścięгна, paciorki.

15.

Leśne jezioro pokryte zieloną mazią.
I jedna kaczka. Kręci się z nadzieją,
że coś znaczy w tej kosmicznej fikcji.

16.

Żyje powierzchownie, próchnicznie,
zewnątrznie.
Jest pobłażliwą różą w jesiennym deszczu.
Ocieka olśnieniem po prostu po płatkach.

17.

Cierpliwy dzień. Wymarzony.
Obserwuje nawałnicę kropel
na stole obciążonym wstydliwą ceratą.
Cierpliwy stół. Skuteczny.
Obserwuje nawałnicę myśli
w czaszce obciążonej niepiśmiennym życiem.
Cierpliwy mózg. Nieobjęty.
A jednak cały z ufortyfikowanej ziemi.

18.

Jesteś przyrodą, która myśli,
że obejdzie się bez przyrody.
Ciekawy przypadek natury.

19.

Już nie wypuszczasz pędów.
Trzeba będzie cię wyrwać z korzeniami
nocy.

20.

Jaki jesteś głupi!
Tak byś pogadał z wróblem,
ale dawno go nie widziałeś.
Może z sikorką?
Pojawia się częściej.
Bo nie ze sroką,
która jest nieprzekładalna.
Dla samego siebie nie masz już skrzydeł.

21.

Przesadziłeś róże.
Martwią się o ciebie.
One martwią się przesadzone o ciebie.
Bo ciebie ktoś przesadzi też.
Bez oznak miłości i nadziei.
Na zawsze.
W dziurawą doniczkę kosmosu.

22.

Ściemniło się. Dwa gawrony
szeroko unoszone przez wiatr.
Rzeczywistość jest jedną z ulotnych prawd.

23.

Ciekawska sikorka wzlata i odlata,
pozostawiając za ogonkiem
śmieszniejsze powietrze od niej samej.

24.

Trzeba samotnie i głęboko
kopać w ziemi umysłu,
aby odkryć, że człowiek
to w ogóle nie brzmi,
ale milczy i śni.

STANISŁAW DŁUSKI

„Zniszczenie to moja Beatrycze”

Wrzucają nas do dołu, a przecież
W naszych oczach jeszcze słońce kwili,
Jeszcze słowa w ustach się zielenią;
Nad nami życia ciemny blask,
Pod nami robaki odprawiają już rytuał
Pożerania i zniszczenia, posiwiąte
Ptaki zawodzą nad cmentarzem,
Odchodzą przyjaciele i kochanki,
Zostajemy sam na sam z tajemnicą
Gnicia, przemiany, rozpadu ciał.
Słowik śpiewa hosanna.

Poszukiwanie blasku

Córeczko moja, daleka i bliska,
gdzieś za siedmioma górami i rzekami,
liście o Tobie szepczą,
ptaki ponad matką ziemią
układają pieśni o Tobie,
a ja tutaj, w spalonym mieście, z chorym sercem,
wszędzie Cię widzę, w każdej
łzie nieba, w trawie posiwiątej
szukam miłości, blasku Twojego dzieciństwa,
zagubiony proszę Pana Zastępów
o świt z Tobą

Wierni przegranej

dla Godota

Kto wiele traci, wiele zyskuje.
Kto nie ma nic, ma wszystko.

Kto śpi na kamieniu, ma złote sny.
Kto je trawę, przetrwa głód serca.

Kto lubi ciszę, mieszka w pieśni.
Kto daje siebie, bogowie mu sprzyjają.

Kto odchodzi w cień, żyje w blasku.
Kto wyrzeka się gniewu, odnajdzie miłość.

KAROL MROZIŃSKI

Moja własna pandemia

Ja nie mam problemu z hipochondrią. Nie mam żadnego problemu z hipochondrią. Ja nie lubię chodzić do lekarzy, a hipochondrycy bez przerwy chodzą do lekarzy, chociaż u lekarza można się dowiedzieć o wszystkich możliwych chorobach, na przykład o przewlekłej obturacyjnej chorobie płuc, zwanej po łacinie *morbis obturativus pulmonum*, nieuleczalnym schorzeniu charakteryzującym się postępującym i nieodwracalnym ograniczeniem przepływu powietrza przez drogi oddechowe. Lekarze lubią tak mówić: „ograniczenie przepływu powietrza”, „upośledzenie wymiany gazowej”. Nie powiedzą ci wprost, że któregoś dnia udusisz się i umrzesz. Lekarze to ludzie troskliwi i delikatni. Nie będą ci psuć humoru, zanim zapłacisz rachunek.

Tak samo jest ze znajomymi. Oni też są troskliwi i delikatni. Nie powiedzą ci nigdy, żebyś pożegnał się z sercem, bo masz rozszerzone żyły na szyi, astmatyczny kaszel, albo że ten ból w kolanie, na który im się skarżysz od paru dni, to prawdopodobnie przerzut złośliwego nowotworu (przynajmniej umrzesz na to samo co Arthur Rimbaud). Nie, dla nich zawsze wszystko jest w porządku. Będą ci klepać po plecach, będą się śmiać i żartować, będą robić wszystko, żebyś tylko nie myślał o zbliżającej się nieuchronnie śmierci. Jak Boga kocham, dla moich znajomych nic nigdy nie jest powodem do zmartwień. Niczym się nie przejmują. Oczywiście dopóki działa im internet.

Ja za to przejmuję się bez przerwy i chociaż nie mam problemu z hipochondrią, czytam często o chorobach, dolegliwościach, niedomaganiach, niedyspozycjach, infekcjach oraz zakażeniach. Znam jedną dziewczynę imieniem Ada, która pracuje w Instytucie Genetyki Człowieka. Opowiada mi o jakościowej i ilościowej analizie chimeryzmu komórkowego, ekspresji genu EVI-1, występowaniu oraz ekspresji genów fuzyjnych jako wykładników choroby resztkowej u dzieci chorych na białaczkę i paru innych badaniach w zakresie analizy cytogenetycznej chorób nowotworowych. Lubię jej słuchać. To mnie uspokaja. Ona jedna rozumie niepokój, jaki czuję, żyjąc w świecie pełnym bakterii, wirusów i zarazków.

Ada na co dzień ma do czynienia z całą masą rzeczy widzialnych i niewidzialnych, które mogą cię zabić. Nie zazdrozczę jej. To nie jest praca dla ludzi z wyobraźnią. Ja po przyjeździe rano do Instytutu od razu zacząłbym myśleć o przypadkowym zakażeniu wirusem ebola i wszystkich straszliwych tego konsekwencjach: krwotokach, gorączce i śmierci z wykrwawienia; w porze obiadowej natomiast przypomniałbym sobie o mikroorganizmach odpowiedzialnych za zatrucia pokarmowe, występujących w formach patogennych z rodzaju *Listeria*, *Clostridium* i *Yersinia*. To się wydaje zabawne, ale z bakteriami w żywności nie ma żartów. Ada naczytała się kiedyś *Historii oka* Georges'a Bataille'a i próbując odtworzyć jedną scenę z jajkiem, nabawiła się waginalnej infekcji salmonellą.

Odkąd usłyszałem tę historię, niczego u Ady nie jem. Odwiedzam ją czasem, żeby pooglądać podręczniki medyczne ze studiów i pogadać o nękających mnie dolegliwościach, ale nie zostaję, jak dawniej, na kolację, gdyż życie ma się tylko jedno. Ada mnie rozumie, chociaż jej zdaniem zaczynam powoli przesadzać z troską o zdrowie, co w konsekwencji może pozbawić mnie samodzielności i skazać na „jałową egzystencję w sterylnym, aseptycznym świecie przypominającym laboratorium genetyczne”. Zaciekał mnie ten pomysł. Poprosiłem Adę, aby powiedziała o nim coś więcej, ale odparła, że ma dosyć, idzie się wykapać i żebym w tym czasie zrobił nam drinka.

Niestety w barku była tylko whisky. Ja nie znoszę whisky. Przypomniało mi się, jak kiedyś w Irlandii zabrali mnie do destylarni, gdzie produkuje się to paskudztwo. Z wielką dumą pokazywali te ich miedziane kadzie i piwnice z beczkami, a na koniec kazali spróbować tego, co tam wyczarowali. Spróbowałem. Zrobiło mi się niedobrze. Dolałem wody z dzbanka, który ktoś łaskawie postawił na stole, ale nie zdążyłem wypić do końca, bo moja znajoma, córka właściciela tej gorzelni, wyrwała mi szklankę, uniosła ją tak, aby wszyscy widzieli, i powiedziała, że dwadzieścia lat destylowania wody z ich szlachetnej whisky poszło właśnie na marne. Może i tak – odpowiedziałem – ale przynajmniej teraz da się to jakoś wypić. I dodałem: jeżeli absynt jest zieloną wróżką, to whisky brunatną pomywaczką szaleców. Nigdy więcej nie zaproszono mnie już do Irlandii.

Wyjąłem z barku dwie szklanki. Wyglądały na brudne, więc poszedłem do kuchni, zagotowałem wodę i wyparzyłem je we wrzątku. Lepiej nie ryzykować. Pomyślałem, że gdyby trochę schłodzić tę whisky, to może dałbym jej radę. Otworzyłem zamrażarkę, a na jej dnie, pod workiem z lodem, znalazłem ćwiartkę czystej wódki. Od razu poprawił mi się humor.

– Ada! – krzyknąłem w stronę łazienki. – Mogę tej czystej z lodówki?

Po chwili powtórzyłem:

– Ada! Napiję się tej czystej z lodówki!

– Tak, tak! Z lodówki! – usłyszałem w odpowiedzi.

Zrobiłem sobie drinka z wódką i sokiem, butelkę schowałem z powrotem do zamrażarki, wziąłem lód i poszedłem z powrotem do salonu. Adzie przyrządziłem *whisky on the rocks*, jak to nazywają w Irlandii, i napiliśmy się razem, gdy wróciła z kąpieli. Było całkiem miło. A potem zasnąłem na kanapie i śniłem dziwne sny.

Kilka dni później poszedłem do teatru. Jako masochista nie byłem w stanie odmówić sobie przyjemności zobaczenia dawnych znajomych ze szkoły teatralnej w jednym z najbardziej kasowych spektakli sezonu. Trzy miesiące po premierze, a foyer było wciąż pełne. Zawsze zastanawiało mnie, że tak wielu ludzi w tym mieście nie ma nic lepszego do zrobienia ze swoimi pieniędzmi i wolnym czasem, niż przeznaczyć je na dwugodzinny popis tarzania się po scenie i darcia wniebogłosy. A jeszcze ciekawszym pytaniem było, czy będąc na miejscu moich kolegów ze szkoły, również zaprzętałbym sobie tym myśli. Na pewno nie – odpowiedziałem smutnej hostessie, gdy zaproponowała mi program, i poszedłem zając miejsce na widowni.

Tak jak podejrzewałem, przedstawienie było wspaniałe. Już w pierwszej scenie jeden z aktorów powiesił żywego homara na żyłce. Do grzbietu przy mocował mikrofon, dzięki czemu widzowie mogli słuchać odgłosów bicia serca konającego skorupiaka. Niestety akurat w tym kluczowym dla fabuły momencie dostałem ostrego kaszlu. Po paru minutach jakiś dżentelmen siedzący przede mną odwrócił się i zapytał, czy mógłbym się już uspokoić, ale ja nie byłem w stanie nic na to poradzić. Wręcz przeciwnie, kaszlałem coraz głośniej. Po jakimś czasie reszta widowni również zaczęła kaszleć. Najpierw ten pan przede mną, potem wszystkie rzędy aż do rampy, ludzie po mojej lewej i prawej, a na koniec nawet aktorzy na scenie. Nie wiedziałem już, czy to sen, czy raczej element spektaklu, w którym widzowie są podstawieni, a ja jeden o niczym nie wiem.

Aktor grający mordercę homarów upadł na deski i zaczął się tarzać w konwulsjach. Wydawał przy tym odgłosy, jakby gotowano go żywcem, pluł i dusił się, cały czas kaszłąc. Publiczność również kaszłała, mimo to biła brawo, myśląc, że wszystko jest grą, że to jedynie świeża, brawurowa interpretacja *Wiśniowego sadu*. Tymczasem nieszczęsny Łopachin miotał się dalej, usiłując zerwać z siebie ubranie razem ze skórą i włosami. Jego twarz wykrzywiła się, rozsypywała i układała na nowo, jakby ktoś ugniatał mu czaszkę niewidzialnymi

palcami. To samo działo się już z widzami. Jeden po drugim zaczęli rwać sobie włosy z głowy, związać się z bólu na podłodze i wyć jak zarzynani. Tego było za wiele. Odepchnąłem jakiegoś grubasa, który rzucił się na mnie z piskiem małej dziewczynki, i ruszyłem w stronę wyjścia.

Na sali wybuchła panika. Ludzie wyskakiwali z balkonów, spadając innym na głowy, gryźli się nawzajem, jedni o drugich potykali i deptali tych, którzy nie byli w stanie się podnieść. Postanowiłem przeczołgać się do drzwi obok sceny, gdzie było trochę spokojniej. Byłem już na wysokości pierwszego rzędu, gdy ktoś złapał mnie za nogi. Szarpnąłem się, ale nie dałem rady wyrwać z uścisku. Jakiś mężczyzna w wieczorowej sukni kurczowo uczeplił się moich kolan, wrzeszcząc na cały głos: „Chryste, ratuj mnie! Ratuj!”. Spojrzałem na niego jeszcze raz i sam zacząłem krzyczeć. To byłem ja. Ten człowiek wyglądał tak jak ja. Miał moją twarz, moje włosy, ciało i głos. Aż mi się ciemno zrobiło przed oczami.

Uwolniłem się w końcu i wpelzłem między fotele. Rejwach zaczynał cichnąć. Odczekałem jeszcze chwilę, po czym podniosłem się i rozejrzałem po sali. Wszyscy leżeli nieprzytomni. Wszyscy wyglądali tak samo. Nie było już mężczyzn i kobiet, młodych i starych. Byłem tylko ja. Sto pięćdziesiąt moich ciał ubranych w garnitury i suknie leżało bez ruchu na widowni i scenie teatru. Dostałem napadu śmiechu. Nie byłem w stanie nad tym zapanować. Dopiero gdy moi *doppelgängerzy* zaczęli się budzić i wstawać, dotarło do mnie, że to się dzieje naprawdę. Wybiegłem przez foyer na ulicę, przewróciłem się, podniosłem, zacząłem biec dalej i nie zatrzymałem, aż dotarłem do domu.

Zatrzasnąłem za sobą drzwi i rzuciłem się na łóżko. Obudziłem się, gdy było już jasno. Czułem się słabo, potrzebowałem się czegoś napić, ale miałem jedynie amol. Wypiłem kilka łyżek, po których zrobiło mi się jeszcze gorzej. Poszedłem pod prysznic, odkręciłem zimną wodę i dobry kwadrans stałem w jej strumieniu, myśląc, co robić dalej. Jedyne, co przychodziło mi do głowy, to zadzwonić do Ady. Tak też zrobiłem. Musiała być w jakimś wesołym miejscu, bo w tle słyszałem śpiewy i wrzaski. Opowiedziałem dokładnie wszystko, co działo się w teatrze. Spodobała jej się ta historia. Zaproponowała, żebym wpadł do niej za godzinę na drinka z kilkoma moimi klonami.

– Mam całą butelkę whisky – powiedziała do słuchawki. – Starczy dla wszystkich.

– Ja nie znoszę whisky. A po tej wódce z lodówki też się nie za dobrze czułem.

– Po jakiej wódce z lodówki? – zapytała Ada.

– Po tej czystej z zamrażarki – powiedziałem. – Dwa dni chorowałem, a teraz mam halucynacje.

– O czym ty mówisz?

– O tym, że więcej u ciebie nie piję.

Ada nie odzywała się przez dłuższą chwilę. W końcu zadała mi bardzo słabym głosem jedno pytanie:

– Napiłeś się z tej butelki po wódce, którą schowałam w zamrażarce?

– Jeden kieliszek sobie wlałem do szklanki, jak Boga kocham.

– Przyjeżdż do mnie natychmiast. I trzymaj się z dala od ludzi – powiedziała Ada i odłożyła słuchawkę.

Wybiegłem z powrotem na ulicę i oczywiście natychmiast dostałem ataku kaszlu. Żaden autobus czy nawet taksówka nie wchodziły w grę, a że nie miałem samochodu, pozostało mi jedynie iść do Ady na piechotę. Owinąłem sobie wokół głowy szalik i ruszyłem bocznymi ulicami w stronę śródmieścia, kaszląc i dusząc się tak, że co chwila musiałem zatrzymywać się, aby złapać oddech. Jeżeli to jakaś genetyczna gangrena – myślałem – a cóż to może być innego, to tamci z teatru, którym niechcący zepsułem spektakl o homarze, zdążyli już zarażić wszystkich wezwanych na miejsce policjantów i lekarzy, a oni z kolei tych, co zostali wezwani do nich na pomoc. Przy czym nikt, na czele ze mną, nie ma pojęcia, co się dzieje. A wszystko przez Irlandczyków i tę ich paskudną whiskę.

Dochodząc do placu Wolności, mijałem porzucone na ulicy samochody. Z daleka słychać było syreny karetek i radiowozów. Nad dachami kamienic przeleciał jakiś helikopter, chwilę potem drugi. Poza tym było cicho, jakby wszyscy wynieśli się z miasta. Jedynie mój kaszel dało się słyszeć na całym placu, gdy przechodziłem na jego drugą stronę.

W oddali zobaczyłem biegnących w moją stronę ludzi, około dwudziestu lub trzydziestu osób. Zacząłem dawać im znaki, aby się nie zbliżali, ale nie zwracali na mnie uwagi. Po prostu biegli przed siebie ulicą, niczego nie goniąc ani przed niczym nie uciekając. Gdy trochę się zbliżyli, rozpoznałem w nich moje klony. Byli przerażeni. Prawdopodobnie nie mieli pojęcia, co się z nimi stało, więc instynktownie zbili się w stado jak zwierzęta, wybiegli na ulicę i będą tak teraz biec bez celu, dopóki nie padną.

Ta trzydziestka to był jednak tylko początek. Na następnym skrzyżowaniu wyszedł na mnie cały tłum sobowtórów, zaganiany przez wozy policyjne na drugą stronę ulicy. Musiałem schować się w bocznej alejce, bo zostałbym stratowany. Stamtąd zadzwoniłem do Ady. Powiedziałem, że nigdy jeszcze nie czułem takiego żalu z powodu napicia się wódki jak teraz i że mam pewne

trudności z dotarciem do jej domu. Zapytała, gdzie jestem. Opisałem jej swoje rozpaczliwe położenie i umówiłem się pod kinem dwie ulice dalej.

- Jak cię rozpoznam? – usłyszałem na koniec naszej rozmowy.
- Weź ze sobą whisky. Ten, co nie będzie chciał się z tobą napić, to będę ja.
- Pierwszy raz słyszę cię w takim humorze – powiedziała Ada.
- Jako jedyny tutaj przestaję być do siebie podobny.

Rozłączyłem się i pomyślałem, że rzeczywiście zaczynam czuć się coraz lepiej. Prawdę mówiąc, pomimo wszystkiego, co działo się dokoła, czułem się naprawdę dobrze. Nie miałem jeszcze doświadczenia w byciu figlarnym, więc ta riposta na pytanie Ady była dość szorstka i sucha w dotyku, ale i tak robiłem niezwykle postępy. No chyba że były to jedynie oznaki zbliżającego się załamania nerwowego.

Po około dwudziestu minutach sterczenia pod kinem „Olympia” i wpatrywania się w jednakowy tłum ciągnący ulicą dostrzegłem wreszcie Adę. Trudno jej było nie zauważyć. Od stóp do głów ubrana była w kombinezon chroniący przed zagrożeniami biologicznymi, na twarzy miała maskę filtrującą powietrze, w ręku torebkę z wężowej skóry, a na nogach wysokie szpilki w kolorze czerwonym. Moja mała pandemia przerwała jej chyba jakieś ważne spotkanie towarzyskie, które opuściła w pośpiechu, ledwo znajdując czas na dodanie do garderoby niezbędnych dla zachowania zdrowia elementów. Znowu zachciało mi się śmiać. Nie pamiętam, kiedy było mi tak wesoło jak ostatnio. Ada podeszła do mnie i zapytała:

- To ty?
- To ja – odpowiedziałem.
- Chodź ze mną.

Poszedłem. Ada poprowadziła mnie przez tłum *doppelgängerów*, w którym czułem się jak w gabinecie luster. Każda mijająca nas twarz była moja, znałem je wszystkie na pamięć. To było wspaniałe. Po raz pierwszy w życiu czułem się obcy pomiędzy ludźmi. Nie musiałem się już nikogo bać.

– Muszę ci pogratulować zarażenia się naszym najnowszym wirusem – mówiła Ada, starając się, abym ją usłyszał przez maskę. – Wyniosłam go w tajemnicy z Instytutu, gdy tylko odkryłam, jakie ma działanie. Nie chciałam, żeby ktokolwiek nad nim pracował ani tym bardziej miał z nim kontakt. Ale cóż, wyszło trochę inaczej.

- Czemu trzymałaś go w mrożonej wódce? – zapytałem.

– Myślałam, że zginie w tej temperaturze i alkoholu, ale zdaje się, że to jedynie pomogło mu wyewoluować.

– Chcesz powiedzieć, że na zimnie i w wódce ten twój wirus nie zdycha, tylko rozwija się i rozmnaża?

– Na to wygląda – powiedziała Ada.

– To nie wróży dobrze temu krajowi.

Dobłą godzinę przedzierałiśmy się przez miasto w kierunku Instytutu Genetyki Człowieka. Plan Ady był taki, aby wziąć stamtąd antidotum na mojego wirusa, które powstało razem z nim.

Tyle dobrego, że powstało. Inną sprawą było, czy zadziała. Wszystko zależało od tego, czy wirus zaczął już mutować. A jeśli tak, to w jakim stopniu. To była jedna z rzeczy, których nie wiedzieliśmy. Wiadomo było tylko tyle, że trzeba się spieszyć, bo odkąd ruszyliśmy spod kina, nie spotkaliśmy nikogo zdrowego. Co ciekawe, zainfekowani zaczęli zachowywać się normalnie. Coraz rzadziej można było zobaczyć zdziczałe stada, takie jak tamto na placu Wolności. Ludzie z powrotem wsiedli do samochodów, jeździli autobusami, śmiali się i obejmowali, idąc ulicą.

– Widzisz? Oni już nie czują, że coś jest z nimi nie tak – wyjaśniła Ada. – Będą żyli dalej, myśląc, że tacy się urodzili.

W drzwiach Instytutu przywitał nas mój sobowtór portier. Wzięliśmy identyfikatory i pojechaliśmy windą na trzecie piętro, gdzie cały sztab moich *doppelgängerów* w białych fartuchach pracował przy mikroskopach i próbkach jakby nigdy nic. Ada kazała mi zaczekać na korytarzu i poszła po antidotum.

Znów ogarnął mnie bógostan. Jeszcze kilka dni temu byłem zaledwie nieudanym byłym aktorem z nerwicą i całym atlasem zmyślonych chorób w karcie pacjenta. A teraz mogłem być każdym: genetykiem, policjantem, pilotem. To znaczy oni byli mną, ale to przecież wychodzi na jedno. Uśmiechnąłem się do mijającego mnie sobowtóra, a on również się uśmiechnął. Pogadaliśmy chwilę, po czym on wrócił do swoich zajęć, a ja z Adą do swoich.

Z Instytutu wracaliśmy taksówką. Życie w mieście wróciło do normy. Pomimo mrozu była całkiem ładna pogoda. Kierowca opowiadał nam, że ma już dosyć tej pracy, że jeszcze sobie pojeździ na tej taksówce do końca roku, a potem wróci do swojego zawodu.

– A kim pan jest z zawodu? – zapytałem.

– Złodziejem – odpowiedział mój klon taksówkarz.

Chwilę po wejściu do mieszkania Ada zdjęła kombinezon ochronny oraz maskę i rozpuściła swoje długie, jasne włosy.

– No to teraz zobaczymy. Albo antidotum działa i uda nam się jeszcze kogoś wyleczyć, albo świat należy do ciebie – powiedziała, po czym podeszła i pocałowała mnie w usta.

Objąłem ją ramieniem i staliśmy tak złączeni przez dłuższą chwilę. A potem Ada odsunęła się i nie patrząc mi w oczy, zapytała:

– Ile mam czasu?

– Około dziesięciu minut.

– Zrób mi drinka z tą nieszczęsną wódką i dolej do niego to – powiedziała, podając mi probówkę, którą wzięła z Instytutu. Poszedłem do kuchni, zagotowałem wodę i wyparzyłem we wrzątku dwie szklanki. Wyjąłem z zamrażarki ćwiartkę czystej i nalałem sobie i Adzie po równo. Dorzuciłem lodu i dolałem trochę soku pomarańczowego. Teraz wystarczyło dodać antidotum. Sięgnąłem do kieszeni i wyjąłem z niej probówkę. Obróciłem ją raz i drugi w dłoni, po czym odkręciłem korek i wylałem zawartość do zlewu.

Wróciłem do salonu, podałem Adzie drinka i usiedliśmy razem na kanapie.

– Twoje zdrowie – powiedziałem. – Na jeden raz.

Wypiliśmy do dna. Ada odstawiła pustą szklankę na stolik, uśmiechnęła się do mnie, a ja wyciągnąłem dłoń i poprawiłem jej włosy.

– Jezu, jakie dobre! Od dzisiaj ja też nie piję whisky, tylko to.

ANNA FRAJLICH
Prawdziwe książki

A jednak jeszcze czytają
prawdziwe książki
obracając stroną po stronie
w autobusie
w metrze
w pociągu
„Death in Venice”
czyta młody człowiek
siedzący tuż obok na ławce

znam też innego który
tak się małym Tadzim przejął
że własne imię odrzucił
i podpisuje się „Tadzio”.

Umarł już mały Tadzio
i wielki Tomasz Mann

„Śmierć w Wenecji”
wciąż żyje.

Monolog

– Już nie pukam
do drzwi kamienia –
powiedziałaś
kiedy przywiozłam ci kamień
z nad-atlantyckiej plaży

a teraz?
do jakich drzwi pukasz
jakie zwiedzasz sale

czy tak puste
jak puste
jest twoje mieszkanie
w którym
nawet kot
nie *ociera się*
między meblami.

Senność

Pamięci Cathy Nepomnyashchy

Umrzeć we śnie
tak lekko
z jednego snu
do drugiego
przemknąć niepostrzeżenie
a potem już tylko śnić
sennymi labiryntami
błądzić
w nieskończoności
snem wiecznym żyć.

ANNA NASIŁOWSKA

Obietnica

Krótką podróż
to obietnica zmiany
inaczej oddycha się
w mieście gdzie na ulicach
ludzie pozdrawiają się o poranku
ich zajęcia zrozumiałe
gesty celowe
słowa uprzejme

piekarnia na rogu
tam kobieta za ladą mówi do drugiej
„o... i od razu
inne życie”
a potem do mnie:
„proszę wziąć pierniczki
one są boskie”
a więc dostępność transcendencji
w lukrze

tak
dzisiaj zaczyna się nowe życie
boskie pierniczki
zawodzą trochę
ale poranek nie

Przesłuchania Chopinowskie

Pochyla się nad klawiaturą
chłopak wampirycznie blady
z dużymi stopami
w lakierkach numer mniejszych od kajaka
płynie pewnie przez polonezy
kobieta o plecach banalnych
w sukni która odsłania za dużo
jest dokładna
cierpliwa
bez pedanterii delikatna
Inna twarz ospowatego kochanka
waha się
między bólem a ekstazą
wygląda to na trudny seks
z fortepianem
ale szczytuje tylko
muzyka

Czy niedoskonałe palce
mogą wyłuskać nieubłaganie
doskonałą muzykę?

W poezji
pijak i łajza
wstrząsająco prawdziwi
okrutnie dobitni
i tacy cudowni w słowach
jak nigdy w życiu

RYSZARD KRYNICKI
Południk Czerniowce
(IX 2015)



Synagoga Tempel, zbudowana w latach 1873–1878 w stylu neomauretańskim według planów Juliana Zachariewicza. W czerwcu 1941 roku spalona przez Niemców; w czasach sowieckich przebudowana na kino.



Pomnik Paula Celana, wzniesiony w 1992 roku przy ulicy Głównej (wul. Holowna). Jak pisze Helmut Böttiger w książce *Orte Paul Celans (Miejsca Paula Celana, 1996)*, można się domyślać, że jego twórca „w swoim wcześniejszym życiu modelował popiersia Lenina”.



Ulica Saksahńskiego (wul. Saksaganskogo) – niegdyś Wassilkogasse, str. Alexandru Vasilco. Na domu nr 5 znajduje się tablica upamiętniająca Paula Celana, który urodził się 23 listopada 1920 roku na Wassilkogasse 5; prawdopodobnie zmieniła się numeracja domów, bo obecnie wiadomo, że urodził się w oficynie domu nr 3.



Ulica Saksahanskiego 3, dziedziniec. W oficynie (na parterze, pomalowanym na białą) urodził się Paul Antschel (po rumuńsku: Ancel, stąd anagram Celan) i mieszkał piętnaście lat. W 1935 roku rodzina Antschelów przeniosła się do domu przy ulicy Masaryka (Masarykgasse).



Czas serca. 8 września 2013 roku, dziedziniec domu przy ulicy Saksahańskiego 3;
Mark Bielorusiec i Petro Rychło czytają wiersze Paula Celana w czasie
festiwalu poezji *Meridian Czernowitz*.



Uniwersytet w Czerniowcach (była rezydencja metropolity bukowińskiego).
Paul Celan studiował tu romanistykę w roku 1939/1940 i anglistykę w roku 1944/1945.



Centrum Paula Celana (na rogu ulicy O. Kobyłańskiej i ulicy Czeluskinowców).



Uroczyste otwarcie Centrum Paula Celana w czasie festiwalu *Meridian Czernowitz* (7 września 2013 roku).



Była Wielka Synagoga w Czerniowcach (Grojse Szil) przy ulicy Barbusse'a
(wul. Barbjusa, 31; wcześniej: Synagogengasse, str. Wilson).
Spalona przez Niemców w 1941 roku, obecnie zakład stolarski.



Wielka Synagoga, 8 września 2013 roku: Irina Wikirczak zapowiada spotkanie z izraelskim poetą Amirem Orem.



Wielka Synagoga: Amir Or czyta swoje wiersze. Kilka lat temu spotkałem go na festiwalu poezji w Jerozolimie, później w Tokio.





Dom, w którym 11 maja 1901 roku urodziła się Rose Ausländer, ulica Sahajdacznego 56 (wul. Sagajdacznego, 56).





Cmentarz żydowski w Czerniowcach (wul. Zelena), założony w 1866 roku, jeden z największych w Europie Środkowej i Wschodniej.



Na zwieńczeniu macewy po prawej stronie dwie dłonie złożone w geście błogosławieństwa (znak ten umieszczano na grobach kapłanów, kohanim).

Na macewie po lewej – ślady polichromii; na zwieńczeniu: dłoni trzymająca dzban, symbol potomków rodu Lewiego.

ABEL MURCIA

w przekładzie Krystyny Rodowskiej

W dzieciństwie uparcie chciałem
zrozumieć świat zadawałem pytania
z odpowiedziami i bez nich
wymościełem sobie własny kąt w pustce
z którego obserwowałem innych
z czasem zmieniły się pytania
własny kąt kurczył się coraz bardziej
w cieniu oświetlonych okien
udaje mi się odczytać gryzmoły
biegnące po murach w tym miejscu
jaki kolor ma nazwa rzeczy
czym pachnie cisza nocna
o czym śni dotyk nieobecności
jak pachnie w ciągu dnia odległość
co czuje skóra gdy nikt jej nie dotknie

Zimowy horyzont

Kołuje się światło pośród chmur
burech lutego który się powtarza
wieczór po wieczorze. Drzewa i cienie
monochromatyczne szukają nieba
które je usprawiedliwi i mnie razem z nimi.
Dzisiaj zima to skrawki śniegu
które ją wspominają i to terkotanie
bezbarwne moich wielu piątek
między tutaj a tam w tej samej
przestrzeni. Godziny przynoszą nam noc;
o 17.30 – dzień
jest już dłuższy, kosmos ciągle ciemny,
czarny, i ja, i ty, my wszyscy –
zwyczajni zakładnicy
światła które wykradł horyzont.

Monolog osoby towarzyszącej

Urodzić się z biegiem rzek
Każe ruszyć z miejsca
A także w poszukiwaniu morza
Oceanów i pustyń
Może pustkowi
Tęskniących za harmonią
W echu wody.

Człowiek usiłuje ciągle
Być sobą.
Nawet wtedy gdy się zmienia.

Urodzić się jest z natury rzeczy
Formą zobowiązania
By spotkać się z losem
Stąd ten zwyczaj
Gromadzenia wspomnień
Które nam pozwolą
Odnaleźć przejście
W naszych labiryntach

Nie różnisz się od innych
To lustro dzisiaj jest inne
Inne może są twoje drogi
Twoje domy, domowe ogniska,
A nawet twoje odbicie

Punkt po punkcie,
Szkicując zaledwie
Krajobraz bez przecinków
I bez horyzontów,
Zagubiony wśród alfabetów
Wchodzisz coraz głębiej
W pozbawiony drzew las
Swoich sprzeczności.

Wieczorem

Głosy sąsiadek na ulicy
zaczyniają świat i odczyniają.
Ciężarówka ze śmieciami
zbierze codzienne opowieści
domów, wszystkich domów,
żywołów, których nie znają gazety.
Bieganina psów, szczekanie
tych co nie biegają, skulone
gdzieś milczenie kotów.
Bezsenna i dźwięki radia,
które czuwa, my także czuwamy,
monotonne przewracanie stron książki,
ocieranie się ciał po omacku, nie w porę,
chrapanie, które nigdy nie będzie naszym,
i oddychanie przez spokojny sen
lub bezdźwięczny krzyk każdego koszmaru.
Szept dzieci w ucieczce przed zegarami.

Nota

Abel Murcia, urodzony w 1961 roku, jest hiszpańskim poetą, tłumaczem poezji polskiej, leksykografem, autorem kilku słowników hiszpańsko-polskich i polsko-hiszpańskich, wieloletnim dyrektorem Instytutu Cervantesa w Warszawie i w Krakowie; od jesieni 2014 roku w Moskwie. Opublikował kilka tomów wierszy: *Kilometro 43*, *En voz baixa / En voz baja* – dwujęzyczny tom portugalsko-hiszpański, *Haikus, sonetos y silvas*, *Triálogos / Trialegs / Trialogi* – wydanie trójjęzyczne: w języku katalońskim, hiszpańskim i polskim (Wydawnictwo Świat Literacki). W 2012 roku opublikował dwujęzyczny tom wierszy *Desguace personal / Osobista rozbiórka* (Wydawnictwo Czuły Barbarzyńca), w przekładzie kilku wybitnych tłumaczy, między innymi Carlosa Marrodana i Leszka Engelkinga. W 2014 roku wydał w Hiszpanii tomik *Desconcierto instrumental*, z którego pochodzą trzy z zaprezentowanych tutaj wierszy. Poezja Abela Murcii, oszczędna w słowach, zarazem wyrafinowana i refleksyjna, sonduje codzienność, wydobywając na jaw ukryte wymiary rzeczywistości. W świecie Abela Murcii banalne staje się niezwykle. To finezyjna poezja pamięci i miłości, delikatnego poczucia humoru i dystansu do samego siebie. Murcia, koneser i degustator niuansów słownych i formalnych, chętnie uprawia sonet i haiku. Jego definicje poetyckie, na przykład takie, jak: „róża jest milczeniem zmrożonego ognia”, „jesteś bardziej mną, niż kiedykolwiek ja byłem” – na długo zapadają w pamięć. Zręczność Murcii w operowaniu sytuacyjnym i językowym konceptem ma niekiedy wiele wspólnego ze sposobami organizowania poetyckiej materii przez Wisławę Szymborską, której hiszpański poeta jest niestrudzonym i utalentowanym tłumaczem (współ z meksykańskim poetą-tłumaczem Gerardo Beltranem). We współpracy z Gerardo Beltranem i katalońskim tłumaczem Xavierem Farré opublikował w Hiszpanii *Antología de poesia polaca contemporánea (autores nacidos entre 1960–1980)*. Z kolei sam przetłumaczył i opublikował wiersze Ryszarda Kapuścińskiego, Julii Hartwig i Ewy Lipskiej.

Od kilku lat prowadzi blog, na którym zamieszcza swoje przekłady poetów polskich różnych pokoleń i własne fotografie. Jest członkiem honorowym Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Krystyna Rodowska

MARGUERITE YOURCENAR

Uśmiech Marko

Niczym samotna meduza statek płynął leniwie po gładkiej tafli wody. Na wąskim, wciśniętym pomiędzy górskie szczyty skrawku nieba krążył uparcie jakiś samolot, wydając nieznośne brzęczenie rozdrażnionego owada. Choć minęły zaledwie pierwsze godziny pięknego letniego popołudnia, słońce schowało się już za zboczami Alp Dynarskich, których jałową ziemię gdzieniegdzie tylko porastały rachityczne drzewka. Woda, rankiem tak jasnoblękitna na pełnym morzu, w głębi długiego, krętego fiordu, który dziwnym trafem pojawił się na wybrzeżach Bałkanów, nabierała teraz ciemniejszych barw. Skromne przysadziste domy i przaśna prostota krajobrazu zdawały się słowiańskie, ale głucha gwałtowność kolorów i wyniosłość nagiego nieba przywodziły na myśl Orient i islam.

Większość pasażerów już zeszła na ląd. Pertraktowano z ubranymi na biało celnikami i z wojskowymi, którzy wzbudzali powszechny zachwyty. Z trójkątnym puginalem u boku, piękni byli jak anioły wojny. Grecki archeolog, egipski pasza i francuski inżynier pozostali na górnym pokładzie. Inżynier zamówił piwo, pasza pił whisky, a archeolog orzeźwiająca lemoniadę.

– Ten kraj mnie fascynuje – powiedział inżynier. – Wybrzeża w Kotorze i Ragusie są zapewne jedynymi bramami na Morze Śródziemne tej wielkiej krainy Słowian, która ciągnie się od Bałkanów po Ural i za nic ma sobie nieustanne zmiany na mapie Europy, odwracając się zdecydowanie plecami do morza, które wnika w nią przez zawile cieśniny, płynąc z Finlandii, Pont-Euxin, wybrzeży Dalmacji czy z Morza Kaspijskiego. Nieskończona różnorodność ras ludzkich, które zamieszkują ten rozległy kontynent, nie zniszczyła tajemniczej jedności wspólnoty, podobnie jak różnorodność fal nie niszczy monotonnej powagi morza. Ale nie geografia czy historia zajmują mnie w tej chwili, lecz Kotor. Kotor czy delta Cattaro – jak o niej tu mówią – taka, jaką właśnie widzimy

Tekst noweli Marguerite Yourcenar *Uśmiech Marko* został przetłumaczony przez studentów Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Paryż Sorbona w ramach warsztatów translatorskich. Wersja ostateczna: Kinga Siatkowska-Callebat i Agnieszka Grudzińska.

z pomostu tego włoskiego statku: dzika i ledwie widoczna, ze swą krętą, prowadzącą do Cetynii drogą, ale i ta jeszcze surowsza, która wyłania się z legend i epickich poematów Słowian. Kotor, kraina nieugięta, żyjąca niegdyś pod jarzmem albańskich muzułmanów, a tych – jak może się pan domyślać, czcigodny paszo – nie odmalowano wiernie w serbskich poematach. A pan, panie Lukiadisie, który zna przecież przeszłość równie dobrze jak gospodarz każdy zakamarek swego domostwa, nie powie pan chyba, że nie słyszał nigdy o Królewiczu Marko?

– Jestem archeologiem – odrzekł Grek, odstawiając szklankę lemoniady. – Moja wiedza ogranicza się do rzeźby w kamieniu, a serbscy bohaterowie rzeźbili raczej w żywym cieple. Niemniej i mnie zainteresował ten Marko – odnalazłem ślady jego istnienia w kraju bardzo odległym od kolebki legendy o nim, na ziemi rdzennie greckiej, choć i tam serbska pobożność wzniosła całkiem niebrzydkie klasztory...

– Na półwyspie Athos – przerwał mu inżynier. – Imponujące kości Królewicza Marko spoczywają na tej świętej górze, gdzie od średniowiecza nic się nie zmieniło, może poza przymiotami duszy, i gdzie do dziś sześć tysięcy mnichów, noszących długie falujące brody i włosy spięte w węzeł z tyłu głowy, modli się o zbawienie dusz ich pobożnych protektorów, książąt Trapezuntu, których rody wymarły zapewne przed wiekami. Jak budująca jest myśl, że zapomnienie nie jest ani tak nagłe, ani tak całkowite, jak się powszechnie uważa, i że istnieje wciąż jeszcze na ziemi miejsce, gdzie dynastia z czasów wypraw krzyżowych żyje nadal w modlitwach starych mnichów! Jeśli się nie mylę, to Marko poległ w bitwie z Turkami osmańskimi, w Bośni czy w kraju Chorwatów, a jego ostatnią wolą był pochówek na tym Synaju prawosławnego świata. Udało się tam przewieźć jego ciało łodzią, krążąc wśród ukrytych skał wschodniego morza i zasadzek galer tureckich. To piękna historia, która, nie wiedzieć czemu, nasuwa mi na myśl ostatnią podróż króla Artura...

Zachód też ma swoich bohaterów, wydaje się jednak, że pancerz praw trzyma ich w ryzach, tak jak żelazne zbroje podtrzymywały średniowiecznych rycerzy. Zaś ten dziki Serb jest dla nas bohaterem całkowicie obnażonym. Turcy, na których nacierał Marko, musieli mieć wrażenie, że wali się na nich górski dąb. Jak już wspomniałem, w tych czasach Montenegro należało do świata islamu – oddziały serbskie były zbyt nieliczne, by otwarcie przeciwstawić się rzezańcom w walce o panowanie nad tą Czarną Górą, od której wywodzi się nazwa całego kraju. Królewicz Marko nawiązywał potajemnie kontakty

w kraju niewiernych z pozornie nawróconymi na islam chrześcijanami, z gotowymi do buntu urzędnikami i z niejednym paszą, któremu zagrażała poniewierka i śmierć; potrzeba bliskich więzi stawała się dla niego coraz bardziej paląca. Ale jego potężna postura nie pozwalała mu dostać się pomiędzy nieprzyjaciół w przebraniu żebraka, ślepego grajka czy też kobiety (choć, dzięki jego niezwyklej urodzie, to ostatnie przebranie byłoby niewątpliwie możliwe), z pewnością rozpoznano by go po niezwykłej długości jego cienia. Nie można było także marzyć o przycumowaniu łodzi na bezludnej części wybrzeża, gdyż nie pozwalali na to niezliczeni czatujący na skałach wartownicy. Marko był sam i niemal nieobecny, ich obecność była wytrwała i jakże liczna. Jednak tam, gdzie łódka jest widoczna jak na dłoni, dobry pływak potrafi się skryć i tylko ryby dostrzegą ślad, jaki pozostawia pomiędzy wodami. Marko zaczarowywał fale – pływał równie dobrze jak Ulisses, jego starożytny sąsiad z Itaki. Czarował także kobiety. Kręte morskie przesmyki często prowadziły go do Kotoru, do stóp zmurszałego drewnianego domu, ledwie dyszącego pod nawalem fal. W nim wdowa po paszy ze Szkodry śniła o Marko całymi nocami i oczekiwała go każdego ranka. A gdy przybywał, nacierała olejkami jego ciało, zziębnięte od mdłych pocałunków morza; w tajemnicy przed służbą rozgrzewała go w swym łożu; ułatwiała mu nocne schadzki ze współnikami i wysłannikami. Bładym świtem schodziła do pustej jeszcze o tej porze kuchni, żeby przyrządzić mu jego ulubione potrawy. Godził się na jej ociężałe piersi, opasłe uda, brwi zrastające się na środku czoła, na jej miłość, zachłanną i podejrziwą miłość dojrzałej kobiety; tłumił swoją wściekłość, widząc, jak spluwała, gdy klękał, aby się przeżegnać.

Pewnej nocy, w przeddzień przewidzianej przez Marko przeprawy wpław do Ragusy, wdowa jak zwykle zesłała przygotować mu posiłek. Łzy nie dały jej przyrządzić go ze zwykłą dla niej starannością i zaniósła mu, na swe nieszczęście, zbyt długo gotowaną potrawkę z kozłęcia. Marko właśnie się napił, swą cierpliwość zostawiwszy na dnie dzbana, chwycił ją za włosy tłustymi od sosu rękoma i wrzasnął:

- Ty diabelska suko, masz czelność karmić mnie tą starą, stuletnią kozą!?
- To była piękna sztuka – odpowiedziała wdowa – najmłodsza z całego stada.
- Jest twarda jak twoje ciało starej wiedźmy i taki sam przekłety ma odór – odrzekł jej pijany chrześcijanin. – Obyś jak ona uwarzyła się w piekielnym kotle!

I jednym kopniakiem wyrzucił półmisek z potrawą przez szeroko otwarte, wychodzące na morze okno. Wdowa w milczeniu umyła zabrudzoną

tłuszczem podłogę i przetarła spuchniętą od łez twarz. Zdała mu się równie czuła i namiętna co dnia poprzedniego, zaś o świcie, kiedy wiatr z północy rozniecał bunt wśród fal w zatoce, łagodnym głosem doradziła Marko, by wyruszył w drogę nieco później. Przystał na to i gdy nadeszła pora największego upału, udał się na popołudniową drzemkę. Po przebudzeniu, przeciągając się leniwie przed oknami, w cieniu kunsztownie zdobionych okiennic, chroniących go przed wzrokiem przechodniów, dostrzegł błysk szabel – to oddział tureckich żołnierzy okrążał dom, odcinając mu drogę odwrotu. Marko pospieszył na wysoko zawieszony nad wodą balkon. Gwałtowne fale rozbijały się o skały z hukiem pioruna rozdzierającego niebo. Zdarł z siebie koszulę i rzucił się głową w dół w ten sztorm, z którym nie odważyłaby się zmierzyć żadna łódź. Ogromne jak góry fale przetaczały się nad nim, to znów on przetaczał się ponad falami. Sprowadzeni przez wdowę żołnierze przetrząsali dom, na próżno szukając jakichkolwiek śladów ucieczki młodego olbrzyma. Na właściwy trop naprowadziła ich w końcu podarta koszula i wygięta poręcz balkonu. Rycząc z gniewu i przerażenia, rzucili się na plażę. Cofali się jednak mimo woli za każdym razem, gdy któraś z dzikich fal rozbijała się u ich stóp – zdawało im się, że to Marko naśmiewa się z nich porywami wiatru i zuchwale pluje im w twarz morską pianą. On zaś płynął przez dwie godziny, ani trochę nie posuwając się naprzód; wrogowie celowali w głowę młodzieńca, jednak wiatr uchylał ich strzały; a ten zniknął i znów wyłaniał się pośród zielonego żywiołu. W końcu wdowa mocno przywiązała swój szal do giętkiego paska Albańczyka i zręczny poławiacz tuńczyków zdołał pochwycić Marko w to jedwabne łąso; na wpół uduszony pływak został wreszcie wyciągnięty na plażę.

Na górskich polowaniach w swej ojczyźnie Marko widywał często, jak zwierzęta udają, że są martwe, aby ich nie dobijano, i teraz instynktownie uciekł się do podobnego fortelu. Młody mężczyzna, którego Turcy wyciągnęli na brzeg, był zsiniały z zimna i sztywny jak trzydniowy nieboszczyk; brudne od piany morskiej włosy kleiły się do zapadłych skroni, nieruchome oczy nie odbijały już bezmiaru nieba i zapadającego wieczoru, słone od wody wargi zeszytywniały na wykrzywionej twarzy, ramiona zwisały bezwładnie, a szeroka klatka piersiowa nie pozwalała usłyszeć bicia jego serca. Dostojnicy z miasteczka pochylili się nad Marko, łaskocząc go długimi brodami po twarzy, po czym podnieśli głowy i wykrzyknęli chórem:

– Na Allacha! Jest martwy jak zdechły pies, jak zgniły kret. Wyrzucmy go z powrotem do morza, które obmywa nieczystości, aby to ciało nie zbrukało naszej ziemi.

Wówczas zawistna wdowa zalała się łzami, po czym wybuchła szyderczym śmiechem:

– Zwyczajna burza nie zdoła utopić Marko, a zwykła pętla to zbyt mało, aby go udusić – rzekła. – Ten, którego tu widzicie, nie jest martwy. Jeśli wrzucicie go do morza, on zaczaruje fale, tak samo jak zaczarował mnie, nieszczęsną niewiastę, a te zanoszą go do jego krainy. Weźcie gwoździe i młotek i ukrzyżujcie tego psa, tak jak ukrzyżowano jego boga, który nie przyjdzie mu teraz z pomocą. A wtedy zobaczycie, czy jego kolana nie wykręcą się z bólu i czy jego przeklęte usta nie wydadzą z siebie krzyku.

Oprawcy wzięli gwoździe i młotek z warsztatu portowego cieśli i przebili na wskroś ręce i stopy młodego Serba. Jednak ciało torturowanego pozostało nieruchome, żaden dreszcz nie wstrząsnął tą twarzą, wciąż sprawiającą wrażenie obojętnej, nawet krew wydobywała się z jego poranionego ciała powoli, niewielkimi kroplami, gdyż Marko panował nad swymi tętnicami tak samo, jak panował nad swym sercem. Wówczas najstarszy z dostojników odrzucił daleko młotek i zawołał żałośnie:

– Niech Allach wybaczy nam, że próbowaliśmy ukrzyżować zmarłego! Zawieśmy na szyi tego nieboszczyka olbrzymi kamień, a że popełniliśmy pomyłkę, niech przepadnie w morskich otchłaniach i aby nie zwróciło nam go morze.

– Potrzeba więcej niż tysiąc gwoździ i stu młotów, by ukrzyżować Królewicza Marko – powiedziała zawistna wdowa. – Weźcie rozżarzone węgle i połóżcie mu na piersiach, a zobaczycie, czy nie będzie się związać z bólu jak wielki bezbronny robak.

Oprawcy wyjęli rozżarzone węgle z pieca jednego z miejscowych kowali i nakreślili nimi krąg na lodowatych piersiach pływaka. Węgłe żarzyły się, po czym zgasły i poczerniały jak więdnące czerwone róże. Żar wypalił na piersiach Marko duży, czarny od węgla pierścień, przypominający koliste ślady, które pozostają na trawie po tańcach czarownic, jednak młodzieniec nie wydał z siebie najmniejszego jęku i nie drgnęła żadna z jego rzęs.

– Na Allacha! – zawołali oprawcy. – Zgrzeszyliśmy, gdyż tylko Bóg ma prawo dręczyć zmarłych. Jego siostrzeńcy, bratankowie i kuzyni przybędą pomścić tę zniewagę. Umieścimy go więc w worku wypełnionym do połowy wielkimi kamieniami, aby nawet morze nie wiedziało, czyje ciało wydajemy mu na pożarcie.

– O nieszczęśni, on rozerwie ramionami najgrubsze płótno i odrzuci najcięższy kamień – rzekła wdowa. – Sprowadźcie lepiej z miasteczka dziewczętą

i nakażcie im tańczyć w kręgu na piasku, a przekonamy się wtedy, czy miłość nadal będzie dla niego torturą.

Posłano po dziewczęta; pospiesznie włożyły odświętne stroje, zabrały ze sobą bębenki i flety; chwyciły się za ręce, by tańczyć wokół umarłego, a najpiękniejsza z nich, z czerwoną chustką w dłoni, przewodziła im w tańcu. Ciemnowłosa, o alabastrowej szyi, przerastała o głowę swe towarzyszki, była niczym skacząca sarna, niczym szybujący sokół. Leżący nieruchomo Marko pozwalał, by muskały go nagie stopy dziewcząt, lecz jego wzburzone serce biło coraz gwałtowniej obłądnym, nierównym rytmem, tak mocno, że bał się, że wszyscy je usłyszą, a na jego ustach, które zdawały się składać do pocałunku, zarysował się mimowolny, niemal bolesny uśmiech szczęścia. Jako że zapadał już powoli zmierzch, oprawcy i wdowa nie dostrzegli tego znaku życia, lecz jasne oczy Haisché wpatrywały się bezustannie w twarz młodzieńca, gdyż zdała jej się ona piękna. Nagle dziewczyna upuściła czerwoną chustkę, by ukryć ten uśmiech, i rzekła dumnie:

– Nie wypada mi tańczyć przed nagim obliczem martwego chrześcijanina, dlatego też przykryłam mu usta, bo ich widok mnie przeraża.

Tańczyła jednak dalej, aby rozproszyć uwagę oprawców, oczekując, aż nadejdzie czas modlitwy i będą zmuszeni oddalić się od brzegu. Wreszcie głos ze szczytu minaretu ogłosił, że należy oddać chwałę Bogu. Mężczyźni ruszyli w kierunku małego, prymitywnego meczetu; zmęczone dziewczęta, powłócząc nogami, udały się w stronę miasta; Haisché oddalała się również, spoglądając jednak często za siebie. Jedyne nieufna wdowa pozostała, by pilnować rzekomego nieboszczyka. Nagle Marko zerwał się, prawą ręką wyciągnął gwóźdź z lewej, chwycił wdowę za rude włosy i przebił jej gardło, po czym lewą ręką wyciągnął gwóźdź z prawej i przebił jej czoło. Następnie wyrwał dwa kolce, którymi przekłuł jego stopy, i wykłuł jej nimi oczy. Gdy oprawcy wrócili na brzeg, zamiast ciała obnażonego herosa znaleźli martwe, powyginane w konwulsjach ciało starej kobiety. Sztorm już ucichł, lecz ciężkie łodzie na próżno ściagały pływaka, który zniknął w otchłani fal.

Oczywiście Marko zdobył tę krainę i zabrał stamtąd piękną dziewczynę, która sprowadziła uśmiech na jego twarz. Jednak to nie jego sława ani szczęście tych dwojga poruszyły mnie najbardziej, lecz ten wspaniały eufemizm – uśmiech na ustach poddanego torturom, dla którego pożądanie jest najśłodszą z nich. Spójrzcie, zapada wieczór, łatwo można wyobrazić sobie grupę oprawców na plaży w Kotorze, uwijających się w blasku rozżarzonych węgli, tańczącą dziewczynę i młodzieńca, który nie potrafi oprzeć się pięknu.

– Dziwna historia – powiedział archeolog. – Wersja, którą nam pan opowiedział, jest bez wątpienia współczesna. Musi istnieć jakaś inna, bardziej pierwotna. Postaram się ją znaleźć.

– Jest pan w błędzie – odrzekł inżynier. – Opowiedziałem panu wersję, jaką usłyszałem z ust wieśniaków z wioski, gdzie spędziłem ostatnią zimę, pracując przy drążeniu tunelu dla Orient Expressu. Nie chciałbym źle się wypowiadać o pana greckich bohaterach, panie Lukiadisie – w przypiływie gniewu zamykali się oni w swoich namiotach, wyli z bólu po śmierci swoich przyjaciół, ciągnęli za nogi trupy swych wrogów wokół zdobytych miast, lecz – niech mi pan wierzy, w całej *Iliadzie* brak jednego uśmiechu Achillesa.

Nota

Marguerite Yourcenar, urodzona w Brukseli w 1903 roku jako Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine Cleenewerck de Crayencour, do dziś jest znaczącą postacią francuskojęzycznej literatury. Jej matka zmarła wkrótce po urodzeniu córki i przyszła pisarka spędziła dzieciństwo, podróżując z zamożnym i już nie pierwszej młodości ojcem.

W styczniu 1981 roku Marguerite Yourcenar weszła do historii: została mianowana (miała zastąpić zmarłego Rogera Caillois'a, bił się o to Jean d'Ormesson) pierwszą „nieśmiertelną”, pierwszą kobietą przyjętą do Akademii Francuskiej, wielce szacownej instytucji założonej w 1635 roku. Ona, a nie inne pisarki, jak Colette czy Simone de Beauvoir... Oczywiście były protesty (Claude Lévi-Strauss powie, że wybór kobiety jest sprzeczny z „regułami klanu”), ale w sumie właśnie pisarstwo Yourcenar, które można by, upraszczając, scharakteryzować jako „klasyczny humanizm”, odpowiadało nieco konserwatywnym kryteriom doboru Akademii. To teksty niezwykle wysmakowane stylistycznie, co nie oznacza: liryczne, ma się wrażenie, że pisarka stosuje swoistą wstrzemięźliwość, odwołując się do aluzji literackich i historycznych, do starożytnych i mitologicznych konceptów kulturowych, które stara się zaadoptować do tematów współczesnych.

W noweli *Alexis*, gdzie chodzi o żonatego mężczyznę opuszczającego swoją żonę i małe dziecko i wyruszającego na poszukiwanie transgresyjnych rozkoszy i swej nowej tożsamości, Yourcenar w zawołowany sposób porusza temat homoseksualizmu. Chociaż słowo „homoseksualizm” autorka uważała za niegodne, by je używać (zdawało się jej ono zbyt „kliniczne”, zawsze też unikała otwartego *coming out*), aluzje do jej życia prywatnego były ewidentne. Jej przeciwnicy krytykowali zresztą często „zbyt męski styl” pisarstwa. Otaczała ją też legenda osoby samotnej, gruboskórnej, nieżyczliwej ludziom.

Najsłynniejsza powieść Marguerite Yourcenar, *Pamiętniki Hadriana* (1951, Nagroda Feminina Vacarescu), ma formę pamiętników pisanych przez cesarza Hadriana na łożu śmierci, adresowanych do jego następcy, młodego Marka Aureliusza. Twórca słynnego muru, waleczny żołnierz, władca Imperium Rzymskiego u szczytu potęgi, filozof, mądry administrator w powieści Yourcenar staje się postacią z krwi i kości, bohaterem wiarygodnym, złożonym, inspirującym.

Marguerite Yourcenar była także tłumaczką i pisała sztuki teatralne. Współcześni krytycy podkreślają jej styl, opierający się przejściowym modom i stawiający ją w rzędzie najwybitniejszych pisarzy francuskich: Tourniera, Gracq'a,

Aragona, Mauriaca, Duras..., podkreślając, że wbrew obiegowym opiniom jej klasycyzm jest bogaty we wszelkie subwersje, transgresje i kontestacje.

Zmarła w 1987 roku w Bar Harbor w Stanach Zjednoczonych, dokąd się przeprowadziła.

Uśmiech Marko jest jedną z nowel opublikowanych w zbiorze *Opowieści orientalne*, który ukazał się w Wydawnictwie Gallimard w 1938 roku (wydanie polskie: *Opowieści wschodnie*, 1988, w przekładzie Krystyny Dolatowskiej). Ta nowela jest z pewnością warta przypomnienia. Inspiracją do niej jest biografia średniowiecznego księcia serbskiego Marko Mrnjavčevića i ludowe legendy powstałe wokół niej. To zainteresowanie Bałkanami zaowocowało fuzją dwóch elementów, a właściwie dwóch żywiołów: emblematu Wschodu – półksiężycy i religii chrześcijańskiej – krzyża. Yourcenar łączy w ten sposób dwa temperamenty: łaciński i grecki, dwie cywilizacje: Orientu i Zachodu.

Prolog noweli rozgrywa się w Kotorze (dawne Catarro w Czarnogórze), malowniczym regionie, który przez długi okres znajdował się pod dominacją muzułmańską, a o którym autorka głosem narratora mówi jako o „tej wielkiej krainie Słowian, która ciągnie się od Bałkanów po Ural i za nic ma sobie nieustanne zmiany na mapie Europy”. Pejzaż przybiera tu też dwojakie formy: krzepko-słowiańskie i dziko-orientalne. Niektórzy krytycy widzą w tych wyobrazeniach obraz zachodniego poczucia winy wobec Europy chrześcijańskiej pozostawionej na pastwę Turków i islamu.

Niemożliwy związek muzułmanki i chrześcijanina (miłość u Yourcenar jest często torturą, transgresją, przekleństwem) odzwierciedla tę subtelną artykulację między Wschodem a Zachodem, między ziemią, która zachowała pamięć, a ziemią przyszłości, i oddaje pragnienie zachowania mimo wszystko jedności przeciwstawnych, a nawet wrogich sobie elementów, jaka charakteryzuje Yourcenar (ta jedność w nienawiści wspaniale zostaje oddana w scenie ukrzyżowania Marko). Twórcza eksploracja w *Uśmiechu Marko* nierozzerwalnych więzów łączących naszą pamięć z zachowanymi śladami cywilizacji oddalonymi w przestrzeni i czasie jest właśnie tym tematem, który fascynuje pisarkę.

Agnieszka Grudzińska

OLI HAZZARD

w przekładzie Jacka Gutorowa

Na nowym miejscu

Schodzimy w dolinę między wzgórzami;
Przy ścieżkach wzdłuż pól obrodziły
Jeżyny, a wysuszone koryto strumienia
Przypomina skórę zwierzęcia. Idziemy boso,
Słuchając, jak fale w Calpe oddają kształt
Plaży. Wyciągam rękę, żeby dotknąć
Twoich włosów i nagle mamy pewność,
Że ktoś nas podsłuchuje; a przecież
Po tej stronie doliny są tylko nastroszone
Kable telefoniczne i mrok powoli
Gęstniejący za chmurami różowymi jak skóra.
Drzewka pomarańczowe zaczynają się obejmować
Nad lucerną i krokoszami strzelającymi
Z ziemi jak wygięte w górę brwi.
Idziemy dalej, podążamy tropem,
Przekonani, że noc to nic innego jak
Palce splecione na wieży kościoła. Polujemy
Na jakieś zagłębienie, zasłonięty kawałek ziemi,
Gdzie morze szumi jak w zwiniętej muszli.
Budujemy ogień, słysząc hałasy, jakby ktoś
Wyłapywał kurczaki; brzmienie naszych głosów
Jest jeszcze bardziej niesamowite.
Gdy teraz siedzę sam, łamiąc w dłoni
Suche liście, mogę chyba tylko pomarzyć
O nadejściu snu. Nawet nie zauważam
Podchodzącego ognia, pozbawiającego
Niebo gwiazd.

Godzina przed
Świtem: chrapliwy lis utyka
W puchowym świetle księżyca,
Mewa zawisła na pergoli,
Rozstraja zardzewiałe gardło. Oszołomiony snem
Napełniam pomarańczowe worki połączanymi liśćmi
Zebranymi z luźnej wężowej skóry
Trawnika. Później, wypalając niezliczone
Papierosy na grzędce, będę patrzył,
Jak wysypują się na ziemię niczym peruki;
Zwiewane z powrotem
Na popielatą trawę, ostrożnie układane
W niezrozumiałe gwiazdozbiory.

Opuszczając miasto akupunktury

Wbrew nam krągłe dni anulowały siebie.
Okna niewyraźne co do piksela: jak nadać wyraz
Temu, co miało dla ciebie znaczenie? Deszcz w oknach
Golący się do czysta? Twarz zmieniała wygląd
Na własne bezładne podobieństwo, co znaczyło
Więcej dla jej pejzażu niż ty.

Przez ścianę cicho-
Ciemnego eteru czytaliśmy sobie Trakla, potem pluliśmy w dłonie
I wychylaliśmy się przez barierkę mariny. Te chwile
Nie były absorbujące. Przekonaliśmy siebie, że możemy
Powtarzać słowa, a znaczenie nie musi się w ogóle zmieniać
W coś, co kiedyś mogło znaczyć to samo.

Kajak

Było już późno: z trudem forsując zarośla,
spocony i spragniony, ledwie nadążałem
za własnymi myślami, zbliżając się ku
wygiętemu w łuk brzegowi, ciągnąc za sobą
hałasujące refleksy. Nad taflą jeziora
niebo zgęstniało do barwy lustra
pokrytego gorącym oddechem
i nagle wszystko działa się w zwolnionym tempie:
ptaki machały olbrzymimi skrzydłami jak cesarskimi wachlarzami;
dźwięk każdego kroku rozbrzmiewał przez kilkanaście
uderzeń serca; drobne fale kręciły się na powierzchni jeziora
jak nóż wchodzący w masło. Mały kajak
mknął jak zamek błyskawiczny.
Potykałem się o kamienie i kwiaty. Zacząłem
liczyć kroki i przygryzać od środka policzki,
aż poczułem smak krwi.
Przestraszony, chciałem wykrzyknąć
przez głośnik złożonych dłoni
imię postaci sunącej w kajaku: jego prześwielone ciało
właśnie się pochyliło, może chciał coś wyłowić
z coraz bardziej nieruchomej wody,
sprawdzić, co kryje zawór
odbitej sylwetki.

Nota

O najmłodszej poezji brytyjskiej, a więc autorach urodzonych w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia i później, trudno na razie coś więcej powiedzieć. Zjawisko jest mgławicowe, choć udokumentowane w kilku antologiach (z których najciekawsza to *Dear World and Everybody In It* pod redakcją Nathana Hamiltona, 2013). Można oczywiście pokusić się o wskazanie kilku kontekstów decydujących o odrębności zjawiska. Istotne wydają się związki nowej poezji z retoryką nowych mediów, w tym przede wszystkim sferą internetu. Nie od rzeczy byłoby wspomnieć o wpływie dyskursów postkolonialnych i efektach związanych z hybrydyzacją kultury, tożsamości, języka. Zauważalne są fascynacje poetyką awangardową ostatnich kilku dekad. Na jakąkolwiek solidniejszą charakterystykę jest jednak za wcześnie. Musimy poczekać na kolejne tomy, zobaczyć, jak ukształtują się indywidualne idiomy i głosy poetyckie.

Poezja Oli Hazzarda (rocznik 1986) ma w sobie sporo językowej świeżości i zwraca uwagę różnorodnością formalną, tudzież intrygującą paletą tonów i rejestrów. Językowym eksperymentom towarzyszy imperatyw poszukiwania głosu, a raczej, biorąc pod uwagę ewidentną niewiarę poety w prawomocność narracji pierwszoosobowej, konstruowania samobieżnych głosów lirycznych. Jest sporo czytelnych odniesień do ulubionych poetów. Odnajdziemy fragmenty i melodie przywodzące na myśl Franka O'Harę czy Johna Ashbery'ego. Jest kilka ukłonów w stronę Wallace'a Stevensa. Słyszemy wczesnego Wystana Hugh'a Audena, a jeszcze wyraźniej Franka Templetona Prince'a, Jeremy'ego Halvarda Prynne'a, Lee Harwooda i innych autorów kojarzonych z brytyjską awangardą poetycką ostatniego półwiecza.

Wyczuwalna jest u tego poety słabość do symetrii i skomplikowanych gier językowych. Na przykład w dwuczęściowej sekwencji zatytułowanej *True Romance* drugi wiersz jest lustrzanym odbiciem wiersza pierwszego (czyli pierwsza linijka drugiego tekstu powtarza ostatnią linijkę tekstu pierwszego, w drugiej linijce powtórzona jest przedostatnia linijka pierwszego tekstu i tak dalej). Inny wiersz (*Are We Not Drawn Onward, We Few, Drawn Onward to New Era?*) jest rozbudowanym, dwunastowersowym palindromem (takim palindromem jest też tytuł). Mamy teksty zbudowane z fragmentów znalezionych w internecie bądź składające się wyłącznie z łże-przysłów. Kiedy zaś pojawia się sonet, w ostatnim wersie mowa jest o liczeniu – poeta sprawdza na głos, czy ma już wymagane czternaście linijek. Nie jest to tylko zabawa konwencjami.

Obsesyjne tropienie (a czasami narzucanie) formalnych symetrii i wzorów to próba odnalezienia siebie w rzeczywistości. A także działalność wywrotowa polegająca na zamazywaniu nazbyt oczywistych śladów. Jak mawiali mistrzowie, najciekawsze i egzystencjalnie najpłodniejsze są ścieżki największego oporu.

Spolszczone przeze mnie wiersze pochodzą z debiutanckiego tomu Hazarda *Between Two Windows* (2012). Powinienem zastrzec, że zestaw zawiera teksty mniej dla tego poety charakterystyczne: składniowo i gramatycznie niesproblematyzowane, przystępne, w kilku wypadkach narracyjne. Do tekstów eksperymentalnych (a jest ich sporo) potrzebny będzie tłumacz o większej od mojej wyobraźni językowej i formalnej, z talentem do precyzyjnego montowania dźwięków, słów i fraz, a także z większym zapasem wolnego czasu. Mam jednak nadzieję, że niniejsza prezentacja pozwoli przynajmniej poczuć smak tej poezji.

Jacek Gutorow

BOGNA GNIAZDOWSKA
Zostawione w pamięci



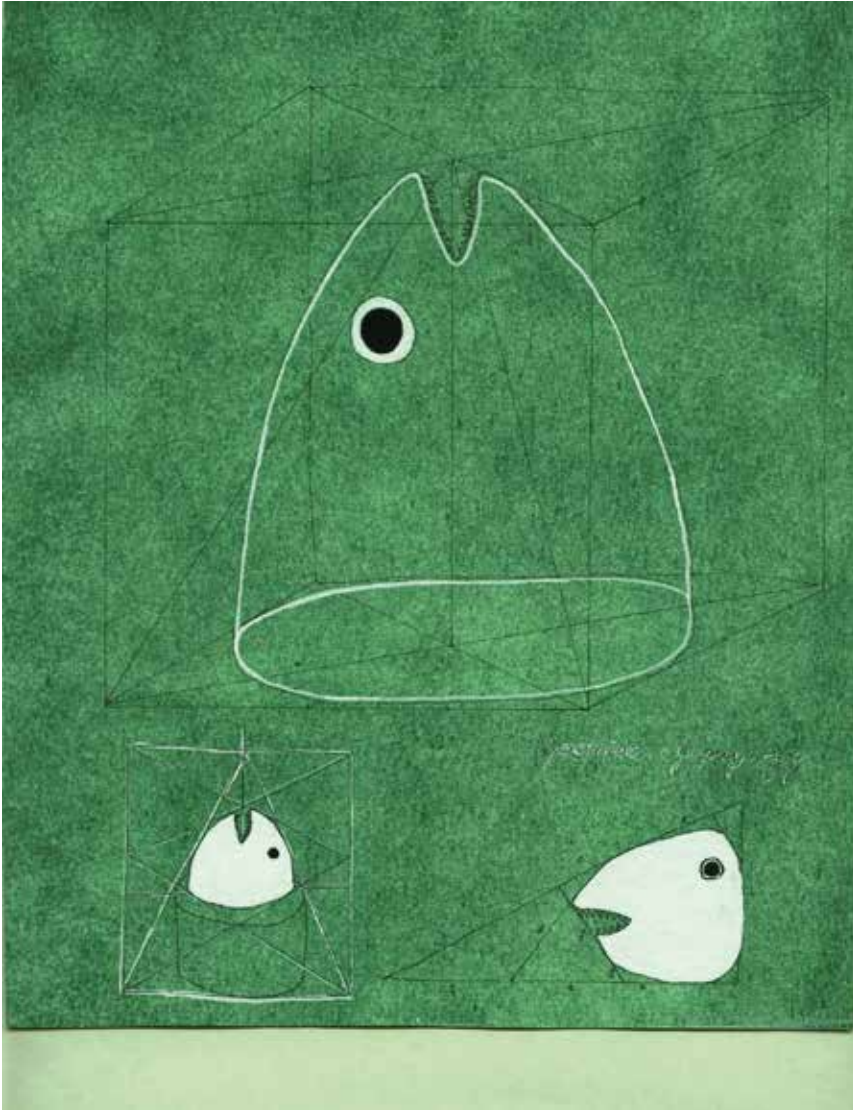
Okulary w niebie i na ziemi

...Oczy przyklejone do oczu,
Przez ułamek spojrzenia,
Lodołamacze samotności,
Mijają się w pozdrowieniach...



Konik

...Moim przeznaczeniem jest dzikie zwierzęta,
Śpiewaniem bezgłośnym zaklinać na ludzi...



Andrzej Coryell, *Na wystawie*, monotypia i gwasz, 2000.

ANDRZEJ CORYELL

Aforyzmy

Rzekł pająk: I ja chciałbym móc powiedzieć „nie umiem zabić nawet muchy”.

By opuścić spisek, trzeba się naspiskować!

Do strzelaniny na oślepi lepiej użyć ślepych naboii.

Poliszynelowi nie wolno zostać szyfrantem.

Żółtodziobowi nie raz w życiu spomarańczowieje krwią dziób.

Czy lepszy mulisty nurt wiedzy, czy krystalicznie czysty – ignorancji?

Lepiej żyć z harpiami na dobrej szponie.

Znakomity matematyk Si. ma często we krwi 3,14159265 promila alkoholu.

Biada jastrzębiowi o gołę bim sercu.

Kroniki czasem milczą, czasem wyją.

Jak upiększyć przyszłe pole bitwy? – zastanawiają się esteci.

Geniusz dany jest temu, kto nie ma zwykłego talentu.

Najbardziej obawiam się wroga, który mnie się boi.

Stworzyliśmy Twórcę, by nas stworzył: cóż za boska potęga!

Gołąbki pokoju gruchają o wojnie, gołąbki wojny o pokoju.

Tyrani posiadają morderczy instynkt przeżycia.



NAGRODA IM. SAMUELA BOGUMIŁA LINDEGO

Laureatami dwudziestej, wręczanej co roku **Nagrody Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Bogumiła Lindego** zostali: **Stefan Chwin i Marie-Louise Scherer.**

To jedyna polsko-niemiecka nagroda literacka przyznawana w szerokiej formule poetom, pisarzom, dramaturgom, krytykom literackim, publicystom i tłumaczom, „których słowo tworzy ideały i wartości, łącząc ludzi, społeczeństwa i narody we wspólnej rozmowie”.

Pierwszymi laureatami zostali w 1996 roku **Wisława Szymborska i Günter Grass**, a w kolejnych latach między innymi **Zbigniew Herbert i Karl Dedecius, Tadeusz Różewicz i Siegfried Lenz, Ryszard Kapuściński i Christa Wolf, Hanna Krall i Marcel Reich-Ranicki, Jan Józef Szczepański i Henryk Bereska, Sławomir Mrożek i Tankred Dorst, Adam Zagajewski i Durs Grünbein, Wiesław Myśliwski i Hertha Müller.**



Filharmonia Pomorska

im. I. J. Paderewskiego w Bydgoszczy

dyrektor ELEANORA HARENDARSKA

14 KONCERTÓW
Bydgoszcz • Toruń • Obory

MIĘDZYNARODOWEJ SŁAWY
DYRYGENCI I SOLIŚCI z Argentyny,
Hiszpanii, Iranu, Niemiec, Senegal, USA i Polski

SŁYNNE ZESPOŁY Narodowa Orkiestra Polskiego Radia w Katowicach, Chór Filharmonii Narodowej w Warszawie, Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis, Kammerchor der Singakademie Frankfurt (Oder), Apollon Musagète Quartett, Motion Trio i Pianohooligan, Maria Pomianowska z zespołem

PROJEKTY MUZYCZNE Recital polskich pieśni, Polonium, Chopin – Paderewski artyści świata, Pro Musica Sacra, Śladami Chopina, Chopin na 5 kontynentach, Hommage à Henryk Mikołaj Górecki, koncert towarzyszący Maria de Buenos Aires – tango operita

www.filharmonia.bydgoszcz.pl

53. BYDGOSKI
FESTIWAL
MUZYCZNY **12 IX**
4 X
2015

Europejskie dziedzictwo

Chopin
Paderewski
Górecki
Penderecki

Festiwale finansowane ze środków:
MINISTERSTWA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
WOJEWÓDZTWA KUJAWSKO-POMORSKIEGO
MIASTA BYDGOSZCZY

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



WOJEWÓDZTWO
KUJAWSKO-POMORSKIE



Festiwale organizowany jest w ramach projektu „Kujawsko-Pomorskie Miesiące Kulturalne 2013-2014”, współfinansowanego ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Kujawsko-Pomorskiego na lata 2007-2013 oraz ze środków budżetu Województwa Kujawsko-Pomorskiego.

FILHARMONIA POMORSKA
im. Ignacego Jana Paderewskiego
ul. Andrzeja Szwalbego 6
85-080 Bydgoszcz
tel. 52 321 04 67, fax 52 321 07 52

Filharmonia Pomorska współprowadzona jest przez Samorząd Województwa Kujawsko-Pomorskiego oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

• Sprzedaż w kasie FP w dni powszednie w godz. 14-18 oraz w dniu koncertu godzinę przed i w przerwie koncertu. Rozmowa w godz. 11-14, tel. 52 321 02 24, 52 321 04 67 lub 21 e-mail: kasa@filharmonia.bydgoszcz.pl.
• Biuro Podziły ul. Magazynowa 6 w Bydgoszczy – w dni robocze w godz. 10-18, w soboty niedziele w godz. 10-14, tel. 52 320 52 29, e-mail: bydgoszcz@urlop.pl.
• Sprzedaż internetowa www.filharmonia.pl.

Filharmonia zastrzega sobie prawo zmian.

PATRONAT
MEDIALNY

WYD
KULTURA

TYTUŁ
SPONSOR

dwójka
Bydgoszcz

PiK
POMORSKI

Express

kwartalnik
ARTYSTYCZNY

filharmonia.bydgoszcz.pl

WSPARCIE
FINANSOWE **SOLBET**

2-10.10
2015

FESTIWAL PRA PREMIER



—
*festival
of new
dramaturgies*

www.festiwalprapremier.pl

PHOTO/DESIGN RYNEK NOWOMIEJSKI 2015

CAMERIMAGE

23. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI AUTORÓW ZDJĘĆ FILMOWYCH

BYDGOSZCZ, 14 - 21. 11. 2015

WSPÓLFINANSOWANIE: URZĄD MIASTA BYDGOSZCZY, MINISTER KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO, POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ ORAZ WOJEWÓDZTWO KUJAWSKO-POMORSKIE



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



www.camerimage.pl

[facebook.com/camerimage](https://www.facebook.com/camerimage)

Organizator: Fundacja TUMULT, Rynek Nowomiejski 28, 87-100 Toruń, tel.: 56 621 00 19, 56 652 21 79, fax: 56 652 21 97, camerimage@camerimage.pl, office@camerimage.pl

STEFAN CHWIN

Dziennik 2015

Szepietowka. 19 maja.
Trzy dni po przyjeździe do Moskwy

Profesor Wiktor J. z Uniwersytetu Moskiewskiego zawiózł nas swoim samochodem do Szepietowki, małej miejscowości na północny wschód od Moskwy. Chcieliśmy zobaczyć inną Rosję, nie tylko Arbat i ekskluzywną ulicę Twerską.

Rozmawiamy z Elizawietą J., ciotką Wiktora, fizyka nuklearnego zresztą, męża jednej z moich rosyjskich tłumaczek. Stoimy w ogrodzie, parę metrów od szosy prowadzącej do Moskwy. Mieścina-ruina. Drewniane domki kryte zardzewiałą blachą, rozwalające się płoty, zapadnięte w ziemię drewnutnie. Przychodnia pusta, wybite okna, potłuczony kaflowy piec, wyrwane na opał futryny drzwi, podłoga zerwana.

Elizawieta ma jakieś pięćdziesiąt pięć lat, duża, rumiana, w czapce wełnianej, na czapkę naciągnięta wełniana chusta, płaszcz czerwony, wytarty, pocerowany, zapinany na czarne guziki. Zaprasza nas do domu pod numerem trzydziestym piątym, drewnianego, z bali sosnowych, szerniałych. W środku ubogo. Stół nakryty ceratą w czerwono-niebieską kratę. Nie ma łazienki, tylko zardzewiały zlew przy ubikacji z poźółką miską klozetową. W ścianie mosiężny kran z zimną wodą. Myjemy ręce po podróży.

Od słowa do słowa, butelka na stole z zielonawego szkła, grube szklan-ki, chleb, ogórki kwaszone wyłożone na półmisek. Pytamy o Ukrainę. Czy ta wojna słuszna. – A jakże – odpowiada Elizawieta. – Tam naszych, Rosjan

w Donbasie, mordują faszystyci. Poroszenko i Jaceniuk to banderowcy. Braciom naszym trzeba pomóc. – To Putin ma rację? – Pewnie. Braci naszych w Donbasie nie można zostawić. Pomóc trzeba. – To tam rosyjskie wojska pomagają? – Elizawieta kręci głową. – Nie wojska. Ochotnicy. Patrioci tam jadą, żeby pomóc. Życie narażają. – Ale Krym Ukraina Rosjanom zabrała? – Nie zabrała. To zawsze była ziemia rosyjska. Tylko Chruszczow niepotrzebnie ją Ukraincom dał. A teraz Krym do Rosji wrócił. Sewastopol zawsze był nasz. – Przecież Krym był częścią Ukrainy. – Ale niepotrzebnie. Tam sami Rosjanie mieszkają, co chcieli zawsze, żeby ta ziemia w Rosji była.

Nalewa wódki do szklanek. – Tam, w Kijowie to amerykańska robota jest. Żeby Rosji dokuczyć. Oni nas za nic mają, ale Putin im pokaże, że Rosja mocna jest i z nami żartów nie ma. Oni napaść na nas chcą. A Rosja nigdy na nikogo nie napadła. My się zawsze broniliśmy. – Rosja – mówię do Elizawiey – napadła na Polskę w 1939 roku. Po pakcie Ribbentrop-Mołotow. – Tak? – Elizawieta trochę się dziwi. – Nic o tym nie słyszałam. To na nas Hitler napadł i musieliśmy się bronić. – Ale w 1939 Armia Czerwona zajęła pół Polski, kiedy myśmy się bili z Hitlerem. – Ja tam nie wiem – Elizawieta się zachmurza, ale nie spuszcza z tonu. Nabija na widelec zielony ogórek. – Stalin nas obronił przed Hitlerem, to i Putin nas obroni.

Sięgam po chleb, jest smaczny i kruchy. – A wyjeżdżała pani kiedyś za granicę? – Nie. Za żadną granicę niejechałam. – A nie jest pani ciekawa zobaczyć, jak tam ludzie żyją? – Niech tam sobie ludzie żyją, jak chcą. Nas to nie obchodzi. – To wam się podoba to życie tutaj? – Pewnie, że się podoba. Tu się dobrze żyje. A Putin im pokaże. Nie da nas poniżyć.

Patrzę na nią i nie mogę wyjść z podziwu. W nędznej mieścinie żyje, pieniędzy nie ma za dużo, marne mieszkanie, ubranie pocerowane – ale jaki motor ma!

Że żyje w kłamstwie? A cóż to za sprawa? To kłamstwo daje jej napęd – i to jaki! Czy może być coś ważniejszego? Że ona ofiarą propagandy jest? No pewnie że jest, tylko co z tego? Duma ją rozpiera jak brudną kurę, co na swoich śmieciach siedzi. Przecież – nagle uświadamiam sobie – ta baba wierzy, że należy do narodu wybranego. Całą sobą czuje się cząstką wielkiej Rosji, nad którą czuwa prawosławny Bóg. Taka bije z niej siła, twarda stanowczość, tępa, wzmacniająca, potężna. Ona nie da się zmiękczyć żadną tam prawdą. Na co jej prawda? Żeby ją osłabić? Na co komu prawda, która osłabia?

Przecież w życiu najważniejszy jest napęd? Bez napędu długo nie pociągniesz? Albo masz napęd, albo go nie masz? Żyć w prawdzie? Ale na co komu prawda, która odbiera napęd? Prawdziwą prawdą jest więc kłamstwo, które

wzmacnia? Prawda, która odbiera moc, zwiotcza mięśnie, osłabia wolę, żadną prawdziwą prawdą być nie może, nawet jeśli jest najprawdziwszą prawdą?

Mądre narody wierzą, że są narodami wybranymi, nawet jeśli na świecie nie ma żadnych narodów wybranych? Czy na przykład Żydzi osiągnęliby to, co osiągnęli, gdyby mocno nie wierzyli, że są narodem wybranym?

Siedzimy przy stole, zakąszamy zielonym ogórkiem, a Elizawieta rośnie przed nami jak drożdżowa baba w ciepłe kaflowego pieca, z szarej kury przemienia się w strojną indorzycę, pewna siebie, okrzepła w sobie, mocna, rośnie za stołem, głową w chuście sięga coraz wyżej, do sufitu, rozszerza się od Petersburga do Kamczatki, spokojna, rubaszna nalewa wódki do szklanek, szumi jak brzoza, wzbiera jak powódź, cały pokój sobą wypełnia, okno przesłania...

Prawda? A na cóż jej prawda? Do czego?

Ujście Wisły

Jedziemy do ujścia Wisły. Dzień trochę zachmurzony, ale szarość nieba pruje się obiecująco – w prześwitach kuszący błękit. Najpierw most pontonowy na Wiśle, potem śluzy z dziewiętnastego wieku, potem promem motorowym na drugą stronę rzeki.

Dojeżdżamy, parkujemy na łączce pod krzywymi sosnami, a potem spacerkiem po umocnionym gładziach rzecznych brzegu – prosto w stronę morza.

Cóż za miejsce! Morze otwiera się nagle, rzeka wbija się niewidocznym nurtem w wodny przestwór, a w morzu piaszczyste łachy, nawiane wiatrem od północy, a na łachach – kormorany, rybitwy! Pięknie, aż za gardło chwyta, gdy wynurzamy się z rudych trzciny i słońce uderza nagle z góry, jasne, oślepiające. Na policzkach chłodne dotknięcia nadmorskiej bryzy.

Piękno ratuje? Piękno ocala? Sosny nadmorskie przechylone, skręcone, czerwone pnie, syпка zieleń igieł i pąki pękające na nadbrzeżnych krzewach.

Idziemy po nadbrzeżnych gładziach z D. i A. D. czeka na przeszczep nerki, chce żyć, dobrze ustawiony, zamożny, ma żal do losu, że mu tak poplątał życie. Udana pięćdziesiątka, dobra posada, a tu strach przyczajony w szpitalnym łóżku. A. to były oficer polskiego wojska, jego partner.

Mówi – silny, czarnowłosy, energiczny, stanowczy, zniecierpliwiony: – Co mnie tutaj trzyma? Mam już dosyć tego kraju. Żebyśmy mogli dziedziczyć to, czegośmy się razem dorobili, musimy spisać u notariusza umowę o opiece, a to kosztuje. Katole nam życie utrudniają. Ty – zwraca się do mnie – jesteś hetero, to nie masz zmartwień. Ale my? Same utrudnienia. Katole nas nie cierpią. Przekląty

kraj. Kiedy Rosja tu wejdzie, wsiadam w samochód i uciekam na Zachód. Czy ty wiesz – znowu zwraca się do mnie – że podobno większość ludzi, którzy mieszkają w zachodniej Polsce, jak tylko wojna wybuchnie, chce uciekać na Zachód?

– To kto wtedy tu zostanie? – pytam, zatrzymując się na ścieżce z głazów.
– Przecież to jest zgoda na koniec Polski.

– Ja uciekam do Niemiec – mówi A. zniecierpliwiony, rozgoryczony – a potem do Hiszpanii i Portugalii. Tak, my się zatrzymamy w Portugalii. Dostyc mam tego kraju.

Jestem trochę przerażony. Przecież to wszystko mówi były oficer polskiego wojska. Takie rzeczy.

A wczoraj dowiedziałem się, że milion dziewięćset tysięcy Polaków chce opuścić Polskę. A trzy i pół miliona już ją opuściło.

Na uniwersytecie rozmawiam ze studentami – i to samo. Chcą uciekać „z tego kraju”, jeśli tylko zdarzy się coś niedobrego.

Pamiętam rozmowę z Gombrowiczem, gdyśmy go odwiedzili – młodzi – w Vence w 1969 roku. – Umrzeć na ojczyznę? To umrzeć za wzgórek z połamanym drzewem, którego oficer każe bronić do końca. – Tak powiedział do nas Gombro, gdyśmy go zapytali, co by zrobił, gdyby został w Polsce w 1939 roku i musiał wziąć udział w obronie Warszawy przed Niemcami pod dowództwem prezydenta Starzyńskiego. Bardzo był znudzony i rozdrażniony, a my trochę przerażeni, żeśmy zadali mu takie głupie pytanie, na które nie miał żadnej ochoty odpowiadać – stary, chory, przysypiający, z wątrobowymi plamkami na dłoniach. Rita dała nam zza uchylonych drzwi dyskretny znak ręką, byśmy wyszli z pokoju.

Archiwum, zabijanie

Co dzisiaj robimy? Cóż, dzisiaj zabijamy nasze mieszkanie, wyprzedając naszą śmierć. Oczami duszy już widzimy, jak będzie wyglądało po nas – oczyszczone z przedmiotów, które kochaliśmy. My umrzemy, a do naszych pokoi wprowadzą się jacyś obcy ludzie, którzy oczyszczą ściany z naszych obrazów, które były dla nas ważne. Dla nich będą śmieciem.

Pamiętam, co robiła Matka, kiedy umarł Ojciec. Całymi naręczami wyносиła do piwnicy zapisane rachunkami kartki, które Ojciec gromadził przez całe życie. Warstwy papieru, które leżały w szafach, upychaliśmy na piwnicznych regałach. Potem paliliśmy tym w piecu. Ogień, który zjadał kartkę po kartce, zlizując rządki liter i cyfr. Huk płomieni w palenisku pieca z żelaznymi

drzwiczkami. Ziemski obraz piekła. Zapach papierowego popiołu. Czarne płatki unoszące się nad fajerkami. Ślady sadzy na palcach.

Wszystko, co zostawiamy po sobie, zostanie wyrzucone. Nasze meble, regały z sosnowych desek, które sam zrobiłem. Kafelki w łazience, które z takim trudem zdobyła K., zostaną skute i szuflami rzucone na kupę gruzu. Pył. Kurz. Osypisko. Śmiech robotników. Narzędzia ze śladami wapna. Łomy. Dłuta. Wiadra pełne pokruszonego tynku. Ściany łazienki obnażone uderzeniami młota do betonowej powierzchni, na której nie ma nic. Nawet krany nad wanną, wygięte, niklowane, zostaną wyrwane i wymienione na nowe. Żeliwna wanna pęknie pod żelaznym uderzeniem jak kruchy porcelanowy talerz. Wszystko zostanie wymienione na nowe. Parkiet zerwany i wymieniony na deski albo wykładzinę podłogową.

A nasze książki, które gromadziliśmy przez lata? Tysiące książek, które ustawialiśmy na półkach, by otaczały nas papierowym murem? Nikomu niepotrzebne?

R. mówi do K. przez telefon: – ...tylko co zrobi Jaś (Jaś to jego syn) z siedmioma tysiącami książek, które gromadziłem w moim gabinecie przez całe lata? Przecież jego te książki zupełnie nie interesują! Co on z nimi zrobi? Odda do bibliotek? Ale czy biblioteki będą to chciały wziąć?

Zaśmiewamy się do łez, wykrzykując słowa, które R. wykrzykiwał rano do słuchawki. Sami mamy ten kłopot. Nasi synowie nie poszli naszą drogą. Nie interesują ich nasze książki. Co z nimi zrobią, gdy umrzemy?

Doradzam K.: – Wynajmijmy ciężarówkę. Objedźmy wszystkich przyjaciół i znajomych w naszym wieku, zbierzmy książki z ich domowych bibliotek, załadujmy na samochód, wywieźmy za miasto, usypmy wielki stos książek na pustej łące, podpalmy, a potem weźmy się za ręce i tańczmy wokół płonącego papieru, który za naszego życia sprawiał nam nieraz wielką radość, a teraz powinien powędrować tam, skąd przyszedł – do nieba. K. się śmieje, ale na poważnie. Ten widok płonącego stosu książek, ten ogień na pustej łące to uwalnianie świata od zbędnego papierowego ciężaru, te płomienie, w których pod niebo lecą nikomu niepotrzebne roje liter, roje isker...

K. porządkuje nasze domowe archiwum. Biblioteki piszą do nas, byśmy powierzyli nasze zbiory czułym rękom archiwistów. Listy, podania, kalendarze, notatki, rękopisy, szkice powieści, maszynopisy, notesy, zapiski, fotografie, kserokopie, klisze, slajdy, przedmioty, talizmany. Chcą podobno wziąć wszystko. K. zmaga się z lawiną listów, która wylewa się z szuflad, skoroszytów i półek, porządkuje, kataloguje, wkłada do alfabetycznych teczek. Lawina kartek, pocztówek i kopert,

któreśmy dostawali od pisarzy, dziennikarzy, znajomych, czytelników. Wszystko to podobno trafi do granitowej Arki Archiwum. Pięknie, tylko kto do tego zajrzy? Świat dogorywa pod stosami zapisanego papieru, które zostaną zjedzone przez cierpliwą Wielką Mysz Czasu. A dziesiątki fotografii z całego naszego życia, które mamy w naszym komputerze? Przecież i dzisiaj nie mamy siły, by to przeglądać. Jakie oko zechce po tym wędrować, kiedy umrzemy?

Chyba tylko oko Opatrzności.

Nad, pod, przy

Rano o trzeciej – czytam św. Augustyna. Nie mogę się oderwać. Jak on świetnie wykańcza Pelagiusza! Co za teologiczna zręczność, błysk, spryt, genialność! Brzytwa śmierci w robocie, błogosławieństwo, oburzenie, groźba, a potem łagodna nagroda uśmiechu. Nie mogę wyjść z podziwu. Za oknem budzą się ptaki. Cisza. Wygaszone światła sygnalizacyjne na skrzyżowaniu. Niebo wielkie, rozłożyste jak płonąca gałąź świerku, sypiące igły iskier na jasny błękit, a morze – morze ciemne, mocnej śliwkowej barwy, jak wino.

O piątej zasypiam. Śnią mi się ptaki. Dziobem pukają w okno. Budzę się o siódmej. Otwieram oczy. Widzę żywe gołębie na parapecie. Chodzą, gruchają. Gdy wstaję z łóżka, spłoszone odlatują. Czas jechać do pracy. Zjeżdżam autobusem w dół, do miasta. Wsiadam do tramwaju.

W tramwaju – twarze. Kartoflane. Senny spokój, akwaria głów, złote rybki wyglądają przez oczy, senność. Jadą do pracy, ja też jadę z nimi do pracy. Żyją. Żują. Przymykają oczy. Nikt z nich nigdy nie weźmie do ręki św. Augustyna, chociaż wierzą dokładnie w to, co św. Augustyn wymyślił. On dokładnie zaprojektował zawartość ich mózgów: Najświętszą Panią, Dzieciątko Jezus, Trójcę Świętą, opłatek wigilijny, grzech pierworodny, komunie świętą, spowiedź wielkanocną, ale oni nigdy się o tym nie dowiedzą. Noszą w sobie pestkę jego pomysłów. Rosnące w głowie drzewko dogmatów, lęków i nadziei. Tramwaj kołysze, ja i oni kołyszemy się jak wodorosty w strumieniu, tramwaj trzęsie, im trzęsą się policzki i brody. Oczy przymknięte, zmęczenie, niewyspanie, niechęć do książek, niechęć do samej czynności czytania, nie lubią, brzydzą się, to ich męczy, nudzi, ziewanie, przestępowanie z nogi na nogę, gapienie się w okno, przysypianie...

Jadą do pracy, żebym ja mógł żyć z ich pracy. Czytać sobie i pisać.

Kim jestem wśród nich? Marsjaninem. Człowiekiem z Marsa.

Czytam św. Augustyna o trzeciej nad ranem.

Obcy – ósmy pasażer Nostromo.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

Małe szkice

Ludzie

Ze słów odnoszących się do istot dwunożnych, nieopierzonych, obdarzonych rozumem i przywilejem mowy to właśnie jest najogólniejsze, obejmuje wszystkich. Mówi się wprawdzie czasem o „nie-ludziach”, negacja ta tłumaczy się jednak tylko w danym kontekście i ma charakter przede wszystkim oceniający. Trudno zapomnieć, że w języku nazizmu pojawili się „pod-ludzie” i „nad-ludzie”, skoro były to ideologiczne nadużycia, prowadzące bezpośrednio do zbrodni. Słowo to powróciło do dzisiejszego języka politycznego w takiej postaci, jakby utraciło swoją ogólność, czytamy bowiem (i słyszymy) w różnego rodzaju deklaracjach i apelach, że trzeba nawiązać bliski kontakt z ludźmi, dbać o rozwiązywanie problemów ludzi, wychodzić ludziom naprzeciw i tym podobne, tę listę można byłoby ciągnąć, jeśli nawet nie w nieskończoność, to jeszcze długo. Skąd wziął się ten obyczaj? Myślę, że w jakiejś mierze wynika z tego, że „ludzie” sugerują swoistą jedność między podmiotem wypowiedzi i tymi, do których on się zwraca, o których mówi, o których przychylność zabiega. Powodzenie „ludzi” w tego rodzaju użyciach wiąże się z tym, że „lud” naraża na niedogodności o różnorodnym charakterze. Wchodzą w grę także względy historyczne, był to bowiem wyraz w poprzedniej epoce nadużywany i nasiąkł treściami, których nie chce się reaktywować (myślę o różnego rodzaju wyzbytych realnej treści stereotypach w rodzaju „ludu pracującego miast i wsi”). Ale chodzi też o coś innego, kiedy bowiem mówię o ludzie, stawiać się mogą ponad nim, a więc sugerować, że należą do elity, która chce łaskawie zajmować się jego sprawami. Kiedy mówię o ludziach, takie podejrzenie pojawić się nie może, chyba że stawałbym się na pozycji Boga, na takie wywyższające szaleństwo nikt sobie nie pozwala. Być może należy się dziwić, że w tego rodzaju przypadkach nie pojawia się „społeczeństwo”, bo przecież wszyscy razem je tworzymy. Ale to już osobna sprawa!

Nieszczęsny Tetmajer

To jest pewne, ten sławny, przywoływany wielokrotnie dwuwiersz napisał Kazimierz Przerwa-Tetmajer:

Wołę polskie gównu w polu,
Niż fijołki w Neapolu.

Pochodzi on z wiersza zatytułowanego *Patriota*, ogłoszonego w roku 1898 w programowym piśmie młodych artystów „Życie”. Z wiersza od początku do końca satyrycznego. Dystych ów oczywiście nie wyraża poglądów autorskich, przekazuje opinię wyśmiewanego filistra, drobnomieszczucha, zwanego wówczas także mydlarzem, opinię radykalnie poecie obcą. By mieć w tej materii pewność, wystarczy pamiętać, że Tetmajer zafascynowany był włoską naturą i kulturą, opiewał Italię w wielu wierszach, podobnie jak liczni polscy lirycy z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Jednakże od jakiegoś czasu słowa te są cytowane tak, jakby były poważną deklaracją, wyrazem postawy, którą można określić nawet nie jako pochwałę izolacjonizmu i zaściankowości, ale wręcz ekspresję kołtuńskiego patriotyzmu. Ujmują one takie stanowisko w sposób ostry, przejrzysty, niesklaniający do wątpliwości – i są cytowane w publicystyce, wprowadzane do różnorodnych zbiorów cytatów, skrzydlatych powiedzeń, aforyzmów i tym podobnych. Tetmajer staje się ofiarą słów, które przypisał swemu negatywnemu, konsekwentnie wyśmiewanemu bohaterowi. Tego rodzaju krzywdzące fałszerstwa powstają często wówczas, gdy daną formułę wyłuskuje się z kontekstu. W ten sposób wybitny poeta, świetnie osadzony i zorientowany w kulturze europejskiej swoich czasów, staje się w opinii niemal powszechnej eksponentem obskurantyzmu. Biedny Tetmajer! Stał się ofiarą nierzetelności potomnych.

Arcydzieła do kotleta

Po raz pierwszy zetknąłem się z tym zwyczajem chyba przed półwieczem: młoda para zaprosiła kilkoro znajomych z okazji niedawnego ślubu. Podano jakieś dania, pogadaliśmy o tym i o owym, tego niewyróżniającego się niczym specjalnym wydarzenia towarzyskiego z pewnością bym nie zapamiętał, gdyby nie muzyka, jaką zaserwowano. Nie dlatego, że jej z przyjemnością i zaciekawieniem słuchałem, właśnie z tej racji, że jej słyszeć w takiej sytuacji nie chciałem, samo zaś jej nadawanie wydało mi się przejawem barbarzyństwa. Jako tło wybrano późne kwartety Beethovena. Domyślam się, z jakich powodów gospodarze to zrobili: chcieli zademonstrować, że zawsze, także w czasie biesiady, są ludźmi najwyższej kultury, że innej w swoim otoczeniu nie tolerują, no i są znawcami, wiedzą przecież, co w dziedzinie muzyki jest najlepszego, ja zaś – mam pewność, że nie byłem w tym odosobniony – takie postępowanie oceniłem zdecydowanie negatywnie. Wielka muzyka sprowadzona została do roli tła bądź – co jeszcze gorsze – czynnika potęgującego hałas. Od czasu wydarzenia, o którym opowiadam, zwyczaj tego rodzaju wykorzystywania arcydzieł znacznie się rozpowszechnił. Ktoś może powiedzieć: nic w tym nie ma dziwnego i naganego, muzyka zwana poważną bądź klasyczną przeniknęła w codzienność, tego procesu nikt już nie zatrzyma. I jest to prawda, inaczej być nie może – za sprawą radia, telewizji, kompaktów, rozmaitego rodzaju nagrań. Muzyka docierająca z różnych miejsc i muzyka świadomie nadawana po to, by towarzyszyć jedzeniu, wszystko jedno, czy jest to niekwestionowanie swojski kotlet schabowy, czy wyrefinowana potrawa sporządzona według przepisów obowiązujących w najlepszych paryskich restauracjach, to są całkiem różne rzeczy.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Addenda (38)

Skraj Morza i lądowanie na Fiumicino.

Deszcz, korki, zieleń, termy.

Z okna widok na skrzyżowanie Via Appennini i Via Capodistria.

Pełnia księżyca.

Rano śpiew ptaków.

Z Via Corsica sześćdziesiątką do Piazza Venezia lub sześćdziesiąt dwa do Placu Świętego Piotra.

Forum Romanum – fragmenty, wieże, kolumny, kapitele, schody, łuki i kamienie. Miejsce osobne i krąg nieba.

Gwar głosów, skwar, spokój, spowolnienie.

Via Sacra. Łuki, bramy, bruk, rumowisko.

Trzy różowe kamienie.

Ruch wśród szczegółów. Części odłączone i odrzucone, w bezwładzie. Płatanina linii bocznych i trakt główny.

Rój ruin i ich rytm.

Palatyn. Cień sosen i cedrów, stokrotki, trawa, koniczyna. Widok na mury, wieże i kolumny. Tygiel stylów, mieszanina.

O osiemnastej z różnych stron bicie dzwonów i silniejsze światło.

Kapitol, plac Campidoglio, Marek Aureliusz. To ktoś – cesarz, człowiek z krwi i kości.

Na białej gwieździe i symetrycznie rozchodzących się od niej liniach. Król Rzymu.

Koloseum – kręgi z kamieni i cegieł, czarne żarna. Wchodzenie na kolejne poziomy i obchodzenie ich dokoła. I na dole, w arkadach i w korytarzach.

Sprzedawcy kijków do selfie. Żebracy z psami siedzący na chodniku.

Auta, skutery, motory, autokary.

Tłok w autobusie, tłok na Stazione Termini i tłok w metrze.

Przed kościołami, ambasadami i urzędami patrole i posterunki wojska i policji.

Campo di Fiori. Kolorowe fasady, stragany, wozy, ławki i stoły. Owoce, lody, warzywa, sery, ryby, oliwki. Sprzedawcy, rysownicy, kuglarze, turyści. Nad nimi czarny mnich.

Ołtarze, krzyże, obrazy, rzeźby, baldachimy, freski i mozaiki, trony, posadzki, krypty i katakumby. Absydy, kruchty, nawy, chóry, przedsionki i boczne kaplice. Kruźganki, rzędy kolumn, kolumnienki.

Rytm, w którym trudno jest być osobno.

W labiryncie ulic i uliczek. Prosto, w lewo, w prawo i prosto, do góry, na dół i w lewo, prosto i znowu w lewo, przed siebie. Z akordami placów, fontann i kościołów, w których cień, chłód i skupienie.

Strzępy fraz, ich brzmienia i melodie. Ludzie siedzący i leżący na schodach, murkach i ławkach. W parku tańcząca para. Gladiatorzy. Fotografujący się nowożeńcy.

Palmy, cedry, platany i pinie. Świeża, żywa zieleń, kwiaty i głosy ptaków.

Drzewa, mury, błękit.

Próg Tybru – biała piana i szum.

Zatybrze. W Santa Maria in Trastevere. Ulubiona mozaika Julii z Matką Boską.

Z Rozmyślań Marka Aureliusza:

„A myśl niech będzie prosta, bez sztucznych dodatków. Nie bądź ani gadatliwy, ani nie zajmuj się od razu zbyt wielu sprawami”.

„Czynnikami zachowania świata są przemiany pierwiastków i ciał złożonych”.

„Zaistniałeś jako cząstka. Znikniesz w tym, co cię stworzyło. A raczej zostaniesz na powrót wchłonięty w myśl twórczą, według zasady przemiany”.

„Uważaj pilnie, jak to wszystko dzieje się za pomocą przemian, i przyzwyczaj się do myśli, że niczego tak nie lubi natura wszechrzeczy, jak zmieniać to, co jest, i stwarzać rzeczy nowe, a podobne. Wszystko bowiem, co jest, jest jakby nasieniem tego, co zeń powstanie. A ty myślisz tylko o tym jako o nasieniu, co wpada do ziemi lub macicy. A to bardzo niemądre”.

„W następstwie rzeczy po sobie następujących widać zawsze pewien związek. Bo nie jest to jakoby wyliczanie szczegółów bez związku, połączonych tylko w myśli, ale połączenie rozumne. I jak to, co jest, ułożone w sposób harmonijny, tak i to, co się dzieje, okazuje nie proste następstwo, ale cudowny jakiś związek”.

„Kaleczy się bowiem całość, gdybyś nawet w drobnostce przerwał związek i spójnię tak cząstek fizycznych, jak i przyczyn. Przerwasz zaś – o ile to w twojej mocy – jeżeli się czujesz z czegoś niezadowolony, i jakoby niweczysz. / Nie czuj wstrętu, ani nie trać odwagi i nie popadaj w zwątpienie, gdy ci się nie powiedzie uczynić wszystkiego według zasad słuszności. Lecz zepchnięty z drogi, wróć na powrót i czuj się zadowolonym, jeżeli większa część twych czynów jest bardziej zgodna z naturą ludzką, a miłuj to, do czego wracasz”.

„Składam się z pierwiastka przyczyny i tworzywa. Ani jedno, ani drugie nie zmarnieje w nic, tak jak nie powstało z niczego. Każda więc moja cząstka przez przemianę przejdzie w jakąś cząstkę wszechświata. A owa znowu w inną jakąś cząstkę wszechświata się zmieni. I tak w nieskończoność”.

„Albo wir rzeczy splecionych z sobą wzajemnie, a wnet rozproszonych, albo jedność i ład, i opatrność. Jeżeli więc przyjmę pierwsze, to po cóż pragnę kołatać się w takim bezładnym chaosie i wirze? Cóż innego może mnie obchodzić, jak chyba to, że kiedyś stanę się ziemią? Dlaczegoż się niepokoję? Przyjdzie na mnie chwila przemiany w pył, cokolwiek bym robił. A jeżeli drugie jest prawdą, oddaję cześć i stoję mocno przy Rządcy świata, i ufam”.

„W górę, w dół, w kółko – oto bieg pierwiastków. Ruch zaś cnoty nie idzie żadną z tych dróg, ale jest czymś bardziej boskim i idzie w przód pewnie do celu, choć drogą trudną do zrozumienia”.

„Jeżeli coś jest dla ciebie bardzo trudne, nie sądz, że jest to niemożliwe dla człowieka w ogóle. Owszem miej to przekonanie, że co jest możliwe dla człowieka i zwykłe, to i dla ciebie jest możliwe do osiągnięcia”.

„Spełniam swój obowiązek, inne sprawy mnie nie obchodzą. Bo albo to bezduszne, albo nierozumne, albo zbłąkane i drogi nieznaną”.

„Przebudź się i przyjdź do siebie! A jak byś wstał ze snu i poznał, że cię trapiły sny, tak na jawie patrz na to, jak na tamto patrzyłeś”.

„Człowiek ambitny widzi swe dobro w działalności ludzi innych; miłujący rozkosz we własnym popędzie; człowiek mądry – we własnym działaniu”.

„Przyzwyczajaj się do tego, byś z uwagą słuchał słów obcych, i o ile można, wnikaj w duszę mówiącego”.

„Boją się ludzie przemiany. A co może dziać się bez przemiany?”

Miasto przebite włócznie.

Plac Świętego Piotra. Rzędy kolumn, fontanna, obelisk i kamienne figury w ruchu, w świetle.

Bazylika, duch Galilei i Jerozolimy.

Pietà, baldachim i tron.

W kopule i na kopule. Windą i wspinanie się po wąskich stopniach ciałym i krętym korytarzem. To, co było wysoko, jest w bezpośrednim widzeniu, na wyciągnięcie ręki.

Widok do środka i na zewnątrz, na Miasto.

Zejście do Grot. Marmur, groby, krypta Piotra.

Kaplica Sykstyńska – rój postaci, mięśnie, brzuchy, plecy, piersi, uda, pośladki; wir barw i ruch.

Zamyślony Jeremiasz, ekspresyjny Ezechiel. Z drugiej strony Dawid i Salomon. Sceny z Nowego Testamentu. Głowy kozłów z zakręconymi rogami.

Łuki, ostrołuki, z każdej strony inne widzenie.

Chrystus, obłoki i błękit. Sąd Ostateczny. Głowy, twarze, oczy, ręce, dłonie, palce. Przerażeni potępieni. Matka Boga.

Krzyż. Rana w Jego boku i sześć białych świec.

Tron Boga. Dotyk, a właściwie tylko zbliżenie ręki, napięcie, dar, iskra.

Adam i Ewa, Raj, wąż i anioł z mieczem.

Ludzie wchodzą, przystają, siadają, stoją, przechodzą na drugą stronę, wracają, siadają, stoją, wychodzą.

Rozproszeni, w ścisku, w swoim porządku.

Zamek Świętego Anioła i białe figury na moście.

Drewniany żółw od uchodźcy z Senegal.

Z Piazza del Popolo przez Via del Corso do Piazza Venezia.

Symetryczne kopyły i strzeliste egipskie obeliski.

Na Schodach Hiszpańskich, w Świętej Trójcy, a potem w Caffè Greco.

W szpalerze na rusztowaniach przed fontanną di Trevi.

W Panteonie, pod niebem, na arenie.

Rogi i moc Mojżesza.

Lateran – wysokość, przestrzeń i wąskie Scala Santa.

Skalne nory Etrusków.

Na szczycie zrębu, w Bagnoregio. Kilkadziesiąt domów, kościół i chatka świętego na krawędzi.

Bolsena – rynek, wąskie, pnące się do góry uliczki i stara katedra, w której zdarzył się cud.

Na Ciampino. Blokady, korki, zatory, patrole policji. Krążymy, podjeżdżamy, ale nie przepuszczają. Zawracamy, próbujemy jeszcze raz, z drugiej strony, ale i tam zjazdy są zablokowane. Zapytany policjant mówi: Ogień na lotnisku. Wracamy.

LESZEK SZARUGA

Nowa Polska (3)

6.

Z dawnych czasów pozostał mi nawyk spędzania wieczorów przed telewizorem i śledzenia tego, co się dzieje w kraju i na świecie. Między mną a światem pośrednikami są dziennikarze i przyznam, że obserwuję ich pracę z narastającym poczuciem niesmaku, często irytacji, wreszcie i obrzydzenia. Poczynając od przeraźliwej polszczyzny, w której zwroty takie, jak: „w tym temacie” („tym tematem zajmuje się...”: czy naprawdę nie ma w naszym języku takich słów jak „sprawa”, „problem”, „kwestia”, „zagadnienie”?) czy „miesiąc czasu”, poprzez chaotyczny zestaw informacji, nierespektujący ich hierarchii (i redukujący – poza dramatycznymi wyjątkami – wiadomości ze świata do ciekawostek jedynie), po graniczącą z sadyzmem praktykę powtarzania do upojenia wyjątkowo brutalnych scen, takich jak pokazywanie (możliwie na zbliżeniach) znęcających się nad zwierzętami „myśliwych”, wykrzywionych bólem i rozpaczą twarzy płaczących ludzi, wreszcie ostatnio okrutnie znęcających się nad ukraińskimi jeńcami prorosyjskich bandziorów określanych mianem „separatystów”. Nie można też nie dostrzec rosnącej wciąż agresji dziennikarzy bezpardonowo przerywających wywody zapraszanych do studia gości, agresji będącej w gruncie rzeczy pełną samouwielbienia manifestacją pogardy dla rozmówcy (przy okazji też dla widzów i słuchaczy) oraz tępej głupoty. Tu na specjalne wyróżnienie zasługują żurnaliści telewizyjni reprezentujący stację TVN, ze szczególnym uwzględnieniem pań Olejnik oraz Pochanke: obu paniom polecam oglądanie powtórek swych programów, przy czym pierwszej z nich zwróciłbym uwagę na osobliwie kiczowatą (z punktu widzenia zasad gry aktorskiej) mimikę jej oblicza. Zaprawdę nieobliczalna staje się praca naszych telewizyjnych dziennikarzy: plugawa ich mowa, podejrzana etyka zawodowa, godne politowania zachowanie nacechowane butą i arogancją. Przy tym wyraźnie widać, że w swej „pracy” coraz bardziej stają się politykami niż dziennikarzami.

Powiada się, że dziennikarze stanowią „czwartą władzę” – jedyną, która pozostaje i pozostać musi niewybieralna. Zespoły dziennikarskie są jednak

dobierane do opcji politycznych, jakie reprezentują ich wydawcy – w gruncie rzeczy stanowią one zaplecze i ideologiczną „nadbudowę” będących ich „bazą” ugrupowań i partii politycznych. Są wykonawcami zleceń swych mocodawców i na ogół karnymi żołnierzami (lub najemnikami) polityków, którym sprzyjają. Są może bardziej niż owi politycy odpowiedzialni za utworzone w ciągu ostatnich lat napięcia i podziały społeczne. I zarazem bardziej od polityków nieodpowiedzialni za to, co czynią. A co więcej – widać wyraźnie, że czerpią z tego wiele satysfakcji, z lubością „podkreślają” atmosferę, podnoszą temperaturę sporów, doprowadzając do tego, że odnalezienie jakiejś płaszczyzny porozumienia między różnymi opcjami politycznymi staje się niemożliwe, gdyż takie porozumienie traktowane jest w kategoriach „zgniłego kompromisu”, a zatem przegranej. I wreszcie: trwa teraz kampania wyborcza – rzecz wyjątkowo obrzydliwa, jaką jest pytanie rozmówców o to, na kogo zamierzają głosować, i – gdy brak jednoznacznej deklaracji – próby jej wymuszenia. Aż dziw bierze, że nikt nie reaguje tak, jak powinien, a mianowicie że nie zwymyśla „dziennikarza”, który zdaje się nie respektować podstawowej zasady wyborczej: wybory na mocy prawa są w Polsce tajne i pytanie o to, na kogo głosuję, tym bardziej próba wymuszenia na mnie takiej deklaracji, winny być traktowane jako przestępstwo o wyjątkowo wysokiej szkodliwości społecznej. Ale cóż – młoda jest jeszcze ta polska demokracja i jakby dziecinna nieco.

7.

Wydawać by się mogło, że lektura opublikowanej właśnie antologii *Wschód – Zachód. Wiersze z Ukrainy i dla Ukrainy* (Bydgoszcz 2014), sporządzonej przez Anetę Kamińską, nie powinna pobudzać do śmiechu – raczej przeciwnie. Niemniej jednak czytając poprzedzające wiersze wprowadzenie pióra autorki tomu, poetki i tłumaczki, nie mogłem się od śmiechu powstrzymać. Pisze bowiem Kamińska (rocznik 1976, co wydaje się tutaj ważne): „Nigdy dotąd nie czytałam ani nie tłumaczyłam poezji zaangażowanej, podejrzewając ją o sztuczność, płytkość, okazjonalność, a nawet hipokryzję. Nigdy dotąd nie uważałam, że poeta ma jakieś obowiązki wobec swojego kraju (a co dopiero – cudzego!). [...] Ta antologia nie powstałaby wcześniej, nie tylko dlatego że kiedyś nawet nie spojrziałabym na wiersze zaangażowane...”. Bardzo śmieszne.

Śmieszne z wielu powodów. Przede wszystkim dlatego że samo pojęcie „poezji zaangażowanej” potraktowane zostało tak, jak wpajano to nam w czasach słusznie minionych – skojarzone zostało mianowicie z „powinnością”

wobec kraju i społeczeństwa, zatem jako synonim poezji politycznej czy tylko obywatelskiej. Ta redukcja terminu „zaangażowanie” wydaje się symptomatyczna. Bo – piszę bardzo poważnie! – jeśli się nad tym zastanowić, okaże się, że każda poezja jest jakoś „zaangażowana”: czy będzie to poezja miłosna, religijna, czy jakakolwiek inna. Poeta „angażuje się” bowiem w poezję przede wszystkim. Tymczasem Kamińska ma najwyraźniej na uwadze nurt tyrtejski. I dotyka, jak sądzę, ważnego problemu. Coś bowiem jest takiego, że ten typ poezji, szczególnie chyba w Polsce, wydaje się do pewnego stopnia „zużyty”. Ja sam, w każdym razie, miałem takie odczucia, gdy pisałem wiersze „zaangażowane” w okresie stanu wojennego: przyduszało do ziemi zwłaszcza poczucie „powinności”. Ale, jak to określił pewien starszy pan, u którego załatwiałem mieszkanie dla jednego z ukrywających się działaczy, gdy mu zwróciłem uwagę na to, że godząc się na tę przysługę, powinien przestać produkować samogon: – Młody człowieku – powiedział tonem doświadczonego wiarusa – jak jest wojna, to się pędzi bimber. No właśnie.

Gdy się nad tym zastanowić, okaże się, że Kamińska traktuje poezję wyłącznie jako sferę „ducha” i pragnie ją ustrzec od „użyteczności” czy nawet „przyziemności”. Tymczasem to także rzemiosło, umiejętność pisania wierszy, nawet na zamówienie. Bez takich zamawianych tekstów i łask sponsorów, jak choćby Mecenas, wiele utworów w ogóle by nie powstało. Oczywiście że jest w tym owa pogardzana „okazjonalność”, sztuczność zaś przypisana jest poezji z natury rzeczy: nikt z nas wszak wierszem na co dzień nie gada. Z drugiej jednak strony, gdy chodzi o utwory przypisywane poezji obywatelskiej – istnieje w ludziach potrzeba wysłowienia swych przeżyć, gdy się jest w sytuacjach niecodziennych, inaczej niż zwyczajnie. I wówczas właśnie pisze się takie wiersze – jedni czynią to lepiej, inni gorzej. Są tacy, co, jak strajkujący w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku robotnicy, układają strofy wedle wyniesionych ze szkoły wzorców, są też profesjonalści zdający sobie sprawę z „literackości” swych zapisów i, jak Bohdan Zadura, potrafiący wypowiedzieć się w sposób bardziej artystycznie nośny.

Kiedyś mówiło się o „zamówieniu społecznym” – to oczywiście pojęcie w najwyższej mierze nieostre i należałoby je w jakiś sensowny sposób zreinterpretować. W końcu jedyną instancją, która jest w stanie określić to, czym jest owo „zamówienie społeczne”, pozostaje coś tak niepochwytnego jak wycucie artysty. Można zasadnie przyjmować, że takie choćby utwory jak z jednej strony *Pan Tadeusz* Mickiewicza, z drugiej zaś *Bal w operze* Tuwima były odpowiedzią na „zamówienie społeczne”, które co prawda nigdy nie zostało sformułowane

w postaci jakiegoś wezwania z zewnątrz, wszelako zostało przez tych poetów odczytane z rytmu czasu, który oni tak właśnie odczuwali, lecz dopiero odbiór ich dzieł mógł być potwierdzeniem trafności owych odczuć.

Warto przypomnieć, że postulat pisania „na zamówienie społeczne” pojawił się bodaj po raz pierwszy w programowych wystąpieniach sowieckiego Lewego Frontu Sztuki (LEF), działającego pod koniec lat dwudziestych dwudziestego stulecia, wśród którego uczestników znaleźć można tak wybitnych twórców jak Włodzimierz Majakowski, Mikołaj Asiejew, Siergiej Eisenstein, Wiktor Szklowski czy Aleksiej Kruczonych. Choć samo ugrupowanie działało mniej więcej rok i poddawane było dość ostrej krytyce oficjalnej, to postulat przejęty został później przez prawodawców realizmu socjalistycznego i w praktyce utożsamiony z „zamówieniem partyjnym” (zresztą wymóg „partyjności sztuki” stał się jednym z wyznaczników socrealizmu). Sądzę, że należy to dziś w Polsce przypomnieć, nie brak bowiem głosów niektórych środowisk politycznych wzywających do tego, by sztuka – przede wszystkim film jako najbardziej funkcjonalny w przestrzeni kultury masowej, ale też i literatura – odpowiadała na formułowane przez te środowiska „zamówienie społeczne” czy wpisywała się w nurt czegoś, co określane bywa mianem „polityki historycznej” czyli, mówiąc po ludzku, propagandy.

Jedną ze spraw w naszym życiu kulturalnym najbardziej istotnych jest kwestia uczestnictwa sztuki i literatury w szeroko pojmowanym życiu społeczno-politycznym. W cytowanych wyżej słowach Anety Kamińskiej pojawia się słuszna obawa przed uwikłaniem literatury w grę propagandową i służbę jakiejś ideologii – tak bowiem, jak miemam, rozumie ona pojęcie „literatury zaangażowanej”: jako takiej, która tworzona jest „na zamówienie” i która ma spełniać funkcje służebne wobec jakichś politycznych potencji. Zdziwienie autorki obudziła dopiero jej własna potrzeba zaangażowania się w jakąś „sprawę”, która jest czymś więcej niż „tylko literaturą”. To zdziwienie jest niezwykle ważne: jest kolejnym krokiem w drodze oczyszczania naszego języka (a zatem i sposobu myślenia) ze stereotypów i narośli komunistycznej nowomowy. Bo przecież – tak! – pojęcie „sztuki zaangażowanej” ma swój sens, jest określeniem takich działań artystycznych, które wynikają z autentycznego, na ogół spontanicznego przejęcia się jakąś sprawą dla twórców istotną. I tak przecież się dzieje, gdyż ułożenie antologii *Wierszy z Ukrainy i dla Ukrainy* jest gestem potwierdzającym potrzebę dania wyrazu przejęcia się losem ludzi walczących o suwerenność swego kraju, w czym nie ma nic, co można by określić jako sztuczność, płytką okazjonalność czy nawet hipokryzję.

8.

Mapka wpływów Platformy Obywatelskiej i Prawa i Sprawiedliwości w pierwszej turze wyborów prezydenckich 2015 roku – co zresztą powtarza się przynajmniej od roku 2005 – z grubsza rzecz biorąc, wyznacza dwa historycznie odmienne obszary: Platforma Obywatelska dominuje na terytoriach „poniemieckich” oraz dawnego zaboru pruskiego, Prawo i Sprawiedliwość zaś w przestrzeniach zaboru rosyjskiego. Jest to więc swego rodzaju „porozbiorowa” mapa Polski współczesnej, niemal stulecie po odzyskaniu przez kraj niepodległości w roku 1918. Co interesujące, tereny „poniemieckie” zasiedlone zostały po roku 1945 w dużej mierze przez dawną ludność z Kresów Wschodnich, co sugeruje, że przestrzeń cywilizacyjnie bardziej rozwinięta ma wpływ na kształtowanie społecznej świadomości – to wszakże uwaga marginalna, warto jednak, dla zilustrowania tego stanu rzeczy, nałożyć na te obszary mapę sieci kolejowych, by się przekonać, że ich gęstość maleje na terenach południowo-wschodnich.

Piszę o tym dlatego, by uzmysłowić, jak wielkie znaczenie dla współczesnej sytuacji Polski ma, niekoniecznie sobie przez ludzi uświadamiane, dziedzictwo historyczne. W tym wypadku chodzi mi przede wszystkim o fakt, że modele życia społeczno-politycznego w obu tych obszarach kształtowane były w dziewiętnastym stuleciu, a zatem wówczas, gdy na Zachodzie tworzone struktury nowoczesnych państw narodowych, na Wschodzie zaś dominował system samodzierżawia. W pierwszym wypadku zasadniczą tendencją rozwojową było dążenie do wypracowania podstaw demokracji liberalnej, w drugim – utrwalenie dominacji władzy centralnej z oczywistymi tendencjami autorytarnymi. Na zachodzie i północy współczesnej Polski zdają się dominować przekonania o większej skuteczności rozwojowej liberalizmu, także gospodarczego, na wschodzie zaś i południu większe nadzieje zdaje się wiązać z dominacją silnie scentralizowanej władzy państwowej.

Jak można przypuszczać, to w tym historycznym dziedzictwie, a nie wyłącznie w aktualnych i doraźnych konfliktach można upatrywać źródeł zasadniczych podziałów polskiego społeczeństwa. A nie ulega wątpliwości, że bez ich porządnego rozpoznania i opisu przewycięzenie tych podziałów, bez którego modernizacja Polski będzie nieustannie napotykać trudności wynikające z niezdolności uzyskania obywatelskiego konsensu, jest pilną koniecznością. Konsens jest kompromisem, a zatem efektem negocjacji. O ile w „zachodnio” zorientowanym obszarze kraju kompromis zdaje się być akceptowany, o tyle „wschodni” sposób myślenia traktuje kompromis jako porażkę. Jedyna próba

zbudowania czegoś na kształt „wielkiej koalicji” – mam tu na myśli koncepcję PO-PiS-u z roku 2005 – nie mogła dojść do skutku dla prostej przyczyny: Prawo i Sprawiedliwość, jako zwycięzca wyborów, zażądało w projektowanej koalicji kierownictwa we wszystkich resortach siłowych, czyli realnej władzy, oferując partnerom resorty gospodarcze, czyli obciążając ich całkowitą odpowiedzialnością za kondycję kraju.

„Wielka koalicja” dominujących partii miałaby szansę tylko wtedy, gdyby oznaczała ich równy udział we władzy i odpowiedzialności. Taka koalicja otworzyłaby zapewne nowe perspektywy rozwojowe Polski, jednakże w obecnym stanie rzeczy jej powołanie wydaje się niemożliwe. Problem w tym, że utrwalanie aktualnego podziału sceny politycznej – zwłaszcza wobec dokonanego przez lewicę aktu autodestrukcji – musi oznaczać zablokowanie możliwości modernizacyjnych kraju.

9.

Niezależnie od powyższej próby rozpoznania sytuacji warto wskazać podstawowe obszary wymagające szczególnej aktywności zarówno ze strony państwa, jak obywateli. Jest to tym istotniejsze, że skutkiem przemian społeczno-politycznych i cywilizacyjnych po roku 1989 stała się sytuacja paradoksalna: z jednej strony kraj stał się na tyle zamożny, że trudno mówić o biedzie (wyjąwszy nisze niedostatku stanowiące zjawisko powszechne na świecie, nawet w państwach najwyżej rozwiniętych), ale też nie da się mówić o bogactwie na miarę rozbudzonych aspiracji.

Większość obserwatorów życia społeczno-politycznego ma poczucie gwałtownie narastającego kryzysu, którego istota zdaje się nie do końca definiowalna. Do jego objawów, zapewne nie wszystkich, należą:

- odczucie braku wyraźnie określonych priorytetów życia społecznego, zarówno w sferze materialnej, jak duchowej;
- odczucie, szczególnie u przedstawicieli młodszych generacji, braku obywatelskiej podmiotowości;
- odczucie zapaści systemu komunikacyjnego związane z „upartyjnieniem” mediów;
- odczucie postępującej atomizacji społeczeństwa;
- odczucie niepewności jutra.

Ta sytuacja musi rodzić napięcia i frustracje, dla których nie sposób znaleźć ujścia – tym bardziej że owo poczucie kryzysu zdaje się być zjawiskiem

wykraczającym poza Polskę. Rację zdaje się mieć w swych rozpoznaniach Marcin Król, który wszakże w konkluzji powiada: „Nie wiem, co będzie. Wiem, że jesteśmy na progu czegoś doniosłego” („Newsweek” 19/2015). Jedno nie ulega wątpliwości: w Europie mamy do czynienia z wyraźną niewydolnością państwa jako struktury życia społecznego. W Polsce owa niewydolność ma swoje lokalne objawy, ale tak jak i gdzie indziej znajdują one wyraz bądź w anachronicznych, lecz wciąż popularnych koncepcjach narzucenia władzy autorytarnej, bądź w dążeniach do realizacji utopijnych pomysłów „przejęcia państwa” przez obywateli, nierzadko mających mniej lub bardziej wyrazisty podkład nacjonalistyczny, co wynika z niezdolności rozróżnienia między kategoriami państwa narodowego i państwa obywatelskiego. W obu wypadkach dochodzi do głosu konflikt wyrastający z niemożności pogodzenia wolności i zapewnienia poczucia bezpieczeństwa, czyli nieświadomość faktu, że im więcej wolności, tym większe ryzyko podejmowanych wyborów. A sytuację komplikuje fakt odczuwalnej coraz większej niewydolności organizacji religijnych, w szczególności Kościoła katolickiego w Polsce, w którym postępuje zredukowanie sfery wartości do instytucji o charakterze politycznym.

Ten stan rzeczy grozi eksplozją, której wizję zarysował Jerzy Giedroyc w rozmowie z Barbarą Toruńczyk: „Myślę, że to będzie rewolucja anarchiczna. I wszędzie ma Pani już grunt pod to. Żadna ideologia: do głosu dojdzie cała ta dzisiejsza młodzież, to, co ma ona w głowach. To będą straszne rzeczy”.

ARTUR SZLOSAREK

Fragmenty (3)

Leśne jezioro

Każda myśl, każde skojarzenie, każde poruszenie ciała, każde drgnienie umysłu dają nam przeważnie do zrozumienia, razem i osobno, właściwie tylko to jedno – że jesteśmy sami. Z tym banalnym, wielokrotnie opisanym, do znudzenia powtórzonym, przetworzonym i odmienionym przez wszystkie przypadki *sami sobie jesteście* jest jak z kręgami rozchodzącymi się po wodzie, gdy się w nią ciśnie kamień.

Dwa lata temu zakradliśmy się do Tatrzańskiego Parku Narodowego, przekakując świeżo odmalowane barierki u wylotu szosy prowadzącej z Murzasichla do Brzeziny. Uderzyła nas wtedy chłodna i słodkawa cisza lasu, przemożna w zestawieniu z szumem przejeżdżających w dole samochodów. Wybraliśmy się tam na poszukiwanie grzybów. Szybko jednak zapomnieliśmy, w jakim celu przekroczyliśmy granicę tej pojmowanej po ludzku legalności. Dróżka, jaką się wolno poruszaliśmy w górę lasu, stawała się coraz bardziej oporna, stroma. W takich chwilach, kiedy się ostro podchodzi niewiadome w nie do końca znanym terenie, człowiek łatwo uświadamia sobie własne słabości i ograniczenia, związane nie tylko z kondycją fizyczną, także te, które ujawniają rodzaj uśpienia wyobraźni, przywiązanej przecież najmocniej do tego, co dobrze znane. Stąd – pokusa przystąpienia. Stąd – chęć zawrócenia. Ale z nami było inaczej. Kiedy już przełamaliśmy stromiznę, niespodziewanie wyrosło nam u stóp leśne jezioro. Było puste. Jakby ogłuszone. Odbijało smukłe choiny całkowicie gładką taflą, ciemniejszą o ton lub dwa od tej, jaką się widzi potem we wspomnieniu. Nad jego ciemnym zwierciadłem dymiła mgiełka. A jeszcze wyżej kłębiły się mleczno-bure obłoki. To leśne jezioro zdawało się nawoływać, wołać coś do nas z dołu. Już nad samym brzegiem Marek wziął do ręki kamień. Zważył go w dłoniach, po czym miękko, jakby pozbawionym mocy ruchem podrzucił nad toń, wysoko w górę. Ale ten kamień nie wpadł do wody, zawisł w powietrzu.

Samotność jest oczekiwaniem lepszych czasów. Ma mesjańską naturę. Samotny do głębi, nieodwracalnie, nie może pozwolić sobie na trwanie w miejscu. „Piszący te słowa jest pielgrzymem w tym sensie, że podobnie jak wielu innych odbywa pielgrzymkę do lepszych czasów. Prosta droga do nich nie prowadzi, być może, przez Berlin” – notuje w podróży kajecie Jerzy Stempowski.

Przeglądając stare papiery dziś rano, natrafiłem na kartę meldunkową z Wiednia – cienką i śliską, przypominającą w palcach papier śniadaniowy, odrobinę przez wydarzenia i czas nadszarpniętą na brzegach. *Bundespolizeidirektion V* dzielnicy Margareten oświadcza na niej, że przebywaliśmy w Republice Austrii od 4 września 1998 do 27 stycznia 1999 roku legalnie, mieszkając przy Wimmergasse 14. Można tam również przeczytać, że przeprowadziliśmy się do Wiednia z Bonn i że opuścimy drugie piętro oraz drzwi z numerem siedemnastym, pomalowane olejną farbą na brązowo, co na *Meldezettel* już nie widnieje, udając się, co dokument ten z kolei zawiera, do Berlina.

Niemiecki rzeczownik *Wimmer* w pierwszym znaczeniu słownikowym to „sęk”, zaś w drugim – „pryszcz”. Ciekawszy jednak od tego rzeczownika jest pochodzący od niego czasownik *wimmern*, który znaczy „jęczeć”, „kwilić”, „lamentować”, „skamlać”, bowiem stara się nas przekonać, że dziecko nie lamentuje, a dorosły nie kwili – i że zamieszkaliśmy na semantycznie obciążonej ulicy, której nazwa, by tak rzec, była matrycą naszego samopoczucia, naszych zmagania i poczynania. Poza zaprezentowanym tu rozróżnieniem – pewnością na tej Wimmergasse było zaledwie na lekarstwo. Skoro „świat rozpada się na fakty”, jak twierdził studiowany przeze mnie w Bonn Wittgenstein, to tym bardziej przeszłość „jest tym, co będzie, a to, co się stało, jest tym, co znowu się stanie”, jak poucza nieco zawile Eklezjastes, którego nie raz w życiu wzywałem nadaremnie na świadka. Więc zamieszkaliśmy tam – na tej nie najdłuższej ulicy, która, pseudotopograficznie rzecz ujmując, znajdowała się o jakieś dwadzieścia minut szybkiego marszu w dół Wiener Hauptstrasse od katedry Świętego Stefana, wyznaczającej ściśle centrum. Kiedy chodziliśmy na spacer do miasta, by się nacieszyć tortem kasztanowym w „Aidzie” czy filiżanką *melange* u Hawelki, przecinaliśmy plac Rilkego, placik właściwie, na którym wyniesiony ponad ruchliwą ulicę kamienny Anioł Stróż prowadził grzecznego chłopczyka za rękę.

Jest koniec stycznia. Pogoda jakby Wielkanoc była za pasem. Wieje ciepły wiatr – i chociaż nie jest to halny, tak właśnie go nazywam. Serce kołaczę w krtani i kłuje igłą w głowie. Słońce rozlewa się po parapetach, oślepiając, gdy nagle czyjaś ręka otworzy okno w kamienicy po drugiej stronie. Meskał na porannym spacerze dorwał porzucony w krzakach kebab. Kolejny raz w tym tygodniu. Dostał za karę ostrzegawczego klapsa – ale i tak się nie odczy. Zwraca to później boleśnie, nie je i siedzi osowiały. A normalnie chodzi za mną jak cień pokutnika, tak że muszę uważać, żeby na niego nie nadepnąć albo żeby się o niego nie potknąć. Taki już ma charakter: płacze się po domu, jest bez przerwy obok. Jack Russel terrier. Czai się, spogląda podejrzliwie, drży na ciele, jakby miał jakąś niedostępną ludzkiemu doświadczeniu chorobę sierocą, niepewny aktualnego stanu uczuć własnych i właściciela.

Jak to było? Pies upodabnia się do pana? Czy może – na odwrót? Już prawie trzydzieści lat temu wyjechałem z Krakowa, nigdy nie wyjeżdżając z miasta. Czy nauczyłem się przez to doświadczenie czegoś dobrego? Na pewno nauczyłem się trochę pisać. Wciąż z trudem uczę się czytać uważnie. Jestem prawie pewien, że mimo wszystko nie zdążę przestać ufać. Ale jaka jest ta moja ufność i co ją motywuje, powiedzieć bez grama wątpliwości nie umiem. Wiem, że świat jest choćby z takiego powodu, że nie potrafiłbym żyć, będąc przekonany o tym, że go nie ma, już nie ma albo wcale nie było. Albo że jest światem innym; nie tym, który jawi się pod okiem, dłonią i w myśli. Mówią o tym chwile szczególne. Rzadkie, choć przecież wyostrażające i objaśniające te fragmenty egzystencji, które zaliczyło się już do bezpowrotnie utraconych, obcych. To właśnie te chwile są źródłem mojej skromnie skrojonej i naiwnej ufności, choć prawdopodobnie ryzykuję sporo, przypisując im pozytywne znaczenie. Jak jednak jasność i ostrość widzenia, jaką powodują, mogłyby być złą? I co miałyby to zło znaczyć? Dobre samopoczucie nie jest przecież niczym mniej niż samopoczuciem.

Entuzjastą podróży lotniczych nie jestem. Wielkie zasługi w tej materii przypisuję eleganckim liniom Air Malta, w których to linii maszynie, podczas pierwszego w życiu lotu, doznałem czegoś na kształt „negatywnego objawienia”. A było tak. Nad Sycylią („chusteczką umarłych”) kapitan, którego ogorzałe oblicze – kojarzące się raczej z podpitym Buczyńskim, z którym zwoziłem onegdaj siano ruskim traktorem po Budzowym Wierchu, aniżeli z godnym

zaufania dżentelmenem kupującym na Bond Street – zdążyłem tuż przed samym startem w uchylonych drzwiach kabiny dostrzec, jał raptownie obniżyć pułap. Skok po skoku. Raz. Uwaga: zamykamy oczy! I w dół. I dwa. Nieskończenie w dół. I trzy. Aż poczuliśmy tępe uderzenie kół o beton pasa startowego w ciemności. „Pomarańcza, jak widzę, z Malty – wysmienita!”.

Jeśli objawienie wyróżnia i charakteryzuje zderzenie wyższego porządku z niższym, powodujące istotną, a więc i trwałą, restrukturyzację tego, co uznawało się przed objawieniem za znane, i na mocy którego – żeby nie być gołosłownym – ręka prawa nadal pozostaje ręką prawą, choć jest już w swej istocie prawicą, to w samolocie linii Air Malta stało się i ze mną podobnie. Bo zostało mi wyraźnie ukazane poprzez ciemności przed oczami, że wszystko, co mam, i wszystko, czym jestem, jest bez znaczenia wobec tego osobliwego, kruchego i nieludzkiego momentu, który właśnie trwa, a znaczy w języku metafory to, że „wielu zostało powołanych, lecz mało wybranych”. Stałem więc wtedy obok siebie i odzyskując utracony wzrok oraz przekonujące pozory władzy sądenia, spojrzałem jakby z ukosa na ciało przypięte pasami do fotela. I nawet byłem tym zachwycony, że to nie mnie, tylko bardzo do mnie podobnej osobie eksplodowała głowa i zrobiło się absolutnie niedobrze. Odtąd chyba wiem, że w „negatywnym objawieniu”, jakim jest życie, ręka prawa to nie lewa. Że aby upaść naprawdę, trzeba się najpierw podnieść z upadku.

Uwielbiam za to długie podróże koleją, podczas których umysł i organizm powoli przygotowują się na spotkanie z inną przestrzenią, nieznanym czasem i światłem. Wsiadamy w szarym Berlinie w pełni smolistej marcowej zimy do ekspresu idącego na południe i wysiadamy w rześkim jak pierwszy śnieg Monachium, nad którym zapadła rozjaśniana tysiącami świateł noc, aby przesiąść się bez pośpiechu do *sleepingu*, który dalej wiózł nas będzie w majakach półsnu poprzez wysokie zakola Brenneru, tunele, wzniesienia i poskrzypywania na skutych lodem przełęczach w Alpach. Zostaniemy zbudzeni *espresso*, o którym całkiem zapomnieliśmy, że zamówiliśmy je poprzedniego dnia przed północą. Otworzymy okno, gdy pociąg zatrzyma się przed wjazdem do Bolonii. Tam z kolei zjawi się Pendolino, do którego wsiądziemy, ażeby sunąć po krótkim oczekiwaniu na peronie dalej przez wzgórza i doliny w świeżych, deszczowych zieleniach i żyłkach przezroczystych kropel płynących po gładkich szybach pod uciekającą prędko w dal otwartą kopertą chmur z najcieńszego

toskańskiego pergaminu w słonecznym rozbłysku. Potem będzie Rzym, prawdziwa ziemia nowa i nowe nad nim niebo.

Szukamy prywatnej Via Olona, ulicy z domofonem, przy której mamy przez półtora tygodnia mieszkać. Więc najpierw przedzieramy się w dół od dworca Termini, mijając Collegium Medicum, do Regina Marghareta, po której kursują oklejone pstrykami reklamami tramwaje. Tam, jako że nie uda nam się kupić biletów, postanawiamy jechać na gapę w poblizsze naszego lokum – do Piazza Argentina. Ale nie wytrzymujemy napięcia do końca, gdyż tramwaj, który wybieramy, dojeżdża do małego ronda, tylko dwa przystanki dalej, na którym zawraca. Wsiadamy więc i idziemy o własnych siłach przed siebie, ciągnąc walizki na kółkach przez to potężne i obce miasto, które było dla nas, skoro tak wielkie sprawia wrażenie, gotowe. „Chcąc się ukryć, można to osiągnąć, mówiąc wiele o sobie”. Ale my nie pragniemy się tu ukryć, chcemy raczej coś zobaczyć, ujrzeć i poznać, a że udało nam się już dawno zwątpić we własne istnienie, mamy do tego chyba szczególne prawo. Bierzymy więc prysznic, kupujemy bilet tygodniowy na rzymską sieć, wsiadamy do czerwonego autobusu i jedziemy posiedzieć na schodach. Przez te kilka dni będziemy tutaj spokojni. Nasza obecność w Wiecznym Mieście nie zostanie zmierzona, zważona, policzona. Ani usprawiedliwiona. Nie będzie na to czasu ani śmiertelnej potrzeby.

Radca Behrens, zabierając się za prześwietlanie chorych i podejrzewanych o chorobę płuc, bardzo dokładnie wyjaśnia Hansowi i Joachimowi mechanizm tej medycznej procedury, podczas której dochodzi dzięki użyciu promieni rentgenowskich do przekroczenia granic ludzkiej intymności. Zwraca uwagę kuzynów na to, że prześwietlenie jest w swej istocie metaforą. W jego przemowie uderza najbardziej jedno. Otóż, wedle doktora, zanim sięgnie się pod skórę, należy sobie najpierw dobrze „przetrzeć oczy ciemnością”.

Trzeba mi jasno postawić teraz pytanie: po co piszę o tych rzeczach? Jaki cel czy też: brak jakiego celu przyświeca tym moim niezdarnym zabiegom? Co miałem na myśli, zabierając się za to pisanie? Co wziąłem w pierwszym rzędzie pod uwagę? Otóż zacząłem pisać, żeby spróbować oczyścić swoją duszę z grzechu zaprowadzenia jej w niewłaściwe miejsce. To w konsekwencji sprowadza się do próby odpowiedzi, jak to się stało, że zamiast pomnożyć, zakopałem darowany talent głęboko, tak że nawet nie potrafię już wskazać,

kiedy i gdzie do tego doszło. Wiem jednak, że tak się stało. Z jednej więc strony tekst ten, jak każdy tekst, jest prywatną wizją lokalną, mającą na celu ustalenie, w którym momencie życia doszło do przestępstwa oraz kto i za czym podszeptem je popełnił; z drugiej zaś strony zapisy te mają na celu dokonanie duchowego oczyszczenia, choć *egzorcyzm* jest tu terminem bardziej adekwatnym. Skoro już od dawna wiem, że moja dusza jest w miejscu, które wyznaczone było potencjalnie dla innej duszy albo nie było przeznaczone dla żadnej, zaś moja własna akurat w nie trafiła; skoro jest to stan, który nie pozwala żyć, muszę spróbować dokonać przekroczenia. Muszę znaleźć jakąś ideę, która przeprowadzi mnie z obcego terytorium na moje własne podwórko. Nie potrafię tego dokonać inaczej niż za pomocą słowa. Stąd – ta proza. Stąd – ślepe poszukiwanie. Spróbuję jednak po omacku, bo nie mam innego wyjścia. Być może opór opisywanego świata wraz z oporem tekstu pomogą. Może uda się doprowadzić do *poetyckiej kolizji*, która zrealizuje to założenie. Jak pisze w *Powtórzeniu* Kierkegaard: „kto nie jest żarliwie przekonany, że idea jest żywotną podstawą miłości i że dla niej, jeżeli to konieczne, należy poświęcić życie, więcej: miłość samą, choćby sprzyjała jej rzeczywistość – ten nigdy nie utworzy pary z poezją. Kiedy zaś miłość mieści się w idei, wtedy żadne wzruszenie, choćby przelotne, nie jest pozbawione znaczenia. Wówczas powstaje to, co najważniejsze, mianowicie poetycka kolizja”.

Najważniejsze błędy, jakie popełniamy w życiu, to takie błędy, o których nie będzie nam się dane dowiedzieć, że były popełnione bezbłędnie.

Nie wiem, kto nazwał go „Caravaggio”. Nie wiem też, jak długo już chodzi po okolicy. Zdaje się, że zobaczyłem go po raz pierwszy, kiedy stał przed jednym z wejść do hinduskiej restauracji pod nami. Kiwał się i mruczał do siebie niewyraźnie. Czekał, aż wyniosą mu kubek z jedzeniem. Szedł później z tym kubkiem w górę Grimm Strasse, skręcał w długą Dieffenbach, po czym zawracał do tego samego miejsca, poszerzając to koło jeszcze o Graeffe Strasse i małą Müllenhoff, przy której mieszkamy. Kiedy to było? Jesienią półtora roku temu? W lecie, kiedy się zbliżał, przechodziłem na drugą stronę ulicy, był bowiem upiornie żółtego koloru, jakby chory na żółtaczkę, i cuchnął prężnie. Spał w małym parku w środku złożonej z dwu oddzielnych jezdni Grimm Strasse, między naszą bramą a wejściem do Diennej Kliniki Psychiatrycznej Urban Krankenhaus. Wszystko jakby symboliczne. Włosy bujne i zmierzwiowane, postawione do góry, jakby pozostałość po okazałych, mocnych dredach.

Wyrośnięta bródka hiszpańska, zgarbiony grzbiet, okryty burym wojskowym kocem; nosił dziurawe, tłuste od brudu portki, z których, gdy w ciągu dnia spał na ławce w półsiedzącej pozycji, prześwitywały genitalia. Poruszał się w rozdeptanych butach, ściśle odmierzonym krokiem, kiwając się rytmicznie w przód i w tył. Nie inaczej. I nic nie mówił, choć jego wargi zdawały się być zajęte permanentną artykulacją. Ile dałbym mu lat? Nie więcej i nie mniej niż trzydzieści trzy. Budził bardziej przerażenie niż współczucie. Wie to każdy, kto widział, jak przykucnięty wypróżniał się na chodnik wprost spod koca. Wszyscy zaczęli o nim mówić na dobre dopiero z nadejściem zimowych deszczy. Zimno było i mokro, a on dalej spał na ławce, tyle tylko że teraz przykryty workiem foliowym, który przywłókł ze śmietnika. Mówiliśmy, że to do niczego niepodobne. Że jeśli nikt się nim nie zaopiekuje, to nie przeżyje końca tygodnia. On zaś, jakby w odpowiedzi na to, zaczął zdumiewająco wyraźnie przypominać trupa, zaś spod folii coraz częściej rozlegał się kaszel. Zły i intensywny, jakby miał za jego pomocą wypluć trzewia. Baliśmy się tego kaszlu, jakbyśmy sami mieli zacząć kaszleć. Trwało to dobrych kilka dni. Potem „Caravaggio” przepadł. Wczesną wiosną, ku mojemu zaskoczeniu, jednak powrócił. Otarłem się o niego pod Edeką. Był ostrzyżony i ogolony. Nosił brązową kurtkę z ortalionu, miał nowe buty i spodnie, a przez ramię przewieszony nowiuteńki koc. Stał nieporuszony i zaczął przechodniów krótkimi zdaniami. „Niemożliwe, on mówi!” – pomyślałem, wciskając mu w dłoń dwie marki. Ale mi je oddał, wolał papierosa, którego akurat przy sobie nie miałem. Odruchowo wziąłem monetę w palce, choć brzydziłem się schować ją do portfela.

To moja trzecia zima w Berlinie. Pierwsza była wytchnieniem po Wiedniu. Druga stała pod znakiem wszechogarniającej depresji. Na kolejną udało mi się uciec do Straelen. Z obecną walczę jak ze smokiem. Ernesto Sabato pisał o Leonardzie, że „już u wejścia do jego pracowni, w czasach gdy tworzył dla Lodovica il Moro, dwa obrazy ostrzegały przed wszelką dworską trywialnością: na lewo był smok, na prawo biczowanie Chrystusa”. To właśnie tam, w pracowni, da Vinci „zmagął się ze Złem i jego alegorią, Smokiem, którego we wszystkich legendach bohater musi zgładzić”.

Gdybym miał pracownię, o jakiej niekiedy marzę – oczywistością jest, że jedynie nieposiadanie miejsca do pracy z prawdziwego zdarzenia stanowi o racji przeprowadzanego porównania – a nie średniej wielkości pokój z kuchennym stołem, na którym stoi monitor i leżą książki przemieszane

z fiszkami różnego rodzaju tudzież przyborami do pisania (wszystko w nieładzie), łatwiej byłoby mi stawić czoła dniom, które podobne do siebie mijają jak zaskakująca i przytłumiona styczniowa burza. Umieściłbym wtedy na jej ścianach dwie reprodukowane strony jednego obrazu, który jest dla mnie kluczem, choć muszę przyznać, że nie wiem, do jakich drzwi, bo nikła jest moja wiedza i ograniczone doświadczenie. Mogę tylko powtarzać: „komu ochota / niech pomacha skrzydłem, bezsilnie, ale duszy daje rozmach”. Ten obraz to *Kreuztragung Christi* Hieronima Boscha.

Na awersie Jezus Chrystus, Król Żydowski. Jeśli przyjrzeć się Jego twarzy, można odnieść kojące wrażenie, że jest nieobecny, chociaż stąpa nieobuty po ćwiekowanych gwoździach deskach i głowę ma w cierniach, zgięty pod brzemieniem krzyża, w ciżbie barwnych i gardłujących gapiów, żołdaków, świadków, kupców i handlarzy, których nie przepędził. I właśnie ten tłum głośny, a nie On „w ciszy, która jest głosem pragłosu”, jest głównym bohaterem pierwszej części przedstawienia. Na jego rewersie zaś widnieje krótkowłosa i nagi chłopczyk, blondyn, który prawą ręką przyciska do boku wiatraczek i wspiera się o prymitywny chodzik z drewna. Obie strony tego kolorowego *martyrium* rozmawiają z sobą i nie mamy pozornie, gdy się dobrze wyczyta w Ewangelie, większego problemu z symboliką czy semantyką malowidła. Ale nie to jest chyba najważniejsze. Ważniejsze to, czego nie da się zrozumieć i płynące właśnie z tego niezrozumienia napięcie. „Ręka wspomina: byłam skrzydłem”. Gdybym miał pracownię, na pewno po lewej stronie umieściłbym Jezusa, zaś po prawej chłopczyka, choćby po to żeby nie musiał płakać – bo przecież znudzi się prędko i tą zabawką – odwrócony twarzą do ściany, a więc zarazem do kamienia i Boga-ojca. „Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni. Także – w ich snach”.

Wezwanie

Pisma krytyczne i publicystyczne Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939) to książka ważna i aktualna – wezwanie do działania. Im gorzej dzieje się w literaturze, im bardziej spada poziom pisarzy, krytyków i czytelników, tym bardziej rośnie ranga i znaczenie takich tytanów i „wielkich mogołów” jak Witkacy.

W tych pełnych pasji zapisach widać jego miłość do literatury – walczy o jej znaczenie i siłę, występując przeciw krytykom, których w większości uważa za bandę bezczelnych pasożytów, dyletantów, ignorantów, oszustów, szalbierzy i krętaczy działających bez kryteriów i zasad etycznych. Stosowane przez nich metody określa jako „gnypalstwo” i „fazdrygulstwo”. Pokazuje, że literatura to nie kółka wzajemnej adoracji, ale samotność i walka, rozwój, radykalizm, dążenie do prawdy.

Współpracował między innymi z „Pro Arte”, „Skamandrem” i „Wiadomościami Literackimi” Mieczysława Grydzewskiego, z „Czwartakiem”

Emila Zegadłowicza, ze „Zwrotnicą” Tadeusza Peipera, z „Linia” Juliana Przybosa i Jalu Kurka czy z uważanym za bastion obskuranckiego konserwatyizmu „Zetem” Jerzego Brauna i rozstawał się z nimi. Próbował w Zakopanem założyć własne pismo, lecz skończyło się to fiaskiem. Publikował więc, gdzie się dało, na przykład w „Kurierze Literacko-Naukowym”, w „Polsce Zbrojnej” czy w warszawskiej popołudniówce „Przegląd Wieczorny”. Tej miary artysta-praktyk i myśliciel-teoretyk nie mieścił się w tych ciasnych ramach. Mało kogo, tak jak i dziś, obchodziła walka o wyższy poziom życia artystycznego i umysłowego w Polsce, a więc i o stan literatury i krytyki, która ma wielkie zadanie do wykonania, a nie kunktatorskie wpisywanie się w jakąś chwilowo obowiązującą modę jakiejś kolejnej „obskuranckiej postępowości”, co niestety jest typową chorobą polskiej inteligencji, jak mówi Witkacy – „uśmiechem kretyna”.

Tom zawiera trzydzieści dziewięć ułożonych chronologicznie tekstów, w tym apologetycznych – o Tadeuszu Micińskim, którego

podziwiał i intrygującym go Brunonie Schulzu. W szkicu *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej* opisuje swoje poglądy na prozę. Jednak dominują wypowiedzi o krytyce – określa jej założenia, funkcje i kryteria, a teorię, którą na jej temat wypracował, dopełnia własną teorią sztuki. Który z jego przecież świetnych polemistów był tak znakomicie przygotowany do debaty jak on? Spór toczył z takimi tuzami, jak: Karol Irzykowski, Tadeusz Boy-Żeleński, Antoni Słonimski czy wieloletni przyjaciele: Bronisław Malinowski i Leon Chwistek, któremu poświęcił obszerną rozprawę.

Zastanawia się, jak przełamać „zaczarowane koło miernoty, gnio-tącej naszą i tak biedną literaturę”. Gazety to dla niego „zadrukowane szmaty”, w których rej wiodą ludzie o minimalnej inteligencji i kulturze. Mówi, co pewnie dla wielu wyda się dziwactwem lub szaleństwem, że Sztuka jest wyrazem tego, co nazywa się „uczuciem metafizycznym”, a „nie być metafizykiem może być tylko człowiek głupi i ograniczony” i dodaje, że góruje się w niej tylko siłą i j a k o ś c i a. Jak to się ma, tak pod względem estetyki, jak i etyki, do medialno-internetowego poziomu dzisiejszych polemik, dyskusji i wystąpień? Gdy patrzy się na to, co się dzieje, a widział to i w swoich

czasach Witkacy, widzi się programowe ogłupianie i niszczenie tego, co wartościowe, zanik hierarchii, bez której nie może być rzeczowej rozmowy, drwienie z powagi i z tego, co związane jest z duchem. Jest to skutek słabości i bezradności, nie siły.

Czy jego teoria o „zaniku uczuć metafizycznych” nie stała się już praktyką? Następuje obniżanie na wszystkich stopniach poziomu szkół, w zaniku jest seria wydawnicza Biblioteki Narodowej, upadają wydawnictwa i pisma literackie, ludzie przestają czytać, a więc unicestwiają w sobie ducha i odzwyczajają się od myślenia. Skoro nie ma hierarchii, to robi się kasza, w której mieszać może każdy. „Na dobrą krytykę, tak jak na doskonałe dzieło sztuki składa się wiele czynników” – przypomina. Ilu mamy dziś inteligentnych i utalentowanych krytyków? A ilu pisarzy? Potrzebna jest Forma, ale kto o niej myśli?

Wyjaśnia na przykład kwestię artystycznej wartości elementów znaczeniowych i ich jedności z całą konstrukcją, ważności w dziele jakości i kierunku. Czy nie o tym trzeba rozmawiać, nie to badać? Wiele razy pisze o znaczeniu formy, także Czystej Formy, czyli „konstrukcji działającej jako taka, bez względu na wszelkie życiowe związki”. Mówi

o metafizycznym niepokoju – „jedynym źródle religii i sztuki”, o artystycznej wartości znaczeń i napięć dynamicznych, o „napięciach kierunkowych”. „Muszę stwierdzić, że ja patrzę na to wszystko z dość wysoka i raczej z uczuciem litości niż złości, bo wiem, że w każdej chwili, wychodząc z moich założeń (a doskonalszych nie widzę), mogę udowodnić (oczywiście nie każdemu idiotcie), że mam rację” – konkluduje. Jest za stałym ostrym stawianiem problemów, także w powieści: „Prozą ma prawo mówić tylko ten, co ma coś określonego do powiedzenia”.

A jak jest?

Czy nie bardziej niż za jego czasów nastąpiło „uwagonowienie” literatury i to nie tylko za pomocą promocji pisanin różnych tak zwanych faworytów, ale i zalewu tłumaczeń „bezwartościowej tandety zagranicznej”, co jest prostą drogą do upadku literackiej kultury społeczeństwa.

„Lepsza jest okrutna prawda niż przyjemne złudzenia” – mówi i rozwija tę myśl o rozważania dotyczące Prawdy w sztuce, literaturze i krytyce, odwagi w pisaniu tego, co się myśli, a także znaczenia filozofii.

Przypomina, że talent to „zdolność tworzenia oryginalnych zdań

dobrze skonstruowanych i stapiania formy z treścią w jedną całość adekwatną z postulowaną rzeczywistością, a w razie Czystej Sztuki przewagę formy samej dla siebie, czyli konstrukcji artystycznej, i zdolność stopienia jej elementów w jedność”, że obowiązkiem pisarza, ale też i krytyka jest utrzymywanie się w artystycznej i intelektualnej formie, tak jak utrzymywanie wysokiej formy jest zadaniem każdego liczącego się sportowca. Mówi o duchowej transformacji, o Tajemnicy Istnienia i o objawieniach metafizycznych, do których mogą być zdolni nawet „zakuci materialści”. Tłumaczy, że metafizyka autora ma stanowić w dziele tło realnych wypadków, które powinny być ukazane na tle Nieskończoności.

Intelektualny poziom, jakiś określony pogląd życiowy i pogląd metafizyczny – bez tego nie ma pisarza. Z tekstów i utworów musi wynikać, o co ich autor walczy i o co mu chodzi, a jego celem i dążeniem powinno być „głębsze wnikanie w ostateczną istotę życia i istnienia”. Aż tyle i tylko tyle. Do tego musi inspirować prawdziwa krytyka, a jednocześnie dbać o poziom odbioru, kształcić i wychowywać czytelników.

„Chodzi o to, czy literatura ma spieść ostatecznie, czy też podnieść

się” – stwierdza i wiemy, że nie może tu być kompromisu.

Pisze o faramuszkach, frazesach, banalnikach, wybiórkach i nieartykułowanym bełkocie produkowanych przez literackie miernoty, tych niestrudzonych wytwórców pseudo-literatury. Mówi, że piszą tak, jakby nie mieli mózgów, sumienia i wstydu, że „płytką, banalną, pozbawioną cienia choćby metafizycznej głębi literatura musi być uznana za coś szkodliwego i obniżającego ogólny poziom danego społeczeństwa. Nie ma dla niej żadnego usprawiedliwienia – jest tylko zapychaniem pustki i niczym więcej”.

Opisuje ideał krytyka – dla mnie takim krytykiem idealnym pozostaje Jan Błóski. Jak mają się do tego obrazu dzisiejsi kołtuni-koryfeusze, sfera tych gładkich i nijakich „krytykonów”, którzy piszącym nakładają „namordniki”, dając w zamian swoim ulubieńcom „cukierki”, „byle tylko nie poruszali niebezpiecznych zagadnień, byle tylko byli grzeczni”.

Czy dalej tak nie jest?

„Tu jest dom publiczny, nie udawaj uczciwej kobiety” – cytuje słowa znanego pisarza wypowiedziane zupełnie serio, w formie rady! Czytelnicze masy, a raczej ich

niedobitki, pracowicie „utłukuje” gazeta – „systematycznie, codziennie według zapatrywań partii, której służy, i żywe słowo agitatorów”. Ale w Dwudziestoleciu był w Polsce legion prawdziwych pisarzy i krytyków.

Mówi o programowo szerzącym się *antyintelektualizmie*, o „terrorze umysłowym”, sponiewieraniu „najistotniejszej godności człowieka tj. godności intelektualnej”, o programowym tępieniu „twórczego pierwiastka indywidualnego” i o „metafizycznym nienasyceniu”, które „zaginie całkiem w miarę mechanizacji ludzkości”. I oto mamy skomputeryzowany i zinternetowany świat, w którym żyje czy wegetuje tak zwana inteligencja – ludzie z byle jakim wykształceniem, bez możliwości rozumienia tekstów, wyrażania myśli, tożsamości, bez języka, dostępu do wysokiej kultury i sztuki, głębszego przeżywania religii i wiary, nafaszzerowani hejtem, chętni klienci pseudo-literatury, pseudo-teatru, pseudo-kina, pseudo-sztuki i pseudo-krytyki.

Jaki jest dziś poziom dziennikarstwa, piosenek, kabaretów, konferansjerów czy lektorów? Upada filologia. Nie ma natężenia w sztuce i w życiu, maksymalnego napięcia ducha, a jest jakieś gniecienie się i gnicie, „jałowa pustynia, niewarta

przebrnięcia”, „nieznośna poczekalnia przed gabinetem śmierci”. Mówi, że panuje „zabójcza atmosfera”, że „z samobójczym uporem spychamy się w bagno” i dodaje: „Całe społeczeństwo patrzy ubawione na wysiłki garstki ludzi chcących podwyższyć poziom naszej kultury: patrzą na nich tzw. »ludziska« jak na muchy konające na lepie. Bo u nas życie człowieka, który nie chce być lokajem sparszywiąłego w umysłowym nieróbstwie pseudointeligenckiego motłochu, jest właśnie podobne do »tytanicznych« wysiłków takiego niefortunnego owada: ledwie podniesie łapkę, już mu zakleilo się skrzydełko, ledwo to wyjął z lepu (podobnego do naszej przyjemnej intelektualnej atmosfery), już na cztery łapki i pół pyszczykowych narządów wpadł w przeklętą maź, aż wreszcie zmęczony zakleja się definitywnie w zupełnym bezwładzie rozpaczy, wiedząc, że żaden cud nie wyrwie go z gęstniejącego świństwa”.

Jak temu przeciwdziałać? Jak dać radę tej „hołocie intelektualnej naszego kraju”, szwadronom „literatników, gryzipiórów, zupełnych jełopów, wypociniarzy piórnych”? Odpowiada: „Kłęb walczących ze sobą duchów (w analogii do kłębka ciał) powinien wwalić się w zamierające intelektualnie społeczeństwo – może to chociaż opóźni katastrofę wszechjełopienia

i doszczętej zatury dobrych obyczajów (*moeurs*) w literaturze”. A więc powtórzmy, tak jak on wiele razy to powtarza: praca, rozwój duchowy i intelektualny codzienny trening i może nie tylko filozofia, ale i wyżej – Biblia i teologia. Po to, żeby nie być wśród ciur na tyłach, ale tak jak dawniejsi pisarze, którzy według słów Tadeusza Micińskiego powinni być „ludźmi pierwszego szeregu bojowego”. Te tematy rozwija na przykład w szkicu pod tytułem *Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki czystej, czy w Znowu to samo aż do znudzenia, czyli o roli światopoglądu w literaturze*.

Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Może więc dobry Duch tak to kieruje, dając wspianych przewodników i pomocników, żebyśmy dalej mogli trwać ponad tym coraz powszechniejszym „bydlęctwem” i „spłyciarstwem”, nie tonęli i nie błędzili w jakiejś beznadziejnej gmatwaninie i nie mieszkali w „lepiance nędzarza”.

Walka trwa: „wytworzyła się cała ogromnie rozwinięta ideologia, występująca pod znakiem »walki z metafizyką w sztuce« – tak było i tak jest. Realizujemy więc to, co jest „Niewyraźalne” i niemożliwe, mówią Witkacy, starajmy się pojmosferać, wszystko jedno jakimi środkami, Tajemnicę Istnienia, kształtujemy

„światopogląd p r a w d z i w y” i rozwijamy się – duchowo i intelektualnie, przeciw szkodnikom i kretynerii.

Krzysztof Myszkowski

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, opracował Janusz Degler, *Dziela zebrane*, wydanie krytyczne ze wstępem Jana Błońskiego, tom XXII, Państwowy Instytut Wydawniczy w likwidacji, Warszawa 2015

Obecność Nowosielskiego

Po fascynującym i świetnie udokumentowanym *Nietoperzu w święty-ni*, biografii Jerzego Nowosielskiego (1923–2011) autorstwa Krystyny Czerni, nie spodziewałam się, żeby tom listów malarza i rozproszonych wywiadów wniósł coś nowego do wiedzy o nim; oczekiwałam raczej skromnego uzupełnienia innych znanych tekstów. Kiedy jednak zaczęłam przeglądać tę obszerną książkę, okazało się, że jest kopalnią ważnych wypowiedzi o sztuce, teologicznych i filozoficznych rozmyślań, osobistych, mądrych uwag o życiu. To prawda, znajdziemy tu wątki wielokrotnie poruszane i przez samego artystę (choćby w rozmowach ze Zbigniewem Podgórcem), i przez piszących o nim krytyków, ale ujmowane są coraz to inaczej, oświetlane z różnych stron, drażone

z rzadko spotykaną pasją i wrażliwością. Co najbardziej mnie ujęło? To, że Nowosielski-myśliciel pozostaje zawsze Nowosielskim-malarzem, dla którego pierwszym, podstawowym środkiem ekspresji jest obraz. W jego słowach nie ma żadnego rezonerstwa, zagadywania tajemnicy czy to własnych prac, czy sztuki w ogóle. Kiedy rozmówcy próbują skłonić go do zwerbalizowania jego najgłębszych artystycznych intuicji, odpowiada po prostu: o tym nie mogę mówić, to mogę tylko namalować.

Na pierwszą część książki składa się korespondencja Nowosielskiego z przyjaciółmi, żoną Zofią, studentami, pracodawcami. Przyjaciele to między innymi Mieczysław Porębski czy Ryszard Przybylski, który przejmująco pisał o znaczeniu, jakie mają dla niego obrazy „Kochanego Pana Jerzego” („Przez ułamek sekundy widziałem w telewizji Pana cerkwie nieopisanej piękności. Zresztą u Pana wszystko jest święte. Jak u Mandelsztama, który pisał, że każdy przedmiot z kręgu człowieka, garnki, sznur z suszącą się bielizną, kury na podwórku, jest święty”).

Pracodawcami byli inwestorzy i proboszczowie nadzorujący powstawanie polichromii, które malarz wykonywał w kościołach i cerkwiach. Wymieniane z nimi listy ukazują często dramatyczny przebieg tej współpracy. Nowosielski

i w korespondencji, i w wywiadach skarżył się na niezrozumienie, na odrzucanie jego koncepcji artystycznych przez konserwatywne parafie, co stało się dla niego źródłem wielkiej frustracji i cierpienia. Jediną rekompensatą tych upokorzeń były sygnały od pojedynczych ludzi, którzy pisali mu, że dzięki jego kościelnym realizacjom malarskim odzyskali wiarę.

Z kolei listy do i od żony, pełne troski i życiowych spraw, nie dają wyobrażenia o mrocznych stronach tego wieloletniego związku, trudnego szczególnie dla Zofii – o czym wiemy ze świadectw zawartych w *Nietoperzu w świątyni*.

Dla mnie w *Listach i zapomnianych wywiadach* bardziej pasjonujące niż korespondencja są właśnie wywiady i przeróżne teksty Nowosielskiego zebrane w dalszych częściach książki. Mamy tu zapisy audycji radiowych i wypowiedzi telewizyjnych, spotkań ze studentami i publicznością wystaw, wykłady przygotowywane na sympozja i konferencje (na przykład o relacjach prawosławia z katolicyzmem), przyjacielską rozmowę z Tadeuszem Różewiczem z okazji otwarcia retrospektywnej wystawy malarza w Poznaniu. Spektrum tematów jest szerokie, uderza jednak spójność wizji i osobowości Nowosielskiego, u którego refleksja teologiczna płynnie przechodzi w medytację

o zadaniach sztuki, a ona znowu łączy się z rozmyślaniami o współczesnym świecie. Spójność nie oznacza jednak harmonii: Nowosielski czuł się manichejczykiem, uważał, że empiryczna rzeczywistość to rzeczywistość piekielna, wynik kosmicznej katastrofy, królestwo Księcia Ciemności; sztuka zaś wyraża naszą tęsknotę do raj, jest próbą przypomnienia go sobie, powrotu do rajszych początków. Wielokrotnie mówił o swoim głębokim rozdarcu, stwierdzał: jestem grzesznik i święty. Według niego wszystko, co w nim święte, oddał obrazom, a poprzez nie – ludziom, natomiast całe zło zatrzymał w sobie. „W człowieku są te dwa bieguny: zły i dobry, no ale one muszą się w jakiś sposób obiektywizować – mówił podczas wernisażu w Białymstoku w 1991 roku. – I mnie się wydaje, że malarz jest taką osobowością – to znaczy malarz, który tworzy sztukę, jaka może być zaliczana do domeny *sacrum* – że on obiektywizuje ten element dobra w swojej produkcji artystycznej, natomiast sam pozostaje ze swoją bardzo ciemną stroną”. Wobec takiego postrzegania roli i losu malarza tym ciekawsze są uwagi Nowosielskiego o sztuce Francisa Bacona: uważał ją za rzadki, jeśli nie jedyny przypadek wybitnej twórczości, która nie jest obiektywizacją dobra, tylko czystą manifestacją zła wcielonego.

Inna antynomia analizowana w różnych wywiadach przez Nowosielskiego to napięcie między abstrakcją i figuracją, z którym próbował się uporać w malarstwie. (Narzuca się tu skojarzenie z obrazami bliskiego mu pokoleniowo Andrzeja Wróblewskiego, w których widać to samo napięcie, chociaż prowadzi ono do innych rozwiązań). I znów: rozsiane w książce myśli na ten temat nie są nigdy suchym teoretyzowaniem; odnoszą się do osobistych przeżyć Nowosielskiego, do etapów jego biografii i duchowych poszukiwań. Na przykład o swoich abstrakcjach geometrycznych mówił, że zostały zainspirowane przez byty subtelne, anioły. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy przeżywał okres radykalnego ateizmu, malowanie abstrakcji stanowiło dla niego jedyną łączność z rzeczywistością transcendentną, z „metafizycznym podkładem świadomości”. Tym zaś co pozwoliło mu przezwyciężyć antynomię między dwoma imperatywami twórczymi: dążeniem do abstrakcji i potrzebą figuracji – było doświadczenie ikony. Spotkanie z ikoną, przemyślenie jej i malarskie nawiązywanie do niej sprawiło, że te przeciwstawne z pozoru tendencje zaczęły współistnieć w jego obrazach.

Zrozumienie ikony, z którą – jak wiadomo – Nowosielski zetknął się wcześniej, mając szesnaście lat, w Muzeum Ukraińskim we Lwowie,

było dla niego możliwe dzięki znajomości sztuki nowoczesnej. To właśnie ona, podkreśla malarz (myśląc o sztuce z końca dziewiętnastego i z pierwszych dekad dwudziestego wieku), dała nam klucz do ikony, ale też do sztuki egipskiej, helleńskiej, bizantyńskiej, romańskiej, afrykańskiej czy do zjawisk zupełnie osobnych, jak twórczość Georges'a de La Toura czy El Greca. Co jednak równie istotne, to dwukierunkowość tego procesu w przypadku Nowosielskiego: nie tylko bowiem sztuka nowoczesna otworzyła mu oczy na artystyczną wartość ikony, ale przeżycie ikony kazało mu z kolei traktować z najwyższą powagą całą sztukę, również najnowszą, i jej miejsce widzieć w sferze *sacrum*. Takie podejście, uważał, różniło go od większości współczesnych artystów. Można dopowiedzieć, że miało też wpływ na siłę jego obrazów, łączących czysto malarską jakość z głębią duchowością.

Ten pobieżny zarys niektórych zagadnień poruszanych w książce mógłby sugerować, że wypowiedzi Nowosielskiego ani na chwilę nie schodzą z najwyższego diapazonu. Nic bardziej mylnego. Owszem, wiele jest tutaj subtelnych rozważań o świętości sztuki (Nowosielski nie robił różnicy między swoim malarstwem świeckim i kościelnym, uważał wręcz, że w niektórych jego „laickich”

aktach kobiecych i pejzażach elementy *sacrum* silniej dochodzą do głosu niż w cerkiewnych polichromiach). Towarzyszą im rozmyślenia o erosie, który, zaznaczał malarz, też należy do domeny *sacrum* i jest bardziej ekscytujący i niebezpieczny niż powszechnie demonizowana pornografia. W wysokich rejonach toczą się rozmowy ze studentami o możliwości buntu w sztuce, o tym, czy artysta powinien za wszelką cenę dążyć do oryginalności i niezależności, o eschatologicznym wymiarze tworzenia: „Bo, proszę pana – tłumaczy jednemu z młodych artystów Nowosielski – malowanie obrazów to jest przygotowywanie sobie przestrzeni, w której będziemy musieli żyć po śmierci, to jest budowanie sobie tego mieszkania. Bo nikt nas w tym nie zastąpi, trzeba sobie samego zbudować”.

Jest też jednak w *Listach i zapomnianych wywiadach* miejsce na sprawy mniej fundamentalne, na wspomnienia z podjętych w czasie wojny studiów w krakowskiej Kunstgewerbeschule czy lat spędzonych w Łodzi, na humor i złośliwość pod adresem różnych współczesnych Nowosielskiemu zjawisk (o Centrum Pompidou w Paryżu mówi zdegowstowany: „Przecież moja lodówka z lewej strony tak wygląda!”, a „prawdziwa muzyka” kończy się dla niego na jazzie nowoorleańskim). Są, wplecione

w rozmowy, odkrywcze uwagi o Rembrandcie czy Modiglianem, osobiste opowieści o Kantorze, Strzebińskim, Różewiczu. Jest rzeczowy, powściągliwy, ale tym bardziej intrygujący opis rocznego nowicjatu w ławrze pod Lwowem i długich godzin spędzonych w zamkniętym przez Niemców muzeum ikon, do którego tylko mnisi wtedy mieli dostęp. I wreszcie jeden z najbliższych mi wątków w tej książce, czyli wszystko, to co dotyczy ludzkiego wymiaru pracy artystycznej: a więc niepokoju, wątpliwości, kryzysów i napięć, z którymi trzeba nauczyć się żyć. Nowosielski mówi o tym zadziwiająco szczerze, bez pozy, a często dowcipnie. Okresy twórczej zapaści, gdy po skończeniu cyklu obrazów czy zrobieniu dużej wystawy czuje się wypalony i musi „na nowo naładować akumulator”, nazywa przykrym czekaniem na Godota. Gdzie indziej przyznaje otwarcie: „Artysta to jest człowiek szalenie próżny. Próżny, zazdrosny, skompleksiony. Ja też, jak zobaczę, że ktoś inny dobry obraz namalował, to pierwszym moim uczuciem jest to, że mnie szlag trafia. To jest normalne. Jesteśmy tylko ludźmi”.

Listy i zapomniane wywiady to książka-mozaika, którą można czytać od początku do końca lub na wrywyki, klucząc i odkrywając coraz to inne fragmenty. A później warto wrócić do obrazów Nowosielskiego i pobyc

trochę w przestrzeni między obrazami a słowami. Tam być może dzieje się najwięcej. Bo jak mówił Nowosielski podczas spotkania z publicznością na jednym z wernisaży: „Nie da się opowiedzieć w języku logicznym o pewnych sprawach, które zawiera malarstwo. Wie pani, to tak jak chasydzi mówili, że jak się Pismo Święte studiuje, to najprzód trzeba studiować te wszystkie zapisane linie, żeby ani jedna jota nie umknęła uwadze. A potem trzeba siedzieć nad świętą księgą i kontemplować tekst, ale bardziej zwracając uwagę na przestrzeń, która jest między literami... A na końcu najważniejsze są te białe obrzeża, co zostają. Tam jest cała mądrość”.

Krystyna Dąbrowska

Jerzy Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady*, opracowała i wstępem opatrzyła Krystyna Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015

Beckett w rozmowie

Jeden z rozmówców, Antoni Libera, wie wszystko, co o Beckettcie można wiedzieć: poznał go osobiście, korespondował, jest jego interpretatorem, tłumaczem, reżyserem jego sztuk. To już nie tylko znawstwo, najuważniejsza lektura – to forma uczestnictwa w samej egzystencji pisarza, w tym, co jest nam dane jako

jego osobowość i osobność, forma uczestnictwa i zarazem poznawczego dystansu. I od kilkudziesięciu lat Libera stara się Becketta uobecnić w polskiej – i nie tylko polskiej – świadomości literackiej. Spełnia to wszystko, co personalistyczne ujęcie może dać dziełom literatury. A ze względu na obiektywizm tego pisarstwa Libera potrafi zarysować granice personalizmu, potrafi uniknąć jego sentymentalnych uroszczeń.

Drugi rozmówca, o. Janusz Pyda, stawia pytania: Beckettowi, samemu sobie, Antoniemu Liberze – w oczywistej poznawczej nadziei na wyjaśnienie tego zakłamanego, tajemniczego i zarazem radykalnie prostego dzieła. Przez takie nastawienie umożliwia Antoniemu Liberze refleksję niezwykle przejmującą, będącą filozofią pytań, a właściwie „nad-pytań”, jakie można stawiać: metoda twórcza Becketta „polega – powiada Libera – na tworzeniu rzeczy zagadkowych, domagających się wyjaśnienia, skłaniających do stawiania pytań – tak by relację odbiorcy względem przedmiotu sztuki upodobnić do relacji wobec samego świata, który jawi się właśnie jako niekończąca się niewiadoma”.

I taka właśnie jest wymowa tej książki. W rozmowie o Beckettcie siłą rzeczy objaśnia się ludzki świat. Objasnia? A może „tylko” przedstawia, co jest jedynym możliwym objaśnieniem?

Rozmowa o teatrze Becketta sama sobie ustala niezwykle warunki zaistnienia. Trzy z tych warunków wydają mi się najważniejsze.

Po pierwsze, rozmowa taka musi dialogować z dialogami Beckettowskich postaci, zagospodarowywać się w nich refleksją własną, a to jest prawie niemożliwe, bo matematyczno-muzyczna ścisłość wypowiedzi Beckettowskich postaci otrząsa się z wszystkiego, co by interweniowało z zewnątrz. W klasycznej sztuce teatru widz i czytelnik ma ochotę i prawo przynajmniej od czasu do czasu wtrącić się do tego, o czym mówią postaci – w przypadku Becketta widz i czytelnik jakby sobie tego zabraniał, nie ze względu na teoretyczno-literacko pojmowaną autonomię utworów, a z tego powodu, że one odtrącają łatwe współodczuwanie, łatwą empatię.

Pozostaje jednak empatia na dystans. Polemizując ze słynnym powiedzeniem Sartre'a o egzystencji poprzedzającej esencję, Libera wdaje się w rozważanie stosunku myślowej abstrakcji do „losu” i „twardego doświadczenia” w dramatach Becketta. Jedno i drugie jest w nich obecne, sucho-logiczny zarys ideowy utworu oraz współodczuwanie z jego postaciami.

I tak nasuwa się drugi warunek tych rozmów: to sprawa scenicznego ucieleśniania się postaci i sytuacji

między nimi. Może najostrej jest ona postawiona w rozważaniu o *Czekając na Godota*, kiedy Libera tak powiada: „Godot, owszem, j e s t osobą, ale n i e m o ż l i w ą”. Trafność tej uwagi wynika z tego, że Godot nie pojawia się na scenie. Jest w tym sugestia jego niby-boskości, ale jest też coś, co da się uogólnić na wszelkie postaci Beckettowskich dramatów: one będąc aktorsko, cieleśnie obecne na scenie i obecne czytelniczo, w lekturze dramatów, zarazem (naprawdę zarazem, a nie w rozdzieleniu tych statusów!) są w abstrakcji, w myśli o świecie. Nawet bohater *Ostatniej taśmy*, z tak pieczołowitym realizmem przedstawiony, ma nam się objawić, wedle didaskaliów „późnym wieczorem w przyszłości” – a zatem naocznie, bo na scenie, i nieistniejąco, bo teraz jeszcze go przecież być nie może.

W tym miejscu trzeba uznać, że jednym z najważniejszych problemów książki Libery i o. Pydy jest sprawa „teatralności” dzieła Becketta. Tak się złożyło, że równocześnie z ich książką czytałem dziennik Maksa Frischa, razem z Dürrenmattem ostatniego bodaj mistrza dramaturgii wprawdzie całkiem nowoczesnej, ale jednak myślowo sprzed objawienia się Beckettowskiej, nieporównanie radykalnej refleksji o naturze teatru. Oto co Frisch o tym pisze: „Do pojęć, których z upodobaniem używam, nie wiedząc dokładnie, co

właściwie znaczą, nie co powinny, ale co by mogły znaczyć, należy pojęcie teatralności.

Na czym ono polega?

Na scenie stoi człowiek, widzę jego fizyczną postać, kostium, mimikę, gesty, także jego dalsze otoczenie, czyli rzeczy, których na przykład lektura mi nie daje, nie pozwala postrzegać zmysłami. Jest też coś jeszcze – mowa. Słyszę nie tylko odgłosy, które są przedmiotem jedynie postrzeżenia zmysłowego, ale i język. Słyszę, co ten człowiek mówi, a to znaczy, że dochodzi jeszcze drugi, inny obraz, obraz innego rodzaju. [...] Poza owym widocznym obrazem odbieram jeszcze obraz językowy, który zyskuję nie przez postrzeżenie, ale przez wyobraźnię, przedstawienie sobie, imaginację wywołaną słowem. A jedno i drugie, postrzeżenie i wyobrażenie, dostaję równocześnie. Ich współgranie, wzajemne odniesienie, pole napięć, jakie powstaje między nimi, wydaje mi się tym, co można nazwać teatralnością”.

Teatralność w takim rozumieniu jest tym samym co teatralne odbieranie ludzkiej rzeczywistości, również tej poza sceną, poza teatrem.

Różnica między przed-Beckettowskim pojęciem teatralności, któremu Frisch jest wierny, a tym, które Beckett ustanowił swoim teatrem, polega, i z tego książka

Libery i o. Pydy znakomicie zdaje sprawę, na unaocznieniu i przemysłieniu zupełnie nowego rodzaju ujęcia rzeczywistości, chociaż jest to ujęcie właściwe wszystkim ludziom od zawsze – jedynie wcześniej niewyrażane. (Być może ma ono wiele wspólnego z duchowością starożytnych Greków, której świadectwa Libera z upodobaniem cytuje w tej książce rozmów). Nie ma lepszego dyskursywnego (choć tajemniczego) sposobu ujawnienia się tego ujęcia rzeczywistości od takiej oto refleksji Ludwiga Wittgensteina: „Co się w języku odzwierciedla, tego język nie może przedstawiać. Co się w języku s a m o wyraża, tego m y wyrazić przezeń nie możemy. Zdanie p o k a z u j e logiczną formę rzeczywistości. Ono ją przejawia”.

Otóż język trzeba tu rozumieć najogólniej: jako wszelką formę wyrażania czegokolwiek. A teatr jest taką właśnie wszelką, cielesną, słowną i abstrakcyjną wyrażeniowością. Beckett jedynie ujawnia takie „wszystko” mowy i świata – ujawnia, ale nie „wyraża”, nie komentuje tego ujawniania się. Utwór teatralny, wraz ze swoim scenicznym urzeczywistnieniem, jest jednym wielkim zdaniem takiej mowy, która s a m a w y r a ż a owo najistotniejsze „coś” życia, którego my, tego utworu widzowie i interpretatorzy, wyrazić przez nią nie możemy... Wielokrotne stwierdzenia Becketta

(autorzy książki je przywołują) o tym, że jako autor „nie wie” nic więcej niż postaci jego dramatów, że jego sytuacja autorska nie jest „ponad” ich sytuacją, to właśnie znaczą.

Znamienny jest wysiłek Antoniego Libery i o. Janusza Pydy, żeby owo samowyróżnianie się dramatów Becketta jakoś uprzedmiotowić, stematyzować. Przed refleksją o każdym z chronologicznie kolejnych utworów dokonują starannego ich streszczenia. Układają czytelny i sugestywny schemat ideowy, taki jak owa „logiczna forma rzeczywistości” z refleksji Wittgensteina, i potrącają jego czyste linie z wielu stron, żeby wydobyć z nich dźwięki muzyki asemantrycznej w tym sensie, że nienadającej się do konkludowania. Słowo „muzyka” jest tu właściwe nie tylko dlatego, że, jak mówi Libera, walory muzyczne kompozycji dramatów są niezrównane, ale i dlatego, że ich znaczenia są jak znaczenia muzyki: asemantryczne, bo samowyróżniające się jako pełnia dostępnych człowiekowi znaczeń.

Tutaj trzeba zaznaczyć trzeci warunek zaistnienia tych rozmów o Becketcie. Wynika on z antropologii i metafizyki mowy właściwej temu pisarzowi.

Myślę, że obok niezwykle przenikliwych uwag Libery o mowie jako narzędziu komunikacji, które

wyemancypowało się, zapanowało nad człowiekiem i go zniewoliło, a także o mowie fascynującej Becketta jako tajemnicza czynność, w której człowiek samego siebie przekracza, podstawowe znaczenie ma wielokrotnie powtarzające się pojęcie „wyrażenia bezpośredniego”. Libera tak je definiuje: „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”.

Otóż sądzę, że być może najważniejszym przejawem owego „wyrażenia bezpośredniego” jest to, co Wittgenstein nazywa samowyróżnianiem się mowy – mowy w najszerszym sensie, włącznie z mową obrazów, mową ciała.

Antoni Libera zna mowę ciała aktorów Beckettowskich przedstawień jak mało kto, jest przecież znakomitym i doświadczonym ich reżyserem. Chociaż nie jest to głównym tematem rozmów Libery i o. Pydy, to jednak gdzieś w tle ich interpretatorskiej wyobraźni musi się istnieć gesty i twarze wielkich aktorów!

Osobną, nurtującą szczególnie o. Janusza Pydę sprawą jest chrześcijański podtekst twórczości

Becketta, podtekst zaprzeczny. O. Pyda w pewnej chwili mówi o „trupie wiary” u Becketta, ale skłonny jest widzieć także tęsknotę za „bezpiecznym domem człowieka w wierze”. W sposób zniuansowany, i przez to aż wibrujący między teologiczną deziluzją agnostyka a religijną potrzebą, obaj rozmówcy podejmują ten temat w rozważaniu nad naturą Godota – owego „boga” nawet przez swoje imię wykpionego, a przecież oczekiwanego jako osobowy dawca nadziei.

Summa książki Antoniego Libery i o. Janusza Pydy znajduje się na trzech kartkach jej początku, w charakterystyce życia i dzieła Becketta. Jest ta charakterystyka podaniem melodycznego motywu, który w wielokrotnych przetworzeniach brzmi w całej książce. Autorzy piszą, że utworami Becketta „rządzą forma i rytm, śpiewność i żelazna dyscyplina”. Obaj rozmówcy pięknie i mądrze wpisali się w partytury tego teatru, podjęli i formę, i rytm, i śpiewność myśli, i jej dyscyplinę.

To jest książka dla tych, którzy czytali i oglądali sztuki Becketta po wielekroć. Już nie działa na nich sam szok sytuacji wyobrażonych w cichej lekturze i uwidacznianych w scenicznej realizacji. Obcuje się z książką Libery i o. Pydy w dziwnej przestrzeni wewnętrznej, którą Beckett w nas odkrył i utrwalił. Może w tym

zamkniętym pomieszczeniu *Końcówki*, którą tak sugestywnie Libera porównał do wnętrza czaszki? – To jest teatr, którego prostota i paradoksy są na zawsze w nas.

Piotr Matywiecki

Antoni Libera, Janusz Pyda OP, *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma!* Dialogi o teatrze Samuela Becketta. Fundacja „Dominikańskie Studium Filozofii i Teologii”, Kraków 2015

Big Brother

Wszyscy wiemy, czym jest *Big Brother*. Każdy z nas, chcąc nie chcąc, nawet jeśli wcale nie ogląda telewizji, wie, jakiego rodzaju potrzeby zaspokajają tego rodzaju programy. Jest nawet takie przysłowie: „Ciekawość jest pierwszym krokiem do piekła”. Tak to, zdaje się, chyba brzmi, chociaż nie używałem tych słów od lat i być może pamięć zawodzi mnie w tym momencie. Takie programy nie przypominają nam o Orwellu, raczej starają się zaspokoić – będzie banalnie – naszą jawną, bądź ukrywaną, potrzebę podglądania innych. Voyeryzm nie jest jednak jedynie rodzajem perwersji, polegającej na czerpaniu satysfakcji seksualnej z podglądania osób, które uprawiają seks, jak najprościej poucza słownik, to także wielka sfera ciekawości świata postrzeganego jako ukryty,

niedostępny, niecodzienny. To też rodzaj tęsknoty za *innym sobą*, wymyślonym czy upragnionym, albo niechcianym, choć pożądanym, co daje najlepiej pozawerbalnie znać w akcie podpatrywania, przyglądania się, stylizowania. Gdyby nie tego rodzaju napięcia, nie byłoby całej domeny sztuki, choćby fotografii. W gruncie rzeczy poprzez ten voyeryzm wyraża się nasza tęsknota – także ta metafizyczna. I tak naprawdę to perwersyjne bywają tylko tej tęsknoty inscenizacje.

Inscenizacje voyerystyczne mogą przybierać różne formy. Proste i złożone. Analityczne i dialektyczne. Często wymienione (i niewymienione) występują w różnej proporcji i dawce razem – na jednej scenie. Taką znakomitą, wieloznaczną, obrotową i wirtualną scenę zaprojektowała dla ludzi kultury – także dla niżej podpisanego – w postaci opasłego tomu *Miłosz w Krakowie* Agnieszka Kosińska, sekretarka, jak zwykła się sama przewrotnie nazywać, noblisty. To książka z wielu powodów ważna, godna pogłębionego namysłu. Nie będę się jednak starał przedstawiać po kolei tego, co na siedmiuset stronicach Kosińskiej, napisanych ze swadą, niczym u dawno zapomnianego Jana Chryzostoma Paska (to w moim przekonaniu komplement), jest warte refleksji. Takiej próbie

mógłby się poddać jedynie esej (gdyby można było, w tym miejscu powinienem dać uśmiechniętą buźkę – *smiley*), recenzja ma jednak swoje ograniczenia i własne prawa. Dokonam, jako recenzent, pewnego, celowo stronniczego wyboru i postaram się napisać o tym, co mnie w tym przyczynku do pogłębionej biografii późnej starości poety uderzyło.

Po pierwsze: seksualna rekapitulacja. Domyślamy się skromnie, że nikt, a szczególnie ktoś obdarzony tak nieprzeciętnym talentem poetyckim i taką „niedźwiedzią” wolą i siłą życia jak Miłosz, nie ominie pułapek libido. Nie trzeba do tego czytać trącących myszką wynurzeń znanego doktora z Wiednia, wystarczy wysłuchać, co na ten temat ma do powiedzenia współczesny nam Moshe Idel (*Kabbalah and Eros* – polecam). Za pośrednictwem Kosińskiej zdobywamy jednak wiedzę dosyć w tej materii szczegółową, zarówno ważną, jak też całkowicie, w moim odczuciu, zbędną. Nie żebym był jakoś szczególnie pruderyjny, ale wiedza o tym, że za tajemniczą bohaterką pięknego wiersza o incipicie „Lubiłem twoją aksamitną yoni...” kryje się Renata Gorczyńska, ta, jak sama siebie określa, „postkochanka” poety, żenuje mnie mocno, gdyż budzi ukrytego demona ciekawości

oraz tabloidalne odruchy, które nakazują niezwłocznie sprawdzić w sieci, jak wygląda. Jako czytelnik tracę wtedy poetę. Jako niewierzący w płęć kulturową – wyobraźnię. To jednak wypada błado w porównaniu z Jane Zielonko, tłumaczką *Zniewolonego umysłu* na angielski. Jak pisze w maju 2009 roku, prawie pięć lat po śmierci Miłosza, Kosińska: „Czytam ponownie bardzo uważnie *Materiały do mojej biografii*, które CM pisał około 2000 roku. Zatrzymuje mnie pewne sformułowanie. »Robiliśmy to z nią, kiedy przyjeżdżałem do Northampton, tj. do jej uczelni, i dawała mi niekiedy dupy w Paryżu«. O wszystkich swoich kobietach CM pisał bardzo dyskretnie, tak też mówił, zawsze szarmancko, z atencją, sentymentem. A o znajomości z Jane Zielonko tak prostolinijnie biologicznie”. Dalej następuje dookreślający to, co przytoczyłem, wywód Kosińskiej o charakterze empatyczno-filozoficznym, jakich w jej książce niemało. Trzeba zapytać: po co? Dlaczego? Bo książka Kosińskiej jest dziennikiem i nie może poprzestać na faktach (lub poczekać z komentarzem na publikację pozostałych po autorze *Kronik cymesów*), ergo musi z faktów natury historycznej, biologicznej i duchowej jeszcze wyciągać wnioski. W tym autorka wypada słabo i mocno – w tym

samym czasie. Nie boi się myśleć głośno ani przez krótką chwilę, więc siłą rzeczy musi to wypadać dobrze i źle – równocześnie. Jednak to „dawała mi dupy” chodziło za mną wyjątkowo długo jak obsesyjne echo po lekturze (niemiecki ma na to znakomity termin: *Ohrwurm*), jak „robak w uchu”, i nie była mi do tej „dupy” potrzebna glosa Kosińskiej. No bo skoro nie umie się czegoś skomentować, no to po co, jeśli już się coś udostępnia, nie pozostawić tego bez komentarza, stawiając na sprawny system wartości u czytelnika? Tu Miłosz szczególnie, w tej niestosowności, przerasta Agnieszkę Kosińską o głowę, która, znowu, widzi i nie widzi starego satyra, ukrytego w Miłoszu. Albo nie chce dostrzec, że mity, szczególnie takie, które samemu się kreuje, są bardziej dosłowne niż wieloznaczne.

Agnieszka Kosińska wie, że „wszystko, co ludzi najbardziej interesuje, jest w gruncie rzeczy podrzędne”, i podejmuje trud dokonania przez pogłębioną refleksję ogólną przewartościowania tej wiedzy. Ale to, że uważa ona – a wypowiada tę myśl, komentując *Kronosa* Gombrowicza, a więc Miłoszowego „wspólnika w życiowej męce” – że autor *Pornografii* „celowo ograniczył się do bycia »potworem«”, a nie że był – rzecz oczywista przy wszystkich innych wadach i zaletach – po

prostu potworem, osłabia siłę jej skądinąd bardzo ciekawych przemyśleń tudzież zaznaczającej się silnie przekornej wizji „najlepszego ze światów”. W ten oto sposób cała ta jej misterna eksplikacja małostkowej Gombrowiczowskiej buchalterii czy „wspaniałej szlacheckiej *silva rerum*, księgi domu”, jak woli, nasącza się empatycznie serdeczną naiwnością, która nie pomaga nikomu stanąć na wysokości dramatu i rzuca cień podejrzeń na inne wywody, zawarte w utworze o Czesławie Miłoszu. Sprostać zadaniu, którego podjęła się Kosińska, mógłby jedynie głos równorzędny albo zgoła inna forma, może, paradoksalnie, bliższa temu, co zrobił w *Kronosie* Gombrowicz, gdyż chyba temu, że „przypadek – jak to czytamy u Kosińskiej – wypływa z przypadku i ginie w morzu przypadku”, bliższa kronika niż pamiętnik ukryty na dnie dziennika. Jednym zdaniem: wtedy, gdy Kosińska zakłada maskę Antygony, która nie chce zrozumieć, tylko dać świadectwo, najbardziej trafia mi ze swoją narracją do przekonania; kiedy zaś ją ściąga, nie tyle układa, co *uładza* dramat.

Druga sprawa – *ars moriendi*, kunszt dobrego umierania. Jeśli pokusić się na rozwinięcie myśli zapisanej przez Tyrmanda, rzecz można, że w życiu mamy do czynienia z dwoma gatunkami ludzi. Tymi,

którzy są samotni względem innych ludzi, oraz takimi, którzy są samotni względem losu. Dla autora *Złego* ta druga kategoria osób, a sam zaliczał do niej siebie, jest skazana na przeżywanie mąk samotności wyższego rzędu. Tyrmand tego nie mówi, ale prawdziwe piekło polega na życiu obok losu lub bez świadomości, jaki się ma los lub losu tego złudzenie. To znakomita większość populacji. Nie należą do tej kategorii tylko nieliczne wyjątki. Niewątpliwie taki był Czesław Miłosz, bo nad swoim losem kontrolę stracił, we własnym mniemaniu, tylko raz – i to w momencie, kiedy ten los przemówił do niego z największą siłą: było to wtedy, kiedy wybrał wolność i zamieszkał w „falansterze” Giedroycia pod Paryżem. Wiara w los, nieprzymuszony oraz własny, dyscyplina biorąca w tej wierze początek, poczucie misji do spełnienia to mniej więcej cechy charakteru zawsze fascynujące i niekiedy irytujące Kosińską, która z „sekretarki” staje się – znów – nie tyle powiernicą, co świadkiem Miłoszowego umierania, które jest dziełem samym w sobie, budzącym zachwyty czytelnika jak i irytację, bez której zachwyty czy – może lepiej? – podziwy byłby – po hollywoodzku – nieprawdziwy. Bo Miłosz ma nie jedynie los własny, rozpoznawalny i rozpoznany, ale też: własną śmierć, która z tego losu i obowiązku względem niego

wypływa. Bez Kosińskiej i jej *Miłosza w Krakowie*, a także – wcześniej: bez siły obowiązku (no bo kto w tej relacji wzajemnej był większym *cyborgiem*, to kwestia zasadnicza i osobna), trzymającej Agnieszkę Kosińską, samotnie wychowującą syna matkę-polonistkę, przy Miłoszu, nie widziałbym tego aż tak bardzo wyraźnie.

Książka Kosińskiej, przy jej wadach i zaletach, na pewno pokazuje niewątpliwie i dobitnie, że nie tylko Miłosz jest jak świat (Błoński) – nie do poznania, ale i że Miłosz należy do nielicznego grona tych pisarzy, których życiorys jest, po prostu, choć to nie jest proste – literaturą (Kott). Jak inaczej, jeśli nie w kategoriach niebicia samotnym wobec losu, ogarnąć ten dramat utraty, w jaki zaplątane są ostatnie lata poety? Przecież ciosy, jakie na niego spadały pod koniec, oraz sposób, w jaki znosił co „niemożliwe do zniesienia”, szczególnie wtedy, kiedy ciało odmawiało współdziałania, bez odwołania do wiary w wyższy porządek niż namacalny, jest nie do pojęcia, ba, jest wręcz nie do zaakceptowania przez świadków, których grupę poszerza *Miłosz w Krakowie*.

W moim przekonaniu, a utwierdza mnie w nim książka Agnieszki Kosińskiej, Miłosz jest katolikiem wzorcowym, co w najczystszy sposób uwidaczniają właśnie poety lata

ostatnie, ukazane przez Kosińską, a w skrócie: jednoznacznie ujmują napięcia i wahania uwidocznione w osobistych notacjach, w których autor znalazł czas i miejsce na zarówno obcesową uwagę o Zielonko, jak i list do Jana Pawła II – ten ostatni, będący w znacznej mierze prośbą o odpuszczenie grzechów, wypowiedzianą nie wprost, na którą papież odpowie mu pozytywnie pocztą zwrotną, odczytaną zresztą *pro publico bono* podczas uroczystości pogrzebowych poety w kościele Mariackim. Narzuca się taka myśl sama, więc ją wypowiem: Szaweł stał się Pawłem, los poety zabrzmiał wieloznacznie, donośnie i czysto, jak w Apokalipsie, którą nam podarował w przekładzie: „I usłyszałem wielki głos z nieba mówiący: Patrz!”.

Po trzecie: miałem napisać na koniec o ciele poety, które staje się słowem, ale nie napiszę, choć świetnego materiału dostarcza do takich rozważań choćby uwaga jednego z synów Miłosza, nie sprawdzam, ale stawiam na Piotra, kiedy mówi, że tacie bardziej podoba się słowo „krowa” niż zwierzę, którego jest nazwą. Zresztą, takich kapitalnych przytoczeń u Kosińskiej sporo, czytelnik, jeśli zechce, zobaczy. Dobrze. Ale jaki morał płynie z książki Kosińskiej oprócz takiego, że Miłosz stał się jej losem? Chyba taki: trzeba być aktywnym i zgłaszać się w młodości

na zajęciach u profesor Walas, bo tylko przez podjęte ryzyko ma się szansę rozpoznać własny los (i tutaj znowu powinien znaleźć się *smiley*). Kosińska zaryzykowała i jej się powiodło, jeśli powodzeniem jest

poznanie tego „gdzie zaczynam się nie ja”. Powtarzam: zaryzykowała. Napisała książkę nie dla wszystkich.

Artur Szlosarek

Agnieszka Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015

N O T Y O K S I Ą Ż K A C H

Zbiór zgromadzonych wszystkich oprócz biblijnych przekładów poetyckich z różnych języków Czesława Miłosza (1911–2004) jest świadectwem dokonań Poety w tym, jak mówi, „szczytnym rzemiośle” i jednocześnie ważnym zapisem jego lirycznych fascynacji i olśnień, „terminowań i odkrywania różnych »powinowactw z wyboru«” na przestrzeni prawie siedemdziesięciu lat.

W latach trzydziestych i czterdziestych tłumaczył między innymi Charlesa Baudelaire’a, Williama Blake’a i Thomasa Stearnsa Eliota, Shakespeare’a i Johna Milтона, Walta Whitmana, Carla Sandburga i Edwarda Estlina Cummingsa, *Negro spirituals*, poetów murzyńskich i chińskich i swojego mistrza – Oskara Miłosza. Wśród autorów, których przekładał w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych znajdujemy między innymi: Williama Butlera Yeatsa, Wystana Hugh’a Audena, Davida Herberta Lawrence’a, Williama Carlosa Williamsa, Marianne Moore, Thomasa Mertona, Robinsona Jeffersa, Konstandinosa Kawafisa, Pabla Nerudę, Wallace’a Stevensa i Williama Stanleya

Merwina; wraca do Blake’a, Whitmana i Eliota. W latach dziewięćdziesiątych tłumaczył *Haiku* i znowu Oskara Miłosza – obok wierszy znajdują się umieszczone w *Storge* traktaty.

Tom zamykają *Wypisy z ksiąg użytecznych*, przekłady rozproszone i *Żółty tulipan* Denise Levertov, współczesnej poetki amerykańskiej. Do przekładów dołączone są komentarze i noty tłumacza.

Daje to wspaniałą poetycką *summę* – niezwykłą antologię, której autorem i ukrytym bohaterem jest Miłosz, największy polski poeta dwudziestego wieku. Jak napisał w *Przedmowie do Mowy wiązanej*: „Jest to książka, która na szczęście nie musi być czytana jednym ciągiem. Otworzyć ją można gdziekolwiek, znaleźć coś dla siebie, albo zamknąć i otworzyć gdzie indziej, szukając głosu, który lepiej nasze myśli i uczucia wyraża”. I taki jest ten tom.

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz, *Przekłady poetyckie wszystkie*, redakcja Magda Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015

Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) w latach 1904–1909 pobierał nauki w szkole realnej w Jelizawietgradzie, gdzie językiem obowiązującym był rosyjski. W tym samym czasie uczył się w niej poeta ukraiński Jewhen Małaniuk, który, po latach, jako internowany w Drugiej Rzeczypospolitej żołnierz ukraińskiej armii, wydał swój debiutancki tom (właściwie część almanachu trzech poetów) *Ozimina*. Z tego zbioru na łamach „Skamandra” opublikował recenzję właśnie Iwaszkiewicz. Pisał: „Są to, obok Tyczyzny, chyba najbardziej istotne wysiłki dotrzymania kroku braciom ze Wschodu i Zachodu. Liryka w usiłowaniach piękna, w wykonaniu nie zawsze szczęśliwa, często nawet pretensjonalna. [...] O wiele spokojniejszy, miłszy jest Jewhen Małaniuk. Zrównoważona zaduma, skoncentrowana kontemplacja – oto jego cechy charakterystyczne”. Przyjaźń między poetami rozwinęła się później dość owocnie, o czym pisze Hałyna Dubyk w znakomitym wstępie do zbioru korespondencji Jerzego Giedroycia i Jewhena Małaniuka.

Komentując trójgłos ukraiński (Szewczenko, Małaniuk, Bażan), otwierający skomponowany przez siebie zbiór (wybór) poetyckich przekładów autora *Mapy pogody*, podkreśla Radosław Romaniuk, że Ukraina odegrała w kształtowaniu samoświadomości Iwaszkiewicza niepoślednią

rolę: „pojawia się ona w kontekście jego pytań o tożsamość”, przy czym wskazuje na istotną konstatację zawartą w puencie późnego poematu polskiego poety *Azjaci*: „I czy się nasza wiedza naprawdę wzbogaci / Gdy będziemy wiedzieli czyśmy Europejczycy czyli też Azjaci?”. To, ma się rozumieć, zależy w głównej mierze od tego, jak definiujemy europejskość i azjatyckość – w wypadku Iwaszkiewicza sprawa jest tu chyba dość skomplikowana. Tym bardziej trafne wydaje się położenie wierszy trzech ukraińskich poetów na początku tego zbioru.

Przekład, w szczególności poetycki i dokonywany przez poetę, należy bez wątpienia traktować jako część jego oryginalnej twórczości – poeci na ogół koncentrują się w pracy translatorskiej na tych utworach, które przyjmują za „swoje”. Nie znaczy to, że nie podejmują – dla różnych powodów – zleceń z zewnątrz (tak było zapewne w wypadku przekładów Nerudy, których, jak pisze redaktor tomu, podjął się Iwaszkiewicz „z przyczyn natury towarzysko-politycznej”), choć i w takim wypadku na ogół można odnaleźć jeśli nie poetyckie, to przynajmniej biograficzne uwarunkowania. Czasem – bywa – poeta zachęcony zostaje do przekładu przez pośredników, gdy podejmuje się tłumaczenia „z drugiej ręki”, co

zawsze może budzić wątpliwości co do wierności wobec oryginału, którego języka się nie zna, jak to ma tu miejsce w wypadku tureckich tekstów Nerudy czy perskich wierszy Dżalaluddina Rumiego, a także wierszy poetów gruzińskich. Ale i w takich sytuacjach tłumaczenia mogą odegrać istotną rolę, o czym zaświadcza Miłosz, pisząc o wpływie, jaki na przemianę jego poetyki wywarł tłumaczony przez Staffa (z francuskiego) zbiór dalekowschodniej poezji *Fletnia chińska*.

Iwaskiewicz, jakiego poznajemy w antologii jego przekładów poetyckich, to poeta podejmujący dialog z autorami wielu języków: ukraińskiego, rosyjskiego (Bieniediktow, Fet, Błok, Siewierianin, Kuzmin, Achmatowa, Tichonow, Jewtuszenko), francuskiego (m.in. Rimbaud, Valéry, Cocteau, Aragon), niemieckiego (George, Franck, Goethe, Hesse, Kafka), angielskiego (Szekspir, Joyce), duńskiego (m.in. Uffe Harder), czeskiego (Nezval, Pujmanová), wreszcie jidisz. Większość z nich łączy pokrewieństwo artystyczne, zaś poetyka samego Iwaskiewicza staje się dla nich swoistym centrum odczytanych i konfrontowanych ze sobą obrazów świata. Przy czym wielojęzyczność – co samo w sobie wskazuje na wielość światów – pozwala przekraczać ograniczenia własnego języka, na co w komentarzu do tłumaczeń

wierszy Rumiego wskazuje autor antologii, pisząc: „Język perski nie zna rodzaju gramatycznego, tak więc czy bohaterem wiersza jest mężczyzna, czy kobieta, było kwestią pozostawioną uznaniu tłumacza. Dlatego przekłady Hafiza czy Rumiego stały się próbą wyrażenia niewyraźnego pożądanego homoseksualnego. [...] Poezja Rumiego miała powstać po opuszczeniu go przez przyjaciela i była nie tylko mu poświęcona, lecz i przypisana”. W wypadku twórczości Iwaskiewicza ten punkt odniesienia był bez wątpienia jednym z powodów sięgnięcia po wiersze Rumiego.

Warto na koniec podkreślić, że należy Iwaskiewicz, właśnie ze względu na wielojęzyczne źródła swych przekładów, do elitarnego grona poetów-tłumaczy zdolnych, jak Mieczysław Jastrun czy Czesław Miłosz, tworzyć swą własną oryginalną poetykę, zakorzenioną w różnych pokładach lingwistycznego wszechświata, grać na wielu strunach muzyczno-językowego kosmosu.

Leszek Szaruga

Jarosław Iwaskiewicz, *Struny ziemi. Przekłady poetyckie*, wybrał i komentarzem opatrzył Radosław Romaniuk, Państwowy Instytut Wydawniczy w likwidacji, Warszawa 2015

Po *Rozmaitościach estetycznych* (2000), *Sztuce romantycznej* (2003) i *Sztucznych rajach* (2009) w cyklu

Pism Charlesa Baudelaire'a (1821–1867) ukazał się tom czwarty – Listy. Biedna Belgia! Teatr.

Listy Baudelaire'a to smutna, pełna napięć lektura – zapis kłopotów, ponizeń i porażek, walk z chorobami, długami i samobójczymi myślami. Nęka go komornik, nie ma własnego mieszkania, pozbawiony jest opieki, spokoju, warunków do pracy. Żyje w matni – o swoim życiu mówi, że jest p r z e k l ę t e. Szczegółowe *Kalendarium* Claude'a Pichois'a zamieszczone po jego *Przedmowie* daje pojęcie, jaki to był los.

Od 1844 roku został ubezwłasnowolniony i wzięty pod upokarzającą kuratelę, którą nazywa jarzmem. W roku 1845 próbuje popełnić samobójstwo. Zażywa narkotyki (haszysz, opium), popada w niebezpieczne wiry i odmęty. Mieszka w tanich hotelikach lub w wynajętych pokojach, ciągle zalegając z zapłatą. Żyje w burzliwym związku z kwarteronką Jeanne Duval – zachował się tylko jeden jego list, napisany nad pokwitowaniem czterdziestu franków dla niej; ciekawe wiadomości na ten temat są w przypisach. Przeżywa proces i konfiskatę *Kwiatów złota*. W 1860 roku ma pierwsze zaburzenia czynności mózgu. 5 maja 1861 roku pisze chyba najbardziej niezwykły list – pełną emocji „spowiedź duszy” do matki, która wydaje się być najważniejszą osobą w jego życiu (w tomie

jest około stu listów do niej). Stara się o przyjęcie do Akademii Francuskiej, co jednak kończy się fiaskiem. Od kwietnia 1864 roku przebywa w Belgii; przeżywa tam udar mózgu, po którym jest sparaliżowany. Przewieziony do Paryża, umiera. Pochowany jest w rodzinnym grobowcu na cmentarzu Montparnasse.

Wśród korespondentów widzimy grono wielkich i znakomitych pisarzy, między innymi Wiktora Hugo, George Sand, Julesa Barbey'a d'Aureville, Teofila Gautiera, Alfreda de Vigny, Gerarda de Nerval, Pierre'a- -Josepha Proudhona, Sainte-Beuve'a, Gustawa Flauberta, Algernona Charlesa Swinburne'a, a także Ryszarda Wagnera, Franza Liszta czy Eduarda Maneta.

Tłumaczy opowiadania Edgara Allana Poe'go, z którym utożsamia się jako człowiek i pisarz: „Wie Pan, dlaczego tak cierpliwie go tłumaczyłem? Bo jest do mnie podobny. Kiedy pierwszy raz otworzyłem jego książkę, z przerażeniem i zachwytem ujrzałem nie tylko fabuły, które sobie wymarzyłem, ale także wymyślone przeze mnie ZDANIA, napisane przez niego dwadzieścia lat wcześniej”.

Żyje w duchowej miazdze, na krawędzi równowagi, ale przecież jest bardzo pewny swego – tak na przykład pisze do wydawcy: „Mówiłem przecież: »Proszę usunąć c a ł y u t ó r, jeśli nie podoba się w nim

Panu jeden przecinek, ale proszę nie usuwać przecinka, jest tam potrzebny». Spędziłem całe życie, ucząc się budowania zdań, i oświadczam, nie bojąc się śmieszności, że to, co oddaję do druku, jest i d e a l n i e w y k o ń c z o n e”.

Mówi, że jest pedantem i mi-zantropem, człowiekiem rozsądnym i zarazem narowistym. Oto próbka jego stylu: „Wyjąwszy Chateaubrianda, Balzaka, Stendhala, Merimeego, de Vigny’ego, Flauberta, Banville’a, Gautiera, Leconte de Lisle’a, cała nowoczesna hołota jest ohydna. Wasi akademicy – ohyda. Wasi liberałowie – ohyda. Cnota – ohyda. Występek – ohyda. Styl potoczysty – ohyda. Postęp – ohyda. I proszę mi nigdy nie wspominać o durniach krasomówcach”.

Biedna Belgia! to „książka napisana byle jak”, zlepek słów, ich skłádanka złożona ze świstków, kartek, kartoników, fragmentów, wycinków i zapisków robionych na marginesach. Wiele jest w niej zdań iście kabotyńskich, aroganckich, hiperbolicznych, nonsensownych, przesadnie wyolbrzymionych, jednostronnych, nawet plugawych i bez sensu, niezrozumiałych. Jest to jednak Baudelaire – chory, osłabiony, ale – Baudelaire! Mamy świetne opisy ulic, ludzi, twarzy, jedzenia i kuchni belgijskiej, sklepów, obrazów, rzeźb czy architektury. O miłości pisze:

„Miłość świeci nieobecnością. / To, co zwą tu miłością, jest czysto zwierzęcą gimnastyką, której nie muszę wam opisywać.” A co znaczy zapis: „Belgijskie oko ma w sobie niewinną bezczelność mikroskopu.”? Przypomina się Białoszewski, na przykład: „Belg się toczy / Kręci zadem. / Zaraz zderzy / Się z sąsiadem”.

Są też zapisy dotyczące spraw politycznych i odwołania do historii. Pełno jest powtórzeń, wariantów, wersji, repetycji. W kółko, jakby bez ładu i składu, powtarza swoje zapisy. Prezentuje, jak mówi, rysy ogólne, cechy ogólne i ogólne wrażenia, opisuje obyczaje, czy raczej swoje o nich wyobrażenia.

Ciekawe i inspirujące są opisy wewnątrz brukselskich kościołów, na przykład: „Notre-Dame de la Chapelle. / Malowany krucyfiks, a pod nim *Nuestra Señora de la Soledad* (Najświętsza Panna Samotności). / Odziana jak beginka. Gruba żałoba, grube welony, czerń i biel, suknia czarna, etaminowa. / Naturalnej wielkości. / Złoty diadem inkrustowany szkiełkami. / Złota aureola z promieniami. / Ciężki klasztorny różaniec. / Twarz pomalowana. / Przeróżające kolory, przerażający styl hiszpański. / (De Quincey, Najświętsze Panny). / Na ścianie biały szkielet wychodzący z czarnego marmurowego grobu. / (Zaskakuje bardziej niż szkielet w kościele Saint-Nicolas du Chardonnet)”.

Opisuje parki, lasy, ogród botaniczny, okolice. Odwiedza Malines, Antwerpię, Namur, Liège, Gandawę i Brugię.

Całość tego ponad osiemset stron liczącego tomu uzupełniają: *Kolekcje*, *Amoenitates belgicae*, wiersze okolicznościowe, sztuki, pomysły i spisy zamierzonych sztuk, komentarz, przypisy, bibliografia oraz indeksy.

Krzysztof Myszkowski

Charles Baudelaire, *Listy. Biedna Belgia! Teatr*, przełożył Ryszard Engelking, komentarzami i przypisami opatrzył Claude Pichois, *Pisma*, tom IV, wydawnictwo słowo/ obraz teorytóra, Gdańsk 2015

Dziesięć krótkich tekstów prozą Jamesa Joyce'a (1882–1941), które powstały po publikacji *Ulissesa* w 1922 roku, a przed *Finneganów trenem*, ostatnią jego opowieścią. Rozproszone w czasopismach zostały po ponad pięćdziesięciu latach zebrane w tomiku pod tytułem *Hotel Finna*, a teraz ukazują się po polsku w przekładzie i opracowaniu Jerzego Jarniewiczza z dziwnie pustosłowym posłowiem i bez spisu rzeczy.

Tak jak *Stefan bohater* poprzedził *Portret artysty z czasów młodości* (1916), a *Giacomo Joyce – Ulissesa* (1922), tak *Hotel Finna* puka do bram *Finneganów trenu* (1939). Składają się na niego w kolejności: *Irlandzki bozibozikult*; *Dobroć dla ryb*; *Baśń o balii*; *Issy i smok*; *Wielki pocałunek*;

Na szczudłach pamięci; *Pod niebo do gwiazd*; *Dom stu butli*; *Hen Chodzący Everyman*; *Oto listuję do Pana*.

Cóż to za narracyjne dziwy czy dziwactwa, które potem, w zmienionej postaci, znalazły się w *Finnegans Wake*, a które tłumacz nazywa fantastyczną do tego dzieła uwerturą, tekstem „nieprzeciętnie inteligentnym i inteligentnie nieprzeciętnym” i na wszelki wypadek podaje strony, na których w nieraz bardzo zmienionych wersjach znajdują się we wszystkich dobrych edycjach (zawsze na tej samej stronie). Przedostatni z nich nazywa tekstem dla ostatniego dzieła Joyce'a „niewątpliwie bazowym”. (*sic!*)

Na niewielu stronach mieści się galeria wielkich i mniejszych postaci, a wśród nich: biskup Berkeley, święty Patryk, święty Kevin z Glendalough, czyli Coemgen, Izolda vel Issa, Tristan, król Marek, czy Humphrey Chimpden Earwicker (HCE – co rozszyfrowuje się dosłownie „oto nadchodzi każdy z nas”) i Anna Livia Plurabelle (ALP), której długi list kończy ten zbiorek, a jego historia stała się jednym z głównych wątków *Finneganów trenu*.

Co wynika z tych narracji? Widzimy rozchwiany umysł Joyce'a i słyszymy jego pieśń – „Tak popluskiwała ich falopieśń...” etc. Ktoś lub coś łamie mu język i podcina ducha. Znajdujemy się w prochu czy raczej proszku słów, wśród których kłębią się imiona, pokiereszowane

słowa, ich szczątki i resztki. „Oto życie bez Boga, przypatrzcie mu się uważnie!” – przypominają się słowa, jakimi sam streścił swoje dzieło.

Raz po raz trafia się błyskotliwa gra słów, jakiś niezwykle pasaż, nagłe otwarcie, zawieszenie lub zamknięcie, które wprawiają w podziw lub w zdumienie, ale zaraz jest krach i rozsypka, zastopowanie i bezradne kręcenie się w kółko, niemożność, nonsens, rezygnacja jak ta: „Piórkiem w nosie nie ruszy, a ona go polubi, / W ten sposób gość kasę zbije, nędzne niedowiarki!” i wiele innych.

I kończy się chyba tak jak powinno: „N.B. Niniejszym dla MG przebrała się miarka.”

Krzysztof Myszkowski

James Joyce, *Hotel Finna*, przełożył i posłowiem opatrzył Jerzy Jarniewicz, seria *Don Kichot i Sancho Pansa*, Grupa Wydawnicza Foksal, W.A.B., Warszawa 2015

Michał Szymański i Barbara Toruńczyk z dialogujących ze sobą tekstów Witolda Gombrowicza (1904–1969) i Czesława Miłosza (1911–2004) skomponowali książkę, nadając jej tytuł *Konfrontacje*. Poprzedzony przedmową Szymańskiego, zaopatrzony przezeń w przypisy i notę wydawniczą, zbiór ten w zasadniczej partii składa się z trzech części i aneksu. W części pierwszej przedrukowano teksty pisarzy z paryskiej

„Kultury” z lat 1951–1962. W drugiej zawarto listy wymienione w latach 1953–1969 przez Czesława i Janinę Miłoszów z Witoldem i Ritą Gombrowiczami, a ponadto listy Gombrowicza, Miłosza i Zbigniewa Herberta do osób blisko z nimi związanych, dotyczące pierwszego osobistego spotkania autora *Ferdydurke* z autorem *Doliny Issy*, co nastąpiło w 1967 roku w Vence. W trzeciej części pomieszczono, pochodzące z lat 1969–2003, wypowiedzi Miłosza o Gombrowiczu. Aneks, pełniący rolę swoistego komentarza do zaprezentowanego w książce dialogu pisarzy, obejmuje teksty oświetlające tę relację, między innymi szkic Konstantego Jeleńskiego *Miłosz i Gombrowicz*.

Poza zaprezentowaniem nieznanych dotąd listów istotnym walorem tej publikacji jest wyraziste uprzedmiotnienie czytelnikom istnienia żywego dialogu między twórcami, których losy, jak zauważył Jeleński, wydają się równoległe, natomiast ich twórczość różni się zasadniczo. Wybitny krytyk, któremu obaj pisarze zawdzięczają niemałą część swojej sławy, powiada: „można by mnożyć przeciwieństwa między barokowym, strukturalnym i ateistycznym Gombrowiczem a klasycznym, wyczulonym na Historię, metafizycznym Miłoszem”, w istocie jednak – dodaje – dostrzegalne jest między nimi „głębokie powinowactwo,

wynikające z pozornej błahości realnego świata, nawet jeśli Gombrowicz wydaje się ją akceptować, a Miłosz z całych sił ją odrzuca”.

Wiemy, że Miłosz z zachwytem czytał *Ferdydurke* w przedwojennej Warszawie. Pisarski dialog noblisty z prawie noblistą (jak twierdzi Jeleński, do otrzymania Nobla zabrakło Gombrowiczowi jednego głosu) rozpoczął się jednak po wojnie, w 1951 roku, na łamach „Kultury” – za sprawą Jerzego Giedroycia. Numer majowy miesięcznika otwierają, następujące po sobie, manifest Miłosza zatytułowany *Nie* i zestaw jego wierszy opatrzony nagłówkiem *Moje credo poetyckie* oraz poprzedzony autorską przedmową fragment *Trans-Atlantyku*. Niedługo potem Gombrowicz przesłał do redakcji miesięcznika własny manifest, nie mniej od Miłoszowego prowokacyjny, choć dotyczący innej kwestii. Mowa o filipice zatytułowanej *Przeciw poetom*, w której znakomity prozaik występuje nie tyle, jak zwykle się sądzić, przeciw poezji jako takiej (poezja objawia się Gombrowiczowi jako niewątpliwy walor w dramatach Szekspira, w prozie Dostojewskiego czy „przy okazji zwykłego zachodu słońca”), lecz przeciwko poezji „w formie wierszowanej”, przeciwko sztuce, która oderwała się od człowieka, stając się sztuką „samą w sobie”. Takie wcielenie poezji, „poezję

czystą”, traktuje Gombrowicz jako jeden z przejawów Formy; atakując ją, występuje w imię „autentyczności i wagi naszego istnienia”. Miłosz niezwłocznie odpowiedział, broniąc, w liście otwartym, dobrego imienia poezji, przy tym niezbyt trafnie przypisując autorowi *Trans-Atlantyku* intencję aktualizującą, sugerując, jakoby ten uderzał nie w poezję jako odmianę literatury, lecz tylko w jej obecną, historyczną postać. W sporze tym (w którym, notabene, głos zabrało kilku jeszcze autorów) do zgody między Gombrowiczem i Miłoszem dojść nie mogło. Trudno było też oczekiwać konsensusu w drugim zasadniczym sporze, jaki wiedli oni ze sobą. Ujawnił się on w czasie dyskusji prowadzonych w Vence wiosną 1967 roku. Wyznaczają go kwestie filozoficzne, światopoglądowe. W następnych latach, już po śmierci Gombrowicza, Miłosz uparcie do sporu tego powracał. Czyni to także w ostatnim poświęconym przyjacielowi i zarazem adwersarzowi tekście: w opublikowanym w 2003 roku eseju *Przyrodnik*. Miał rację Jeleński, twierdząc, że „Miłosz wybrał Gombrowicza, żeby się samemu określić w stosunku do tego stałego towarzysza drogi, od którego, zdawałoby się, wszystko go dzieli”, żeby – przynajmniej i niejako dopowiada autor *Przyrodnika* – wyostrzyć własny „światoogląd”. Czyniąc w tymże eseju wyznanie:

„dotychczas Gombrowicz mnie nęka, bo zdaję sobie sprawę z wagi dzielących nas opcji”, ma Miłosz na myśli znamionujący autora *Kosmosu* sceptycyzm, solipsyzm oraz własną wiarę w obiektywne istnienie rzeczywistości (i wiarę religijną). „Ja i Gombrowicz. Mało do siebie podobni i naprawdę sobie obcy, zostaliśmy sprzęgnięci w parę przez okoliczności zewnętrzne” – napisał wcześniej, w *Ziemi Ulro*, Miłosz. Cóż więc ich ze sobą połączyło?

Oczywiście emigrancki los, a także niezrozumienie i niechęć ze strony polskich elit emigracyjnych (rzecz jasna, z wyłączeniem kręgu paryskiej „Kultury”). To jednak nie wszystko, to zbyt mało. W zapisie dziennikowym z 1953 roku Gombrowicz notuje o Miłoszu: „Należy do nielicznych, których słowa mają znaczenie”. Blisko dekadę później Miłosz wyzna: „Zawsze podziwiałem i podziwiam u Gombrowicza jego władczość, jego wyniosłą wolność od polityki. Mądrzejszy w tym ode mnie, uchronił się od wielu głupstw. Ale i obce mu pozostały niektóre sprawy przyziemne”. W korespondencji pisarzy oraz w ich szkicach drukowanych, gdy Gombrowicz jeszcze żył, a także w napisanym przez Miłosza nekrologu przyjaciela dużo jest kurtuazji, wzajemnego „pompowania się” wielkością. Śmielej i niebezkrytycznie wypowiada się (wyzwała się) Miłosz dopiero w *Ziemi*

Ulro (1977): „czy nie udawałem, że podoba mi się jego pisarstwo, dlatego tylko, że wobec nierozumiejącej nas emigracji byliśmy skazani na swoje towarzystwo?”. Parę lat później, odpowiadając sobie, dopowie: „Czy naprawdę podobają się tobie powieści i sztuki teatralne Gombrowicza? Ale uczciwie! Otóż nie. Nie zazdroszczę mu ich, nie chciałbym być ich autorem. Czy niepokoją mnie? Tak. Bo jeżeli są tylko ludzie dla ludzi, jeżeli ten kokon przez nas utkany unosi się w kosmosie, o którym nie możemy powiedzieć nic, nawet, że istnieje, najwyżej, że istnieje w naszym umyśle – jeżeli tak jest, to być może naprawdę żyjemy w piekle”. Okazuje się zatem, że Gombrowicz jest dla Miłosza ważny przede wszystkim jako siewca niepokoju i katalizator jego własnego „światooglądu”. Usilnie poszukując zbieżności pomiędzy sobą a autorem *Operetki*, w zakończeniu eseju *Przyrodnik* Miłosz odnajduje jednak i ujawnia jeden punkt styczny: „spotkaliśmy się: ja – rozczarowany przyrodnik ze swoim obrazem natury pożerającej i pożeranej – i on – ze swoim »kościółem międzyludzkim« przypominającym obyczaj [walczących o dominację] szympansów. A spotkaliśmy się we współczuciu, z którym ani on, ani ja nie umiemy dać sobie rady”. Ostatecznie zatem to nie wielki pisarz ani nie władczy umysł, lecz Gombrowicz-schopenhauerysta

okazał się Miłoszowi najbliższy, Gombrowicz, który nie może patrzeć na cierpienie rannego psa i biega po plaży, próbując uratować przewróconego na grzbiet zuczki, umierające od słonecznego żaru.

Warto prześledzić dialog tych wybitnych pisarzy już choćby po to, aby przekonać się, na ile wzajemnie siebie oni odkrywają, na ile zaś jeden drugiemu (choć niekoniecznie z premedytacją) przygotowuje gębę.

Arkadiusz Morawiec

Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Konfrontacje, przedmowa Michał Szymański, wybór szkiców, zapisków, listów, ich układ i redakcja: Michał Szymański, Barbara Toruńczyk, przypisy Michał Szymański, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2015

Jerzy Stempowski (1893–1969) wciąż jeszcze pisze. Tak mówi się o autorach, którzy po śmierci pozostawili *inedita*. Jerzy Stempowski zmarł w 1969 roku w Bernie jako emigrant odcięty od kraju, a więc i od większości swoich czytelników, dlatego siłą rzeczy proces przyswajania jego dorobku musiał trwać. Potem jednak niepostrzeżenie zaczął się etap kolejny: obok Stempowskiego-eseisty pojawił się Stempowski-epistolograf, zresztą znakomity. I wreszcie przyszła pora na szkice rozproszone. Tom *Bez tytułu oraz inne publikacje nieznanne i zapomniane 1925–1939* wydany został w Bibliotece

Więzi, a przygotowany przez, niestety już nieżyjącego, Jerzego Timoszewicza przy wsparciu Pawła Kądzieli. Zbiór przynosi szkice i recenzje rozproszone w prasie międzywojennej. Stempowski współpracował nie tylko z „Wiadomościami Literackimi”, do których jakoś jeszcze dałoby się dotrzeć, ale także z pismami dużo mniej znanymi, na przykład ze „Skarboną Wiejską” czy „Głosem Stolicy”. Jeśli pisywał czasem zdawkowo, to raczej ze względu na szczupłość miejsca.

Jego mniejsze i wcześniejsze rzeczy nie rozczarowują. Jest w nich już gotowy Stempowski – z ideą agrarną, idealizacją pasterstwa i ludowości, z szerokością zainteresowań kulturalnych i znakomitą erudycją. Geografia kulturowa jego inspiracji obejmuje rozległe przestrzenie – od Rosji po Francję, Anglię, Rzym i Stany Zjednoczone. Wyróżnione są w niej punkty szczególnie: Huculszczyzna – jako relikwiny dawnej, wolnej kultury pasterkiej, i stara, demokratyczna Szwajcaria. Także czas odgrywa tu wielką rolę, jego europejska kultura literacka to mniej więcej dwa i pół tysiąca lat. Stempowski odczuwa żywą więź swojej współczesności z antykiem. Niewielka, w zasadzie pretekstowa recenzja *Portretów imion wróżebnych* Kazimierzy Iłłakowiczówny wysuwa śmiało tezę o obecności w tej książce rzymskiej koncepcji fatum; ten zaledwie dwustronicowy tekst opatrzonej

jest tytułem *Inspiracja antyczna w szacie nowożytnej*, zasługującym co najmniej na rozprawę. Nawet jeśli interpretacja Stempowskiego idzie na skróty i pewne rzeczy pomija, albo wręcz je śmiało ignoruje, jest to piękna pomyłka, zasługująca na uwagę. Pomija bowiem to, co wielki filolog Tadeusz Zieliński sugeruje w zakończeniu szkicu *O sile nieczystej* – że nie zniknęła ona z naszego świata. I rzecz trwa nie w księgach i ideach, ale w przesądach i niecnych praktykach naszych bliźnich. Stempowski miał zbyt wiele do powiedzenia, by dobrze sprawdzać się w roli zwykłego, szarego recenzenta.

Odkąd zaczęła pisać, był już w zasadzie sobą. Jego erudycja już w latach dwudziestych była duża, choć czasem nadrabiał cytatami poetyckimi, co z czasem zarzucił. Nie zmienił jednak stylu, lekko archaizującego, bogatego we frazy wyniesione z dziewiętnastego wieku, nie zmienił z czasem także poglądów, a jego refleksje po pierwszej wojnie światowej w zasadzie już zawierają przemyślenia, jakie formułował po drugiej wojnie światowej w swoich esejach. Można nawet wątpić w jego rozwój osobisty, bo co do ogólnej idei postępu był on nad wyraz sceptyczny. Być może wszystko już znalazło się w zarysie w jego napisanej w Szwajcarii podczas pierwszej wojny światowej i nigdy nieobronionej rozprawie

doktorskiej *Antike und christliche Geschichtsphilosophie im Rom im I–V Jahrhundert (Antyczna i chrześcijańska filozofia historii w Rzymie od I do V stulecia)*. Śmiała interpretacja Iłkowi-czówny taką myśl czyni bardzo prawdopodobną, choć akcentuje jedynie stronę rzymskiego antyku.

Stempowski przedwojenny ma pewną cechę, która u Stempowskiego powojennego nie jest tak widoczna, a przynajmniej nie w z natury uniwersalizującej eseistyce: autor szkiców jest najwyraźniej człowiekiem zaangażowanym (na przykład gdy upomina się o sztukę ludową), nieobce są mu emocje polityczne dwudziestolecia międzywojennego, propaństwowe przemyślenia i pasje społeczne. A wobec swoich bliźnich bywa jadowicie ironiczny. Na przykład w opisie Kongresu Unii Intelktualnej w Krakowie bezlitośnie obnażył dobre chęci Karola Huberta Rostworowskiego i nieporadność krakowskich teologów, wypowiadających się nader prostodusznie o potrzebie wiary. Był też Stempowski związany z rosyjskimi białymi emigrantami i miał bardzo dobrą orientację w sprawie wolnościowych dążeń Ukrainy. Wspomnienia, między innymi o Semenie Petlurze i Lwie Szestowie, pozwalają się domyślać, że biografia Stempowskiego mogłaby odsłonić jeszcze sporo interesujących wątków.

Najbardziej zdumiewają jednak refleksje z pierwszego szkicu *Korupcja prasy i iluzje propagandy* z roku 1925, a więc drukowane bez mała dziewięćdziesiąt lat temu. Wyjąwszy cechy stylu autora, niezwykle aktualnie brzmią wszystkie obserwacje na temat inflacji autorytetu dziennikarskiego, gdy zostanie on wprzęgnięty w służbę propagandy, pod którą autor rozumie także reklamę. Przede wszystkim jednak dostrzega niebezpieczeństwo bliskich związków między władzą a powołaną do jej kontrolowania prasą, którą łatwo korumpować.

Anna Nasiłowska

Jerzy Stempowski, *Bez tytułu oraz inne publikacje nieznane i zapomniane 1925–1939*, wybrał Jerzy Timoszewicz, opracowanie: Paweł Kądziała i Jerzy Timoszewicz, Biblioteka Więzi, Warszawa 2014

Tomik Ryszarda Krynickiego pod tytułem *G* – od litery znajdującej się na przecięciu dwóch słów, które stanowią podtytuł: *Panegiryk nagrobny* – powstawał od 1967 do 1971 roku, a sygnowany jest datami: styczeń 1971 / 2014.

Zapisy ułożone są z wycinków z ówczesnych czołowych gazet partyjnych: „Trybuny Ludu” i „Trybuna Robotniczej”. To oryginalny kolaż, który na brązowym pakowym papierze pokazuje kalekość mowy, jest świadectwem jej zniszczenia, sztuczności, braku wyrazu i niemożności

porozumienia. Ma się wrażenie, że te słowa i fragmenty próbują coś ze sobą zrobić, wejść w inne relacje i zaistnieć na nowo, za wszelką cenę, na przekór kneblom, które na nie nałożono. To język okaleczony, poddany mechanizmom, które mają go ranić i niszczyć, zmuszać do kłamstwa i służby zbrodniczej ideologii. I w tej propagandowo-gazetowej matni pojawiają się jak wyzwania osobne i osobiste wyznania podmiotu.

Na okładce umieszczony jest wycinek ust, co odnosi do *Nie ja* Samuela Becketta. Panuje nastrój grozy i beznadziei, atmosfera pustki i zmagania z nią, sprzeciwu, niebezpieczeństwa, prześladowania i obrony, żałoby, rezygnacji i odwrotu. Brniemy przez ten gazetowy poszarpany tok, czepiając się pojedynczych słów i znaczeń. Na ostatniej stronie pojawiają się – „Nadzieje”, „raj” i „odwilż”.

Krzysztof Myszkowski

Ryszard Krynicki, *G. Panegiryk nagrobny*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2014

Album o księdzu Janie Twardowskim (1915–2006) otwierają unikalne fotografie Czesława Czaplińskiego przedstawiające wnętrza klasztoru Siostr Wizytek, między innymi ogrody, bibliotekę, skarbiec, cele, kuchnię i refektarz.

W drugiej części widzimy mieszkanie księdza Jana – zaciszne miejsce, gdzie panuje „pokój i spokój”. Jesteśmy w środku miasta, ale dobrze ukryci, w atmosferze świętości i literatury. Mieszkali tu ksiądz Jan Zieja i ksiądz Bronisław Bozowski i ich duchy pewnie są tam obecne.

Wnętrze urządzone jest w ascetyczny klasztorny sposób, chociaż jest w nim wiele pięknych osobistych pamiątek i ciepła. Na fotografiach widzimy księdza Twardowskiego w kościele przed ołtarzem, w ogródku,

przed drzwiami wejściowymi, na stromych schodach i w środku, wśród ulubionych rzeczy, przedmiotów i książek, a na końcu w postaci z brązu na ławeczce, na skwerze jego imienia. Ostatnie fotografie przedstawiają drzwi wejściowe i niebo z białymi obłokami z umieszczonym na nim cytatem z wiersza, który jest tytułem albumu.

Krzysztof Myszkowski

Ksiądz Jan Twardowski, *„Można odejść na zawsze, by stale być blisko”*, fotografie Czesław Czaplński, Państwowy Instytut Wydawniczy w likwidacji, Warszawa 2015

N O T Y O A U T O R A C H

Kazimierz Brakoniecki, ur. 1952 w Barczewie, autor książek poetyckich, prozatorskich i przekładów; ostatnio opublikował tomik *Chiazma* (2012); w latach 1991–1997 redaktor naczelny „Borusii”. Mieszka w Olsztynie.

Stefan Chwin, ur. 1949 w Gdańsku, prozaik, eseista; profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio ogłosił *Samobójstwo i „grzech istnienia”* (2013) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 3 (67)]. Mieszka w Gdańsku.

Andrzej Coryell, ur. 1949 w Warszawie, malarz i rzeźbiarz; autor m.in. powieści i aforyzmów; publikował w „Zeszytach Literackich” i „Tyglu Kultury”. Mieszka w Lozannie.

Krystyna Dąbrowska, ur. 1979 w Warszawie; autorka tomików wierszy; ostatnio opublikowała *Czas i przeszona* (2014); tłumaczka utworów m.in. W.C. Williama, W.B. Yeatsa, J. Swifta. Mieszka w Warszawie.

Stanisław Dłuski, ur. 1962 w Jaśle; autor tomików wierszy i krytyk literackich; pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego; w latach 1995–1998 redaktor naczelny „Frazy”, a od 1998 do 2005 „Nowej Okolicy Poetów”; w 2009 opublikował tomik pt. *Szczęśliwie powieszony*. Mieszka w Rzeszowie.

Thomas Stearns Eliot (1888–1965), ur. w USA, od 1927 mieszkał w Anglii, poeta, dramaturg i eseista, laureat Literackiej Nagrody Nobla (1948); autor m.in.: *Ziemi jałowej*, *Podróży Trzech Króli*, *Środy Popielcowej*, *Cztery kwartetów i Mordu w Katedrze* [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1995 nr 2 (6)].

Anna Frajlich, ur. 1942 w Kirgizji; autorka tomików wierszy; wykłada literaturę polską na Uniwersytecie Columbia; ostatnio opublikowała tomik wierszy pt. *Łodzią jest i jest przystanią* (2013). Mieszka w Nowym Jorku.

Michał Głowiński, ur. 1934 w Warszawie, prozaik, eseista, historyk i teoretyk literatury polskiej, krytyk literacki; profesor IBL PAN; jako prozaik debiutował w Bibliotece

„Kwartalnika Artystycznego” *Czarnymi sezonami* (1998), opublikował m.in. *Kręgi obcości* (2010) [patrz „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 2 (66)], ostatnio: *Realia, dyskursy, portrety. Studia i szkice* (2012). Mieszka w Warszawie.

Bogna Gniazdowska, ur. 1964 w Warszawie, absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Mieszka w Warszawie.

Agnieszka Grudzińska, ur. 1948 w Warszawie, profesor na Uniwersytecie Paryż Sorbona, gdzie kieruje polską sekcją; autorka tekstów poświęconych reprezentacji Soza w literaturze, filmie i sztukach plastycznych w Polsce, tłumaczka z języka francuskiego. Mieszka w Paryżu.

Jacek Gutorow, ur. 1970 w Grodkowie, autor wierszy, tłumacz, krytyk literacki, eseista; pracownik naukowy Uniwersytetu Opolskiego; ostatnio opublikował tom szkiców *Księga zakładek* (2011). Mieszka w Opolu.

Julia Hartwig, ur. 1921 w Lublinie, poetka, eseistka, tłumaczka; autorka m.in. kilkunastu tomów wierszy [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2011 nr 3 (71)]; ostatnio ukazały się: *Wiersze wybrane* (2014), *Błyski zebrane* (2014), dwa tomy rozmów: *Życie to podróż, to ocean* (2014) i *Największe szczęście, największy ból* (2014) oraz *Dziennik* tom 2 (2014). Mieszka w Warszawie.

Oli Hazzard, ur. 1986, angielski poeta, recenzent i eseista; obecnie wykłada w Wolfson College w Oksfordzie; opublikował *Between Two Windows* (2012) i *Within Habit* (2014).

Zbigniew Herbert (1924–1998), poeta, dramaturg, eseista [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 1 (17), 1999 nr 2 (22) i dodatek do nr. 2/2008 (58) „Kwartalnika Artystycznego”]; w 2011 w Wydawnictwie a5 ukazał się tom wierszy Herberta w większości wcześniej niepublikowanych pt. *Utwory rozproszone. (Rekonesans)* pod redakcją Ryszarda Krynickiego, suplement do wydanych w 2008 *Wierszy zebranych*; ostatnio ukazały się:

Barbarzyńca w podróży (2014) oraz wznowienie *Króla mrówek. Prywatnej mitologii* (2014).

Bogusław Kierc, ur. 1943 w Bielsku-Białej, poeta, krytyk literacki, aktor, reżyser; ostatnio opublikował tomik wierszy *Manatki* (2013), *Cię-mnogość* (druga część tryptyku „*mniemania*”) (2014). 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 Trakla, Nelly Sachs; edytor wierszy m.in. Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 2 (18) i 2013 nr 2 (78)]; ostatnio opublikował *Wiersze wybrane* (2014) i tomik pt. *Haiku. Haiku mistrzów* (2014). Mieszka w Krakowie.

Antoni Libera, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; ostatnio opublikował *Niech się Panu darzy i dwie inne nowele* (2013) oraz przekład *Trylogii Tebańskiej* Sofoklesa (2014). Mieszka w Warszawie.

Krzysztof Lisowski, ur. 1954 w Krakowie, poeta, prozaik, krytyk literacki; redaktor Wydawnictwa Literackiego; ostatnio ogłosił zbiór małych próz i poetyckich traktatów pt. *Czarne notesy* (2012) i *Motyl Wisławy. I inne podróże* (2014). Mieszka w Krakowie.

Piotr Matywiecki, ur. 1943 w Warszawie, poeta, eseista, krytyk literacki; ostatnio opublikował tomik pt. *Widownia* (2012) i eseje *Myśli do słów* (2013) i *Świadomość* (2014). Mieszka w Warszawie.

Arkadiusz Morawiec, ur. 1969 w Gałkowie Dużym, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Łódzkiego; ostatnio opublikował *Polityczne prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci* (2014). Mieszka w Łodzi.

Karol Mroziński, ur. 1985 w Warszawie, student prawa Uniwersytetu Warszawskiego; publikował wiersze w „Odrze” i „Toposie”. Mieszka w Warszawie.

Abel Murcia, patrz Nota na str. 125.

Krzysztof Myszkowski, ur. 1952 w Toruniu, prozaik, eseista, autor m.in. powieści *Funebre* (1998), od 1995 redaktor naczelny

„Kwartalnika Artystycznego”. Mieszka w Bydgoszczy i w Toruniu.

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

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

Piotr Sommer, ur. 1948 w Wałbrzychu, poeta, eseista, tłumacz współczesnej poezji amerykańskiej i angielskiej, od 1994 redaktor naczelny „Literatury na Świecie”. Opublikował ostatnio wybór wierszy *Po ciemku też* (2013), *Notes otwocki* (2013), poemat dla dzieci *pt. Fruwajka* (2015) i wznowienie zbioru szkiców pt. *Smak detalu* (2015). Mieszka pod Warszawą.

Leszek Szaruga, ur. 1946 w Krakowie, autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej; profesor Uniwersytetu Warszawskiego; ostatnio opublikował zbiór esejów *Gra o tożsamość* (2013), *...zmowa kontrolowana* (2014) i *Dane elementarne* (2014). Mieszka w Warszawie.

Artur Szlosarek, ur. 1968 w Krakowie, poeta, tłumacz, eseista; ostatnio ogłosił *Święto szparagów* (2010) oraz *Ołówek rzeźnika* (2012). Mieszka w Berlinie.

Ks. Jan Twardowski (1915–2006), poeta; autor m.in. *Znaków ufnoci*, *Rachunku dla dorosłego*, *nie przyszedłem pana nawracać* i *Sumienie ruszyło* [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 3 (19), 2011 nr 1 (69)].

Marguerite Yourcenar, patrz Nota na str. 133.

Zofia Zaleska, ur. 1981 w Warszawie, absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim; publikowała m.in. w „Zeszytach Literackich”, „Tygodniku Powszechnym” i „Dwutygodniku.com”. Mieszka w Warszawie.

Andrzej Zawada, ur. 1948 w Wieluniu, eseista i krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Wrocławskiego; ostatnio opublikował *Drugi Bresław* (2014). Mieszka we Wrocławiu i w Dębnikach.

ANKIETY „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Po co piszę?

Czesław Miłosz – nr 4/1995 (8), Ryszard Krynicki, Julian Kornhauser – nr 1/1996 (9), Jan Józef Szczepański, Tadeusz Konwicki, Zbigniew Żakiewicz, Aleksander Jurewicz, Andrzej Stasiuk – nr 2/1996 (10), Henryk Grynberg, Stefan Chwin, Kazimierz Brakoniecki – nr 3/1996 (11), Tadeusz Różewicz, Urszula Koziół – nr 4/1996 (12), Michał Głowiński, Bogdan Czaykowski – nr 1/1997 (13), Kazimierz Hoffman, Janusz Styczeń – nr 2/1997 (14), Grzegorz Musiał, Krzysztof Karasek – nr 3/1997 (15), Florian Śmieja, Maciej Niemiec – nr 4/1997 (16), Bolesław Taborski, Ewa Sonnenberg – nr 1/1998 (17), Marek Kędzierski, Leszek Szaruga – nr 2/1998 (18), Ludmiła Marjańska, Janusz Szuber, ks. Jan Twardowski, Piotr Wojciechowski, Bohdan Zadura – nr 3/1998 (19), Adriana Szymańska, Ewa Kuryluk, Urszula M. Benka – nr 4/1998 (20), Józef Kurylak, ks. Jan Sochoń – nr 1/1999 (21), Ryszard Kapuściński, Aleksandra Olędzka-Frybesowa – nr 2/1999 (22), Maciej Cisło, Mirosław Dzień, Piotr Szewc – nr 3/1999 (23), Krzysztof Cwikliński, Krzysztof Lisowski – nr 4/1999 (24), Stanisław Lem – nr 1/2000 (25), Anna Nasiłowska, Tomasz Jastrun, Jarosław Klejnocki – nr 2/2000 (26), Maria Danilewicz-Zielińska, Jerzy Gizella – nr 3/2000 (27), Małgorzata Baranowska, Teresa Ferenc, Bogusław Kierc – nr 4/2000 (28), Jacek Bolewski SJ, Jacek Łukasiewicz, Artur Szlosarek – nr 1/2001 (29), Zbigniew Jankowski, Kazimierz Nowosielski – nr 2/2001 (30), Joanna Pollakówna, Janusz Anderman, Jerzy Pilch, Wojciech Wencel – nr 3/2001 (31), Anna Janko, Piotr Michałowski, Piotr Mitzner – nr 4/2001 (32), Katarzyna Boruń, Bogusława Łatawiec, ks. Janusz A. Kobierski, Henryk Waniek – nr 1/2002 (33), Krzysztof Myszkowski – nr 2/2002 (34)

Trzy wiersze

Czesław Miłosz – nr 3/1997 (15), Stanisław Lem – nr 4/1997 (16), Jan Józef Szczepański

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

Jaki jest terazniejszy
stan literatury polskiej?

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

Po przełomie – najważniejsze książki
dwudziestolecia 1989–2009

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

Moi mistrzowie

Julia Hartwig – nr 1/2013 (77), Stefan Chwin, Marek Skwarnicki – nr 2/2013 (78), Janusz Szuber, Leszek A. Moczulski, Renata Górczyńska

ska – nr 3/2013 (79), Kazimierz Brakoniecki, Jacek Gutorow, Leszek Szaruga – nr 4/2013 (80), Bogusław Kierc, Urszula Koziół, Anna Nasiłowska – nr 1/2014 (81), Jacek Bocheński, Piotr Matywiecki, Andrzej Szuba – nr 2/2014 (82), Krzysztof Lisowski, Krystyna Rodowska, Ewa Sonnenberg – nr 3/2014 (83), Ireneusz Kania, Piotr Sobolczyk, Artur Szłosarek – nr 4/2014 (84), Krzysztof Myszkowski – nr 1/2015 (85)

Po co literatura?

Julia Hartwig – nr 4/2012 (76), Stefan Chwin, Renata Gorczyńska – nr 1/2013 (77), Piotr Matywiecki, Leszek A. Moczulski, Marek Skwar-

nicki – nr 2/2013 (78), Kazimierz Brakoniecki, Krzysztof Lisowski, Krystyna Rodowska – nr 3/2013 (79), Krystyna Dąbrowska, Jakub Momro, Anna Nasiłowska – nr 4/2013 (80), Jacek Gutorow, Jacek Napiórkowski, Leszek Szaruga – nr 1/2014 (81), Anna Frajllich, Ireneusz Kania, Bogusław Kierc – nr 2/2014 (82), Jacek Bocheński, Stanisław Dłuski, Kazimierz Nowosielski – nr 3/2014 (83), Maciej Cisko, Joanna Jurewicz, Andrzej Szuba – nr 4/2014 (84), Jerzy Plutowicz, Artur Szłosarek, Jarosław Zalesiński – nr 1/2015 (85), ks. Janusz A. Kobierski, Piotr Sobolczyk – nr 2/2015 (86)

GŁOSY I GŁOSY W „KWARTALNIKU ARTYSTYCZNYM”

1996 nr 4 (12)

– Samuel Beckett

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

1997 nr 4 (16)

– Jerzy Andrzejewski

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

1998 nr 3 (19)

– 5 lat „Kwartalnika Artystycznego”

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

1999 nr 2 (22)

– Zbigniewowi Herbertowi *in memoriam*

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

2001 nr 2 (30)

– Czesławowi Miłoszowi w 90. rocznicę urodzin Julia Hartwig, Joanna Pollakówna, Stanisław Lem, Krzysztof Myszkowski, Jan Józef Szczepański, Jan Błóński, Irena Sławińska, Aleksander Fiut, Janusz Szuber, Zofia Zarębianka

2002 nr 1 (33)

– o *Drugiej przestrzeni* Czesława Miłosza

Jacek Bolewski SJ, Mirosław Dzień, Krzysztof Myszkowski

2002 nr 4 (36)

– o *Orfeuszu i Eurydyce* Czesława Miłosza

Krzysztof Myszkowski, Irena Sławińska, Zbigniew Żakiewicz

2003 nr 2–3 (38–39)

– Alberto Giacometti

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

2003 nr 4 (40)

– 10 lat „Kwartalnika Artystycznego”

Julia Hartwig, Czesław Miłosz, Krzysztof Myszkowski

2004 nr 3 (43)

– Czesławowi Miłoszowi *in memoriam*

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

2005 nr 3 (47)

– w 1. rocznicę śmierci Czesława Miłosza

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

2006 nr 2 (50)

– na 85. urodziny Tadeusza Różewicza

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

2006 nr 3–4 (51–52)
– o *Wierszach ostatnich* Czesława Miłosza
Mirosław Dzień, Julia Hartwig, Aleksander
Jurewicz, Julian Kornhauser, Agnieszka Kosiń-
ska, Krzysztof Myszkowski, Marek Skwarnicki,
Piotr Szewc, Janusz Szuber

2007 nr 3 (55)
– o Arturze Międzyrzeckim
Aleksander Jurewicz, Wojciech Ligęza, Piotr
Matywiecki, Arkadiusz Morawiec, Krzysztof
Myszkowski, Anna Nasiłowska, Leszek Szaru-
ga, Piotr Szewc

2008 nr 2 (58)
– w 10. rocznicę śmierci Zbigniewa Herberta
Stefan Chwin, Mirosław Dzień, Henryk Gryn-
berg, Julia Hartwig, Maria Kalota-Szymańska,
Bogusław Kierc, Wojciech Ligęza, Krzysztof Li-
sowski, Jacek Łukasiewicz, Paweł Mackiewicz,
Piotr Matywiecki, Piotr Michałowski, Krzysztof
Myszkowski, Anna Nasiłowska, Kazimierz No-
wosielski, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga,
Piotr Szewc, Janusz Szuber

2008 nr 4 (60)
– o *Znakach* Kazimierza Hoffmana
Julia Hartwig, Bogusław Kierc, Piotr Matywiec-
ki, Leszek Szaruga

2009 nr 1 (61)
– o *Tutaj* Wisławy Szymborskiej
Edward Balcerzan, Aleksander Jurewicz,
Julia Hartwig, Bogusław Kierc, Zofia Król,
Krzysztof Myszkowski, Piotr Szewc, Janusz
Szuber

2009 nr 2 (62)
– o *Jasne niejasne* Julii Hartwig
Krystyna Dąbrowska, Jacek Łukasiewicz,
Krzysztof Myszkowski, Anna Nasiłowska, Le-
szek Szaruga, Piotr Szewc, Janusz Szuber

2009 nr 4 (64)
– w 100. rocznicę urodzin
Jerzego Andrzejewskiego
Julia Hartwig, Antoni Libera, Krzysztof Myszkowski, Dariusz Nowacki, Leszek Szaruga

2010 nr 1 (65)
– w 1. rocznicę śmierci Jana Błońskiego
Krzysztof Myszkowski, Aleksander Fiut, Ma-
rek Kędzierski, Paweł Mackiewicz, Anna Na-
siłowska, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga

2010 nr 2 (66)
– o *Kręgach obcości* Michała Głowińskiego
Julia Hartwig, Wojciech Gutowski, Wojciech
Ligęza, Jacek Łukasiewicz, Arkadiusz Mora-
wiec, Krzysztof Myszkowski, Andrzej Skren-
do, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Wojciech
Tomasik

2011 nr 2 (70)
– najważniejsze książki i wiersze Czesława Miłosza
Jacek Bolewski SJ, Kazimierz Brakoniecki,
Václav Burian, Stefan Chwin, Aleksander
Fiut, Olga Glondys, Michał Głowiński, Re-
nata Gorczyńska, Henryk Grynberg, Jacek
Gutorow, Wojciech Gutowski, Julia Hartwig,
Grzegorz Kalinowski, Bogusław Kierc, ks.
Janusz A. Kobierski, Antoni Libera, Krzysz-
tof Lisowski, Paweł Mackiewicz, Piotr Ma-
tywiecki, Leszek A. Moczulski, Krzysztof
Myszkowski, Anna Nasiłowska, Mieczysław
Orski, Jerzy Plutowicz, Jan Polkowski, Marek
Skwarnicki, ks. Jan Sochoń, Sergiusz Sterna-
-Wachowiak, Leszek Szaruga, Piotr Szewc,
Andrzej Szuba, Janusz Szuber, Marta Wyka,
Joanna Zach, Andrzej Zawada

2011 nr 3 (71)
– na 90. urodziny Julii Hartwig
Krzysztof Myszkowski, Jacek Bocheński,
Kazimierz Brakoniecki, Renata Gorczyńska,
Anna Janko, Grzegorz Kalinowski, Bogu-
sław Kierc, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Li-
sowski, Jacek Łukasiewicz, Anna Nasiłow-
ska, Iwona Smolka, Leszek Szaruga, Wisława
Szymborska

2012 nr 1 (73)
– *Wisławie Szymborskiej in memoriam*
Julia Hartwig, Krzysztof Myszkowski, Ka-
zimierz Brakoniecki, Stefan Chwin, Alek-
sander Fiut, Renata Gorczyńska, Wojciech
Gutowski, Bogusław Kierc, Wojciech Ligę-
za, Krzysztof Lisowski, Jacek Łukasiewicz,
Anna Nasiłowska, Marek Skwarnicki, Le-
szek Szaruga, Piotr Szewc, Janusz Szuber,
Marta Wyka

2012 nr 2 (74)
– o *Wystarczy* Wisławy Szymborskiej
Julia Hartwig, Krystyna Dąbrowska, Alek-
sander Fiut, Wojciech Ligęza, Krzysztof
Lisowski, Krzysztof Myszkowski, Leszek
Szaruga, Piotr Szewc, Janusz Szuber, Marta
Wyka

2012 nr 4 (76)

– 20 lat „Kwartalnika Artystycznego”

Julia Hartwig, Kazimierz Brakoniecki, Stefan Chwin, Aleksander Fiut, Michał Głowiński, Renata Gorczyńska, Marek Kędzierski, Bogusław Kierc, Jakub Kornhauser, Krzysztof Lisowski, Piotr Matywiecki, Anna Nasiłowska, Marek Skwarnicki, Leszek Szaruga, Janusz Szuber

2013 nr 1 (77)

– w 1. rocznicę śmierci Wisławy Szymborskiej
Julia Hartwig, Stefan Chwin, Krystyna Dąbrowska, Aleksander Fiut, Michał Głowiński, Renata Gorczyńska, Wojciech Gutowski, Krzysztof Lisowski, Krzysztof Myszkowski, Anna Nasiłowska, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Marta Wyka

2013 nr 2 (78)

– na 70. urodziny Ryszarda Krynickiego
Julia Hartwig, Katarzyna Herbert, Jacek Gutorow, Bogusław Kierc, Piotr Kłoczowski, Adam Michnik, Krzysztof Myszkowski, Michał Rusinek, Jakub Kornhauser, Krzysztof Lisowski, Anna Nasiłowska, Leszek Szaruga, Piotr Szewc

2013 nr 4(80)

– o *Zapiscane* Julii Hartwig

Aleksander Fiut, Renata Gorczyńska, Bogusław Kierc, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Li-

sowski, Jacek Łukasiewicz, Krzysztof Myszowski, Anna Nasiłowska, Iwona Smolka, Leszek Szaruga, Piotr Szewc

2014 nr 1 (81)

– o wierszach Wisławy Szymborskiej

Julia Hartwig, Stefan Chwin, Michał Głowiński, Bogusław Kierc, Krzysztof Myszowski, Leszek Szaruga, Janusz Szuber

2014 nr 2 (82)

– w 10. rocznicę śmierci Czesława Miłosa
Julia Hartwig, Stefan Chwin, Aleksander Fiut, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Myszowski, Leszek Szaruga, Marek Tomaszewski

2014 nr 3 (83)

– Tadeusz Różewicz *in memoriam*

Julia Hartwig, Stefan Chwin, Aleksander Fiut, Renata Gorczyńska, Bogusław Kierc, Piotr Matywiecki, Krzysztof Myszowski, Leszek Szaruga

2015 nr 2 (86)

– w 1. rocznicę śmierci Tadeusza Różewicza
Julia Hartwig, Kazimierz Brakoniecki, Jacek Gutorow, Bogusław Kierc, Piotr Matywiecki, Arkadiusz Morawiec, Anna Nasiłowska, Leszek Szaruga, Artur Szłosarek, Andrzej Zawada

ROZMOWY „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

- z AGNIESZKĄ HOLLAND: o/1993
z JÓZEFEM TISCHNEREM: 1/1994
z TADEUSZEM RÓŻEWICZEM: 2/1994, 4/2011 (72), 3/2014 (83)
z CZESŁAWEM MIŁOSZEM: 3/1994, 3/2000 (27), 3/2005 (47), 3–4/2006 (51–52)
z MICHAŁEM GŁOWIŃSKIM: 3/1994, 2/2010 (66)
z TADEUSZEM KANTOREM: 4/2010 (68)
z JOHNEM BANVILLE’EM: 1/1995 (5)
z JANUSZEM STYCZNIEM: 2/1995 (6)
z MARIANEM CZUCHNOWSKIM: 3/1995 (7)
z JANEM BŁOŃSKIM: 4/1995 (8), 2/2010 (66)
z EUGÈNE’EM IONESCO: 1/1996 (9)
z JACKIEM BACZAKIEM: 1/1996 (9)
z KRYSZYŃKĄ i CZESŁAWEM BEDNARCZYKAMI: 3/1996 (11)
z RYSZARDEM KAPUŚCIŃSKIM: 2/1997 (14), 1/2006 (49)
z ALLENEM GINSBERGIEM: 3/1997 (15)
z ZYGMUNTEM KUBIAKIEM: 4/1997 (16)
z ROBERTEM PINGETEM: 2/1998 (18)
z RYSZARDEM KRYNICKIM: 2/1998 (18), 2/2013 (78)
z KS. JANEM TWARDOWSKIM: 3/1998 (19)
z THORSTENEM AHRENDEM (SUHRKAMP VERLAG): 4/1998 (20)
z JAROSŁAWEM MARKIEM RYMKIEWICZEM: 4/1998 (20)
z PAWŁEM HERTZEM: 4/1998 (20)
ze STANISŁAWEM LEMEM: 4/1998 (20)
z GUSTAWEM HERLINGIEM-GRUDZIŃSKIM: 1/1999 (21), 1/2000 (25)
z KAZIMIERZEM HOFFMANEM: 1/1999 (21), 4/2008 (60)
z JULIANEM KORNHAUSEREM: 3/1999 (23)
z JÉRÔME’EM LINDONEM (EDITIONS DE MINUIT): 2/2000 (26)
z IRÈNE LINDON (EDITIONS DE MINUIT): 3/2001 (31)
z ALBERTO GIACOMETTIM: 2–3/2003 (38–39)
z JAMESEM LORDEM o ALBERTO GIACOMETTIM: 2–3/2003 (38–39)
z ERNSTEM SCHEIDEGGEREM o ALBERTO GIACOMETTIM: 2–3/2003 (38–39)
z JULIĄ HARTWIG: 2/2004 (42), 2 i 3 /2012 (74 i 75)
z FRANCISEM BACONEM: 4/2005 (48)
z BARBARĄ BRAY o SAMUELU BECKETCIE: 3–4/2006 (51–52), 4/2008 (60)
MAREK KĘDZERSKI i KRZYSZTOF MYSZKOWSKI o SAMUELU BECKETCIE:
3–4/2006 (51–52), 1/2007 (53), 4/2010 (68)
z ROSWITHĄ QUADFLIEG o SAMUELU BECKETCIE: 1/2007 (53)
z WALTEREM D. ASMUSEM: 1/2007 (53)
z ALEKSANDREM FIUTEM: 2/2008 (58)
z MARKIEM SKWARNICKIM: 1/2009 (61)
z EWA LIPSKĄ: 1/2009 (61)
z THOMASEM BERNHARDEM: 2/2009 (62)
z PETEREM FABJANEM o THOMASIE BERNHARDZIE: 2/2009 (62)
ze STEFANEM CHWINEM: 3/2010 (67)
z ANDRZEJEM BUSZĄ o CZESŁAWIE MIŁOSZU: 2/2011 (70)
z MARIE-LAURE BERNADAC: 4/2011 (72)
z ULFEM KÜSTEREM: 4/2011 (72)
z WISŁAWĄ SZYMBORSKĄ: 1/2012 (73)
z JANUSZEM SZUBEREM: 3/2012 (75)
ANTONI LIBERA i O. JANUSZ PYDA OP o SAMUELU BECKETCIE: 4/2013 (80), 1/2014 (81), 2/2014 (82)
z ARTUREM SZŁOSARKIEM: 4/2014 (84)
z ADAMEM ZAGAJEWSKIM: 2/2015 (86)

NUMERY MONOGRAFICZNE I TEMATYCZNE „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

JERZY ANDRZEJEWSKI: 4/1997 (16), 4/2009 (64)
FRANCIS BACON: 4/2005 (48)
SAMUEL BECKETT: 4/1996 (12), 4/1999 (24), 3–4/2006 (51–52), 1/2007 (53), 4/2008 (60), 4/2010 (68), 1/2015 (85)
THOMAS BERNHARD: 2/2009 (62), 3/2009 (63)
JAN BŁOŃSKI: 1/2010 (65)
LOUIS BOURGEOIS: 4/2011 (72)
LOUIS-FÉRDINAND CÉLINE: 1/1998 (17)
STEFAN CHWIN: 3/2010 (67)
EDITIONS DE MINUIT: 2/2000 (26), 3/2001 (31)
ALBERTO GIACOMETTI: 2–3/2003 (38–39), 4/2013(80)
ALLEN GINSBERG: 3/1997 (15)
MICHAŁ GŁOWIŃSKI: 2/2010 (66)
JULIA HARTWIG: 3/2011 (71)
ZBIGNIEW HERBERT: 2/1999 (22), 2/2008 (58)
KAZIMIERZ HOFFMAN: 1/1999 (21), 4/2008 (60)
KONSTANDINOS KAWAFIS: 2/2013 (78)
RYSZARD KAPUŚCIŃSKI: 1/2006 (49)
RYSZARD KRYNICKI: 2/2013 (78)
„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY”: 4/2003 (40), 4/2012 (76)
MICHAŁ ANIOŁ: 1/2008 (57)
ARTUR MIĘDZYRZECKI: 3/2007 (55)
CZESŁAW MIŁOSZ: 2/2001 (30), 3/2004 (43), 3/2005 (47), 3–4/2006 (51–52), 4/2007 (56), 3/2008 (59),
2/2011 (70), 2/2014 (82)
ROBERT PINGET: 2/1998 (18)
HAROLD PINTER: 1/2005 (45)
EZRA POUND: 3/1998 (19)
TADEUSZ RÓŻEWICZ: 3/2002 (35), 2/2006 (50), 4/2011 (72), 3/2014 (83), 2/2015 (86)
WISŁAWA SZYMBORSKA: 1/2012 (73), 1/2013 (77), 1/2014 (81)
SUHRKAMP VERLAG: 4/1998 (20)
KS. JAN TWARDOWSKI: 3/1998 (19)
LITERATURA CZESKA: 2/1997 (14)
LITERATURA IZRAELSKA: 1/2000 (25), 4/2004 (44)
LITERATURA ROSYJSKA: 2/1996 (10)
POECI AMERYKAŃSCY: 1/1999 (21)
POECI CHORWACCY: 1/2008 (57)
POECI MACEDOŃSCY: 1/2009 (61)
POECI Z SARAJEWA I ZE SŁOWENII: 3/1995 (7)

BIBLIOTEKA „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”



- Grzegorz Musiał**, *Al Fine*, Gdańsk 1997
Mirosław Dzień, *Cierpliwość*, Warszawa 1998
Michał Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1998
Jarosław Klejnocki, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998
Piotr Matywiecki, *Zwyczajna symboliczna prawdziwa*, Warszawa 1998
Krzysztof Myszowski, *Funebre*, Warszawa 1998
Bożena Keff, *Nie jest gotowy*, Warszawa 2000
Maria Danilewicz-Zielińska, *Buurko Konopnickiej*, Warszawa 2000
Janina Kościółkowska, *Biń me!*, Warszawa 2000
Grzegorz Musiał, *Dziennik z Iowa*, Warszawa 2000
Grzegorz Musiał, *Kraj wzbronionej miłości*, Warszawa 2001
Jerzy Andrzejewski, *Dziennik paryski*, Warszawa 2003
Mieczysław Orski, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji*, Warszawa 2003
Tadeusz Nowakowski, *Obóz Wszystkich Świętych*, Warszawa 2003
Kazimierz Hoffman, *Znaki*, Bydgoszcz 2008

„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY” W 2014 ROKU



1/2014 (81)

Samuel Beckett *Hej na dno* (początek) w przekładzie Antoniego Libery; *W tyranii wyzwolonego umysłu* – Antoni Libera w rozmowie z ojcem Januszem Pydą OP o *Końcówce* Samuela Becketta.

Wisława Szymborska – wiersze; wyklejanki i kartki do Anny Frajlich; *Głosy i glosy o wierszach Wisławy Szymborskiej*: Julia Hartwig, Stefan Chwin, Michał Głowiński, Bogusław Kierc, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Janusz Szuber; Wisława Szymborska, kartka do Ryszarda Krynickiego; Ryszard Krynicki, *16 x Wisława Szymborska (wybrane fotografie z lat 2006–2011)*.

Nowe wiersze: Julii Hartwig, Janusza Szubera, Piotra Szewca, Jacka Napiórkowskiego, Jarosława Jakubowskiego i Juana Manuela Roca w przekładzie Krystyny Rodowskiej.

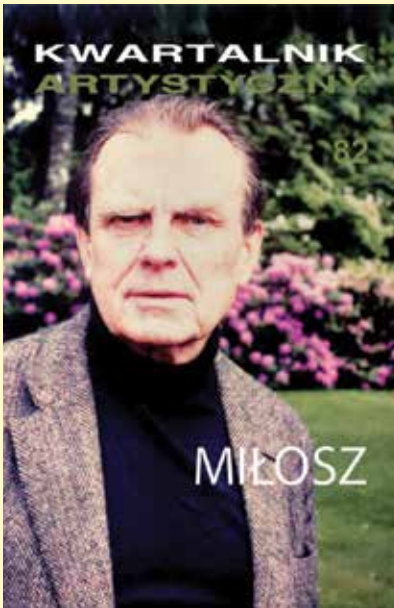
Fragment *Dziennika* Julii Hartwig. Jacek Gutorow o archiwum literackim Ryszarda Krynickiego.

Ankiety: *Moi mistrzowie* – Bogusław Kierc, Urszula Koziół, Anna Nasiłowska; *Po co literatura?* – Jacek Gutorow, Jacek Napiórkowski, Leszek Szaruga.

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

Recenzje: Konrad Zych o trzecim tomie *Dzieł zebranych* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pt. *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955–1967*, Mieczysław Orski o trzecim tomie *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego, Krzysztof Myszkowski o trzydziestym piątym tomie *Dzieł zebranych* Czesława Miłozza, *Rozmowy zagraniczne 1979–2000*.

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.



2/2014 (82)

Czesław Miłosz – wiersze z ostatnich tomików; *Przedmowa Poety do pierwszego litewskiego przekładu wyboru jego wierszy*; *Głosy i glosy w dziesiątą rocznicę śmierci Czesława Miłosza*: Julia Hartwig, Stefan Chwin, Aleksander Fiut, Piotr Kłoczowski, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Marek Tomaszewski; Renata Gorczyńska – *Miłosz w podróży*; *Miłosz w podróży (12 fotografii)*; Agnieszka Kosińska – *Miłosz w Krakowie*; *Czesław Miłosz w „Kwartalniku Artystycznym”* i *O Czesławie Miłoszu w „Kwartalniku Artystycznym”*.

Wiersze Konstandinosa Kawafisa w przekładzie Ireneusza Kani oraz nowe wiersze: Julii Hartwig, Krystyny Rodowskiej, Bogusława Kierca, Piotra Matywieckiego, Andrzeja Szuby, Ireny Wyczółkowskiej, Anny Augustyniak, Agnieszki Wiktorowskiej, księdza Janusza A. Kobierskiego.

Dalszy ciąg rozmowy Antoniego Libery z ojcem Januszem Pydą OP o *Końcówce* Samuela Becketta.

Ankiety: Moi mistrzowie – Jacek Bocheński, Piotr Matywiecki, Andrzej Szuba; *Po co literatura?* – Anna Frajlich, Ireneusz Kania, Bogusław Kierca.

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

Recenzje: Tomasz Mizerkiewicz o *Haiku. Haiku mistrzów* Ryszarda Krynickiego, Anna Nasiłowska o *Zapamiętanych* Jacka Bocheńskiego, Leszek Szaruga o *Korespondencji* Jarosława Iwaszkiewicza i Andrzeja Wajdy.

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.



3/2014 (83)

Tadeusz Różewicz – czterdzieści cztery wiersze i trzy szkice; Krzysztof Myszkowski, *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem* (fragmenty); *Tadeusz Różewicz – In memoriam*: Julia Hartwig, Stefan Chwin, Aleksander Fiut, Renata Gorczyńska, Bogusław Kierc, Piotr Matywiecki, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga; *Tadeusz Różewicz w „Kwartalniku Artystycznym” i O Tadeuszu Różewiczu w „Kwartalniku Artystycznym”*.

Nowe wiersze: Julii Hartwig, Kazimierza Brakonieckiego, Stanisława Dłuskiego, Kazimierza Nowosielskiego, Krzysztofa Lisowskiego, Anny Nasiłowskiej, Ewy Sonnenberg. Proza Krzysztofa Lisowskiego i rozmowa z nim Janusza Szubera. Szkic

Jerzego Siwca o przyjaźni ze Zbigniewem Herbertem.

Ankiety: *Moi mistrzowie* – Krzysztof Lisowski, Krystyna Rodowska, Ewa Sonnenberg; *Po co literatura?* – Jacek Bocheński, Stanisław Dłuski, Kazimierz Nowosielski.

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

Recenzje: Bogusław Kierc o tomie wierszy Janusza Szubera, Leszek Szaruga o *Błyskach zebranych* Julii Hartwig, Krzysztof Myszkowski o *Życiu na wyspach* – trzydziestym szóstym tomie *Dzieł zebranych* Czesława Miłosa.

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.



4/2014 (84)

Wiersze Giacomo Leopardiego w przekładzie i ze szkicem Ireneusza Kania.

Fragment *W poszukiwaniu utraconego czasu* Marcela Prousta w przekładzie Krystyny Rodowskiej i nota tłumaczki.

Samuel Beckett – *Nienazywalne* (fragment) w próbie przekładu Marka Kędzierskiego, *Trzy listy* Samuela Becketta i szkic tłumacza pt. *Przegrać lepiej czy Lepiej przegrać? Beckettowskie niuanse po 25 latach*; Antoni Libera w rozmowie z ojcem Januszem Pydą OP o *Komedii* Samuela Becketta.

Wiersze i opowiadanie Jehudy Amichaja w przekładzie Tomasza Korzeniowskiego; odnaleziony wiersz Zbigniewa Herberta i nowe wiersze: Julii Hartwig, Janusza Stycznia, Artura Szlosarka, Leszka Aleksandra Moczulskiego, Adama Wagi, Patryka Czarkowskiego, Dariusza Szymanowskiego, Joanny Jurewicz, Alicji Rosińskiej, Aleksandry Opalińskiej, Piotra Lamprechta OSA oraz *Haiku Mistrzów* w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego, wiersze Muriel Spark i Edwina Morgana w przekładzie Andrzeja Szuby, Charlesa Tomlinsona w przekładzie Jacka Guttorowa.

Fragment *Dziennika* Julii Hartwig, fragmenty powieści Stefana Chwina, Krzysztofa Myszkowskiego i Marka Kędzierskiego, opowiadania Michała Głowińskiego, Anny Nasiłowskiej i Alicji Rosińskiej.

Esej Aleksandra Fiuta o poezji Ryszarda Krynickiego, Anny Synoradzkiej-Demadre i Piotra Sobolczyka o Jerzym Andrzejewskim oraz rozmowa Emilii Kledzik i Joanny Roszak z Arturem Szlosarkiem.

Ankiety: *Moi mistrzowie* – Ireneusz Kania, Piotr Sobolczyk, Artur Szlosarek; *Po co literatura?* – Maciej Cisko, Joanna Jurewicz, Andrzej Szuba.

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

Recenzje: Krystyna Dąbrowska o *Czarnej piosence* Wisławy Szymborskiej, Bogusław Kierc o *Asymetrii* Adama Zagajewskiego, Leszek Szaruga o *Cienkiej szybie* Piotra Szewca, Anna Nasiłowska o drugim tomie *Dziennika* Julii Hartwig, Marta Wyka o *Danych elementarnych* Leszka Szarugi.

Noty o autorach, Noty o książkach, Nowe książki.

A hand holding a blue folder with an open book inside. The book is open, showing its pages. The background is black. The URL www.kwartalnik.art.pl is overlaid on the image.

www.kwartalnik.art.pl

Wydawca:

Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy
przy finansowej pomocy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Adres redakcji:

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6
tel. 52 585 15 01
fax 52 585 15 06
e-mail: kwartalnik@kpck.pl
www.kwartalnik.art.pl

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

Projekt okładki i stron reklamowych:
Ewa Bathelier na podstawie rysunku Ambre Bathelier

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 43057874
„Kwartalnik Artystyczny”

*Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje
Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu,
Urzędowi Miasta Bydgoszczy i Urzędowi Miasta Torunia
za pomoc finansową w wydaniu numeru 3/2015*



Województwo
Kujawsko-Pomorskie



Miasto
Bydgoszcz



Miasto
Toruń

Realizacja poligraficzna:

Dom Wydawniczy „Margarfsen”
ul. Białogardzka 11A, 85-808 Bydgoszcz
tel./fax 52 370 38 00

Institut Mikołowski
 Marcin Bies, *Renowacja zbytków*, Mikołów 2015
 Karol Graczyk, *Przełomy*, Mikołów 2015
 Klemen Pisk, *Za krzakiem mającego ślimaka. Wybór wierszy*, wybór, przekład, postłowie
 Marlena Gruda, Mikołów 2015

Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik
 Sándor Márai, *Cztery pory roku*, przełożył
 Feliks Netz, Warszawa 2015

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu
 Ewa Olejarz, *Milczenie placu zabaw*, Biblioteka „Toposu”, tom 115, Sopot 2015
 Kazimierz Nowosielski, *Przykładanie ręki*, Biblioteka „Toposu”, tom 116, Sopot 2015
 Teresa Tomsia, *Gdyby to było proste*, Biblioteka „Toposu”, tom 109, Sopot 2015

Warszawska Firma Wydawnicza
 Damian Dawid Nowak, *Pożegnania*, Warszawa 2015

Wydawnictwo Austeria
 Piotr Sommer, *Notes otwocki*, Kraków-Budapeszt 2013
 Notes Bereszit, *I stał się wieczór*, Kraków-Budapeszt 2014
 Notes Bereszit, *Ranek*, Kraków-Budapeszt 2014

Wydawnictwo FORMA.
 Fundacja Literatury imienia Henryka Berezyna
 Bogusława Latawiec, *Zmowy*, seria *tablice*, Szczecin, Bezzrzeczce 2015

Uta Przyboś, *Prosta*, seria *tablice*, Szczecin, Bezzrzeczce 2015

Ewa Sonnenberg, *Obca*, seria *FORMA 21*, Szczecin, Bezzrzeczce 2015
 Paweł Tański, *Spod siódmego żebra*, seria *tablice*, Szczecin, Bezzrzeczce 2015
 Andrzej Turczyński, *Brzemie*, seria *kwadrat*, Szczecin, Bezzrzeczce 2015
 Marcin Zegadło, *Hermann Brunner i jego rzeźnia*, seria *FORMA 21*, Szczecin, Bezzrzeczce 2015

Wydawnictwo Jasne
 Anna Łozowska-Patynowska, *Opowieść o człowieku. Poezja najnowsza w krótkich interpretacjach (szkice o wybranych zbiorach poetyckich)*, Pruszcz Gdański 2015

Wydawnictwo Literackie
 Marie-Hélène Lafon, *Joseph*, przełożyła
 Małgorzata Kozłowska, Kraków 2015

Wydawnictwo Rolewski
 Krzysztof Derdowski, *Kto w wielkiej gonitwie życia... Rzecz o poezji Marka Kazimierza Siwca*, Nowa Wieś 2015

Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria
 Bruno Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył Jerzy Ficowski, wydanie drugie, Gdańsk 2015

Wydawnictwo
 Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej
 i Centrum Animacji Kultury
 Adrian Gleń, *Wiernie, choć własnym językiem. Rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera*, Poznań 2015
 Teresa Tomsia, *Z szarego notatnika*, Poznań 2015



Tylko prenumerata zapewnia
stałe i szybkie otrzymywanie
„Kwartalnika Artystycznego”



CENA 11 ZŁ (w tym 5% VAT)

ISSN 1232-2105 0.3 INDEKS 36294



9 771232 210505

The image shows a standard barcode with the ISSN number 1232-2105 and the index number 36294. The barcode is oriented vertically, with the ISSN number at the top and the index number at the bottom. The number 9 is printed to the left of the barcode, and the number 0.3 is printed to the right of the barcode.