

An abstract painting with a vertical split. The left side is dominated by dark, textured blue and black brushstrokes, while the right side is a bright, textured yellow. The two sides meet in a jagged, irregular line down the center. The overall effect is one of intense contrast and dynamic energy.

# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

92

KAFKA

BECKETT

HERBERT

SOMMER

KOTT

HARTWIG

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

FRANZ KAFKA	7	Dziennik 1920
ARTUR SZŁOSAREK	18	Nota
SAMUEL BECKETT	21	Nienazywalne (fragment)
SAMUEL BECKETT	26	Z <i>Tekstów na nic</i> (XIII)
MAREK KĘDZIERSKI w rozmowie z KRZYSZTOFEM MYSZKOWSKIM	35	Pułapka Becketta (5)
ZBIGNIEW HERBERT	65	Prowincjonalna niedziela
RYSZARD KRYNICKI	67	Nota
MICHAEL KRÜGER	69	Krzesło Zbigniewa Herberta
PIOTR SOMMER	71	Z budynku dworca
KRYSTYNA RODOWSKA	81	Lato przechodzi
LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI	82	W pułapce newsa
	83	Nad jeziorkiem Duszatyńskim w 1959 roku • Wiersz bez tytułu
	84	Wiara na jedno kolano
JAN KOTT	85	„Dramaturg?! Co to za zwierzę?”
RENATA GORCZYŃSKA	91	Zmysłowy umysł
ADAM WAGA	97	Senekta
	98	Bolesławiąc • Beckett
STANISŁAW DŁUSKI	99	Tren • Spadanie
	100	„Cywilizacje są śmiertelne”
EWA BATHELIER w rozmowie z AGNIESZKĄ BARAŃSKĄ	101	„Albo się coś lubi robić, albo nie, a czasami się to kocha”
EWA BATHELIER	104	Obrazy

BOGNA GNIAZDOWSKA	119	Mondrian
	120	Sąd ostateczny
ALICJA ROSIŃSKA	121	Zimno mi • dwie kobiety
	122	Stoimy

#### VARIA

JULIA HARTWIG	124	List z Pensylwanii
STEFAN CHWIN	126	Dziennik 2016 (3)
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	135	Addenda (43)
LESZEK SZARUGA	144	Nowa Polska (8)
PIOTR SZEWC	150	Z powodu i bez powodu (44)
ARTUR SZLOSAREK	151	Fragmenty (8)

#### RECENZJE

ANDRZEJ HEJMEJ	161	„Inni, Świat i Transcendencja”
TOMASZ MIZERKIEWICZ	164	Ekonomie Szubera
RENATA GORCZYŃSKA	169	Metafizyczny thriller Stefana Chwina
PAWEŁ MACKIEWICZ	176	Niech zostaną bezradni
NOTY O KSIĄŻKACH	181	Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska, Krzysztof Derdowski, Krzysztof Lisowski, Jerzy Madejski, Rafał Moczkoan, Krzysztof Myszkowski, Anna Nasiłowska, Krzysztof Siwczyk, Leszek Szaruga, Agata Wittchen-Barełkowska, Konrad Zych
NOTY O AUTORACH	212	
NOWE KSIĄŻKI	216	

Dnia 9 października 2016 roku zmarł w Warszawie



**Andrzej Wajda**

Reżyser

R. I. P.



Z żalem żegnam Andrzeja Wajdę, jednego z największych artystów kina i wspaniałego człowieka. Wzrastałem na jego filmach, które były także niezwykłą propagandą literatury. Dziś już nie ma takich reżyserów i tym bardziej będzie go nam brakować.

Rozpoczynający XXIV rok istnienia 92 numer „Kwartalnika” otwierają prozatorsko-poetyckie sekwencje: *Dziennik 1920* Franza Kafki w przekładzie Artura Szlosarka oraz Samuela Becketta fragmenty *Nienazywanego* w przekładzie Marka Kędzierskiego i *Tekstów na nic* w przekładzie Antoniego Libery, a także piąty, przedostatni odcinek *Pułapki*.

Publikujemy prozę poetycką Zbigniewa Herberta odnalezioną przez Ryszarda Krynickiego i w jego tłumaczeniu wiersz Michaela Krügera oraz nowe wiersze Krystyny Rodowskiej, Leszka Aleksandra Moczulskiego, Adama Wagi, Stanisława Dłuskiego, Bogny Gniazdowskiej i Alicji Rosińskiej.

Przedstawiamy początkową część większej prozatorskiej całości Piotra Sommera pod tytułem *Z budynku dworca*.

Z archiwum Krystyny i Stefana Chwinów prezentujemy wystąpienie Jana Kotta, które uzupełnia szkic Renaty Górczyńskiej, a w części plastycznej znajduje się wkładka z obrazami i wypowiedziami Ewy Bathelier, autorki okładek i reklam „Kwartalnika” od 1998 roku.

W *Variach* – list od Julii Hartwig, kolejne odcinki dziennika Stefana Chwina i cykli Leszka Szarugi, Piotra Szewca i Artura Szlosarka, ostatnie *Addenda* oraz omówienia ważnych książek.

Zapraszam do czytania!

Krzysztof Myszkowski





# FRANZ KAFKA

## Dziennik 1920

w przekładzie Artura Szlosarka

6 stycznia

Wszystko, czym się zajmuje, wydaje mu się niezwykle. Wręcz nowe. Gdyby jednak nie wносиło do jego życia odświeżającego powiewu, ze względu na wartość własną byłoby wyłącznie – już on to dobrze wie – wyziewem znanego, piekielnego bagna. Ta świeżość go zwodzi, daje mu zapomnieć, pozwala lekceważyć, wspomaga dawną przenikliwość, ale tak, że nie cierpi z tego powodu. Nastął wszak dzień, w którym sam postępowanie zapragnął poczynić postępy.

9 stycznia

Zabobon, zasada i stwarzanie możliwości życia: piekło cnoty osiąga się przez niebo występków. Zabobon jest prosty.

10 stycznia

Opłakane skutki popołudnia (w Baumgarten).

\*

Wycięto mu z potylicy mały segment. Teraz ze słońcem zagląda mu do wnętrza przez dziurę w głowie cały świat. Drażni go to. Nie daje pracować. Na dodatek złości się, że akurat jego osobę wykluczono z udziału w widowisku.

\*

Fakt, że kolejny dzień niewoli nie przynosi zmiany na lepsze, albo, na przykład, reżim więzienny ulega zaostrzeniu lub ktoś bezapelacyjnie oznajmia, że nie doczekamy wolności, nie przeczy wcale przecuciu ostatecznego wyzwolenia. Przeciwnie, być może jest to nawet jego warunek konieczny.

Nie jest odpowiednio przygotowany na żadną z nadarzających się okazji. Nie może jednak czynić sobie z tego tytułu żadnych wyrzutów, bo przecież: jak w życiu tym, które go zadręcza, domagając się gotowości w każdej sekundzie, miałby znaleźć czas na to, by się do czegokolwiek odpowiednio przygotować? A nawet gdyby miał na to czas, to czy mógłby się przygotować przed poznaniem zadania? Czy w ogóle istnieje możliwość sprostania takiemu zadaniu, które jest w pełni naturalne, niewykoncyrowane? Dlatego od dawna można go znaleźć na ulicy i zobaczyć, że leży pod kołami. Zdumiewa go ten fakt, ale też pociesza, gdyż na to był najmniej gotowy.

\*

Znalazł punkt Archimedesesa. Wykorzystał to jednak przeciwko sobie. Wiadocznie tylko pod takim warunkiem miał szansę na dokonanie tego odkrycia.

13 stycznia

Wszystko, czym się zajmuje, wydaje mu się wprawdzie niezwykle nowe, jednakowoż odpowiednio do tej, wręcz niemożliwej do zniesienia, obfitości nowego, z jaką się styka, również jako niezwykle dyletanckie, nie do zniesienia, niezdolne do tego, by było historyczne, zrywające łańcuch pokoleń, zagłuszające muzykę świata, unoszącą się z głębi, którą do tej pory jedynie przeczuwał. W tej pysze własnej nierzadko boi się bardziej o świat niż o siebie.

\*

Z więzieniem by się pogodził. Skończyć jako więzień – to dopiero szczytny cel życia! Ale to nie było więzienie, raczej klatka, służąca do przewozu drobiu. Obojętna i despotyczna wrzawa świata wlewała mu się i wylewała przez druty w tej klatce, jakby gościła u siebie. Jako więzień był wolny, mógł uczestniczyć we wszystkim, nikt go nie unikał na zewnątrz, kiedy chciał, opuszczał klatkę, odstępy między prętami miały z metr szerokości, ba, nie był nawet aresztowany.

\*

Ma wrażenie, że przez to, że żyje, staje sobie na przeszkodzie. To utrudnienie jednak jest dla niego niezbitym dowodem na to, że żyje.

14 stycznia

Zna siebie, ale wierzy innym. Ta sprzeczność wchodzi mu we wszystko. Jak piła.

\*

Nie jest śmiały ani lekkomyślny. Tchórzem też nie jest. Życia na wolności by się nie zląkł, tyle że takie życie mu się nie trafiło; ale nie to jest przyczyną jego zatroskania, gdyż sobą to on się raczej nie przejmuje. Jest jednak ktoś, kompletnie mu nieznany, kto się bez przerwy martwi o niego – jedynie o niego. To, że ten Ktoś z jego powodu się zamartwia, a szczególnie, że nie widać temu końca, wywołuje u niego ból głowy, który go szczególnie dręczy wtedy, gdy chce odpocząć.

\*

Żyje w rozproszeniu. Ale jego elementy, ta horda żyjąca na wolności, krąży wokół świata. Jedynie dzięki temu, że jego pokój również należy do świata, dostrzega czasem z oddali własne części składowe. W jaki sposób miałby być za nie odpowiedzialny? Czy to jeszcze odpowiedzialność?

\*

Wszystko, nawet to, co najbardziej oczywiste, jak obsługa w restauracji, musi wymuszać z pomocą policji. To właśnie pozbawia życie jakiegokolwiek powabu.

17 stycznia

Jego własna kość czołowa staje mu na drodze (o swoje czoło bije własnym czołem do krwi).

\*

Czuje, że jest więźniem na ziemi, nie ma własnego miejsca. Odczuwa żalobne nastroje, słabości, choroby i urojenia, jak więźniowie, i żadne pocieszenie nie jest w stanie go podnieść na duchu, bo jest tylko i wyłącznie – pocieszeniem; delikatnie uwierającym w głowie dobrym słowem w ostrym starciu z pospolitym faktem, dolą skazańca. Jeśliby jednak zadał mu ktoś pytanie, czego tak naprawdę pragnie, nie udzieliłby na nie odpowiedzi, bo nie ma

on – a to jeden z najmocniejszych dowodów, jakimi dysponuje – żadnego wyobrażenia o wolności.

\*

Niektórzy zaprzeczają marności ze względu na słońce, on zaprzecza słońcu ze względu na marność.

\*

Ma dwóch wrogów. Pierwszy napiera z kierunku, który jest odwrotny w stosunku do tego, jaki obrał, od strony początku; drugi nie daje mu się poruszać do przodu, stojąc za plecami. Walczy. Z jednym i drugim, równocześnie. Pierwszy wspiera go przeciwko drugiemu, chcąc go popchnąć do przodu, drugi wspomaga w rozprawie z pierwszym, ciągnąc do tyłu. Ale jest tak jedynie w teorii, ponieważ nie ma do czynienia tylko z tymi wrogami. Jest jeszcze między nimi on, sam – a czy ktoś zna jego zamiary?

\*

Ma wielu sędziów. Jego sędziowie są jak całkiem spore stado ptaków, które obsiadło drzewo. Ich głosy poszczególne giną we wspólnej wrzawie. Nie da się dociec, jakie zajmują pozycje w hierarchii, ani ustalić zakresu sprawowanych obowiązków; na dodatek, bez przerwy zamieniają się miejscami. Jednak niektórych sędziów udaje się rozpoznać.

\*

Potrójnie:

\*

To, co definiuje się jako samoudręczenie, stupor; to, co najczęściej zamiera na czas dłuższy, lecz w zasadzie pozostaje w nieprzerwanym ruchu falowym, rani go, zaprzęgając jego umysł do pracy bez wytchnienia, ale też: stanowi o pełni życia, obcego i własnego. W związku z czym odnosi dosyć często wrażenie, iż jego udręczenie antycypuje wydarzenia. Tak więc kiedy słyszy, że

przyjacielowi ma się niebawem urodzić dziecko, dobrze wie, że z tego powodu zdążył już odcierpieć swoje jako myśliciel.

\*

Widzi podwójnie. Pierwsze widzenie to spokojna, wypełniona życiem – oraz niemożliwa bez pewnego rodzaju upodobania – kontemplacja, związana z namysłem, analizą, otwartością. Tutaj ilość odmian tudzież możliwości nie zna ograniczeń, to stonoga potrzebuje odpowiedniej szczeliny w murze, żeby znaleźć schronienie, lecz do tej pracy nie jest konieczne miejsce, gdyż tam, gdzie nie ma nawet najwęższej szczeliny, myśl może bez wysiłku przeniknąć i wieść żywot w tysiącach form. To pierwszy rodzaj widzenia. Drugi zaś związany jest z chwilą, w której zostaje przywołany, żeby dał świadectwo, ale nie może wydobyć głosu i zostaje odrzucony do stanu wcześniejszego, do kontemplacji, etc.; ale jako że teraz już nie ma dla niego nadziei, nie może też brodzić na mieliznie tak jak przedtem: zaczyna zawadzać i tonie z przekleństwem na ustach.

2 lutego

Przypomina sobie ilustrację przedstawiającą letnią niedzielę na Tamizie. Rzeka w całej szerokości wypełniona jest na niej łódkami, oczekującymi na otwarcie śluzy. We wszystkich łódkach siedzą młodzi ludzie w wyśmienitych humorach, odziani jasno i lekko. Leżą w tych łódkach właściwie, delektują się nagrzanym powietrzem i chłodem wody. To wspólne im wszystkim doświadczenie sprawia też, że życie towarzyskie nie ogranicza się do pojedynczych jednostek – z łodzi na łódź przenoszą się bowiem szybko żarty i śmiechy.

Chociaż brzegi ledwo są widoczne, tak dominuje nad całością przedstawienia to spotkanie na łódkach, on wyobraża sobie, że stoi na jednej z przybrzeżnych łąk i przypatruje się temu świętu, które nie było świętem we właściwym znaczeniu, choć tak można było nazwać całą sytuację. Ma, naturalnie, ogromną ochotę przyłączyć się do tych ludzi, pragnie tego szczerze, choć równocześnie przyznaje, że to nie wchodzi w grę. Nie ma bowiem takiej możliwości, by mógł być z nimi, jako że to wymagałoby ogromnych przygotowań wcześniejszych. Musiałaby przeminać nie tylko ta konkretna niedziela, wręcz całe lata musiałyby przeminać, ba, jego musiałyby nie być, aby mógł do nich dołączyć. Nawet gdyby czas się zatrzymał, i tak nie osiągnąłby lepszego rezultatu, ponieważ jego pochodzenie, wychowanie, trening cielesny, wszystko to musiałyby zostać zawczasu całkowicie inaczej przeprowadzone, aby mogło dojść do takiego spotkania.

Jakże był daleki od tych, którzy wybrali się w tę niedzielę na spływ, chociaż też: był im we wszystkim bliski, co trudniejsze do zrozumienia. Oni bowiem, tak jak i on, byli ludźmi, więc żadne sprawy nie mogły być dla nich całkowicie obce. Gdyby poddać ich bliższemu oglądowi, na pewno okazałoby się, że uczucie, jakie zawładnęło nim, nie pozwalając mu uczestniczyć w spływie, było i im znanym uczuciem; jednak dalekie od zawładnięcia nimi w pełni, straszło jedynie po ciemnych kątach.

15 lutego

Chodzi o następującą sprawę: siedziałem przed wielu laty na zboczu Laurenziberg, wystarczająco zasmucony. [Sprawdzałem, jakie z ważnych życzeń życiowych mi się spełniło. Jako najważniejsze, najbardziej pociągające wydawało mi się osiągnąć stan takiego wglądu w życie (tudzież pisemnie przekonać do niego pozostałych, co się z tym na prawach konieczności wiązało), w którym życie zachowywałoby naturalną tendencję do upadków i wzlotów, równocześnie jednak, by było ono z nie mniejszą wyrazistością możliwe do rozpoznania jako nicość, sen, rodzaj unoszenia. Piękne życzenie, ale nie zdołałem go odpowiednio sformułować. Było jak pragnienie zrobienia stołu własnymi rękami, z całą dokładnością rzemiosła, choć zarazem w taki sposób, jakby się tego wcale nie robiło, chociaż znowu nie aż tak, żeby ktoś mógł powiedzieć: „Praca młotkiem to dla niego fraszka”, tylko raczej: „Pracuje młotkiem jak trzeba, ale robi to z taką lekkością, jakby wcale tego nie robił”, przez co czynność ta mogłaby być jeszcze bardziej śmiałym, stanowczym, rzeczywistym, a nawet, jeśli tak chcesz Ty, szalonym przedsięwzięciem. Jednak on nie mógł życzyć sobie niczego w podobny sposób, ponieważ jego życzenie nie było życzeniem, a jedynie obroną, przyjmowaniem nicości do klasy średniej, w pewnym sensie ożywym tchnieniem, które pragnął jej poświęcić. Odczuwał bowiem nicość, mimo tego, że jeszcze nie zdołał jej właściwie doświadczyć, jako własny element]. Było to niczym pożegnanie ze światem pozorów młodości, która go bezpośrednio nie zawiodła, no może jedynie za pośrednictwem autorytetów, z którymi się zetknął. Stąd konieczność takiego „życzenia”.

\*

Uwiarygodnia wyłącznie siebie, będąc jedynym swoim dowodem. Pokonują go jednak wszyscy rywale, ale nie dlatego, że go obalają, gdyż nie da się go obalić, lecz dlatego, że uwiarygodniają siebie.

\*

Związki pomiędzy ludźmi polegają na tym, że jakiś człowiek dzięki swojej egzystencjalnej mocy podporządkowuje sobie innych, którzy są niezależni sami w sobie; dla podporządkowanych to stan pełen słodyczy i pocieszenia, ale jako że brak w nim prawdy, nie trwa wiecznie.

\*

Dawniej był częścią monumentalnej trupy. Wokół jakiegoś wyniesionego miejsca w środku tego gruntownie przemyślanego układu zależności zgrupowane były figury i obrazy identyfikowane z wojskowością, sztuką, nauką, rzemiosłem. Był jednym z wielu. Od dawna trupa ta jednak uległa rozwiązaniu – albo on sam ją opuścił i teraz samotnie brnie przez życie. Został nawet pozbawiony swojego zawodu, ba, zapomniał nawet, czym był ten zawód, kiedy go sumiennie wykonywał. To zapomnienie sprowadza na niego specyficzne uczucie zasmucenia, niepewności, niepokoju, jakąś specyficzną tęsknotę za czasem minionym, która mąci obraz terażniejszości. A jednak ta tęsknota to istotny element siły życiowej – albo wręcz: ona sama.

\*

Nie żyje ze względu na prowadzone przez niego życie osobiste, ani nie myśli, mając wzgląd na własną refleksję. Jest tak, jakby żył i myślał pod presją, jaką wywiera na niego rodzina, dla której, choć dysponuje przemożną siłą życia i myślenia, przedstawia on wartość konieczności formalnej w oparciu o nieznaną prawa. To właśnie ze względu na tę nieznaną rodzinę oraz nieznaną prawo nie może zostać odprawiony.

\*

Grzech pierworodny, to stare bezprawie, którego dopuścił się człowiek, polega na przedstawianym bez przerwy przez człowieka zarzucie, że to on, nikt inny, zaznał nieprawości – że względem niego popełniony został pierworodny grzech.

18 lutego

Przed oknem wystawowym Casinellego pętała się dwójka dzieci. Około sześćioletni chłopiec i siedmioletnia dziewczynka, odziani bogato. Rozmawiali o Bogu i o grzechach. Stałem za ich plecami. Dziewczynka, katoliczka może, uznawała za zasadniczy grzech okłamywanie Boga. Chłopiec, może protestant, wypytywał ją z dziecięcą nieustępliwością, czym wobec tego jest okłamywanie ludzi i kradzież. „To również wielkie grzechy – mówiła do niego – choć nie są one największe, bo tylko grzech przeciwko Bogu jest największy, na grzechy przeciwko ludziom mamy spowiedź. Kiedy się spowiadam, zaraz staję za mną anioł; kiedy grzeszę, diabeł, tyle że diabła nie widać”. Dziewczynka, zmęczona tą swoją niepełną powagą, obróciła się dla rozluźnienia na pięcie i rzekła: „Widzisz? Nie ma za mną nikogo!”. Chłopiec również się obrócił, tyle że zauważył mnie. „Widzisz – rzucił do niej, nie zważając, że mogłem to usłyszeć, widać to go nie krępowało – a za mną stoi diabeł!” „Też go widzę – rzekła – ale innego diabła miałam na myśli”.

\*

Nie chce pocieszenia, ale nie dlatego, że go nie chce – kto nie chciałby pocieszenia? – raczej z tego powodu, że szukać pocieszenia znaczy poświęcić tej pracy całe życie, istnieć na marginesie własnej egzystencji, a właściwie niemal poza nią, nie zdając sobie sprawy, dla kogo szuka się pocieszenia, przez co w ogóle nie ma takiej możliwości, żeby znaleźć pocieszenie skuteczne (skuteczne, nie prawdziwe, bo tylko takie istnieje).

\*

Broni się przeciwko jednostronnemu określaniu przez bliźnich. (Człowiek widzi w innym, nawet kiedy jest nieomylny, jedynie cząstkę, na dostrzeżenie której pozwala siła i rodzaj jego spojrzenia. Każdy oddaje się z największą przesadą manii ograniczania siebie, które spojrzeniu bliźnich daje dostatecznie dużo siły na to, by mogło go osiągnąć). Gdyby Robinson nie porzucił najwyższego, czy, mówiąc dokładnie, najbardziej widocznego punktu wyspy (z przekory? pokory? ze strachu? z niewiedzy? tęsknoty?), to przepadłby z kretesem; ale jako że, lekceważąc okręty i ich lunety, zaczął poznawać swoją wyspę i radować się jej istnieniem, to przetrwał oraz – to zaś w konsekwencji, która umysłowi nie jawi się jako konieczna – został odnaleziony.



19 lutego

„Czynisz z własnej nędzy cnotę”.

„Po pierwsze, czyni tak każdy; po drugie, akurat ja tak nie robię. Pozwalam nędzy być nędzą, nie osuszam bagna, żyję w jego gorączkowym oparze”.

„I właśnie to czynisz cnotą”.

„Jak każdy, mówiłem. A tak w ogóle, to robię tak jedynie dla Ciebie; abys Ty mógł pozostać mi przyjazny, ranię sobie duszę”.

\*

Moja cela więzienna. Moja twierdza.

\*

Wszystko mu wolno, jedynie nie wolno mu zapominać siebie, z czym z kolei wiąże się to, że niczego nie może – z wyjątkiem tego, co dla całości chwilowo konieczne.

\*

Ograniczenia świadomości to roszczenie socjalne.

Cnoty są indywidualne, przywary zaś socjalne; i tak, dla przykładu, miłość, bezinteresowność, sprawiedliwość, ofiarność, uznawane za cnoty socjalne, to przywary socjalne, które uległy *zdumiewajacemu* osłabieniu.

\*

Różnica między „tak i nie”, którym przemawia do współczesnych, i tamtym, którym powinien przemawiać, prawdopodobnie odpowiada różnicy między śmiercią i życiem; jest w stanie taką różnicę uchwycić, tyle że za pośrednictwem przecucia.

\*

To, że wyrok wydany na jednostkę przez potomność jest słuszniejszy od wyroku współczesnych, znajduje potwierdzenie w umarłym. Objawić indywidualność można dopiero po śmierci. Bycie zmarłym jest dla jednostki tym,

czym sobotni wieczór dla kominiarza, w który zmywa tłustą sadzę z ciała. Wtedy również widać, czy potomni bardziej zaszkodzili jemu, czy on potomnym; w przypadku ostatnim – był wielkim człowiekiem.

\*

Siłą potrzebną do przeczenia, tym najbardziej naturalnym przejawem nieprzerwanie zmiennego, odnawiającego się, przez obumieranie powracającego do życia walecznego organizmu ludzkiego, dysponujemy zawsze; brakuje nam odwagi, podczas kiedy życie to jednak przeczenie, przeczenie-potwierdzenie.

\*

Nie umiera z obumierającymi myślami własnymi. Bo obumieranie to jedynie zjawisko należące do świata wewnętrznego (który zostaje nienaruszony, nawet gdyby był tylko myślą), a więc zjawisko naturalne, jak każde inne – ani radosne, ani smutne.

\*

„Ciężar, jaki odczuwa, nie pozwala mu się podnieść. Przeszkadza mu poczucie, że jest doskonale zabezpieczony, a także świadomość istnienia obozu, który rozbito tylko i wyłącznie dla niego; w spoczynku nie pozwala mu pozostać niepokój, który go wypędza z obozowiska; na przeszkodzie staje mu jego własne sumienie, serce bijące bez wytchnienia, lęk przed śmiercią i pragnienie, żeby się jej sprzeciwić; to wszystko nie pozwala mu leżeć, podnosi się więc. To jego tam i z powrotem, te jego przypadkowe i powierzchowne, marginalne obserwacje, które poczynił na drogach, są jego całym życiem”.

„Twoje przedstawienie jest rozpaczliwe, chociaż jedynie dla analizy, w której wykazuje zasadniczy błąd. Bowiem jest tak wprawdzie, że człowiek się podnosi, upada, podnosi, etc., ale równocześnie – i bardziej prawdziwie – jest całkowicie inaczej, gdyż człowiek jest jednością; jego wzlot jest wytchnieniem, wytchnienie wzlotem, to się łączy w jednostce, zaś zjednoczenie zjednoczenia w każdym, etc., wiedzie, no właśnie, do życia rzeczywistego, przy czym takie przedstawienie jest też fałszywe, może nawet bardziej niż

Twoje. Z okolicy tej nie prowadzi żadna droga do życia, chociaż z pewnością musiała prowadzić tu droga, wychodząca stamtąd, gdzie jest życie. Tak jesteśmy pogubieni”.

\*

Prąd, pod który się płynie, jest tak mocny, że pływak, jeśli przestanie uważać, zaraz wpada w rozpacz z powodu głuchej ciszy, wewnątrz której brodzi – tak nieskończenie daleko znosi nas, kiedy zawodzimy.

29 lutego

Chce mu się pić. Od źródła oddzielają go zarośla. Dzieli się jednak na dwie jednostki. Jedna ogarnia wzrokiem całość i widzi, że stoi tutaj, obok źródła. Druga niczego nie dostrzega, co najwyżej dysponuje mglistym pojęciem, że pierwsza ma wizję całości. On zaś nie może się napić, ponieważ pozostawiony sobie, nie widzi niczego.

## Nota

Niniejszy przekład dziennika z roku 1920 Franza Kafki sporządzony został na podstawie pełnego wydania, które ogłoszone zostało po pieczołowitym opracowaniu krytycznym tekstu (S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997), w związku z powyższym w języku polskim ukazuje się po raz pierwszy w takim (pełnym) kształcie. Pierwsze wydanie *Dzienników Kafki* z lat 1910–1923, w opracowaniu Maxa Broda, ukazało się w 1951 roku – w języku polskim opublikowane zostały one w znanym (i jak dotąd jedynym) tłumaczeniu Jana Wertera. Redakcja tekstu Franza Kafki, dokonana przez przyjaciela, zawiera jednak ledwie cztery zapisy z całego korpusu istniejących tekstów. Nie oznacza to jednak, że Brod nie znał pełnego dziennika z 1920 roku, tylko to, że postąpił z nim w sposób osobliwy. Opublikował bowiem pod osobnym tytułem własnym (*Er. Aufzeichnungen aus dem Jahre 1920*) wybór z pozostawionych przez pisarza notatek, burząc ich pierwotną kolejność. Ten tak zredagowany i okrojony przez Broda dziennik tłumaczony był na język polski dwa razy pod jednym tytułem: *On. Notatki z roku 1920*. Pierwsze tłumaczenie, pióra Marka Zybury, ujrzało światło dzienne w „Odrze” (7/8) w 1983 roku, drugie zaś, autorstwa Stanisława Tyrowicza, miało premierę na łamach „Literatury na Świecie” (2) w 1987 roku. (W tym miejscu tłumacz pragnie podziękować Piotrowi Matywieckiemu za bibliograficzne wskazówki).

Trudno odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Brod pozwolił sobie na tę dosyć radykalną i problematyczną redakcję (niewykluczone, choć mało prawdopodobne, że rozmawiał na ten temat z pisarzem). Z pozostawionych przez Kafkę czterdziestu trzech zapisów ogłosił on drukiem trzydzieści, nie licząc czterech tekstów, na które natrafiamy w przekładzie Wertera. Obecny przekład stara się oddać sprawiedliwość literze dziennika, tak jak uczyniło to wydanie krytyczne. Tłumacz pozwolił tutaj sobie jedynie na dwa odstępstwa natury graficznej, przedstawiając teksty w tak zwanym zapisie blokowym, gdyż taki wydawał się bardziej odpowiedni dla tego rodzaju publikacji, oraz zrezygnował z poziomych kresek – oddzielających poszczególne fragmenty w obrębie jednej daty – na rzecz gwiazdek. Jak powszechnie wiadomo, pisma autora *Procesu* nie były przez niego redagowane. Franz Kafka nie pracował nad kształtem swoich utworów – nie uzupełniał ich ani nie udoskonalał ich formy (jedyne odstępstwo od reguły stanowią tutaj zbiory prozy opublikowane przez niego za życia) – i z tego właśnie powodu, szczególnie w momentach, kiedy zdają się one jakby nazbyt wieloznaczne, sprawiają, że pragnie

się poddać je redakcji eliminującej stylistyczne niedociągnięcia, wynikające z metody twórczej pisarza, co w tekście przedstawianego tłumaczenia prawie w ogóle nie miało miejsca.

Artur Szlosarek



SAMUEL BECKETT

## Nienazywalne

(fragment)

próba przekładu: Marek Kędziński

Przywiązany do słupa, oczy zawiązane, knebel aż po gardziel, muszę zacerpnąć świeżego powietrza, cytując sobie Shelleya, odporny na strzały. Tak, głowa, ale twarda, twarda kość, a ty w niej tkwisz, jak skamielina w skale. To może jednak ja, mimo wszystko. Tak czy inaczej, nie będę już mógł iść dalej. Ale muszę iść dalej. Pójdę dalej. Powietrza, poszukam powietrza, powietrza w czasie, powietrza czasu, w przestrzeni, w głowie, mojej, to tak będę mógł pójść dalej. Wszystko jedno, a głos cichnie, pierwszy raz, nie, przecież już to znam, cichnie i zamiera, często, i na tym się skończy, umilknę, z braku powietrza, potem dotrze powietrze i zacznę na nowo. Mój głos. Ten głos. Tak, coraz gorzej go słyszę, już to słyszałem. Zatrzyma się. Już go nie usłyszę. Umilknę sam. Przestać słyszeć ten głos, oto, co znaczy dla mnie, że umilknę. To znaczy, jeszcze będę słyszał, kiedy dobrze się wsłucham. A wsłucham się dobrze. Dobrze się wsłuchać, oto co znaczy dla mnie umilknąć. Nawet jeśli głos wciąż się łamie i taki jest słabowity, wciąż go będę słyszał. Niezrozumiały, gdy się wsłuchać. Wciąż go słyszeć, nie słysząc, co mówi, oto co znaczy dla mnie umilknąć. Potem się rozprzestrzeni, wzniecony jak ogień, który zdobywa teren, wszystko trawi, jak płomień, który gaśnie, wyjaśnił mi to Mahood, ja zaś powstanę, z milczenia. Słyszeć źle, gorzej, po to żeby móc mówić, oto moje milczenie. To znaczy, wciąż mówię, ale czasami zbyt cicho, zbyt daleko, ode mnie, zbyt daleko we mnie, by siebie, mnie usłyszeć, nie, przecież słyszę, by zrozumieć. Nie, żebym kiedyś miał zrozumieć. Głos się oddala, wraca, za drzwiami, to ja umilknę, to będzie milczenie, wsłucham się, to gorsze niż mowa, to gorsza kara, nie, nie gorsza, i nie lepsza. Chyba że tym razem będzie to prawdziwe milczenie, takie, którego nie będę musiał przerywać, w którym nie będę już musiał słuchać, w którym będę mógł spokojniutko ślinić się w moim kąciku, już

---

Samuel Beckett, *L'innommable*, Editions de Minuit, Paris 1953, strony 177–184.

całkiem bez głowy, z umarłym językiem, słuchać milczenia, które próbowałem sobie zaskarbić, które wierzyłem, że sobie zaskarbię. Nie liczę już na to. Zatrzymam się, to znaczy, chcę, żeby wyglądało, jakbym się zatrzymał, jak zresztą i cała reszta. Jakby ktoś na mnie patrzył! Jakbym to był ja! To będzie milczenie, takie jak zawsze, poprzecinane szeptami nieszczęścia, zdyszonym oddechem, niezrozumiałym lamentem, nie do odróżnienia od śmiechów, i krótkich milczonek, jakby ktoś przedwcześnie wyzionął ducha i go pogrzebali. Tyle potrwa, ile potrwa. Potem powstanę na nowo i rozpocznę na nowo. Tyle zyskam, tyle zadając sobie trudu. Chyba że tym razem będzie to w końcu prawdziwe milczenie. Może do tego czasu wypowiem to, co należało powiedzieć, to, co da mi prawo, bym umilkł, już nie słuchał, już nie słyszał, bezwiednie. Już słucham i trochę już milknę. Następnym razem już nie zadam sobie tyle trudu, opowiem prawdziwą historię Mahooda. Nieważne, którą, i tak wszystkie są takie same, nie zadając sobie fatygi, przestanę już zajmować się sobą, dowiem się, że bez względu na to, co powiem, rezultat będzie taki sam, że nigdy nie umilknę, że nigdy nie zaznam spokoju. Chyba że spróbuję jeszcze raz, ostatni raz, powiedzieć to, co trzeba powiedzieć, o sobie, czyli mnie, czuję, że jest to o mnie, w tym być może mój błąd, żeby już nie musieć niczego powiedzieć, niczego nie słyszeć, nim umrę. Wraca głos. Cieszy mnie to. Prędko, chcę spróbować. Spróbować co? Nie wiem. Iść dalej. Teraz nikogo nie ma. No proszę, dobra kontynuacja. Już nikogo, to żenujące, gdybym miał pamięć, wiedziałbym może, że to jest właśnie znak końca, pauzy, może już tej dobrej, ostatecznej, nie mam nikogo, nikogo, o kim miałbym mówić, nikogo, kto mówi, że nie muszę mówić: To ja sobie robię to życie, to ja tak sobie o sobie mówię. O mnie. No i oddech się kończy, tak zaczyna się koniec, człowiek milknie, to już jest koniec, nie, nie jest, ponownie się zaczyna, już się zapomniało, ktoś jest, ktoś, kto mówi do was, o was, o nim, potem jakimś drugim, potem trzecim, potem znowu pierwszym, potem cała trójka naraz, te liczby jedynie orientacyjnie, wszyscy naraz, mówią do was, o was, o sobie, ja mam tylko słuchać, potem sobie odchodzą, jeden po drugim, milkną, jeden po drugim, a głos kontynuuje, podąża dalej, nie jest ich, ich nigdy tu nie było, nikogo nigdy nie było, nikogo oprócz was, zawsze byliście tylko wy, wy mówiliście o sobie, czyli o was, braknie tchu, to prawie koniec, kończy się oddech, to koniec, a jednak nie, słyszę, ktoś mnie woła, zaczyna się znowu, chyba musi to tak przebiegać. Gdybym miał pamięć. I jeszcze gdyby były rzeczy, jakaś rzecz w jakimś miejscu, kawałek natury, aby o tym mówić, można by może było znaleźć sobie jakiś powód, powód tego, że nie ma już nikogo, że to ja tu mówię,



gdyby była jakaś rzecz w miejscu jakimś, o której można by mówić, nawet jej nie widząc, nie wiedząc nawet, co to jest, zaledwie czując, że jest, zaraz obok, miałoby się odwagę, żeby nie umilknąć, nie, żeby, aby umilknąć, trzeba odwagi, ponieważ nas ukarzą, ukarzą za umilknięcie, a jednak nie można uczynić inaczej, niż umilknąć, zostać ukaranym za umilknięcie, ukaranym za to, że się zostało ukaranym, zaczyna się bowiem na nowo, bez tchu niemal, gdyby tylko była jakaś rzecz, no ale nie ma, to oni, odchodząc zabrali z sobą rzeczy, zabrali naturę, nigdy nikogo nie było, nigdy niczego nie było, nikogo oprócz mnie, niczego prócz mnie, mnie, mówiącego o mnie, nie sposób się zatrzymać, nie sposób iść dalej, niemożliwe, ale muszę iść dalej, więc będę szedł dalej, bez nikogo, bez niczego, nie licząc mnie, mojego głosu, to znaczy, że zaraz się zatrzymam, zaraz skończę, że już koniec, koniec, który się zaczyna, który nim nie będzie, co to jest, niewielka dziura, schodzi się w nią, to milczenie, gorsze niż hałas, słucha się, to gorsze, niż mówić, nie, nie gorsze, czeka się, w niepokoju, czyżby o mnie zapomniano, tak, nie, czy zawołają, zawołają mnie, wyłażę znowu, co to znowu, mała dziura, na pustyni. To koniec jest najgorszy, nie, najgorszy jest początek, a potem środek, a potem koniec, pod koniec to koniec jest najgorszy, ten głos, co, każda chwila jest najgorsza, wszystko to mija w czasie, mijają sekundy, jedna po drugiej, podrygi, drgnienia, czas nie płynie, sekundy nie mijają, przychodzą, paf, paf, wpadają na ciebie, odskakują, już się nie ruszą, kiedy człowiek nie wie, co powiedzieć, opowiada się o czasie, sekundy czasu, niektórzy dodają jedną do drugiej po kolei, po to, by zrobić z tego kolejne życie, ja nie mogę, każda jest pierwsza, nie, druga, druga sekunduje, albo trzecia, mam trzy sekundy, i to niecodziennie. Byłem nie tu, gdzie indziej, gdzie indziej robiłem coś innego, byłem w dziurze, w tym momencie z niej wyłażę, może umilkłem, nie, tylko tak mówię, żeby kontynuować, pójść kawałeczek dalej, trzeba iść dalej kawałeczek, trzeba iść dalej porządny kawał, iść przez długi czas, trzeba iść dalej wieczność całą, gdybym potrafił przypomnieć sobie, co powiedziałem, mógłbym to powtórzyć, gdybym potrafił nauczyć się czegoś na pamięć, byłbym zbawiony, muszę powtarzać wciąż to samo, a za każdym razem to spory wysiłek, sekundy miały być takie same, a każda to piekło, co ja mówię, mówię, że co, teraz, gdybym tylko wiedział. Mam jednak wspomnienia, nazywam się Worm, to znaczy, zachowałem imię, no i ten drugi, jak mu tam, no jak on się nazywa, jak się nazywał, ten w tym dzbanie, jeszcze go widzę, lepiej go widzę niż siebie, wiem, jak on żył, teraz sobie przypominam, tylko ja go widziałem, ale mnie, mnie nikt nie widział, on też nie, już go nie widzę, Mahooda, tak – nazywał się Mahood, już go nie widzę, już nie wiem, jak

żył, już go nie ma, nigdy nie było, Mahood w tym swoim dzbanie, nigdy go nie widziałem, a przecież pamiętam, pamiętam, że o nim mówiłem, musiałem chyba o nim mówić, słowa wracają te same, to one, to jest pamięć. To ja go wymyśliłem, wynalazłem jego i tylu innych, i miejsca, przez które się przewijali, miejsca, w których pozostali, po to, by móc mówić, trzeba bowiem było mówić, nie mówiąc o sobie, o mnie, o mnie nie mogłem mówić, nie powiedzieli mi, że mam o sobie mówić, o mnie, wymyśliłem sobie własne wspomnienia, nie wiedząc, co robię, ani jedno nie jest o mnie, żadne nie jest moim. To oni kazali mówić o nich, chcieli się dowiedzieć, jak im idzie, jak żyli, to mi odpowiadało, sądziłem, że to mi będzie odpowiadało, ponieważ nie miałem niczego do powiedzenia, ponieważ musiałem coś powiedzieć. Wierzyłem, że mogę sobie pozwolić na to, by powiedzieć byle co, przez cały czas mówić tak długo, mówić, dopóki przestanę mówić. Potem powiedziałem sobie, że przecież nikt nie mówi, że musi to być byle co, to, co powiem, że równie dobrze mogłoby to być to, czego ode mnie żądali, przyjmując, że ktoś ode mnie czegoś żądał. Nie, nic nie sądziłem, niczego sobie nie mówiłem, robiłem to, co mogłem, i tak ponad moje siły i często, już więcej nie mogąc, nie robiłem nic, wyczerpany dawałem za wygraną, a mimo to, on wciąż dalej rozbrzmiewał, ten głos, dał się słyszeć, ten, który nie mógł być moim, ponieważ już nie miałem głosu, który jednak chyba musiał być moim, ponieważ nie mogłem umilknąć, i ponieważ byłem sam, poza zasięgiem wszelkiego głosu. Tak, moje życie, ponieważ trzeba to tak nazwać, animowały zawsze trzy sprawy, niemożność mówienia, niemożność umilknięcia tudzież samotność, fizyczna rzecz jasna, musiałem się z tym uporać. Tak, mogę teraz powiedzieć o życiu, nazbyt zmęczony jestem, aby owijać w słowa, ale tak naprawdę nie wiem, czy żyłem naprawdę, nie mam poglądu w tej kwestii. Tak czy inaczej, wierzę teraz, że niedługo umilknę na amen, mimo iż mi tego zakazano. No więc dobrze, właśnie tak, jak ktoś żywy, dalej, proszę bardzo, dopiero potem umrę, niedługo będę martwy, niedługo będę całkiem martwy, mam nadzieję, że to będzie dla mnie dobra zmiana. Wolałbym, żebym umilkł wcześniej, chwilami wierzyłem, że w nagrodę za to, że tak dzielnie mi się mówiło, wejdę w milczenie jeszcze za życia, bym mógł się nim delektować, nie, nie wiem, po co, po to, by czuć, że umilkłem, w jedności z tym powietrzem, które bez przerwy lekko poruszam każdym moim słowem, nie, to nie prawdziwe powietrze, nie potrafię, nie potrafię powiedzieć, dlatego miałbym woleć umilknąć, nim umrę, tak, żeby w końcu być trochę tym, którym wciąż będąc, nigdy nie mogłem być, bez obawy, jeszcze gorszej, że najgorsze przyjdzie spokojniutko tam, gdzie, wciąż bywając, nigdy nie

mogłem zabawić na długo, nie, nie wiem, to jest prostsze, chciałem siebie samego, chciałem być w rodzinnych stronach, u siebie przez małą chwilę, nie chciałem umierać na obczyźnie, wśród obcych, obcy u siebie, pośród najeźdźców, nie, nie wiem, czego mi się zachciało, nie wiem, co sądziłem, musiałem chyba chcieć tylu rzeczy, cały czas mówiąc, nie bardzo wiedząc co, tyle było szaleństw wyobraźni, że można było od nich oślepnąć, tych pragnień i wizji, stapały się jedna z drugą, lepiej byłoby uważać na to, co się mówi. Ale tak się nie stało, stało się to, co właśnie się staje, teraz w tej chwili, to znaczy, nie wiem, nie trzeba wierzyć w to, co mówię, nie wiem, co mówię, robię tak, jak zawsze robiłem, i idę dalej, tak jak potrafię.

SAMUEL BECKETT

*Z Tekstów na nic*

w przekładzie Antoniego Libery

XIII

Ten stary słaby głos, który nie zdołał mnie stworzyć, wciąż słabnie, oddala się, mówiąc tym, że odchodzi, popróbować gdzie indziej, lub cichnie, nie wiadomo, mówiąc tym, że zamiera, że już próbować nie będzie. Był tylko on, powiada, tylko on w moim życiu, jeżeli mówiąc o mnie, można mówić o życiu, a on może, wciąż może, bo jeżeli nie może, to od razu zamiera, bo jeśli tylko o tym, bo jeśli tylko o tamtym, to od razu zamiera, bo jeśli mówi o mnie, to od razu zamiera, lecz jeśli może więcej, to przecież może i mniej, bo jeśli może o mnie, to może o czymkolwiek, aż do pewnego punktu, do chwili, gdy zamiera, kiedy nie może już, nie może już mówić o mnie, tutaj, gdzie indziej, jak mówi, a właściwie jak szepcze. Kto, to nie jest osoba, tutaj nikogo nie ma, to tylko głos, bez ust, i słuch, coś musi go słyszeć, i jeszcze jakaś ręka, on to nazywa ręką, chce stworzyć jakąś rękę, a w każdym razie coś, co może zostawić ślad, po tym, co dzieje się i co jest powiedziane, doprawdy, minimum, a jednak nie, to opowieść, to w dalszym ciągu opowieść, a jest jedynie głos, ślad tylko szept zostawia. Ślad, chce zostawić ślad, tak, jak powietrze wśród liści, pośród drzew, pośród piasku, tak właśnie chce stworzyć życie, ale to już się kończy i życia już nie będzie, jakby go nigdy nie było, będzie cisza, powietrze, nim zastygnie na zawsze, drzeć będzie jeszcze chwilę, tyle co

---

Ostatni z cyklu krótkich tekstów prozą pisanych po francusku w latach 1950–1951 jako *Textes pour rien* i przełożonych przez autora na angielski jako *Textes for Nothing*. W edycji książkowej opublikowany po raz pierwszy w 1955 roku we Francji przez Editions de Minuit, a po angielsku w 1967 roku w Wielkiej Brytanii przez Wydawnictwo Caldera i Boyarsa oraz w USA przez Grove Press (przypis tłumacza).

Pierwszy tekst tego cyklu w przekładzie Antoniego Libery ukazał się w 12 numerze „Kwartalnika Artystycznego” w roku 1996 (przypis redakcji).

pył opada. Powietrze, drobina pyłu, ale tu nie ma powietrza ani żadnego pyłu, a mówić o chwilach, chwilkach, to tyle co mówić o niczym, lecz cóż, to właśnie słowa, którymi się posługuje, których zawsze używał i dalej będzie używał, o rzeczach nie istniejących lub istniejących gdzie indziej, jeśli już tak to znać. Nie o gdzie indziej jednak, ale o tutaj chodzi, o, teraz dotknął sedna, teraz znowu go dotknął, trzeba było stąd wyjść i znaleźć się gdzie indziej, gdzie mija czas i atomy łączą się na chwileczkę, i skąd on sam, ów głos, prawdopodobnie dochodzi, skąd mówi od czasu do czasu, że pewnie stamtąd dochodzi, by mówić o takich złudach. Tak, wyjść stąd, ale jak, skoro to puste jest, nie ma tu ani pyłu, ani żadnego tchnienia, prócz tchnienia samego głosu, lecz dyszy on daremnie, niczego tym nie stworzy. Gdybym tam był, gdyby potrafił mnie stworzyć, bardzo bym go żałował, że tyle gadał daremnie, nie, nie byłoby tak, bo jeśli bym tam był, to by nie gadał daremnie, a jeśli by mnie stworzył, to nie żałowałbym go, tylko bym go przeklinał, albo i błogosławił, on by moimi ustami przeklinał lub błogosławił, kogo, co, nie wiadomo, nie umiałby powiedzieć, moimi ustami niewiele umiałby już powiedzieć, choć tyle gadał daremnie. Ale ten żal, ta litość, wisi jednak w powietrzu, choć powietrza tu nie ma, ale co to za wyraz, nie trzeba by tu przerwać i spytać, skąd się wziął, pyta samego siebie, i czy to nie nadzieja, o, znowu, inny wyraz, rozbłyskuje złośliwie pośród złudnych popiołów, płomyk nadziei małego lecz mimo wszystko stworzenia, rodzaju ludzkiego, łza w oku, dopóki widzi, nie, nie trzeba, już nie, nie trzeba już przerywać i pytać o cokolwiek, nic nie powinno przerywać jego upadku lub wzlotu, bo może skończy wysoko, przeraźliwym skowytym. To prawda, niezbyt często nawiązywał do serca, dosłownie i w przenośni, ale to jeszcze nie powód, aby żywić nadzieję, na co, że tak się stanie, że wzleci skonać w górę, widowiskowo, szkoda. Lecz na co jeszcze czeka, skoro już klamka zapadła, skoro już nie ma wyboru, aby zamknął nareszcie tę swoją martwą gębę, o, jeszcze jeden zwrot, aby połączył może te wszystkie swoje brednie w jakąś zwartą kadencję, wartą tyle co reszta? Ostatnie odwieczne pytania, przedśmiertne dziecinne gesty, jakieś ostatnie obrazy, kres rojeń, tego co będzie, tego co mija, co było, ostateczny kres kłamstwu. Czy to możliwe, czy to w końcu możliwe, by zgasło to czarne nic w niemożliwych ciemnościach, by dokonało się wreszcie, co się dokonać nie może, i zamilkła ta cisza, pyta samego siebie, ten głos, który jest ciszą, czy też ja, nie wiadomo, to ja złożone z dwóch liter, które jest takim samym urojeniem czy ciszą, ja i on, on i ona, ja i ona,

i wszystkie, te wszystkie nasze, ich, te wszystkie ich, lecz czyje, kto roi sam siebie czy milczy, stare ostatnie pytania, tych nas, którzy jesteśmy urojeniem i ciszą, ale to już skończone, już po nas, koniec z nami, choć nigdy nas nie było, nie będzie już niczego, gdzie niczego nie było, i ostatnie obrazy. I kto się wstydzi każdej najmniejszej niemej sylaby, i kto ma nieustannie coraz bardziej gryzące, nieodparte wyrzuty, że musi jednak słuchać, że musi jednak mówić, choćby ciszej niż szeptem, te niekończące się kłamstwa, w kółko te same kłamstwa i kłamliwe przeczenia, których wyjąca cisza jest nożem nie w ranie tak, pyta samego siebie. I pyta, co się stało z pragnieniem, by coś wiedzieć, nie ma go, nie ma serca, nie ma głowy, nikogo, kto czuje, pyta i szuka, i mówi, i słucha, cisza. Nie, to nieprawda, tak, prawda, to prawda i nieprawda, to cisza i nie cisza, nikogo nie ma, ktoś jest, nic niczego nie znosi. I gdyby ten stary głos, ten stary słabnący głos zamilkł w końcu na amen, to nie byłoby prawdą, bo nie jest prawdą, że mówi, a jeżeli nie mówi, to i nie może zamilknąć. I gdyby któregoś dnia, tutaj, gdzie nie ma dni, co w ogóle nie jest miejscem, ów niemożliwy głos powołał do życia stworzenie, którego nie da się stworzyć, i jakiś promień światła, to wszystko byłoby dalej ciche, puste i ciemne, jak teraz, jak już zaraz, gdy wszystko będzie skończone i wszystko powiedziane, jak mówi, a raczej szepcze.

### Jak czytać *Tekst na nic XIII* milcząca podpowiedź tłumacza

Beckett był pisarzem bezkompromisowym. Redukował maksymalnie interpunkcję i inne formy zapisu, wymagając, by odbiorca sam rozpoznał użytą w tekście retorykę i na tej podstawie dociekł, kim jest lub może być mówiący podmiot i co znaczy jego wypowiedź.

Nie zamierzam tu wdawać się w zasadniczą interpretację, pragnę jedynie milcząco podpowiedzieć, jak czytać ten tekst na poziomie samego przekazu – jako wypowiedziany przez kogoś monolog. W tym celu zapisuję go w formie „stychicznej”, dodając czasem znaki przestankowe, pomagające uchwycić zawarte w słowach intencje. Lekcja ta unaocznią przy okazji, jak proza ta (zresztą całe jego pisarstwo) wywodzi się z ducha poezji.

Ten stary słaby głos, który nie zdołał mnie stworzyć,  
wciąż słabnie:  
oddala się,  
mówiąc tym, że odchodzi, popróbować gdzie indziej,  
lub cichnie,  
nie wiadomo,  
mówiąc tym, że zamiera, że już próbować nie będzie.  
Był tylko on – powiada –  
tylko on w moim życiu,  
jeżeli mówiąc o mnie, można mówić o życiu,  
a on może, wciąż może,  
bo jeżeli nie może, to od razu zamiera,  
bo jeśli tylko o tym, bo jeśli tylko o tamtym,  
to od razu zamiera,  
bo jeśli mówi o mnie, to od razu zamiera,  
lecz jeśli może więcej, to przecież może i mniej,  
bo jeśli może o mnie, to może o czymkolwiek,  
aż do pewnego punktu:  
do chwili, gdy zamiera,  
kiedy nie może już,  
nie może już mówić o mnie,  
tutaj, gdzie indziej – jak mówi, a właściwie jak szepcze.  
Kto?  
to nie jest osoba,  
tutaj nikogo nie ma,  
to tylko głos, bez ust,  
i słuch,  
coś musi go słyszeć,  
i jeszcze jakaś ręka,  
on to nazywa ręką,  
chce stworzyć jakąś rękę,  
a w każdym razie coś, co może zostawić ślad:  
po tym, co dzieje się i co jest powiedziane,  
doprawdy, minimum,  
a jednak nie, to opowieść,  
to w dalszym ciągu opowieść,  
a jest jedynie głos,

ślad tylko szept zostawia.

Ślad.

Chce zostawić ślad,  
tak, jak powietrze wśród liści,  
pośród drzew, pośród piasku,  
tak właśnie chce stworzyć życie,  
ale to już się kończy  
i życia już nie będzie, jakby go nigdy nie było,  
będzie cisza,  
powietrze,  
nim zastygnie na zawsze,  
drzeń będzie jeszcze chwilę,  
tyle co pył opada.

Powietrze, drobina pyłu –  
ale tu nie ma powietrza ani żadnego pyłu,  
a mówić o chwilach, chwilkach  
to tyle co mówić o niczym,  
lecz cóż, to właśnie słowa, którymi się posługuje,  
których zawsze używał i dalej będzie używał,  
o rzeczach nie istniejących lub istniejących gdzie indziej,  
jeśli już tak to zwać.

Nie o „gdzie indziej” jednak, ale o „tutaj” chodzi –  
o, teraz dotknął sedna, teraz znowu go dotknął –  
trzeba było stąd wyjść i znaleźć się gdzie indziej,  
gdzie mija czas i atomy łączą się na chwileczkę,  
i skąd on sam, ów głos, prawdopodobnie dochodzi,  
skąd mówi od czasu do czasu, że pewnie stamtąd dochodzi,  
by mówić o takich złudach.

Tak, wyjść stąd, ale jak?  
skoro to puste jest,  
nie ma tu ani pyłu, ani żadnego tchnienia,  
prócz tchnienia samego głosu,  
lecz dyszy on daremnie, niczego tym nie stworzy.  
Gdybym tam był, gdyby potrafił mnie stworzyć,  
bardzo bym go żałował, że tyle gadał daremnie –  
Nie, nie byłoby tak,  
bo jeśli bym tam był, to by nie gadał daremnie,



a jeśli by mnie stworzył, to nie żałowałbym go,  
tylko bym go przeklinał,  
albo i błogosławił,  
on by moimi ustami przeklinał lub błogosławił  
kogo? co?  
nie wiadomo,  
nie umiałby powiedzieć,  
moimi ustami niewiele umiałby już powiedzieć,  
choć tyle gadał daremnie.  
Ale ten żal, ta litość  
wisi jednak w powietrzu, choć powietrza tu nie ma –  
ale co to za wyraz?  
Nie trzeba by tu przerwać i spytać, skąd się wziął? –  
pyta samego siebie,  
i czy to nie nadzieja –  
o, znowu, inny wyraz –  
rozbłyskuje złośliwie pośród złudnych popiołów?  
Płomyk nadziei małego lecz mimo wszystko stworzenia?  
rodzaju ludzkiego,  
łza w oku, dopóki widzi –  
Nie, nie trzeba, już nie,  
nie trzeba już przerywać i pytać o cokolwiek,  
nic nie powinno przerywać jego upadku lub wzlotu,  
bo może skończy wysoko,  
przeróżnym skowytom.  
To prawda, niezbyt często nawiązywał do serca,  
dosłownie i w przenośni,  
ale to jeszcze nie powód, aby żywić nadzieję –  
Na co?  
Że tak się stanie,  
że wzleci skonać w górę,  
widowiskowo,  
szkoda.  
Lecz na co jeszcze czeka,  
skoro już klamka zapadła,  
skoro już nie ma wyboru,  
aby zamknął nareszcie tę swoją martwą gębę –

o, jeszcze jeden zwrot –  
aby połączył może te wszystkie swoje brednie  
w jakąś zwartą kadencję, wartą tyle co reszta?  
Ostatnie odwieczne pytania,  
przedśmiertne dziecinne gesty,  
jakieś ostatnie obrazy,  
kres rojeń:  
tego co będzie, tego co mija, co było,  
ostateczny kres kłamstwu.  
Czy to możliwe,  
czy to w końcu możliwe,  
by zgasiło to czarne nic w niemożliwych ciemnościach,  
by dokonało się wreszcie, co się dokonać nie może,  
i zamilkła ta cisza – pyta samego siebie –  
ten głos, który jest ciszą,  
czy też ja –  
nie wiadomo –  
to „ja” złożone z dwóch liter,  
które jest takim samym urojeniem czy ciszą,  
ja i on, on i ona, ja i ona, i wszystkie –  
te wszystkie „nasze”, „ich”, te wszystkie „ich” –  
lecz czyje?  
Kto roi sam siebie czy milczy?  
Stare ostatnie pytania – tych nas, którzy jesteśmy  
urojeniem i ciszą,  
ale to już skończone,  
już po nas, koniec z nami,  
choć nigdy nas nie było,  
nie będzie już niczego, gdzie niczego nie było,  
i ostatnie obrazy.  
I kto się wstydzi każdej najmniejszej niemej sylaby?  
I kto ma nieustannie coraz bardziej gryzące, nieodparte wyrzuty,  
że musi jednak słuchać,  
że musi jednak mówić,  
choćby ciszej niż szeptem,  
te niekończące się kłamstwa,  
w kółko te same kłamstwa i kłamliwe przeczenia,

których wyjąca cisza jest nożem „nie” w ranie „tak” –  
pyta samego siebie.

I pyta, co się stało z pragnieniem, by coś wiedzieć,  
nie ma go,  
nie ma serca,  
nie ma głowy, nikogo,  
kto czuje, pyta i szuka,  
i mówi, i słucha,  
cisza.

Nie, to nieprawda,  
tak, prawda,  
to prawda i nieprawda,  
to cisza i nie cisza,  
nikogo nie ma, ktoś jest,  
nic niczego nie znosi.

I gdyby ten stary głos,  
ten stary słabnący głos  
zamilkł w końcu na amen,  
to nie byłoby prawdą,  
bo nie jest prawdą, że mówi,  
a jeżeli nie mówi, to i nie może zamilknąć.

I gdyby któregoś dnia  
tutaj, gdzie nie ma dni,  
co w ogóle nie jest miejscem,  
ów niemożliwy głos powołał do życia stworzenie,  
którego nie da się stworzyć,  
i jakiś promień światła,  
to wszystko byłoby dalej  
ciche, puste i ciemne,  
jak teraz, jak już zaraz,  
gdy wszystko będzie skończone i wszystko powiedziane –  
jak mówi, a raczej szepcze.

THE LETTERS OF  
**SAMUEL  
BECKETT**  
1966–1989



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

## Pułapka Becketta (5)

Duch musi mieć ciało: o pisaniu listów, dystrakcjach, myślach i słowach jasnych i ciemnych, zwierzętach i Bogu rozmawiają

Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski

**Krzysztof Myszkowski:** Nakładem Cambridge University Press ukazał się czwarty i ostatni tom monumentalnej edycji *Listów* Samuela Becketta, choć jest to zaledwie wybór z o wiele większej całości, trudno to sobie wyobrazić, około piętnastu tysięcy listów. W „Kwartalniku” w numerze 69 z 2011 roku zasygnalizowany został tom pierwszy, dotyczący lat 1929–1940, a potem zaglądaliśmy do kolejnych, prezentując po kilka listów z tomu drugiego (1941–1956) i trzeciego (1957–1965), bardzo znamienych. To niesamowity labirynt, a właściwie gąszcz, a może jedno i drugie, razem i osobno, a przede wszystkim bliskie obcowanie z Samem, jakby bezpośrednio, bo wchodzimy z nim w jego życie i twórczość od wewnątrz, przez jego głowę, myśli, uczucia i sprawy ducha – są to zapisy czynione *in statu nascendi*, bez pisarskiego ryzostunku i literackich wędzideł i jest to naprawdę wielka przygoda! Jesteśmy tu nie tyle obok niego, co z nim, żeby nie powiedzieć na wyrost: w nim, i doświadczamy w ten sposób, każdy na tyle, na ile go stać, jego walk, a właściwie jednej głównej walki – tego trudu i zmagania się z sobą, dziełem i demonami. I właśnie w tych zapisach jesteśmy bliżej niego, niż możemy być w jakimkolwiek innym jego utworze, choć przecież to też są, tak jak tamte, równie niesamowite, może dlatego, że takie ‘odkryte’ i ‘naturalne’, monologi. To w nim jest nie do rozdzielenia: artysta (pisarz) i człowiek. I co ciekawe i ważne, jesteśmy poza presją jakichkolwiek interpretacji, a wiadomo w jak skrajnie różny sposób interpretatorzy-egzegeci objaśniają nam jego słowa, frazy i formy. Tu nie ma żadnych, ani literackich, ani jakichkolwiek innych, filtrów i tym bardziej widać, jakim spontanicznym, głębokim i prawdziwym człowiekiem był Beckett. Widzimy, jaki ma temperament, jakie są jego skale i amplitudy, wartości i negacje, zachwyty i złości,

---

Poprzednie odcinki *Pułapki Becketta* ukazały się w numerach 3–4/2006 (51–52), 1/2007 (53), 4/2010 (68) i 4/2015 (88).

uniki i fortele, toki i sprzeczności, zalety i wady, sztuczki, poczucie humoru i powaga. Napisałeś, że to „ani cyrk, ani świątynia”. A więc co? Dla mnie to właśnie jest cyrk i świątynia, jedno i drugie, razem i osobno.

**Marek Kędzierski:** To się tyczyło korespondencji wcześniejszej. Około roku 1960 format wysyłanych przez niego listów zaczął się zmieniać. Jeśli listy do Thomasa MacGreevy’ego w latach czterdziestych i pięćdziesiątych miały sześć stron, czasami więcej, a przez całą dekadę 1960–1970 sporo miało jeszcze około dwóch stron, to w ostatnim dwudziestoleciu życia listy Becketta zaczęły się dramatycznie kurczyć. Uprzywilejowanym korespondentom, takim jak Barbara Bray, Avigdor Arikha czy Jacoba van Velde, wciąż wysyłał dość obszerne listy, ale i tak dużo krótsze niż kiedyś.

Coraz więcej adresatów dostawało odpowiedź na kartonikach, zrazu wielkości standardowej koperty, czyli mniej więcej kart wizytowych, jakich używano wówczas we Francji (w krajach niemieckojęzycznych i we wschodniej Europie wizytówki były mniejsze), z czasem jednak już tylko wielkości „naszej” wizytówki. Na tych kartonikach, najczęściej z prostym nadrukiem kapitalikami SAMUEL BECKETT, autor tylko wyjątkowo kontynuował list po drugiej stronie. Treść skurczyła się do kilku zdań, najwyżej kilkunastu.

**K.M.:** Podobną ewolucję przeszła twórczość Becketta. Od rozgadanych wczesnych utworów i prozy francuskiej do oszczędnych, mocno skoncentrowanych i przede wszystkich krótkich, lapidarnych tekstów późnych.

**M.K.:** Tak, oczywiście. I tak samo jak we wczesnych utworach, również w listach znajdujemy czasem aż nadmiar kontekstu, porcja informacji, na którą trafiamy, jest czasami olbrzymia, natomiast w późniejszych kontekst staje się coraz mniej czytelny. W późniejszych tekstach literackich można go znaleźć, a raczej odtworzyć, zrekonstruować, tylko kiedy się je czyta nadzwyczaj uważnie, przeczesując własną pamięć w poszukiwaniu podobnych miejsc, motywów, słów, fraz, odniesień do przedmiotów, roślin, osób, zwierząt – cały czas człowiek zastanawia się: gdzie ja już to czytałem. W ten sposób docieramy do kontekstu. Często ta rekonstrukcja pozwala nam w ogóle zrozumieć utwór lub choćby wiedzieć, co my czytamy. Na powierzchni znajdujemy zbyt mało informacji. Listy kurczą się oczywiście też i w nich deficyt informacji staje się coraz większy, no ale listy pisane były do konkretnego adresata, natomiast teksty literackie mają obronić się same. W idealnej sytuacji.

Więc kontekst i konkret, ich gra to wahadło Beckettowskiego *va-et-vient*. Konkrety zakotwiczają, czasami ściągają na ziemię nasze dywagacje na wysokim poziomie generalizacji. Beckett na ogół zaczyna od konkretnego, z którego następnie wywodzi problematykę metafizyczną, zresztą zawsze zważając na to, by nie można było tego wszystkiego odczytać zbyt jednoznacznie, boń Boże nie mówić o systemie filozoficznym lub, nie daj Boże – co to właściwie znaczy? Jak to odczytać prawidłowo? Co chciał przez to powiedzieć? Beckett nie buduje systemu, chce zbudować scenę, sytuację liryczną, obraz filmowy, skupia się na konkretności. I niezmordowanie przestrzega adresatów swych listów, żeby nie szukali symboli tam, gdzie ich nie ma.

Przekłady niektórych listów publikowaliśmy w „Kwartalniku”, fragmenty jego korespondencji cytowane były także w tekstach na jego temat. Czy w dotychczasowej lekturze listów coś konkretnego w szczególności sposób przyciągnęło twoją uwagę?

**K.M.:** Tak, realizm i rzeczowość oraz emocje i uczucia – na przykład list do MacGreevy’ego napisany po śmierci ojca (1934) czy listy do Barbary Bray, na przykład ten napisany po śmierci jej męża (1958). To jest też w jego prozie, ten niezwykły splot: autentyzm i sztuka, osadzenie czy zakorzenienie w sobie i łatwość, za każdym razem gdy chce, wyjścia poza siebie, na zewnątrz – patrz w tym kontekście zapisy w liście do Georges’a Duthuita (1951). A ponadto ostrość, rzeczowość i bezkompromisowość jego sądów o literaturze – pisarzach i ich dziełach [tu wiele w listach do MacGreevy’ego (1929)], także o swoich pisarskich dokonaniach [na przykład listy do Alana Schneidera (1957 i 1958) czy do Patricka Magee’ego (1958)]. Widać, jak bardzo poważnie traktował literaturę i siebie w niej.

Jest z nim możliwa ta „bliskość, która obywają się bez słów, silniejsza od nich” (patrz: tamże) – a odczuwałem tę bliskość naprawdę z nielicznymi!

**M.K.:** Bliskość, która obywają się bez słów, silniejsza od nich, to bliskość, którą chce czuć Beckett ze swym przyjacielem wtedy, kiedy siądzie z nim przy stoliku, pijąc jakiegoś drinka. To bardzo interesujące, że ty czujesz tę bliskość, obcując z jego słowami, z jego językiem – czytając jego prywatne listy. I to jest dokładnie to, co fascynuje wielu czytelników czterotomowego wyboru korespondencji. Beckett jest w swoich listach niezwykle osobisty, prywatny, jak by się dziś powiedziało, nie wypowiada komunałów, frazesów, banałów, ale to do nas dociera, nas porusza. I pomaga zrozumieć jego utwory, przynajmniej

w tym sensie, że pewne interpretacje wyklucza. Albo czyni je niezwykle mało prawdopodobnymi. Ze względu na te cechy jego intelektu i osobowości, które objawiają się nam podczas lektury jego prywatnej korespondencji.

Od razu dodam, że nie ma wśród listów Becketta klasycznych listów miłosnych czy intymnych. Niewielka wartość dla poszukujących perspektywy voyerystycznej. I wydawcy, autorzy wyboru, zastrzegają się, że nie z powodu trudności z uzyskaniem od wykonawcy testamentu, bratanka pisarza, pozwolenia na włączenie takich listów – tylko dlatego, że ich zdaniem Beckett ich po prostu nie pisał.

Olbrzymie przedsięwzięcie. Kilkaset listów w każdym tomie. Ale o ile do pierwszego tomu weszło sześćdziesiąt procent zachowanej korespondencji od Becketta, tom drugi zawiera czterdzieści procent, tom trzeci już tylko dwadzieścia, to do ostatniego weszło zaledwie procent dwanaście. Mimo że listy były coraz krótsze. Do tego stopnia zwiększył się krąg korespondentów. Wydawcy rozważają teraz możliwość opublikowania znacznie większej części listów Becketta na stronie internetowej. Ale zastrzegają się, że „baza danych” nie zawiera jego listów intymnych, choć kilka kobiet pisało o swoich intymnych relacjach z pisarzem.

**K.M.:** Intymne relacje z Beckettem to tak jak intymne relacje z Dantem czy Racine’em! Beckett to pełny, wielowymiarowy człowiek, ale także pisarz – artysta, który panuje nad stylem, formą i swoim wizerunkiem, więc jeśli ktoś chce szukać u niego czy w związku z nim jakichś sensacji, na pewno się zawiedzie i będzie niepokieszony – niech idzie swoją drogą, coś tam pewnie dla siebie znajdzie, nie dla nas.

Ta redukcja jest bardzo ciekawa – to właśnie dotyczy jego języka, stylu, formy, ale to cały czas jest on, wyrazisty i rozpoznawalny, choć niepokojąco inny, powiedziałbym – bardziej metafizyczny, a jego ostatnie teksty są jak zapisy mistyczne, coś w nich z tego jest.

A przecież był otoczony ludźmi – przyjaźnił się z wieloma osobami, współpracował, reżyserował, pomagał, rozmawiał, słuchał, bardzo dużo czasu im poświęcał, a krąg znajomych rozszerzał się i każdy coś od niego chciał. I on to cierpliwie, a nawet sumiennie znosił. Tak, nie był więc odludkiem, choć samotnikiem w jakimś stopniu był, jak każdy pisarz. A przecież tracił siły, był bardzo chory, nie miał już dobrej pamięci, psuł mu się wzrok, przewracał się, z trudem trzymał pióro w ręce, etc.



Które listy są dla Ciebie ciekawsze: te wczesne czy te późniejsze, a może w ogóle te najpóźniejsze? Widzę drogę – drogę człowieka i pisarza, dawanie świadectwa, bo tym jest tak twórczość, jak i korespondencja. Ja widzę, jak on dąży do Boga – idzie przez straszne wertepy, pustki, jakieś bagna i moczary, manowce i skalne załomy, ale siła, kierunek i upór jest jeden, inaczej by nie dał rady, nie podołałby tym napięciom i wysokościami, które były przecież jego rzeczywistością i doświadczeniem.

**M.K.:** Z wcześniejszej korespondencji najwięcej się o nim dowiadujemy z listów, w których ma czas, by się „rozpisać”, a więc z lat trzydziestych i czterdziestych, przed sukcesem *Czekając na Godot*, tymczasem im później, tym jego uwagi o sobie i o literaturze stają się coraz bardziej rozproszone, fragmentaryczne, czasami zawarte są w kilku zdaniach, nawet w jednym. Ale wtedy te kilka zdań tym bardziej uderza nas tym, co tak specyficzne dla Becketta, co również charakteryzuje jego teksty literackie. Nieoczekiwane konkluzje, idiosynkratyczna stylistyka, zderzenia prostego ze skomplikowanym, wyższego z niższym, francuskiego z irlandzkim, te piękne Beckettowskie fuzje, sploty. Na czym to polega? Gdybyśmy mówili o innym pisarzu, można byłoby powiedzieć coś konwencjonalnego, na przykład że jego uwagi uderzają celnością spostrzeżeń. Ale tu nie chodzi jedynie o spostrzeżenia, a raczej o to, jak ujmuje swoje spostrzeżenia w słowa. Bo bez tych splotów słów w ogóle by do nas nie dotarły jego spostrzeżenia.

Późniejsze listy są krótsze i bardziej oszczędne; najpierw powiem o tych adresowanych do wąskiego grona osób, z którymi już wcześniej korespondował. Są krótsze, ale on jest równie szczery, bardzo otwarty, nawet jeśli czasem wydaje się raczej oschły. Ale przynajmniej do początków lat osiemdziesiątych w listach do Barbary Bray, zwłaszcza wtedy, kiedy przebywa daleko od Paryża czy Londynu, na przykład w Berlinie czy Stuttgarcie, Beckett niekiedy szczegółowo i zabawnie opisuje otaczającą go rzeczywistość, nie szczędząc informacji o małych zdarzeniach. Ciekawy był rok 1969, ważne inscenizacje, jesienią *Krapp* w Berlinie, tuż przed Noblem, przed którym, przed ogłoszeniem werdyktu, uciekł do Tunezji. Niektóre listy do Barbary znałem niemal na pamięć, zanim niektóre z nich weszły do tomu z Cambridge. Choćby ten, w którym wspomina o zgubieniu w tunezyjskim morzu protezy dentystycznej, już o tym kiedyś wspominaliśmy, z rozkosznym sarkazmem, bo dentysta najbliższy – i nie najlepszy – wiele kilometrów dalej, a on, Beckett, świeży noblista... więc w liście z 13 października czytamy mniej więcej: „Plaża wspaniała i tak

rozległa, że samotność już niedaleko. Dziś trzecie pływanie w stojącej wodzie. Kiedy się wynurzałem, jedna czwarta górnych kikutow i trzymające je riałto utonęły w piaskach. Z tego powodu mowa i przeżuwanie niemal niemożliwe. Ale picie i milczenie nieporównywalne”. Te zdania można by sobie wyobrazić w jakimś utworze *stricte* literackim. Typowo Beckettowska ironia w odniesieniu do siebie.

Z biegiem czasu jednak nawet do ścisłego grona przyjaciół pisał coraz krótsze listy. A w ostatnich latach życia zdarzało mu się posyłać – jako list, często bez żadnej treści od siebie – napisany właśnie wiersz, kilka linijek tekstu. Już nawet nie na kartoniku, tylko na wyrwanej z kieszonkowego notesika kartce kilkuwersowy tekst. Cytuję z pamięci:

nie wie już co mu powiedzieli  
nie wie już co sobie powiedział  
już mu nic nie mówią  
już sobie nic nie mówi  
mówiąc że nie ma nic do powiedzenia  
już nic do powiedzenia

Tych kilka linijek wysłał Barbarze w listopadzie 1987 roku, bez żadnego komentarza. Ciekawe, że parę „przesłań” tego typu, dokładnie te same miniteksty odnalazłem teraz w ostatnim tomie z Cambridge wśród listów do innego adresata.

**K.M.:** Od czasu Nagrody Nobla grono korespondentów powiększyło się tak bardzo, że nie miał czasu pisać własnych utworów, bo skrupulatnie odpisywał na listy, często od zupełnie nieznanych mu osób. Co do nich pisał? Czy były to inne listy niż te do przyjaciół?

**M.K.:** I tak, i nie. Pod względem rozmiaru kurczyły się podobnie. Co do wartości – czytelnik dzisiaj mniej potrzebuje wgryzać się w kontekst, bo na listy osób pytających lub proszących go o coś na planie profesjonalnym odpisuje Beckett w sposób rzeczowy. Do autorów i krytyków, którzy coś mu przysłali, jakieś teksty o nim, komentarze *jego* tekstów, pisze na ogół zwięzły list z podziękowaniem, że mu przysłali, ale nie komentuje i nie krytykuje – choć w listach do kogoś innego, na przykład do Barbary Bray czy Jamesa Knowlsona, zdarza mu się przyznać, że czytał konkretny tekst o swej twórczości przysłany przez tego lub innego krytyka i że jest to kompletna bzdura, delirium. Do rozmaitych wydawców, do pism, na zaproszenia, aby coś dla nich napisał, wysyła uprzejme

odpowiedzi – stanowczo odmawiając. Do *swoich* wydawców pisze, odpowiadając zazwyczaj na ich pytania dotyczące wydawanych tekstów, najczęściej do Barneya Rosseta z nowojorskiego Grove Press, z racji oddalenia geograficznego, bo z Lindonem z z Paryża i Calderem z Londynu częściej spotyka się osobiście. Co nie znaczy, że niewiele jest listów i liścików z Paryża do Paryża, bo Beckett niechętnie korzystał z telefonu, a w tych czasach listy w obrębie miasta błyskawicznie docierały do adresata – tak zwana poczta pneumatyczna to był świetny wynalazek. Reżyserom i aktorom, którzy chcą adaptować jego utwory, odmawia równie stanowczo, przynajmniej na początku, choć niejednokrotnie, pod presją przyjaciół, wyraża w końcu zgodę. Tłumaczom cierpliwie tłumaczy znaczenie pewnych słów, fraz i zdań, wieloznacznych lub nie.

W zasadzie zgadzam się z tym, co elegancko ujął w przedmowie do czwartego tomu jeden z czterech redaktorów, Dan Gunn: że chociaż pisanie listów odwodziło Becketta od pisania dzieł literackich i mogło wydawać się przeszkodą, pisanie listów należało do jego dzieła.

**K.M.:** Tak, jasne, że to jest całość. Jak wiesz, w mojej bibliotece listy pisarzy stoją obok ich dzieł, to jest suma. Może na zakończenie tej sekwencji damy kilka listów Becketta jako żywy przykład tego, o czym mówimy.

**M.K.:** W porównaniu z klasyką epistolarną – mówię o wieku dwudziestym – listy Becketta są wyjątkowe. Na czym polega ich wyjątkowość? Jeszcze nad tym pracuję. Próbuję na własny użytek zdefiniować tę wyjątkowość, jeszcze trochę potrzeba mi czasu. Ale dla kogoś zainteresowanego Beckettem jedno nie ulega wątpliwości – listy są oczywiście wspaniałym materiałem, na podstawie którego czytelnik może sobie stworzyć własny obraz, portret pisarza.

Gdy przyjrzeć się listom z jakiegoś konkretnego okresu, choćby tego, o którym wspominałem z okazji wypadających w morzu zębów, rok 1969, wybór w tomie z Cambridge University (a jeszcze bardziej lektura również tych do niego niewłączonych) uzmysławia, że Beckett z listów to ktoś inny niż ten, którego stereotyp, niestety dość często, krąży jak widmo po Europie i świecie, rozpowszechniany przez tych, którzy jego dzieła nie „trawia”. A więc nie żaden zapatrzony w siebie sobek, kreślący bez krzty humoru ponure wizje świata bez Boga i bez nadziei na lepsze jutro. *Au contraire!*

**K.M.:** Jakie są korzyści z lektury listów dla tych, którzy czytali jego biografie?

**M.K.:** Na podstawie listów można zrekonstruować bardzo precyzyjnie nie tylko warstwę faktograficzną, taką rekonstrukcję właściwie przynoszą trzy do-  
tąd opublikowane biografie, zwłaszcza Jamesa Knowlsona i – niestety mocno już zdezaktualizowany – tom Johna Pillinga *A Samuel Beckett Chronology*. Ale oprócz faktów zasadniczych, czytelnik listów ma również okazję przekonać się na własną rękę, jakie uczucia, że tak powiem, targały pisarzem. Listy są sejsmografem nastrojów, obaw, nadziei pisarza – a tu nasze wrażenia nie muszą stuprocentowo pokrywać się z widzeniem biografą.

**K.M.:** Beckett uchodził za człowieka zamkniętego, który odmawiał przyjmowania nagród, zajmowania stanowiska w kwestiach pozaliterackich.

**M.K.:** W listach czasami otwarcie daje upust swym emocjom, zwłaszcza tym negatywnym. Ale wprawione oko (a żeby takie mieć, wystarcza lektura kilkunastu listów) jest w stanie pochwycić emocjonalne zabarwienie nawet wtedy, kiedy autor nie wypowiada wprost swojej opinii, a zwłaszcza swych zastrzeżeń.

**K.M.:** Sejsmografem nadziei? Jak to rozumiesz?

**M.K.:** Przykładowo, w roku 1969, wśród nadziei, tych pozytywnych, przeważa zdecydowanie pragnienie, by zostawić go w spokoju. Wreszcie dać mu pisać. Do tego jeszcze nadzieja, że znajdzie w Tunezji dentystę, który choćby prowizorycznie zreperuje mu zęby, no i oczywiście też, po powrocie do Paryża, kiedy ucichnie cała wrzawa z powodu Nobla, także okulistę, który przeprowadzi operację usunięcia katarakty – bo to ogromnie mu przeszkadzało w czytaniu i pisaniu.

**K.M.:** Miał powierników? Do kogo pisał najbardziej otwarte, szczere listy?

**M.K.:** Głównym powiernikiem w wyborze z Cambridge University Press, ale i generalnie, była w tym okresie Barbara Bray. To z listów do niej można najwięcej dowiedzieć się o tym, czym Beckett się akurat zajmuje i – czym najbardziej się przejmuje. Dla przykładu, weźmy pod lupę kilka jesiennych miesięcy 1969 roku, a więc okres spowodowanej decyzją Akademii Szwedzkiej

„katastrofy” i ucieczki przed owej katastrofy następstwami. Beckett wiedział, co mu się może przydarzyć. Już rok wcześniej znalazł się w ścisłym gronie finalistów, opowiadał mi o tym członek Akademii, Georges Sandulescu. Głównymi kontrkandydatami Irlandczyka byli Polak i Japończyk. Kawabata Yasunari dostał Nagrodę Nobla w 1968 roku. Witold Gombrowicz zmarł latem 1969 roku. W październiku przyznano Nagrodę Nobla Beckettowi.

Na wieść o tym zareagował ucieczką. Zamierzał wprawdzie z żoną Suzanne wyjechać na kilka tygodni w ciepłe strony, do Tunezji, ale w obliczu małego horroru wielkiego honoru zmienił plany tak, by aż do wiosny nie wracać do Paryża. W dniu premiery *Krappa* w Schiller-Theater poleciał z Berlina przez Frankfurt do Tunisu; Suzanne, która do Tunezji leciała z Paryża, przywiozła mu letnią odzież. W Tunezji, w Nabeul 23 października dotarła do nich feralna wiadomość. Wydawca Jérôme Lindon zawiadamia go telegramem: „Mimo wszystko, dali ci Nagrodę Nobla” i zaleca na razie nie wracać. Ale to nie takie proste. W Tunezji też go namierzili. 1 listopada Beckett donosi Bray: „Sprawy mają się dosyć okropnie i niewiele nadziei, że będzie lepiej. Od czasu do czasu, kiedy słońce zaświeci w odpowiednim czasie, udaje mi się korzystać z wody. Jedyne jasny punkt to Arabowie, wspaniali, dyrektor, recepcja, cały personel hotelu stoją murem, by mnie ochraniać. [...] Ekipa telewizji szwedzkiej chce mnie filmować podczas medytacji w gaju pomarańczowym!” Straszne rzeczy. Tydzień później Beckett przeprosza Lindona: „Naprawdę przykro mi, że tyle ci sprawiam mizერი, i do wszystkich wyrzutów, które sobie czynię od rana do nocy, dołącza się jeszcze jeden – że nie stoję u twego boku, aby odebrać to, co mi się należy. Myliłem się, sądząc, że nasze działania wystarczą, trzeba było od razu stanowczo odmówić. Mimo twojego telegramu pojawiła się tu szwedzka TV. Po 48 godzinach celi odosobnienia i umykania wyjściem dla personelu musiałem się zgodzić na fotografię, taką samą jak dla innych – ale kolorową! Jutro przyjęcie u Gubernatora, dziesięć par – (Boże) zmiłuj się. Nie wiem, ile warte zapewnienie, że żadnego dziennikarza lub fotografa”.

Odebrać „to, co mi się należy” nie odnosi się do Nagrody Nobla, lecz do wzięcia na siebie uciążliwości związanych z nieustannymi atakami dziennikarzy i mediów. Choć Lindonowi niekoniecznie to musiało aż tak przeszkadzać, dla wydawnictwa była to doskonała wiadomość. Nakłady książek miały wzrosnąć wielokrotnie. Beckett, który chciał uniknąć głośnych gestów w rodzaju odmowy przyjęcia Nagrody przez Sartre’a, ustalił z wydawcą, że to on będzie go reprezentował podczas ceremonii w Sztokholmie. Dziennikarzy także można było od biedy unikać. Najbardziej go przygnębiała perspektywa odpisywania na listy

(nawet tę część, którą przesyłano mu z Francji), których liczba z każdym dniem wzrastała lawinowo. A odpowiadał na nie, jak zwykle dotąd, bardzo sumiennie.

**K.M.:** Jaki więc portret artysty w wieku dojrzałym wyłania się na podstawie lektury listów wybranych w tomie z Cambridge?

**M.K.:** Pierwsze wrażenie – że to ktoś osaczony, no może zbyt dramatycznie, powiedzmy: w stanie obłączenia. Już przed Noblem nie mógł się uskarżać na brak zainteresowania, tak jego dziełem, jak osobą. Teraz słusznie przewidywał, że będzie jeszcze gorzej. Z tymi wyzwaniem daje sobie radę i w sumie wszystko jest jako tako pod kontrolą – ale przez to nie ma już dosyć energii, a zwłaszcza czasu, żeby wziąć się do pracy twórczej. Stąd ten ton przygnębiający, fatalistyczny, lekko depresyjny ton – ale przecież zawsze tak było. Część krytyki, zwłaszcza żurnalistów, mogła głośno dziwić się, że przecież spotkał go tak wielki honor, a on ucieka, może nawet udaje, aby sprowokować jeszcze większe zainteresowanie. Niektórzy sugerowali, że kreuje się na nieszczęśliwego, przecież sześćdziesięcioletni miał za sobą imponujący dorobek i cieszył się wszelkimi oznakami światowego sukcesu. On jednak myślał przede wszystkim o tym, co ma jeszcze napisać i, jak widać w listach, często zdradzał swe obawy, że może już za późno, że nie zdąży.

Trzy lata wcześniej, dowiedziawszy się o śmierci Giacomettiego, 25 stycznia 1966 roku, pisze do Jacoby van Velde: „Umarł Giacometti. Umarł George Devine. Tak, zawieź mnie prosto na Père-Lachaise, nie zatrzymując się na czerwonym świetle”. W oryginale: „*Giacometti mort. George Devine mort. Oui, conduis-moi au Père-Lachaise, en brûlant les feux rouges*”.

Świetny przykład! *Brûler les feux rouges* to przewinienie w ruchu drogowym, niezatrzymanie się na czerwonym świetle. Niby banalny idiom, ale w tym kontekście pojawia się naddane znaczenie. *Brûler* znaczy 'palić, spalić', *feux* to zasadniczo ogień, więc światła sygnalizacyjne to po francusku ogień.

**K.M.:** Świetny przykład czego?

**M.K.:** Ten jeden akapit to dla mnie jakby improwizowane haiku. Najpierw wymienione są dwa nazwiska: Giacometti i Devine. Dwa zdania (a może równoważniki zdań), dwa nazwiska i wspólny mianownik *mort*, ale podwojony, skróto-wa forma od *est mort*, bo tak należałoby powiedzieć: umarł – *il est mort*, nie żyje. Potem jeszcze raz nazwa własna, Père-Lachaise, wreszcie zdanie rozkazujące

i dowcipna pointa. Dowcipna, ale sam dobór słów, może przypadkowy, a raczej spontaniczny chyba, uzupełnia tematykę. Palenie, ogień. U tego pisarza najbanalniejszy szczegół może wprowadzić temat wanitatywny. Ze szczytą ironii oczywiście. *Zawieź na cmentarz, nie stając na czerwonym świetle*. Żebyśmy zaledwie nie wkroczyli w rejony podniosłe. A jak już w to się wdamy, damy się sprowadzić na tę ścieżkę, to nazwisko angielskiego reżysera, George'a Devine'a, też coś ma w sobie. *Divine* po angielsku oznacza 'boski', *devin* po francusku to jasnowidz, zaś *deviner* to oprócz 'odgadnąć' również 'wywróżyć'. I jeszcze to enigmatyczne „tak” – *oui*, w pierwszym odruchu chciałem to przetłumaczyć jako „dobrze, zawieź mnie”, ale „tak” jest lepsze, bardziej enigmatyczne.

**K.M.:** Nie przesadzasz? To tylko drobny przykład autoironii Becketta...

**M.K.:** Oczywiście. Ale ta autoironia, w drobnitkich ilościach, jest moim zdaniem genialna. Uchylenie okna. Tak jakby w regularnych odstępach wpuszczać do dyskursu trochę świeżego, rześkiego powietrza. Do izby, w której aż duszno od egzystencjalnych dylematów. I w tym tomie listów aż się roi od dowcipnych, sarkastycznych spostrzeżeń. W rodzaju konkluzji jednego z listów do Jacoby van Velde z Tunezji: „Dromadery spoglądają na mnie zdziwionym wzrokiem, na ich miejscu też bym to robił”. Albo zacytujmy krótki liścik do Mathieu Lindona, syna wydawcy Becketta, który prosił go o odpowiedź do ankiety *Dlaczego piszę?*

„Drogi Mathieu

Odpowiedź:

»Zdatny tylko do tego«.

Serdeczności,

Sam”

„Zdatny tylko do tego”, czyli: „tylko do tego się nadaje”, to we francuskim oryginale trzy hiper-zwiężłe sylaby: „*Bon qu'a ça*”.

**K.M.:** A wracając do portretu artysty w okolicach 1969 roku...

**M.K.:** Mam wrażenie, że bardziej przejmował się tym, co o nim pisano, niż skłonny był przyznać. Beckett miał świadomość, że chwałą go niezupełnie za to, co dla niego w jego utworach jest ważne. Nobel skazywał jego dzieło na niefrasobliwych komentatorów. Tak się też poniekąd stało, został wtłoczony w schematy i przyklejano mu etykiety, które do dziś pokutują. Martin Esslin,

na przykład, ukuł wcześniej pojęcie teatru absurdu, którego trudno pozbyć się w wypowiedziach o Beckettcie. Żeby oddać sprawiedliwość Esslinowi, pojęcie teatru absurdu zdefiniował inaczej, dużo głębiej, ale do ludzi docierało ono na ogół w postaci formułki: świat i egzystencja to absurd i chaos, wszystko jest niedorzeczne i nie ma prawdy obiektywnej, absurduści wtłaczają w swe teksty byle co i byle jak – więc czytelnik czy reżyser/aktor też może to interpretować jak mu się podoba. Tymczasem Beckett walczył i zmagał się o to, by chaosowi świata nadać najdoskonalszą z możliwych formę. Powiedziałby: najmniej niedoskonałą. W tym sensie był równie... staroświecki jak Proust i moderniści w ogóle.

**K.M.:** Co jeszcze można wyczytać z listów z końca lat sześćdziesiątych?

**M.K.:** Oblężenie. Stan osaczenia, jak mówiliśmy. Nieustannie konfrontowany z wielką ilością małych i większych decyzji, nazwałbym je, raczej przekornie, administracyjnymi. Niezależnie od zwykłej rutyny wyrażania lub niewyrażania zgody na inscenizacje, adaptacje, przekłady, wydania swych utworów, z jednej strony, z drugiej zaś codziennych niemal konsultacji z krytykami i uniwersyteckimi badaczami (a także studentami) na temat swej twórczości, musiał w listopadzie tego roku przede wszystkim na bieżąco decydować co z Noblem. Masa listów i telegramów.

Beckett przeczuwał, co go czeka. W kwietniu pisał do wydawcy niemieckiego, Sigfrieda Unselda: „Nie chcę tej nagrody i prosiłem Jérôme'a Lindona, żeby o tym poinformował, gdyby miało się tak stać, odpowiednio wcześniej, najwyższe gremium. Jeśli pomimo tego mi ją przyznają, nie będę pogorszał sytuacji odmową, ale nie pojedę, by ją odebrać”. Zresztą już trzy lata wcześniej wiedział, że Szwedzka Akademia miała takie plany. Jego dawny kolega z Trinity College, Stuart Maguiness, profesor londyńskiego King's College, przedstawił jego kandydaturę. W grudniu 1966 roku. Beckett odpowiada na jego list: „Nie mam pojęcia, jak Nobel funkcjonuje, wiem tylko, że od trzech, czterech lat wymienia się mnie w rozmowach. Trudno uważać to za wielki honor, nawet zakładając apetyt na honor, a co do pieniędzy, mam ich tyle, że wystarczy na moje kurczące się w szybkim tempie potrzeby”.

Ponieważ nie jego zasoby pieniężne, tylko potrzeby topniały w zastraszającym tempie, zaczął się zastanawiać, co począć z setkami noblowskich tysięcy. 20 listopada pisze do Lindona: „Co do forsy, nie wiem jeszcze, co powinniśmy z nią zrobić. Wymyśliłem sobie heroiczny plan darowania dużej porcji,



aby nie zadawać się z Roue Tourne czy podobnie debilnym towarzystwem, bibliotecze TRD (intelekt, bezstronność i mojemu sercu dość droga), i jeszcze bardziej stracić honor, poświęcając (po cichu i stopniowo) kwotę równą moim »przychodom« na rzecz ludzi, których spotkało osobiste nieszczęście. W takim wypadku zamiast przywozić czek do Francji, skąd pieniądze nie miałyby prawa wywozu za granicę, trzeba by je przekierować na Dublin”. Roue Tourne to było stowarzyszenie wspomagające artystów, ale Beckett nie miał o nim najlepszej opinii. „Tak czy inaczej – pisze autor swemu wydawcy – jakkolwiek byśmy postąpili, popełnimy błąd. Więc popełnijmy go szybko, żeby już o tym nie mówić”.

**K.M.:** Więc unika dziennikarzy, reguluje i ustala sprawy Nobla, ma kłopot z zębami i oczami, pływa, kiedy pozwala na to pogoda. Chodzi na długie spacerzy?

**M.K.:** Dobre pytanie. Nie znalazłem w listach wzmianki na temat spacerów, choć w Ussy i w Paryżu pokonywał pieszo olbrzymie przestrzenie. Wiadomo natomiast, że jak zwykle sumiennie czytał, nie zważając na stan oczu. Mało książek ma jednak przy sobie, bo przyjechał z Berlina, więc przez dłuższy czas musi się kontentować biografią Napoleona (Beckett był do końca życia zapalonym czytelnikiem biografii książkowych), jeszcze przedwojenną, pióra Jacques’a Bainville’a, którą średnio się zachwyca. Nie ma dużego wyboru, podobnie jak musi się ukontentować Vat 69, whisky dużo gorszą niż Jameson, o czym donosi Bray 5 grudnia: „Dziękuję za historię o arcybiskupie z apopleksją. Będę musiał ograniczyć się tu do Vat 69 i Napoleona Bainville’a. Czas wkroczyć w koszmarną historię, nasłuchując hałasu na ulicy.

Czyta również teksty nadesłane przez znajomych i nieznajomych autorów. Daje nawet literackie rady. Haroldowi Pinterowi, młodszemu koledze po piórze, który powoli staje się przyjacielem, ale i na przykład młodemu pisarzowi, rocznik 1942, który wysłał mu tekst, wydany później jako *Péripéties*, z prośbą o uwagi. Pisarz nazywa się Raymond Cousse. Beckett wspomina o tym w liście do Bray: „Cousse przysłał mi swój »mimodram«. Po skróceniu o połowę powinien być dobry”. Dwa dni później wysłał do autora list, w którym oczywiście zastrzega się, że czuje się niepowołany i że nie chce mieszać się w czyjeś (literackie) sprawy, niemniej, skoro go poproszono, to proszę bardzo, oto, co myśli: „Idea bardzo piękna.

Przeładowane.

Usunąć wszelkie upiększenia, wszystko, co nie ma bezpośredniego związku z problemem ruchu (muzyka, wiersz, papieros, na przykład).

Nawet w częściach odnoszących się do istoty jeszcze bardziej uprościć, usuwając zbędne reflesje.

Unikać wszystkiego, co spowalnia ruch (przydługie pauzy na refleksje, etc.).

Klucz: ten gag zabawny na początku, potem wymęczony. Wykorzystać na samym początku, potem zostawić w spokoju.

Składany stołek: wciąż według tej samej zasady, pokazać na początku, później wyeliminować.

Etc., etc.

Generalnie: wyeliminować to, co niekonieczne i poruszać się wartko.

Koniec mnie nie przekonuje (rozbieganie i podnoszenie), ale to Pańska sprawa.

Niech pan sprowadzi te 22 strony do 12, 14 to góra.

W takim zagęszczeniu może to być imponujące.

Proszę mi już niczego nie przysyłać w najbliższym czasie.

*Bon courage* i dobrej pracy.

Pański S. Beckett

Dziękuję za dedykację. Bardzo mnie poruszyła”.

**K.M.:** Dla młodego autora to musiał być chyba wielki honor mieć takiego pisarza jako redaktora. Co się stało z tą książką, z nim?

**M.K.:** To była jedna z trzech pantomim, które weszły do wydanego w 1981 roku przez Flammarion tomu *Théâtre I*. Cousse był samoukiem, którego do pisania skłoniła lektura Becketta. Parę lat później ukazała się jego powieść *Stratégie pour deux jambons, roman cochon*. Z podtytułem *Rozważania świni kilka dni przed ubojem*. Zdobył sławę we Francji dzięki scenicznej wersji tego tekstu, w połowie lat osiemdziesiątych stała się najczęściej graną na świecie sztuką autora francuskiego. Do tego czasu w Awinionie odbyła się premiera równie popularnej sztuki *Enfantillages. L'absurdité, la cruauté et l'injustice du monde exposées par la naïveté d'un regard enfantin* (*Dziecinady: okrucieństwo i niesprawiedliwość świata odsłonięte przez naiwność spojrzenia dziecka*). Potem nagle stracił szwung, co miało związek z odejściem autora *Końcówki*, którego Cousse uważał za ojca duchowego. Dwa lata później odebrał sobie życie, w rocznicę śmierci Becketta, co do dnia.

Cousse jest też ważny dlatego, że wydobył z zapomnienia twórczość Emmanuela Bove, poniekąd prekursora Becketta. Wracajmy jednak do listów

i roku 1969 i do tego, co Beckettowi bardziej niż Nobel leżało na sercu. Myślę tu o pragnieniu kontynuowania pracy twórczej, której stały na przeszkodzie nie tylko honory i listy, niepewne zdrowie, ale i to, co bez wątplenia było bardzo twórcze. Jego działalność reżyserska też drenowała siły i odciągała od pisania.

3 grudnia pisze do Bray, że w przerwach w korespondencji stara się powrócić do pracy.

„Bez skutku. Odrażająca ciemność. Gdyby tylko mogła mnie opuścić potrzeba (pisania). Mógłbym tak krążyć od teatru do teatru. Dopadł mnie znowu Lietzau z Hamburga. A Brecht (Ulrich) z Kassel chce mnie do *Radosnych dni*. Salzburg z przyjemnością wydałby na mnie olbrzymie sumy. Zurych nie pozostaje w tyle. Mógłbym nawet zdobyć Londyn w sezonie krykieta. A ja siedzę w ciemności, pochylam głowę nad stołem i jęczę”.

Dwa dni później ponownie do Bray:

„Walczę, by nie zostawić pracy w absolutnej ciemności. Bo jak widzę, do niczego nie prowadzi. Ale muszę próbować, może na jakimś etapie na coś natrafię”.

W tym momencie tak bym to przełożył. Ale te trzy eliptyczne zdania ewokują znacznie więcej.

„*Struggle not to abandon work in absolute dark. As it shapes I think no future. But must keep ging and perhaps some stage run ito something*”.

W pierwszym można myśleć o wydaniu przez pisarza pracy, czyli swego dzieła, ciemnościom na pożarcie, ale to dramatyzująca hiperbola, której nie ma w oryginale. Absolutna ciemność może się odnosić do stanu autora, ale i być rozumiana przestrzennie, być jakimś *locum*, w którym znajduje się cały czas dzieło, autor po omacku próbuje na nie natrafić. Ta metafora, jakże często wykorzystywana zwłaszcza w prozie Becketta, zostałaaby rozwinięta w trzecim zdaniu. Ale wcześniej mamy zdanie numer dwa. „*As it shapes I think no future*” jest także eliptyczne i wieloznaczne. *As* może bowiem oznaczać ‘podczas, w czasie, kiedy’, ale i ‘ponieważ’. W dodatku mamy jeszcze określenie *shapes no future*. *To shape* oznacza ‘nadawać kształt’, ‘(u)formować’. *Shapes no future* mogłoby oznaczać: nie nadaje kształtu przyszłości, ale i: nie rokuje żadnej przyszłości, nie daje żadnej perspektywy, nie daje szansy, nawet nadziei na przyszłość. Ale jaką przyszłość, czyją? Chyba w sensie przyszłego utworu. Trzecie zdanie: „Ale muszę próbować, może na jakimś etapie na coś natrafię”. Tu metafora jest już prawie konwencjonalna. Pisarz szuka po omacku, w ciemności, jego ręka dotyka czegoś, nie wie on jednak, czy to, co się wyłoni w tym

akcie, to, na co się on natknie, wystarczy, by mógł z tego wywieść coś, co stanie się tekstem. Wyprowadzić z ciemności? O Boże, tyle wywodów po to, by wydobyć odcienie znaczeniowe trzech prostych zdań, w dodatku, błędząc, nie szukamy wytłumaczenia tekstu literackiego, lecz fragmentu być może pośpiesznie napisanego listu.

Ale cytuję to, aby podkreślić, że jasność i ciemność to nie są abstrakcyjne tematy w twórczości Becketta.

**K.M.:** Tak, światło, jasność i ciemność to podstawa! Kim byłby człowiek bez doświadczania i przeżywania jednego i drugiego, ich naprzemienności, odrębności i łączności, przenikania? To jest jak dobro i zło, mówienie i milczenie, słowo i brak słowa, jawa i sen, byt i nie-byt.

**M.K.:** Skoro już o tym mówimy, generalnie: jasność – ale i ciemność – przenika każdy utwór Becketta. Wraz z mrokiem jasność obecna jest na (niemal) każdej stronie. Ale nie w formie stwierdzenia odautorskiego: opowiadał się za jasnością, lub: opowiadał się za ciemnością. Tego uniknął Beckett, i chyba szczęśliwie, bo to „napędzało” jego twórczość. W rozmowie z Tomem Driverem powiada *expressis verbis*: „Gdyby była tylko ciemność, wszystko by się wyjaśniło. Ale ponieważ jest nie tylko ciemność, ale i światło, naszej sytuacji nie można wyjaśnić. Tam, [...] gdzie mamy tak ciemność, jak i światło, mamy też niewyjaśnialne. W moich sztukach słowem-kluczem jest »być może«”.

W tej improwizowanej rozmowie, która odbyła się w 1961 roku w czasie przechadzki pisarza z młodym amerykańskim profesorem – Driver później z notatek odtworzył rozmowę, której treść Beckett zaaprobował – Irlandczyk wyjaśniał na przykładzie dramatu Racine’a, że „Fedra zmierza do ciemności” – dozna oświecenia, ale dążąc do ciemności. I zaznacza, że jeśli ktoś nie jest, jak Racine, jansenistą (ani tragikiem greckim) ani nie należy do pisarzy, którzy wierzą w przeciwieństwo ciemności, czyli całkowite zbawienie, nie może się tym podeprzeć w pisaniu. To dla niego jest niewątpliwe. Bo wątpliwości wkładają się natychmiast, kiedy spojrzysz na świat, który Beckett znał z własnego doświadczenia. A naturę tego świata oddaje na przykład dylemat, do którego w różnych utworach chętnie się odwoływał: razem z Chrystusem ukrzyżowano dwóch złoczyńców, jeden został zbawiony, a drugi potępiony. Jak można znaleźć sens w takiej decyzji? – pyta Beckett. A potem zastrzega się, że wybrał ten pasaż ze świętego Augustyna, cytowany przez bezdomnych włóczęgów w *Czekając na Godota*, nie z powodów religijnych (bo absolutnie nie jest

człowiekiem religijnym), tylko ze względu na formę zdania. Być może – to nie tylko słowo-klucz w jego sztukach, ale i w ich interpretacji.

**K.M.:** Dojście do tego, że naszej sytuacji tu, na ziemi, nie można wyjaśnić, to jest właśnie początek wiary, a przynajmniej rozpoczęcie poszukiwań w tę stronę skierowanych, rodzaj *metanoi*, jeśli oczywiście jest się tego świadomym. I tak jest u Becketta – podminowane czy zabezpieczone tym „być może”, które wynika też z pracy ducha, myśli, warunków, otoczenia, okoliczności, etc. (*vide*: Paryż i świat w tamtym czasie). Duch i myśli Becketta to nie jest, jak wiesz, takie proste – są prawie w ciągłym toku, w zmianie, powiedziałbym nawet, że często czy najczęściej prowadzone w starciu, w walce.

Jeśli chodzi o scenę, którą komentuje święty Augustyn, to przecież jest jasny sens w fakcie, że jeden ze złoczyńców został natychmiast zbawiony, a drugi potępiony. Jeden chciał i prosił o to, a ten drugi nie chciał i bluźnił – w tak ekstremalnej sytuacji!

**M.K.:** Tylko zważ, że skazani zostali za przewinienia, za które karą było ukrzyżowanie. To, że jeden prosił o zbawienie, a drugi bluźnił, nie zmienia faktu, że obaj byli jednakowo winni. A kara, w powszechnym mniemaniu, jest następstwem winy. Dobrze, możesz powiedzieć, że jeden okazał skruchę, drugi nie. Jeden chciał ułaskawienia, drugi nie. Ale ktoś może powiedzieć, że ten drugi też pewnie chciał być zbawiony, ale odmawiał pokajania się, a jakiś ekstremista moralny – że potępiony złoczyńca nie chciał być lizusem. Moim zdaniem, u Becketta mamy do czynienia z postawą obserwatora świata, który ów otaczający go świat widzi nieodmiennie przez pryzmat paradoksu egzystencjalnego, czegoś, co określił mianem *the predicament of existence*.

**K.M.:** Czyli...

**M.K.:** Aby to zilustrować, posłużę się przykładem z *Malone umiera*. Dłuższy fragment tej powieści przedstawia postać nazwaną przez narratora Macmannem (a więc „syna” nie bożego, tylko człowieczego), którego w szczerym polu zaskakuje okrutna ulewa, deszcz „ciężki, zimny i pionowy”. Macmann, miast uciekać, kładzie się plackiem, twarzą do ziemi, w wierze i z nadzieją, że w ten sposób uchroni przed najgorszym przynajmniej połowę ciała, nawet za cenę powalania jej błotem, mówiąc sobie, że taki potop nie może trwać długo. Ponieważ deszcz nie ustaje i woda dociera do kolejnych partii ciała, Macmann

zaczyna rozmyślać, niewykluczone, że nie bez związku z quasi-prometejską i na wpół chrystusową pozycją, czy nie ma tu do czynienia z pokutą. Za jakie przewinienie, nie pojmuje, ale świta mu w głowie, że za to przewinienie życie nie było karą wystarczającą i czuje, że ta kara może być winą domagającą się kolejnej kary. Wreszcie dociera do niego, że być może za to, iż „zgodził się żyć w swojej matce, a potem ją opuścił”. To oczywiście temat znajomy, już w eseju o Prouście, w którym Beckett cytował Calderona: „*Pues el deito major del hombre / Es haber nacido*” – największym przewinieniem człowieka jest to, że się narodził. Winnie, zakopana w pustynnym piasku, męczona słońcem podobnie jak Macmanna męczy deszcz, ma podobne myśli, to ten sam wątek: ludzie nie chcą się zadowolić tym, że cierpią, nie wystarcza im żyć i cierpieć, zawsze muszą mieć jakiś powód nieszczęścia – potrzeba im jeszcze skwaru lub chłodu. W desperackim odruchu Macmann dokonuje egzystencjalnego zaniechania – nie próbuje się bronić, nie chce już schronienia – odwraca się nagle pierś do nieba, tym samym godząc się na „potop”. Typowe dla Becketta przejście od quasi-realistycznej obserwacji banalnego zdarzenia w codziennym świecie do problematyki egzystencjalnej, to jest typowa dla niego parabola. Pisane wciąż z Biblią na horyzoncie. Ewangelią, którą czytał inaczej – i literacko uważniej – niż ci, co słuchają jej na nabożeństwach.

**K.M.:** Nie wiem, czy z powodów religijnych czyta się tak uważnie Ewangelię jak on, myśli o jej wersetach i słowach i z jej fragmentów robi się oś, czy oścień własnego dzieła i przesłania. To, że złościła go makatkowo-rytualna religijność ludu, to rozumiem, ale i nie potępiam tak zachowujących się ludzi, bo oni są w tym na swój sposób autentyczni.

**M.K.:** Beckett opuścił Irlandię między innymi dlatego, że była dla niego zbyt katolicka. W rozmowie z Driverem krótką charakterystykę irlandzkiego katolicyzmu pointuje stwierdzeniem, że w Irlandii, kiedy autobus przejeżdża obok kościoła, ręce wszystkich pasażerów natychmiast mimowolnie wykonują znak krzyża. To nie jest tylko sarkazm.

**K.M.:** A potem mówi, że niedługo pewnie nawet psy w Irlandii będą to robić, i dodaje: a może i świnie. Trudno chyba o większy sarkazm...

**M.K.:** Myślę, że to, co pisał wtedy, kiedy podejmował decyzję pozostania na stałe we Francji, było generalnie bardzo sarkastyczne, ironiczne

i przerysowanie komiczne. A zwłaszcza – uwaga: nie to, co obce, tylko to, co własne. Własny kraj, własny język, własne środowisko. Skoro wspominałeś o psach i świniach, wejdźmy na chwilę w ten temat. Temat zwierząt. Świnie, które robią znak krzyża, a dlaczego nie? Przecież też są częścią stworzenia. Antecedencje literackie są takie sobie. Rzucić perły przed wieprze – to jest sąd dla zwierząt poniżający – ludzie wyzywają od świń tych, którymi gardzą, no, łagodnie mówiąc: nie lubią. Świnie, które ciągną do jeziora, aby się utopić, to coś innego.

Teraz włącza się lampka pod tytułem *Zwierzęta* u Becketta. I gdy rozmawiamy, otwiera się naraz dla mnie perspektywa, której nie badałem systematycznie. Ale tak na gorąco przychodzą mi do głowy obrazy z tekstów Becketta; już na początku twórczości, w *Śnie o takich sobie paniach*, mnóstwo wzmianek, w różnych tonacjach. Jedna z najwyraźniejszych w opowiadaniu *Dante i homar*. Jeden dzień życia Belaqua Shuah, który wędruje ulicami Dublina – obserwując między innymi, jak na ulicy dobija się konia, a na targu makrele „drygają” jak żywe – z homarem dla ciotki, do którego chce się dobrać kot. Belaqua dzielnie broni homara, ale po to, by na końcu ciotka wrzuciła zwierzę do wrzątku, aby Belaqua mógł w końcu wgrzyźć się w homara ze smakiem. Homary gotuje się na żywo, jest to przynajmniej szybka śmierć, pociesza się bohater. Ale narrator zamyka tekst, zaprzeczając w ostatnich słowach: „Nie. Nie jest”.

Dlaczego my, którzy cierpimy i chcemy litości od Boga, nie jesteśmy w stanie sami zlitować się nad życiem innym niż ludzkie? Dlaczego nie litość i pobożność razem? – zastanawia się Belaqua. „*Why not pity and piety both?*”, wypominając kulturze chrześcijańskiego Zachodu, że zapomina o wspólnym źródłosłowie bogobojności i miłosierdzia w łacińskim przymiotniku *piuus* o znaczeniu ‘pobożny’, ale i ‘tkliwy’, ‘czuły’. Już więc w tym bardzo wczesnym utworze humanizm Becketta wyraża się w refleksji nad zwierzętami. Po to, by współczuć ludziom, czy współ-czuć z ludźmi, potrzebuje zwierząt.

Powieść *Murphy* z 1938 roku przynosi też całą serię wzmianek o zwierzętach. *Murphy* jest traktatem o duszy i umyśle skontrastowanym z ulegającym czasowi ciałem – i w tym kontekście niszczące ciała ludzi są równie bezbronne jak zwierzęta. Ale dopiero w trylogii powieściowej zwierzęta stają się, że tak powiem, pełnoprawnymi uczestnikami egzystencjalnej nędzy.

Otwórzmy na chybił trafił powieść *Malone umiera* i weźmy pierwszy z brzegu cytat, dotyczący rodziny zubożałych przez wojnę rolników. Pełno w niej wzmianek o zwierzętach, z których każdy gatunek zabija się inaczej. Muła na przykład, który właśnie wyzionął ducha, grzebie rodzina Louisów

w ziemi, w zbyt małym dole. Ojciec Louis sterczące ku niebu kończyny przednie „zgina jednym uderzeniem szpadla”.

**K.M.:** O Louisach, o tak, bardzo to jest przygnębiające! Ale trzeba pamiętać, żeby nie brać tego wprost, bo Beckett w swoich narracjach wiele podporządkowuje trzymaniu się obowiązującej w danym przebiegu tonacji, bez tego utknąłby na pierwszym lepszym zakręcie. Gdy do niego wracam, zdumiewa mnie ilość odniesień, odwołań i aluzji do tekstów biblijnych – obrazy, słowa, nawet język, ale tonacja jest tu jakby celowym wyłomem, ratunkiem.

Wspomniałeś o świniach czy wieprzach – przecież jest to trop z przypowieści Chrystusa: demony wchodzą w świnię i doprowadzają je do samobójczej śmierci.

Wracając do opowieści umierającego Malone’a, do tej sekwencji o śmierci i grzebaniu starego muła, którego czarnych zwłok mamy iście naturalistyczny opis, to przecież jest tam odwołanie do rzeźni i zabijania koni i mułów, jest zabity biały królik, którego się je, kury pozbawione głów oraz duszone i zaduszone gołębie, a także mówi się o zabijaniu koźląt. Taki jest los ludzi, zwierząt i ptaków na tym świecie, poczynając od wygnania z Raju. A o czym jak nie o śmierci ma mówić niecierpliwie na nią czekający bohater?

**M.K.:** Taki jest los ludzi, zwierząt i ptaków na tym świecie, zgoda – z tym, że w dużej mierze właśnie ludzie, że tak powiem własnoręcznie, przyczyniają się do cierpienia zwierząt, choć jako stworzenia jednakowo podległe śmierci powinni mieć więcej zrozumienia, to znaczy współ-czucia. Niecierpliwie czekający na śmierć bohater mówi o tym, co zauważa w obserwowanym wokół siebie świecie. Okrutnym, ale nie tylko. Również pełnym miłości. Która, kiedy się nie udaje, a na ogół się nie udaje, daje mu okazję do sarkazmu i kpiny, może od czasu do czasu wręcz bluźnierstwa. Ton wypowiedzi Becketta zmienia się w latach sześćdziesiątych. Humor jest znacznie bardziej powściągliwy. Ale i wtedy odnajdujemy wiele odniesień do zwierząt. Jak choćby poruszające w swej wstrzemięźliwości akapity o krecie, znalezionym przez narratorkę *Towarzystwa*.

**K.M.:** W *Towarzystwie* aż roi się od odniesień biblijnych. Sprawa bohatera z kretem też ma kontekst religijny: chodzi o dobry uczynek, o to, żeby poczuć się lepszym, a więc kret jest potraktowany dosyć instrumentalnie. Jest tam zresztą jeszcze mucha i są robaki, które wsypuje do pudełka jako pożywienie



dla kreta. A w czym robak gorszy jest od kreta? Nie, nie jest to wcale takie jednoznaczne. Przychodzi mi na myśl święty Franciszek i jego stosunek do zwierząt i ptaków, który wynikał z miłości do Boga. To chyba jednak nie był wzór dla Becketta. Ale gdy dziś czytam pisma i wypowiedzi papieża Franciszka, wydają mi się bliskie duchowi Becketta. Jak to wszystko jest bardzo zadziwiające! Zdaje się, miałeś jakiś zamiar, zaczynając mówić o roli zwierząt w pismach Becketta.

**M.K.:** Wydaje mi się, że idąc tropem zwierząt, możemy znaleźć odpowiedź na wiele pytań o stosunek Becketta do człowieka, w sensie istoty ludzkiej, a więc do ludzi w ogóle. Zatem pytań zasadniczych, dotyczących samego centrum.

Dotyczy to więc kwestii kluczowej, która umieszcza tego pisarza pośród nie tylko świetnych stylistów, którzy odegrali ważną rolę w rozwoju literatury dwudziestego wieku, lecz pośród tych pisarzy, takich jak Dostojewski czy Kafka, którzy w naszym niejako imieniu biorą się za bary ze światem.

Przez zwierzęta definiuje Beckett człowieka, to może górnolotne twierdzenie, ale będę przy nim obstawał; jeśli przekonasz mnie do czegoś innego, może zmienię zdanie. Poza tym, bez refleksji na temat zwierząt u Becketta trudno byłoby zrozumieć wiele pasażów w jego utworach, więcej niż pasażów.

Wspomnieliśmy o *Malone umiera* i wyakcentowaniu w tej powieści aspektów zwierzęcych, tak to nazwę. Podobnie jak w *Dantem i homarze*, w przywołanym fragmencie *Malone umiera* zwierzęta pojawiają się, by poświadczyc okrucieństwo świata, w którym ludzie uważają się za panów nad zwierzętami, w którym właściciele życia zwierzęcia kaprysem chwili decydują o życiu czy śmierci. Tak jak Bóg jest naszym panem, tam my jesteśmy panami nad zwierzęciem. *Vide* Louis, który kupił muła idącego na ubój w rzeźni – w dowolnej chwili zdecyduje o jego zarżnięciu, bo przecież i tak już mu uratował życie. To oczywista forma okrutnej dominacji. Beckett, można by powiedzieć, współ-czuje ze zwierzętami, tak jak współ-czuje człowiekowi. Na dobrą sprawę prawda o ludziach, ludzkiej egzystencji w świecie jest bardzo bliska prawdzie o zwierzętach. Ci pierwsi, podobnie te drugie, rodzą się wrzuceni w egzystencję z woli innych, muszą przeżyć, stawiając czoło przeciwnościom losu, a potem odbiera im się życie. Bezdomność zwierząt, wyobcowanie z otaczającego świata, z natury, uległość zwierząt, podporządkowanie, ich bez-wolność (Beckett był w młodości ważnym czytelnikiem Schopenhauera) jest podobna do bezdomności, wyobcowania, uległości, podporządkowania człowieka, nawet

bez-wolności. Z tym, że w tej celi, z której wyprowadzają nas arbitralnym wyrokiem jakiejś niepoznanej przez nas sprawiedliwości, człowiek może sobie wyobrazić, że on będzie równie arbitralnie decydował o zwierzętach. Zwierzęta to nasi więźniowie w celi.

Ale Beckett, który żywi niejako automatycznie, i instynktownie, sympatię dla więźniów, ludzi spychanych za sprawą występku albo niewinnie na margines, ma też automatycznie sympatię dla zwierząt – wariant skrzywdzonych i poniżonych, nawet jeśli nie zawinili, tylko popadli w winę. Czytając trylogię, miałem wrażenie, że zwierzęta to jest to, do czego ciężą bohaterowie tacy jak Molloy i Moran. Pies, owca czy muł to stan istnienia, do którego dąży z biegiem czasu mówiący narrator. („Najwierniejszy jest ten pies, na którego z biegiem czasu schodzi człowiek”, to chyba Tuwim, prawda?) Bo zwierzę to jakby przyszła inkarnacja Molloya, a więc i Morana.

Weźmy *Molloya*, i konstrukcję powieści opierającą się na paraleli losów dwóch kolejno relacjonujących własne historie narratorów, Molloya i idącego jego tropem Morana, który w ślad za nim ulega procesowi dezintegracji fizycznej i – jak to powiedzieć? cielesno-duchowej?, tak że pod koniec powieści mamy sytuację Morana, który śledząc Molloya, doprowadza się do punktu, od którego rozpoczął Molloy. Weźmy na przykład dwie sceny (a może jedną), w których obaj, w innym czasie chyba i może też w innym miejscu, spotykają pasterza prowadzącego swą trzodę. Czy masz jakąś „lekcję” dotyczącą tego, kim jest ten pasterz? I jaka relacja łączy Molloya z Moranem? Pytam dlatego, że wydaje mi się, że refleksja nad rolą zwierząt w *Molloyu* wydobydzie zasadniczą problematykę powieści Becketta i pozwoli nam coś lepiej zrozumieć. I weź też pod uwagę inne fragmenty ze zwierzętami, jak upodobanie Morana do kur czy uwagi o tańcu pszczół. Wejdźmy na chwilę w szczegóły, pobawmy się tym...

**K.M.:** Masz rację, że narracja, prowadzenie jej tudzież interpretowanie, może być lepszą lub gorszą zabawą, ale droga, którą Sam idzie i którą proponuje czy poleca swoim czytelnikom – powiedzmy, że jest to droga niepewności i poszukiwań, czyli droga człowieka – już zabawą nie jest.

Dlatego takie szumne, ogłaszane niemal *ex cathedra* sformułowania, jak na przykład: ‘przez zwierzęta definiuje człowieka’, ‘prawda o ludziach w świecie bliska jest prawdzie o zwierzętach’, ‘zwierzęta to jest to, do czego ciężą (dążą) bohaterowie Becketta’, ‘zwierzę to przyszła inkarnacja Molloya i Morana’, ‘refleksja nad rolą zwierząt w *Molloyu* wydobydzie zasadniczą problematykę tej

powieści, etc., traktuję z dużym dystansem – na pewno nie jest to moja perspektywa, ale rozumiem, że chodzi ci o garść szczegółów, więc mówmy.

Roi się od zwierząt, owadów i ptaków w *Molloyu*: są krowy, psy (jednego z nich rozjeżdża Molloy), kury, owce, konie, muchy, kozy, pszczoły, etc., ale, jak mówi narrator, wszak jest to rolniczy kraj, więc nie ma się czemu dziwić. Moją uwagę zwraca w tym kontekście fragment o mówieniu: „I czy powiem to czy tamto, czy coś innego, nie jest to naprawdę ważne. Mówienie to dokonywanie wynalazków. Fałszywych oczywiście”.

Tak, narrację mogą nakręcać ludzie, na przykład kobiety – Louise, Ruth lub Edyta, czy Marta (jak ona miała na imię?), ale chyba lepiej robią to mężczyźni – ich ciało i duch, tak zwane życie wewnętrzne i głosy, które w nich rozbrzmiewają; mogą to być, tak jak i zwierzęta, rzeczy, na przykład kule, rower lub motorower albo kamienie, wszystko, co się przyda, żeby posunąć opowieść naprzód, bo jak mówi: „Rzecz jest w tym, że można pragnąć najwyżej tego, by być w końcu trochę mniej tym, kim się było na początku i w dalszym ciągu”.

A więc chodzi o zmianę, powiem nawet: o przemianę, wyzbywanie się, wyrzucanie z siebie, kenozę, ogołocenie. A zmianę czy przemianę można uzyskać tylko wtedy, kiedy jest celowy i sensowny ruch, tak jak na przykład ten taniec pszczół, który jest bardzo tajemniczy i im dany, nie nam. Człowiek, w odróżnieniu od całego świata zwierząt, owadów i ptaków, ma dar słowa, za pomocą którego może układać opowieści i przypowieści, hiperbole i parbole, elipsy, serie powtórzeń, etc. Tak więc celem jest ruch, także za pomocą słów, umysłu i ducha – ta siła, która do tego pcha czy zmusza, w każdym razie nakręca. Słowa, którymi można mówić, kłamać lub milczeć. I opis pszczół jest taką zabawą słowami, a jednocześnie posuwaniem się naprzód. Może jest to groteska, może satyra, niewykluczone, że absurd, a kto wie, czy nie swego rodzaju przypowieść albo bajka.

Czy Beckett kochał zwierzęta? Może tak, ale czy więcej niż, jak mówi Moran: swoje drzewa, krzaki, grządki, rabaty i trawniki? A czy kochał słowa? Mówi przecież o tym niejednym raz. I tu, moim zdaniem, kryje się jego tajemnica i pasja, czy jak to sformułowałaś: „zasadnicza problematyka” jego twórczości.

Ale pewnie masz jakieś mocne argumenty na obronę swoich tez. Jestem bardzo ciekaw.

Co do roju pszczół, to olśniło mnie, że może to być przypowieść o słowach, o ich pracy i działaniu w tych swoich pieczołowicie przygotowanych plastrach, w ulu, jak i na zewnątrz, zawsze w służbie królowej, metaforycznie i dosłownie. Tak mi się to kojarzy: to bzyczenie, figury, taniec. I mówi, że są mu

one bliższe niż Bóg, który przecież je stworzył. Bóg jest ukryty, daleki, tajemniczy, ale jego pszczoły i jego słowa służą nam, są w nas i wokół nas, także przeżycia i pożytki z nimi związane.

Czytanie o życiu pszczoł jest chyba tak samo ciekawe i pożyteczne, jak czytanie o działaniu słów. Traktat o pszczołach czy traktat o słowach to mogłyby być wspaniałe traktaty teologiczne, czy nawet metafizyczne.

A jaki miód jest zdrowy albo pierzga i pyłek kwiatowy! Bez pszczoł zamarłoby życie w przyrodzie, a bez słów w ogóle zamarłoby życie – co sądzisz o takim widzeniu?

**M.K.:** Ja chciałbym wyjść od analizy konkretnych fragmentów tekstu. Scena pierwsza. W pierwszej części narrator, a więc Molloy, budzi się po spędzeniu nocy pod gołym niebem. Nie z żadnej sielanki, bo to człowiek, którego egzystencja może nam się kojarzyć z życiem tropionego zwierzęcia. Budzi się, czując na sobie wzrok pasterza, który przeprowadza pobliską drogą stado. Kiedy otwiera oczy, widzi przed sobą spoglądającego na niego z góry pasterza i słyszy beczenie owiec, a bezpośrednio przed sobą spostrzega stojącego obok pasterza psa, który sapie i też patrzy na Molloya, ale nie tak uważnie, bo od czasu do czasu musiał odwracać się w kierunku własnego tułowia, przeszkadzały mu bowiem kleszcze. Molloy zaczyna się wtedy zastanawiać, czy aby pies nie wziął go za zbłąkaną owieczkę albo czarną owcę, która zaplątała się w ciernie. Więc może pies, spekuluje narrator, czeka na rozkaz od pasterza, by go, Molloya, uwolnił. Można sobie wyobrazić, jak wyglądałoby to uwalnianie z cierni leżącego na ziemi człowieka (w roli baranka) przez psa. Na pytanie Molloya, czy prowadzi owce na pastwiska czy do rzeźni, pasterz nie odpowiada, ale „rozma-wia” z psem, który słucha pana z nastroszonymi uszami. Koniec sceny.

Scena druga. Moran, który ruszył z poleceniem odnalezienia Molloya, jest już na najlepszej drodze, aby samemu osiągnąć stan człowieczej... degradacji właściwy Molloyowi, spożył już niemal całkiem ostatnie zapasy żywności i powłóczy chorą nogą, staje się nagle świadkiem, jak to określa, sielankowej sceny. Pasterz głaszcze swego owczarka, obok trzoda owiec, tym razem czarnych i ogolonych, tym razem siedzi, natomiast Moran próbuje podejść do niego, mocno kuśtykając. Tym razem spotkanie następuje o zmroku. Pogoda była boska, informuje Moran, który niestety nie jest w stanie dojść do pasterza. Dociera tylko do owiec, które otaczają go, być może zastanawiając się, czy Moran to nie rzeźnik, który chce wybrać którąś z nich. A tak chciałby prosić pasterza, by pozwolił mu przyłączyć się do nich, gotowy służyć mu wiernie za miejsce

do leżenia i choćby odrobinę strawy. Niestety, nie jest w stanie przybliżyć się do pasterza, zdoła jeszcze tylko rzucić nazwę miasta, do którego zmierza, pasterz wskazuje mu drogę, prowadzone przez niego stado znika z oczu Morana, pies jako ostatni.

Beckett, wychowany wśród protestanckiej mniejszości, z odrobiną arogancji traktującej mniej wykształconą i raczej zabobonną katolicką część Irlandii, niejako naturalnie sięga do stereotypów wychowania kościelnego i bawi się konwencją łązawych popularnych przypowieści. Kpi z nich, ale nie do końca. Ma przecież świadomość, że stereotypy chrześcijańskie wywodzą się ze wspólnego źródła. Którym jest... – ale wolałbym tu przerwać, aby usłyszeć twoją reakcję.

**K.M.:** Stereotypy chrześcijańskie? Kontynuujmy może wątek zwierząt w *Molloyu*.

**M.K.:** Chciałbym tylko, dla uczynienia czymś oczywistym mojej perspektywy, podkreślić, że dla mnie temat zwierząt u Becketta stał się ostatnimi czasy jednym z podstawowych, to znaczy, że według mnie, podejmując tę tematykę, mamy szansę dotarcia do centrum antropologicznych poszukiwań autora *Molloya*.

Choć zjadłem zęby, komentując teksty Becketta i choć oczywiście często zwracałem uwagę na tę problematykę, dopiero teraz próbuję o niej myśleć z nadzieją, że może zrobię maleńki, nieznaczny krok w kierunku ich zrozumienia. Lepszego zrozumienia. To znaczy, według formuły Becketta, o której już mówiliśmy, mniej błędnego zrozumienia. *Fail better*.

Od niedawna zacząłem sporządzać w myślach listę Beckettowskich odniesień do zwierząt. Olbrzymia ilość – można się tym zniechęcić albo czuć jakiś przyływ energii.

Przykłady? Już w młodzieńczym poemacie na temat czasu *Whoroscope* (dowcipna zmiana pisowni, zamiast *horoscope* niepoprawne *whoroscope*, *whore* to ladacznica, dziwka, ja to tłumaczę jako *Choroskop*, bo czas jest chory) podmiot liryczny, filozof Kartezjusz, ukazany jest przez pryzmat gastronomii zwierzęcej – jego ulubionym daniem był omlet z jajek, wyjętych spod kury dziewięć dni od początku wysiadania przez nią przyszłego kurczaka. Nienarodzony do końca kurczak, którego katem jest filozof-racjonalista, staje się bohaterem najdłuższego poematu Becketta.

Potem zwierzęta nader często zaludniają teksty Becketta. Kilkanaście gatunków w młodzieńczej powieści *Sen o takich sobie paniach* i złożonym z jej

fragmentów zbiorze opowiadań *Więcej klucia niż wierzgania*. Potem zapadające w pamięć obrazy z powieści *Murphy*, na okładce której autor chciał zobaczyć dwa szympansy, grające w szachy. Nie zapominajmy o papudze, która stała się bohaterką co najmniej trzech utworów Becketta, zwłaszcza w trylogii. Papuga występuje jako wcielenie zwierzęcia, które mówi, nie rozumiejąc.

**K.M.:** Wróciłem do tych scen wcześniej, przed odpowiedzią na twoją poprzednią kwestię i tym bardziej widzę, jak ciekawie je streściłeś i skomentowałeś. Owce, pasterz, ptaki, a nawet pszczoły, etc. – to wszystko jest w Biblii i coś konkretnego, a na ogół też i symbolicznego, alegorycznego lub metaforycznego znaczy, jak na przykład owce, o których często mówią prorocy i Jezus – chodzi tu głównie o ukazanie troski Boga o ludzi, a także jako znak przeciwstawny do złych pasterzy.

Jeżeli pytasz o wspólne źródło Starego i Nowego Przymierza, to jest nim jednak miłość – Bóg i miłość, co zresztą jest ze sobą mocno związane.

Mówisz o „centrum antropologicznych poszukiwań” Becketta. Ja to może rozumiem bardziej intuicyjnie i emocjonalnie niż ty: metodycznie i krytycznie i jak wiesz, uważam, że tym „centrum antropologicznych poszukiwań” (jeśli dobrze rozumiem ten termin) jest człowiek w związku z Bogiem (poszukiwanie, dążenie, bunt, a nawet tak zwane złe emocje też przecież mogą być związkiem), czego najlepszym i najwyższym przykładem są życie i słowa Jezusa z Nazaretu.

Myślę, że lista Beckettowskich odniesień do Jezusa byłaby o wiele dłuższa i o ileż bardziej treściwa dla zrozumienia tego dzieła niż lista wszystkich jego odniesień do zwierząt, owadów czy ptaków razem wziętych. I właśnie to – odniesienia do Jezusa i Biblii są dla mnie głównym źródłem energii w utworach Becketta, chociaż rozumiem, że dla wielu może zabrzmieć to dziwnie, dziwacznie czy nawet obrazoburczo. Uważam, że ten, kto dobrze zna Biblię, ma o wiele lepszy dostęp do tych niekiedy tak paradoksalnych, dialektycznych czy nawet na opak czynionych linii, akapitów i toków.

Jak mówi Miłosz: „Pasja ta sama, choć wezwania znikąd. / I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość. [...] Rytuał oczyszczenia! Gdzie? Kiedy? Dla kogo?” (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*).

Skupienie na sobie, na Bogu i na opartym na tej relacji skupieniu nad człowiekiem – bliźnim i jego losem, chociaż to u niego nie zawsze jest w tym porządku i kolejności.

Ale chciałeś coś jeszcze dodać na temat zwierząt...

**M.K.:** Nie sądzę, że idzie nam tu o to, czy lista Beckettowskich odniesień do Jezusa byłaby o wiele dłuższa, bardziej treściwa dla zrozumienia tego dzieła niż lista wszystkich jego odniesień do zwierząt, owadów czy ptaków razem wziętych. Nie, nawet jeżeli lista odniesień do Jezusa jest dłuższa niż lista wzmianek o zwierzętach, możemy przecież dyskutować o roli zwierząt w jego twórczości. Jeżeli dobrze pamiętam, nikt się specjalnie temu nie przyglądał. A dla mnie to jeden z kluczy do zasadniczej części refleksji Beckettowskiej na temat człowieka w aspekcie metafizycznym, który nas tu interesuje, choć nie tylko.

Ja zestawiam dwa fakty. Jeden to związek Becketta z życiem w naturze i z naturą. Beckett, jego życie, biografia, to dla mnie typowy przykład pewnego rozdzielenia, rozdźwięku między tym, co stanowiło jego naturalny *habitat*, a może powiedzmy: jego rodzimy element, a środowiskiem, w którym mógł zrealizować swoje aspiracje literackie. Jego habitat to, według mnie, ów raj utracony okolic Dublinu, rodzinny dom i pejzaże, do których, zrazu sarkastycznie, ale z biegiem czasu niemal z nostalgią wraca w swojej twórczości, wspomnijmy choćby o *Towarzystwie*. Irlandia, Foxrock, morze i góry, nie najwyższe zresztą, łagodne Wicklow Mountains. Irlandia, która na zawsze go uformowała, ale kiedy osiągnął dojrzałość, raziła go swoją zaściankowością, swoimi legendami i skoncentrowaniem na sobie, nombilizmem, że tak powiem. A potem, już we Francji, choć Paryż był dla jego literackiej „kariery” miejscem idealnym, znalazł jednak niedaleko podmiejską sielankę, wiejską idyllę, w błotach Marny, jak mawiał, niedaleko miasteczka Ussy, jakieś osiemdziesiąt kilometrów od stolicy, które przez długi czas pokonywał w swojej limuzynie marki Citroën, popularnej blaszance zCV. Z jego uwag w listach, tak w latach pięćdziesiątych, jak i osiemdziesiątych, wynika, że tylko tam pracował na pełnych obrotach, produktywnie, tak pisząc, jak i popychając naprzód kosiarkę do trawy.

Beckett wyniósł z domu, przekazaną mu głównie przez ojca (choć matka też była bardzo przywiązana do domowego osiołka oraz suki Kerry Blue), miłość do przyrody i podmiejskiego trybu życia. Jego współ-czucie okazywane światu, zwłaszcza poniżonej i skrzywdzonej przez samą egzystencję części świata, ma związek z tą wiejską idyllą. Beckett doskonale znał florę i faunę, najpierw w okolicach Dublinu, potem nad Marną (a przed Ussy z czasu przymusowego pobytu na południu podczas okupacji, w okolicach Awinionu). Wszyscy chcielibyśmy uchodzić za wrażliwych na naturę, ale jeśli probierzem wrażliwości miałyby być wiedza o otaczającej przyrodzie, ty i ja nie moglibyśmy konkurować z Beckettem, który naprawdę nie tylko znał,

ale i czuł naturę. Albo nie tylko czuł, ale i znał. I szukał jej, kiedy na przykład jeździł po słońce na Maltę lub do Tunezji.

To się natychmiast wyczuwa. I w temacie natury orientował się lepiej niż przeciętny pisarz wielkomięski. Także w sensie intelektualno-słownikowym. Pamiętam, podczas jednego z pierwszych spotkań poprosiłem go o wyjaśnienie zdania z *More Pricks than Kicks* o tym, że bohater utworu, Belaqua, podziwiał *theories of birds*. Ku mojemu zdziwieniu wytłumaczył mi, że słowo *theory* w tym wypadku znaczyło grupę, stado ptaków. Nie miałem pojęcia, że *theory* oznacza też stado ptaków, myślałem, że chodziło mu o jakąś specyficzną teorię na temat ptaków. W listach do Barbary wielokrotnie dawał dowody doskonałej orientacji w słowniku przyrodniczym. To jeden aspekt, jego biografia.

Innym aspektem jest jego erudycja, czytał niesamowite ilości książek, z wyjątkiem okresów, w których sam sobie tego zakazał, w trosce o własną twórczość, albo kiedy tak słabe miał oczy, że po prostu nie mógł. Pośród jego ulubionych lektur młodzieńczych, obok Dantego oczywiście (znajomość Biblii miał z dzieciństwa, szkoły, kościoła), znajdowało się sporo traktatów filozoficznych, zwłaszcza osiemnastowiecznych. A ówczesnych filozofów, od Kartezjusza, przez Geulincxa, Malebranche'a, po Spinozę, zajmowała również refleksja nad środowiskiem naturalnym człowieka. Kartezjusz pasjonował się ciałem ludzkim, próbował je poddać mechanicznej miarze, jako że to była *res extensa*, w odróżnieniu od *res cogitans*, ducha, umysłu – czy jak to oddać w polszczyźnie... Beckett zafascynowany był mechaniczną obserwacją, w ogóle koncepcjami racjonalistów, również Spinozy; jego ulubionym filozofem był piszący po łacinie belgijski okazjonalista Arnold Geulincx, o którym nikt prawie nie słyszał. Kartezjusz twierdził, że transfer doznań zmysłowych i treści duchowych, myśli i uczuć człowieka dokonuje się w szyszynce. Geulincx ilustrował możliwość koegzystencji tego dualizmu przykładem zegarów, które wskazują tę samą godzinę, nie komunikując się z sobą. Berkeleya też Beckett czytał, nie tylko jako szkolną czy uniwersytecką lekturę do odbębnienia.

Kartezjusz staje się pierwszym protagonistą Becketta. I od razu w *Choroskopie* konfrontuje mechanycyzm i, chciałoby się powiedzieć, racjonalizm kartezjański ze światem organicznym, z ciałem, które jest nie tylko sumą kości i wektorów, ale ma swój początek, rośnie, ginie i gnije. Albo, jak na wpół wylęgłe pisklę z jaja, z którego robi sobie omlęt filozof, jest ciałem, które zostanie po prostu zjedzone.



Bez tego, moim zdaniem, nie byłoby Becketta, bez tego zderzenia – zderzenia konkretnej rzeczywistości, że tak powiem przyziemnej, w pozytywnym znaczeniu tego słowa, ze sferą kultury, którą nosi w sobie.

Ktoś taki jak Beckett, kto ma usposobienie obserwatora i jest przyzwyczajony do (bardzo „swoistej”!) analizy otaczającej go rzeczywistości, a jednocześnie absorbował w swym długim życiu pokłady erudycji, o jakich marzyłby niejeden profesor... No ale wciąż nie domknęliśmy tematu zwierząt.

**K.M.:** To jest dobrze widoczne – jego wrażliwość na naturę i znajomość jej, erudycja i bliskie obcowanie z dziełami sztuki, ale dodałbym jeszcze trzecią rzecz, którą czuję w nim i na przestrzał widzę w jego dziełach, sam zresztą świetnie to pokazujesz: żywą duchowość, której karmicielem i ożywicielem jest Bóg – obecny w słowach, w Piśmie, ale i w nim, w innych ludziach, w sztuce i w naturze.

Bardzo przekonujące jest to, co mówisz na ten temat, a także twoje odniesienia do konkretnych listów i utworów. Ani jednego, ani drugiego, ani trzeciego nie da się wypreparować z tej „kamiennej”, a jednocześnie „powietrznej” całości, jaką jest i o to mi chodziło, gdy wskazywałem tę trzecią rzecz, w żadnym razie nie umniejszając dwóch pozostałych, bo one przecież są ze sobą w związku.

Podobnie u Miłosa, u którego pełno jest różnych szczegółowych odniesień do natury i świata przyrody i widać wspaniałą ich znajomość. Ostatni odczyt, jaki wygłosił – w Krakowie w 2003 roku – zatytułował *Przyrodnik*; opowiada w nim, że w dzieciństwie chciał być nie poetą, a właśnie przyrodnikiem, bardzo interesował się zwierzętami i ptakami, obserwował ich życie i wiele o nich czytał. I tak jak Beckett był erudytą i metafizykiem, jeśli nie mistykiem w ostatniej fazie życia.

Duch musi mieć ciało – także duch opowieści nie może bujać w obłokach i przestworzach, ale musi ciągle się do czegoś odnosić, w czymś tkwić i gdzieś zamieszkiwać.

Michał Kapitański



# ZBIGNIEW HERBERT

## Prowincjonalna niedziela

### R a n e k

Dziewczyna stoi przed czysto umytą szybą. Metalowym grzebieniem szarpie włosy ciemne i splątane. Ma pospolitą twarz, pustkę w żołądku, a także gorzki smak na podniebieniu.

### P o ł u d n i e

Dwunastu chłopców rozkołysało dzwonnice. Dzwonki i kadzidło napętniają duszę tłustą błogością. Słońce w witrażach jak cud. Organy szaleją nad niskim na kolana padłym ludem.

Tylko grupa wyrostków nie poddaje się mistycyzmom. Stoją na[d] drogą, gnuśnie przyglądają się przejeżdżającym samochodom. Mimo wszystko kręcą się koło kościoła. Jak potrafią godzą wolterianizm z przywiązaniem do tradycji.

### W c z e s n e p o p o ł u d n i e

Można pisać o słońcu i kałużach, o pustych ulicach i szyldzie fotografa. Ale nic nie potrafi rozluźnić tego ostrego skurczu serca.

### W i e c z ó r

Pani z pieskiem i czarny wysoki pan stoją na peronie i powiewają chusteczkami za odjeżdżającym pociągiem.

Zaraz będzie księżyc wysoki z małą głową.

15 III [1954]

---

Z rękopisu odczytał Ryszard Krynicki.  
Copyright by Katarzyna Herbert i Halina Herbert-Żebrowska

Przebieg choroby niedźwiedziej

Przebieg

Przebieg choroby niedźwiedziej jest zwykle, chociaż nie zawsze, ciężki i niebezpieczny. Ma postać tyfu z wysypką i zapaleniem płuc. W ciężkich przypadkach może być śmiertelny.

niektórzy przebieg  
Rozprzestrzenienie

Przebieg

Przebieg choroby niedźwiedziej jest zwykle, chociaż nie zawsze, ciężki i niebezpieczny. Ma postać tyfu z wysypką i zapaleniem płuc. W ciężkich przypadkach może być śmiertelny.

Wzrost populacji

Można przewidzieć, że liczba zwierząt w stadzie będzie rosła, jeżeli nie zostaną wyeliminowane przez choroby i głód. Wzrost populacji może być ograniczony przez choroby i głód.

Wzrost

Wzrost populacji może być ograniczony przez choroby i głód. Wzrost populacji może być ograniczony przez choroby i głód.

## Nota

Zachował się jedynie zapisany ołówkiem, miejscami trudno czytelny brulion tego utworu w Notatniku 50 (akcesja 17 955 t. 50), strona dziesiąta *verso*.

Notatnik 50 (szesnastostronicowy zeszytek do słówek z pomarańczową okładką) zawiera notatki oraz szkice utworów z marca 1954 roku, między innymi bruliony wierszy *Dedal i Ikar*, *Odpowiedź na nieprzyzwoitą propozycję* (opublikowany najpierw w „Tygodniku Powszechnym” 1/415 z 25 grudnia 1956 roku pod tytułem *Odpowiedź 53*, a rok później w tomie *Hermes, pies i gwiazda* pod tytułem *Odpowiedź*) i *Pieśń o bębnie*.

W Notatniku *Prowincjonalna niedziela* znajduje się pomiędzy brulionem niedokończonego wiersza *Do Jerzego w potrzebie* (strony 8v–9), notatką programową, zaczynającą się od słów: „Palec masztu wskazuje gwiazdę / Być poetą rzeczy, nie metafor” (strona 9v) – a brulionem wiersza *Odpowiedź na nieprzyzwoitą propozycję* (strony 11v–12), datowanym: „17 III [1]954”.

Ryszard Krynicki



Michael Krüger i Adam Zagajewski, Lana, 19 kwietnia 2012 roku.

MICHAEL KRÜGER

## Krześło Zbigniewa Herberta

w przekładzie Ryszarda Krynickiego

Pewnego dnia w marcu 2014 roku w Warszawie  
wolno mi było usiąść na krześle Zbigniewa.

Słońce prześwituje przez nagie gałęzie  
posępnych drzew za jego oknem  
i nie pozwala kurzowi spokojnie  
osiąść na książkach, solidnej ścianie  
z filozofii i historii sztuki  
w pięciu językach. Czy znał jeszcze tę kotkę  
leżącą przed dziełami greckich klasyków?

Swoim pajęczym pismem całkowicie  
zabazgrał książki: wszystko było inaczej,  
niż o tym się opowiada, mówią jego drżące litery,  
podążające po krętych ścieżkach historii  
aż do ciepłego serca piękna.

I wtedy Pan Cogito wchodzi do pokoju,  
zadyszany głos, ochrypły od dymu,  
siada naprzeciwko mnie na nowym krześle  
i mówi o zanikaniu religii  
w teologii. Potrzebujemy całego życia,  
powiada, by zrozumieć to, co ktoś obcy  
pojmuje od razu, mianowicie,  
że jesteśmy tak samo bez znaczenia jak wszyscy.

Pan Cogito się uśmiecha. Szybko zapada ciemność.  
Wkrótce Warszawa będzie znów mrocznym miastem.

Halina Janod





## PIOTR SOMMER

### Z budynku dworca

Z budynku dworca wychodziło się łagodnie w dół, chodnikiem po lewej, mijając najlepiej w mieście zaopatrzoną budkę z gazetami, a potem dalej wzdłuż przedwojennego płotu, którego każdy segment wypełniała żelazna siatka, przypominająca zwykłą siatkę z drutu, tyle że drut był raczej grubym prętem, a rombowa oka siatki na tyle duże, że można było przejść przez płot, wsuwając w nie pół stopy, nieomal jak w kolarski pedał, bez ryzyka, że stopa się osunie. Spojenia prętów wzmacniała zaciśnięta pętla, tej samej co pręt grubości. Miał ów metalowy płot kolor kolejowo ciemny, jak wagony. Schodziło się z niego też nieryzykownie, tyle że schodzenie znaczyć by musiało – jeśli nie zaraz brak godności, to jednak jakiś brak: na drugą stronę należało zeskakiwać.

Wychodząc z dworca z prawej strony, mijało się czarny żuraw kolejowy, pod którym krztusiły się lokomotywy, a obok, też będący częścią stacji, rozłożysty kasztanowiec, który latem był dużo lepszy i wygodniejszy niż parasol – człowiek nie musiał go ze sobą taszczyć, a mógł na niego liczyć. Jedyne, co trzeba było zrobić, to być na miejscu, kiedy padało. Ulewa odbębniała swoje, a potem nad chodnikami i ciepłym asfaltem wyrastała mgła, i znów robiło się parno. Chodnik po prawej opadał tak samo łagodnie, a jego towarzyszem też był płot z prętów. Oba chodniki, wzdłuż których, zależnie od pory roku, czekały dorożki albo sanie, albo taksówki, oddzielało od siebie ze trzydzieści metrów opadającej razem z nimi jezdni. Jezdnia tworzyła całkiem okazały plac.

Idąc zaś na stację, pokonywało się wzniesienie odpowiednio wolniej – długi prostokąt placu podnosił się niespiesznie, przez jakieś sto pięćdziesiąt metrów, aż do samego wejścia. Plac pokazywał – to się rozumiało – że czasu ma pod dostatkiem i nic go w tej materii nie poruszy. Budynek dworca, z kilkumetrową iglicą na wierzchołku, górował ponad placem i, mimo solidnych swych rozmiarów, wyglądał lekko, szczególnie z pewnej odległości, jak szaropióry ptak zwrócony w stronę miasta, ze swoim postawionym do pionu dziobem i rozłożonymi symetrycznie na płask skrzydłami. Wydawało się, że zbyt nie obciąża przestrzeni, którą zajmuje, a tylko uprzytamnia jej własne

możliwości. Ptaszysko było nieco wymieszane gatunkowo i tym sobie tłumaczy, że nie weszło do głównego zrębu ornitologicznej taksonomii.

Smukły korpus budynku z galeryjkami jak skrzydłami po obu stronach stał doskonale w poprzek placu i domykał otwartą jego przestrzeń, ukształtowaną przez równoległe linie obu trotuarów, obu krawężników, obu metalowych płyt i w pewnym sensie domyślnych na nasypach torów, bo tory widać było tylko od strony dworca. Stanowił logiczne zakończenie widoku i oskrzydlał miasto od strony zachodniej, a może uskrzydlał, rzecz wciąż budziła żywe spory lokalnych znawców. Za budynkiem, na zachód, hen w stronę dalekiego Świdra, ciągnęły się już tylko długie perony, po jednej mające skup złomu i makulatury, po drugiej rampę z węglarzami, a za peronami srebrne tory, jakby lekko splecione z powodu bocznicy. Tory po stronie wschodniej, mniej rozgałęzione, widoczne tylko od strony dworca, były najwyższe jak zapowiedź, zwiędła zapowiedź czegoś więcej. Potem ginęły w chaszczach obrastających nasyp.

Ta niewidoczność stawiała ich egzystencjalny status pod znakiem zapytania. Przykro wspominać o tym, bo podejrzliwość najbardziej nieprzejednanych mieszkańców miasta powinna mieć, nadal mi się wydaje, jakieś granice. Jeżeli kwestionować istnienie torów tylko dlatego, że nie zawsze je widać, można by równie dobrze kwestionować wszystkie inne rzeczy i każdą rzecz z osobna, tę, którą widać, i tę, której nie widać. Mój przyjaciel, zdecydowany przeciwnik teorii nieistnienia wszystkiego, czego nie widać, więc tego, co nie jest bezpośrednio nami, zwykł pytać: „A po czym to, z łaski swojej, jeździłyby pociągi?”. Ja miałem do owej kwestii stosunek bardziej wyważony, ale nie kryjąc się z upodobaniem, dodawałem od niechcienia kilka słów od siebie: „Bez torów piasek mógłby się dostać aż do przełyku parowozu”. Ta powściągliwość zjednała mi nieco przychylności u młodych panien, które pragną oprzeć się na kimś stabilnym, kogo nie trawi pasja ani słomiany zapał.

Kiedy stojąc przed dworcem, patrzyło się, jak plac opada – czy to z powodu różnicy poziomów między coraz mocniej wywyższającym się nasypem a pochyloną jezdnią z chodnikami, czy też z racji niezrozumiałych w pierwszej chwili skosów i wyrównującej wszystko ulicy Warszawskiej – przestrzeń układała się w kilka planów. Warszawska, widoczna ponad wiaduktem z domyślnymi torami, wprowadzała tu odrobinę ładu.

Idąc wzrokiem od lewej do prawej, widziało się kamieniczkę z czerwonej cegły z dwoma metalowymi balkonami na pierwszym piętrze, sterczącymi symetrycznie po obu stronach głębokiej bramy; delikatesy, pokryte płaskim dachem, niskie i długie, i otynkowane na szaro; dwupiętrowe kino „Promyk”,

złączone jedną ścianą z delikatesami; kamienicę z zakładem fryzjerskim, oddzieloną od kina wąskim wjazdem na podwórko; bar mleczny ze ścianami z dykty i listew, z gankiem, na który wchodziło się po dwóch drewnianych schodkach. A na końcu tego odcinka, zanim Warszawska zdążyła skręcić mocniej w lewo, widniał narożny drewniak, w którym od frontu mieścił się sklep z artykułami piśmiennymi. To z niego, na samym rogu ulic Warszawskiej i Wrońskiego, na pierwszym piętrze sterczał w powietrze drewniany balkon.

W czerwonej kamienicy na parterze znajdował się sklepik ze słodyczami, „Pszczółka” – przy ladzie odrywały się od podłogi żółtokremowe kafelki. W szarych delikatesach, które miały duże okna, pracował pan Adamowicz, ojciec Lagi – czasem chodził po sklepie w kitlu z szaroburego drelichu, czasem z szaroniebieskiego. „Promyk” zamienił się później w dyskotekę „Bilbao”; jej właścicielem był Czesiek Jastrzębski, znany wówczas bardziej jako Łosoś, o którym nagle przepadł słuch, jakby dosłownie zapadł się pod ziemię. Bar mleczny długo, jak na swoją cherlawą konstytucję, trwał jako sklep z sukniem i pasmanterią. Balkon w narożnym drewniak, gdzie na parterze, przez ścianę z papiernikiem, mieściła się biblioteka publiczna, kurczył się powoli – kiedy podpadało drewno, zostały z niego jeszcze dwie sterczące szyny; kiedy dom spłonął, zabrano je na złom.

Każda z tych imponujących budowli stanowiła część ciągu, który był chlubą ulicy Warszawskiej. Ona sama nie bez powodów cieszyła się sławą najbardziej prominentnej ulicy w mieście. Wszystkie szły zatem w jednym ciągu, jedna obok drugiej, każda różniła się wielkością i wyglądem – i wszystkie były ze sobą sklezione, albo prawie sklezione, z wąskimi lukami dwóch albo trzech wjazdów na podwórka. Najbardziej imponujący był jednak kształt ich wszystkich razem, cały ciąg owych zabudowań. Przez kilkadziesiąt lat szykował się on do powtórnego nakręcenia filmu „W samo południe”. Całe miasto wiedziało, że na tym odcinku Warszawskiej Gary Cooper wypadłby dużo lepiej.

Zejście do miasta chodnikiem z prawej mogło się zdarzyć tylko wyjątkowo: człowiek miał prawo nie być pewnym wielu kwestii tożsamościowych, ale przynależność w mieście była oczywista. Między chłopcami z sanatoryjnej strony torów, którzy wychodzili z dworca chodnikiem po lewej, a chłopcami z bazarowo-kresowej części miasta istniały głębokie podziały. Jednak płot z lewej i płot z prawej kończyły żywot w zgodnej separacji o sto pięćdziesiąt metrów dalej i ze trzy piętra niżej, każdy pod swoim wiaduktem. Tylko oba nasypy, żeby utrzymać poziom domyślnych torów, w miarę obniżania

się chodnika, rosły do góry, odrywając się od swych nieokazałych, by nie powiedzieć płaskich, korzeni. Po nasypie z lewej szedł tor, twierdzili stosunkowo pewni siebie znawcy kolejnictwa, z Lublina do Warszawy. Za torem rosły chaszczce, wśród nich najmocniej rozkrzewione, w dodatku bardziej wszere niż wzwyż, samosiejskie klony. Wysokości nie rozpoznawało się za sprawą drzew, lecz słońca, i dzięki pośrednictwu połyskujących w słońcu przedmiotów.

Za chaszczami ciągnął się zwyczajny płot kolejowy, zrobiony na przemian z szarobetonowych żeber i z żeber tego samego kroju, również stojących w pionie, ukształtowanych z powietrza. Panuje dziś zgoda, wypracowana podobno z niemałym trudem, że migawkowa ich naprzemienność miała nie pozwolić przestrzeni dłużyć się bez końca. Któż mógłby wiedzieć, jak by to wszystko wyglądało, gdyby miasteczko ciągnęło się wzdłuż torów bez umiaru, wyzbyte czy tylko niepewne innych swych dymensji. „Co za paradoks przestrzeni – zauważał medytacyjnie usposobiony kolega Laga-Adamowicz – że ta postawiona wzdłuż szyn struktura osłaniająca, która niejako z natury rzeczy zwraca uwagę na ich zasięg, a więc na długość, uprzytamnia nam fakt istnienia szerokości. Jednak sugestia, że tory są nieskończone, czy też że ciągną się bez końca wydaje mi się – dodawał oględnie – raczej bałamutna”. Moim zdaniem koledze Ladze chodziło o to, że tory, podobnie jak płot, też się gdzieś kończą.

Czyśmy zdawali sobie sprawę, że to dopiero betonowy płot umożliwił nam ruch w poprzek, nie dam głowy. Pochłonięci kwestiami bardziej praktycznymi, mogliśmy długo jeszcze nie zwrócić uwagi na brak tego konkretnie wymiaru. Oto jak istotne konsekwencje wniósł w nasze rozumowanie wspomniany paradoks przestrzeni, zwany dziś coraz powszechniej, od nazwiska wynalazcy, „paradoksem Adamowicza”. Towarzyszyła nam odtąd uwewnętrzniona wiedza, że to właśnie on, płot, pozwala nam przedostać się na drugą stronę miasta, przeciąć je wszere. A jeśli, z racji dotychczasowych przyzwyczajień, szerokość nie bardzo nam dogadza, zawsze możemy wrócić do tego, co było – przemienić szerokość w długość, drugą długość, nową długość, długość wcześniej nieznaną.

Jedno z betonowych żeber na płocie od Kościelnej było wybite. Wkładało się w tę dziurę głowę, potem tułów, i cała stacja zostawała z tyłu. Tymczasem jezdnią przed budynkiem dworca, zawinąwszy pod wiaduktem pod kątem stu osiemdziesięciu stopni, doczłapywała się pod górę, do rogu Warszawskiej i Kościelnej. Był to odcinek elegancko wyasfaltowany, z klombami i kwietnikami opadającymi ukośnie od Warszawskiej, ale na całej swej długości bezimienny, nie wyniesiony do rangi ulicy, która posiadałaby imię na planach miasta.

Nikt nie mógł tu mieć adresu, a adres nie miałby sensu. Trudno powiedzieć, czy nie nadano owej jezdni i asystującemu jej po obu stronach chodnikowi nazwy z tego względu, że nikt przy niej nie mieszkał, czy może nikt nie mógł zamieszkać, ponieważ jezdnia pozbawiona była miana.

Przez dziurę w betonowym płocie miało być szybciej. Zdawało mi się, że dysponując, by tak powiedzieć, skrótem dziury, zdołam tę człapiącą z wolna pod górę bezimienną jezdnię, jak furkę z kartoflami ciągniętą przez cherlawą szkapę, na swój sposób uprzedzić, pojawić się u zbiegu Kościelnej i Warszawskiej przed nią. Za każdym jednak razem, ledwie zdążyłem się precyzyjnie, jezdnia już tam była, przecząc mojemu rozważnemu podejrzeniu, że jeśli tylko spojrzę w jej kierunku wystarczająco szybko, najlepiej jeszcze z dziury, przytapię ją na nieistnieniu lub na istnieniu niezupełnym, nie całkiem jeszcze ustabilizowanym – i tym sposobem dowiem się odrobinę więcej, jak wyglądała przed asfaltem, i dzięki temu przywrócę na chwilę dawniejszą jej obecność, a jeśli tylko nabiorę większej wprawy, ta chwila się poszerzy, a ja będę mógł zobaczyć, jaki owo miejsce miało kształt jeszcze przed brukiem. Skądinąd czas, rzecz oczywista tylko do pewnego stopnia, przepływał po obu stronach betonowego płotu, tak z przodu, jak i za plecami, nie było tylko pewne, czy płynie równomiernie ani skąd wypływa.

Metalowym płotem w romby osłonięte było również zygzakowate przejście przez tory przy rogu Warszawskiej i Leśnej, które wychodziło na róg Armii Radzieckiej i Sosnowej, przy Teatrze Jaracza, obok ubezpieczalni, i jeszcze jedno przejście przy Warszawskiej, podobnie zygzakowate. Przecinało ono torowisko tuż za rampą i bocznicą kolejową, już od strony Świdra, i łączyło Warszawską z telepiącą się do Świdra ulicą Górną. Jednak ani przy jednym przejściu, ani przy drugim przechodzić przez płot nie było powodu, chyba że dla wprawy.

Leśna przedzierała się do Żeromskiego wśród wysokich sosen. Górna była Górną z oczywistych powodów, choć piaszczysty pagór, który miała pokonać, nie należał do okazałych. Sama Warszawska miała z miastem stołecznym tyle wspólnego, że niewątpliwie wskazywała ku niemu mniej więcej właściwy kierunek. Teatr Jaracza był dawno temu kinem, ulica Armii Radzieckiej nazywała się wtedy ulicą Sienkiewicza, a co się dawno temu działo za rampą po stronie Górnej, nie powiem, bo poprzysiągłem.

W słoneczny dzień właśnie od tamtej strony stacji widać było nawet poczekalnię w Świdrze, a w nocy peronowe światła. Czy raczej zarys poczekalni, która w przekroju poprzecznym – znaleźmy ją przecież intymnie, od

środką – miała kształt litery T, z nieco za krótką i za grubą nogą, z motylkowo odgiętym w górę dachem, pod którym wmurowano słowo Świder. W nodze mieściła się kasa z podłużną poczekalnią i dwiema ławami, wbudowanymi solidnie naprzeciwko siebie.

Myśl o bilecie do Świdra nie przeszłaby nam przez głowę. Wpadka, to się wiedziało, musiałaby być kosztowna, ale gra z konduktorem miała znaczenie wyższego rzędu. Któż to mógł wiedzieć, że niektórym gapowiczom ukształtowany wówczas zmysł ryzyka tak bardzo przypadnie do gustu? Zwycięstwa nie okrzykiwało się nawet na trasie bardziej ambitnej, do Falenicy, albo i samej Warszawy, kiedy to przesuwaliśmy się czujnie z przedziału do przedziału i wyglądali od niechcienia przez otwarte na przystankach drzwi, czy też w ostatniej chwili przeskakiwali z wagonu do wagonu. Drzwi syczały ostrzegawczo, kiedy maszynista po zatrzymaniu pociągu otwierał je wszystkie na raz i kiedy je przed odjazdem zamykał. W razie potrzeby drzwi można było otworzyć samemu, przesuwając do pionu metalową wajchę.

Z okrzykiwaniem zwycięstw tak już zostało, nawet tych rzadkich zwycięstw, które mogły przynieść chlubę, chociaż sukcesy falenickie albo warszawskie nie były nieprzyjemne. Konduktorów w składzie jeździło wtedy dwóch. Lubili się skrzyknąć i oskrzydlić delikwenta. Widząc, co się święci, delikwent musiał przesunąć wajchę i wyskoczyć na kilka sekund przed przystankiem albo wysiąść z godnością, jak gdyby nigdy nic, i niechętnie, a jednocześnie od niechcienia, czekać potem na następny pociąg. Porażki zapominało się natychmiast, dlatego nie wynosiliśmy z nich pożytku. Tylko w ciuchci karczewskiej, która nie miała przystanków – jeździła do Karczewa i z powrotem – gra trwała do chwili, kiedy na długim łuku, koło piaskowej góry, gdzieś naprzeciwko Ługów, trzeba było skakać ze stopnia; czasem już przy boisku, na którym lokalny Klub Sportowy walczył o wejście do A-klasy z „Mazurem” Karczew.

Wskakiwałem do ciuchci na łagodnym zakręcie Staszica w pobliżu kuźni, słysząc że nadjeżdża – w miejscu, gdzie lokomotywa nie zdążyła jeszcze się rozpędzić – niechętnie rezygnując z przyglądania się sypiącym na boki iskrom. Trzeba było dogonić wagon, uchwycić się poręczy nad stopniem, podskoczyć, płynnie się w tym wyskoku podciągnąć – i osiąść na stopniu. Zeskakiwało się też na siedząco.

Płot z szarobetonu, a w deszcz z burobetonu, w powietrzne i betonowe prążki, przewiewny i okropnie szorstki, powinien być również brzydki, ale czy był brzydki, nie sposób orzec. W tej mierze też pewnie był graniczny. Jednak

estetyka ogrodzeń nie wybijała się na pierwszy plan, nie spędzała snu z powiek – parkany i płoty w mieście po prostu były, z koleją nie miały zwykle nic wspólnego, przez jedne przełaziło się łatwiej, na innych można się było poharatać, to się wiedziało na pierwszy rzut oka.

Pewien spec w dziedzinie płotoznawstwa, dawniej zwykły płotołaz, dziś profesor z pokaźną trzódką obojga płci doktorantów, wspomina z niejaką emfazą, że „parkany służyły do przełazenia, tak samo jak powietrze służy do oddychania”. Zgłaszałem mu, jako amator, oczywista, pewne wątpliwości co do ich służebnej roli. Sam nie pozwoliłbym sobie na tezę tak ogólną. Ostrożna intuicja odpowiada mi, że w kwestii służebności zwieść mogła profesora stosunkowo dziś mała, to prawda, aktywność płotów. Czy jednak rozdarte gacie nie mogłyby wskazywać, że to my graliśmy wobec nich rolę służebną? Materia powietrza z kolei wydaje mi się zbyt zwiewna, zbyt lekka na tak jednolite porównanie, zbyt wiele w niej prześwitów. Niekiedy po drugiej stronie ogrodzenia głośniejsz czekały psy, lub ujadły, albo warczały, albo tylko słyszało się parszające chrapy i tupot psich nóg wzdłuż płotu.

Bywało w późniejszym czasie, że i brzydki płot kolejowy umiał być ładny, zwłaszcza na Armii Radzieckiej, gdzie już od zbiegu z Powstańców Warszawy wtapiał się zmyślnie w rząd całkiem gęsto rosnących kasztanowców. Wydaje mi się, iż niezależnie od pory roku zwracał na siebie uwagę może najbardziej tym, że zbytnio się nie rzucał w oczy. Jesienią miał barwę pni i konarów, zimą szatkował swymi prążkami ciągnącą się wzdłuż torów przestrzeń, a latem ginął pod kasztanami, nie było go w zasadzie widać. Kasztany towarzyszyły mu do końca, czyli do przejścia przez tory, z białą tablicą na metalowym drągu i czarnym na niej napisem PRZEJŚCIE PRZEZ TORY STRZEC SIĘ POCIĄGÓW. Było to właśnie owo przejście naprzeciw Teatru Jaracza, w którym licealiści tańczyli ludowe tańce, a amatorzy, też w roku szkolnym, grali *Damy i huzarów*. Dalej, zaraz za przejściem, związek między płotem a kasztanami rozrywał się na dobre, robiło się przestronniej, bardziej prześwitowo, znów było widać tory.

Bez duchowego wsparcia płotu drzewa wyglądały na mniej pewne siebie, jak gdyby teraz przerastał je trud nieodzownej ekspansji i zbierania sił na własną rękę, bez osłony. Rosły mniej równomiernie, ale ciągnęły się jeszcze przez kilkaset metrów, do przejazdu. Bezpłocie było dla oka miłe, ale wymiary przestrzenne mogły tu mniej na sobie polegać. Długość i szerokość, raz zainstalowane, istniały wprawdzie dalej, a jednak były oznaczone słabiej. Dlatego też jedna przestrzeń mogła przesłonić drugą albo pomylić się z innymi przestrzeniami. Czas ze swej strony również – lubił się niespodziewanie skracać,

spóźnić albo wyciągać bez powodu, w przód, a nawet wstecz. Mimo że nie łączyło się go z przestrzenią miasta, miejski porządek czasu bez płotu też szedł w rozsypkę.

Po drugiej stronie torów, wzdłuż pozbawionej kasztanów ulicy Warszawskiej, łysy beton płotu wyglądał gorzej. Nie bacząc na zaciekawienie mieszkańców miasta, a nawet i przyjezdnych, odgradzał od ulicy, i do pewnego stopnia wyjmował spod jurysdykcji wzroku, cały ów teren kolejowy – rozległy pas piasku rozciągający się wzdłuż torów, na którym w najbardziej utwardzonych miejscach pasła się czasem pojedyncza koza. Na swym odcinku centralnym jednak, od papiernika i baru mlecznego, kina i fryzjera, aż po Gospodę Ludową na rogu Kościelnej nasza ulica główna wyraźnie, acz nienatrętnie, zgłaszała ambicje kulturotwórcze. Trudno by było przeoczyć ów deficyt ostentacji, a nawet tupetu, których w innych miastach nie brakuje magistralom o wiele mniej okazałym. Te kulturowe aspiracje w sposób naturalny wspierała przemiana Gospody Ludowej w Restaurację Stylową, tym bardziej że wraz ze zmianą nazwy zmieniono w niej wystrój i talerze. Jednak tutaj, za ulicą Leśną, coraz wyraźniej kierując się w stronę Śródborowa, Warszawska zgłaszała swe ambicje powściągliwiej.

Nie wiem, czy to kogoś mogło dziwić. Warszawska nie prowadziła do magistratu ani do ogromnego pensjonatu Gurewicza, już zresztą mocno podupałego, przedzierzgniętego właśnie w Liceum Pielęgniarskie, skądinąd coraz bardziej cenne z powodu dziewcząt, kierujących się sprężystym krokiem do miejsc swoich przeznaczeń. Były w stawianiu kroków jak gdyby bardziej wyrobione niż nowicjuszek z liceum ogólnokształcącego, być może z tej przyczyny, że w szkołach ogólnokształcących później dochodzi do rozstrzygnięć związanych z całonocną specjalizacją. W zakładach nauczania, by tak powiedzieć, bardziej zawodowych, było inaczej. Wydaje mi się, że starania praktykantek w zakresie nauk okołomedycznych umiały przynieść pacjentom niemałą ulgę. Wątpię, by na przeszkodzie mógł stawać tutaj brak dłuższego doświadczenia. A jeśli stawał, to, o ile mi wiadomo, praktykantki umiały wyzwaniu sprostać.

Kasztany na Warszawskiej? Musiano by je posadzić dla pani Zdunkowej, co prowadziła kiosk spożywczy przy przejeździe, lub dla kolegi Gruszki, chorego na heine-medinę, albo dla dzieci od Kowalskich, podobnych do siebie jak pięć kropli wody, niezależnie od płci i wieku, i niezależnie od tego, czy widziało się je na podwórku, czy też za szybą kuchni, kiedy to one patrzyły na podwórko, albo dla Mietka Rypiny, zwanego z racji wzrostu Kajtkiem, albo dla starej Radomskiej, która oporządzała grzyby na podwórku, koło studni, albo



dla pana Drawicza, który z werandy na piętrze po przeciwległej stronie domu przez całą noc wołał proroczo „Nie bój się, nie bój się”, a potem go zabrano do Drewnicy, lub dla stolarza Stefańskiego, który miał przyklejony do naszego domu warsztat, a w nim różnej szerokości heble i dłuta i piłę tarczową i piłę taśmową, i góry wiórów i trocin, albo dla Maniai, której syn Maniusz był ogólnie rzecz biorąc zdania, że mu zabiłem jakiegoś nieznanego mi osobiście pana, żyjącego podobno bardzo dawno temu, i z tej przyczyny wraz z kolegami masakrował mi pod oknem kwiaty, sałaty i rzodkiewki, a moja mama raz się do niej wybrała, żeby je wziąć w obronę, i mnie też wziąć w obronę, ale przyniosło to opłakane skutki, albo dla mojej mamy, i dla mojej głuchej babci, z którą raz albo dwa w tygodniu chodziłem z menażką do baru mlecznego po zupę, i trzeba było w tym celu przejść przez całe niekończące się podwórko, mijając ich wszystkich jak gdyby nigdy nic, śladami kopyt i kolein pozostawionych przez węglarzy i szmaciarzy, albo – przecież to śmieszne – dla mnie.

Warszawskiej nie było po drodze nawet do parku z bardzo reprezentacyjnym kasynem oficerskim, też przemienionym w liceum – nie pielęgniarskie, ogólne. A może lepiej powiedzieć – do kasyna z parkiem, bo kto wie, co kiedy liczyło się bardziej. W każdym razie na pewno jeszcze długo po tym, jak na kocie łby Armii Radzieckiej wylano asfalt, Warszawska była wciąż podbita brukiem. Warszawska, łączniczka między sosnami Śródborowa a wiklinowym brzegiem rzeki Świder, nie musiała się nawet zbroić w dziejową cierpliwość. Na Warszawskiej na niskim piaszczystym nasypie przed torami płonęły złote dziewczannny.

Płot szarobury na Armii Radzieckiej odkrywaliśmy w czas wczesnej jesieni, kiedy na drzewo ciężko było wejść z chodnika. Ulicę Sienkiewicza z pewnością wysadzono kasztanowcami w jednym rzucie, i chociaż wszystkie rośliny tak samo długo, a później wspierało je betonowe ogrodzenie, niektóre były zrezygnowane, niewyglądne, raczej cherlawe. Być może słabsze drzewa nie potrafiły dojść do ładu z tym, co zaszło, a może nie były w stanie po tym, co zaszło, dojść do siebie. Nie byłbym zaskoczony. Inne miały potężne pnie, ale najniższe konary rosły za wysoko, żeby się podciągnąć.

Gałęzie wznosiły się kolistnie, ze wszystkich stron – nad asfaltową jezdnią, chodnikiem, pozeberkowanym płotem. Na gałęziach kołysały się wielopalczaste liście, po ciemku też. W święta ulice świeciły pustkami, nawet w południe – oś wibrowania czasu przesuwiała się gdzie indziej, nie zawsze wiadomo było gdzie. Liście nieruchomiały, wolniej poruszało się powietrze.

Pąki kasztanów były lepkie, a potem przez kilka dni majowych kwitły kwiaty – cokolwiek sztywne, świecznikowate; zdawały się spóźnioną zapowiedzią wiosny, która tymczasem spełniła się gdzie indziej. Z początkiem roku szkolnego w grubych zielonych torbach, których bronily kolce, dojrzewały ogromne nasiona. Rzucalo się w ich kierunku czym popadlo – najlepsze byly grube i ciężkie patyki, które tylko z rzadka i z najwyższą niechęcią zawieszały się wśród liści. Rzucalo się czym popadlo albo stawalo na betonowym płocie, chwytalo niedostępną z chodnika gałąź i potrząsało nią ostrożnie – trzymając się jej w tym czasie – żeby nie spaść. Potrząsało się trochę przedwcześnie, zanim owoce uzyskaly pełnoletniość, usilnie, ale bez niecierpliwości, czekając aż dołem przejedzie auto, przejedzie przechodzień.

Kolczaste kule rozbijaliśmy piętą albo kamieniem. Niektóre miały po trzy komory. To tam mościły się brązowolśniące, nieskazitelnie gładkie kasztany – wystarczająco wielokształtne jak na przypisany im kulisty format, nawet bliźniaki nie wyglądały tak samo. Były jeszcze wilgotne, kiedyś je wyluskivali, i wilgoć nie odbierała im ciemnego blasku. Rozpółowane łupiny z białą wykładziną zostawały na jezdni. Najpierw żółkły, potem brunatniały, od wewnątrz i od zewnątrz.

Wśród liści nawet w środku dnia grasował półmrok. Ostatnie kule rozłupywało się przed zapadnięciem wieczoru, już cokolwiek pospiesznie – widoczność była z każdą chwilą mniejsza. Kawki wracały do lasu, niebo czerniało – trzeba się było zbierać. Kiedy wracałem na drugą stronę torów, nie przyszło mi nigdy na myśl, że oto samowolnie, bez najmniejszej z nikim konsultacji, przywracam przestrzeni jej zagubiony wymiar, i utracony wymiar czasu, bo nagle robiło się zupełnie ciemno, z kieszeni dobiegał matowy grzechot. Kto by go tam na torach słyszał – słyszało się kamienie, po których się szło, na których ciemniały podkłady. Chłód kasztanów w kieszeniach odczuwały uda, a może było już chłód wieczoru; i palce, kiedy wkładało się do kieszeni rękę.

Niektóre kolczaste kule przez dzień czy dwa leżały na jezdni przy krawężniku, udając puste skorupy. Upiec się mogło i kilku gołym kasztanom, ale na jutro już tak nie świeciły.

KRYSTYNA RODOWSKA

## Lato przechodzi

nie zawsze jestem sobą  
czasem drzewem czasem szelestem  
w powietrzu

Henri Meschonnic

już prawie pełnia  
w chaszczach  
światło się chmurzy

oko zamyka się  
otwiera  
noc buzuje

kamienie idą się kąpać

ostatki słońca  
przez skórę  
wyścielają duszę

lato przechodzi  
zakapturzone  
przeziera przez sznury

muzyczne  
toccata wilgoci  
policzyć palcówki deszczu

skowyt karetki nad ranem  
crescendo  
lęku o niewidzialnych

lato uchodzi  
każdy dzień jak liść  
czepia się życia

pora na skok  
w czas  
bez spadochronu

*wrzesień/październik 2016*

## W pułapce newsa

w meksykańskim kurorcie Puerto Vallarta  
porwano z restauracji kilkoro turystów

kolejna wersja głosi:  
nie turystów ale syna  
gangstera nr 1 wraz z jego ludźmi

kto ma uiścić okup?  
(sławny tatuś wciąż siedzi)  
i komu?

tubylcze gangi ponoć  
konkurują z sobą  
czyja śmierć bardziej  
się opłaci

newsy: patrz im na słowa  
one mają ręce

*wrzesień 2016*

LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI  
Nad jeziorkiem Duszatyńskim w 1959 roku

Zachody słońca z zielonym listkiem  
Tam gdzie jeziorko Duszatyńskie  
Nie trzeba wcale czasu cofać  
Sił by ten zachód słońca kochać  
Być tam jak smreki, jak powietrze,  
Co zobaczyłem tam jest wciąż pierwsze.  
Namalowane do końca świata,  
Tamtego sierpnia, tamtego lata.  
Pożar zachodu, słońca wrzenie,  
Wokół, i obok, i w nas wzruszenie  
Tam spokrewniony z każdym listkiem,  
Z wodą jeziorka Duszatyńskim  
Już nocleg życia. Szumią nam smreki  
Widzę jak kładzie się cień na powieki

### Wiersz bez tytułu

Za wiele ideologii  
W tłum śmiertelny wpadło  
O śmierć i wyrok się chcecie sądzić  
A ja chcę się sprzeczać światło

## Wiara na jedno kolano

Trzeba wyjąć wątpliwość na światło  
Przygotować się  
Już dziś na zmartwychwstanie  
A nie odrzucać ufność  
I wierzyć euforycznie  
Klęcząc  
Na jednym kolanie

## JAN KOTT

### „Dramaturg?! Co to za zwierzę?”

Julia Hartwig: Witam wszystkich państwa na dzisiejszym spotkaniu, witam serdecznie Jana Kotta. Jan Kott tym razem przyjechał z okazji ukazania się w Polsce trzech tomów swoich dzieł, wydanych staraniem miłośników jego piarstwa. Z wdzięcznością przywitać trzeba ten uwieńczony sukcesem zamiar, wymagający w naszych warunkach wydawniczych ogromnego wysiłku i jeszcze większego oddania dla autora. Witamy najserdeczniej Jana Kotta i proszę go o zabranie głosu.

Jan Kott: Dziękuję ci bardzo, Julio, za tak bardzo wzruszające wprowadzenie i drogim państwu dziękuję za przyście na ten wieczór.

Dramaturg?! Dramaturg?! Co to za zwierzę? Bardzo dziwne zwierzę i właściwie nowe. Ale reżyser także jest dosyć nowym zwierzęciem, jak wiemy – z końca dziewiętnastego wieku. Przedtem jeszcze, jak zawsze, zamiast reżysera był jakiś rodzaj inspicjenta: wprowadzający aktorów, wprowadzający wejścia, ustawiający. Ja, kiedy miałem swoją pierwszą, dziwną reżyserię w Edynburgu, lat temu chyba trzydzieści, co było moim debiutem reżyserkim, miałem reżyserować dwie sztuki Mrożka; nie bardzo wiedziałem, jak sobie dać radę, poszedłem do [...] i zapytałem: „Jak to się robi? Jak to się robi tę reżyserię?”. „A to nic strasznego, to jest bardzo proste: masz usiąść w siódmym rzędzie krzeseł, patrzeć na aktorów, jak jeden będzie zasłaniał drugiego, to mu zwróć uwagę, żeby się nie zasłaniał. A jak mają przejść w dwóch przez salę, przez drzwi, to musisz powiedzieć, kto jest pierwszy, a kto drugi, bo się uderzą głowami. A reszta – powiedział – to jest proste, nie mamy o czym mówić”. I rzeczywiście jakoś to było.

A jeśli chodzi o dramaturga... Dramaturg wydaje się być pośrednikiem między trzema strefami teatru: tekstem, sceną i widownią. Mówi się, że reżyser ma pomysły, dramaturg ma jeszcze więcej pomysłów. Jedną z funkcji dramaturga jest bronić reżysera, bronić pomysłów reżysera albo bronić reżysera

---

Wykład Jana Kotta wygłoszony podczas spotkania w Domu Literatury w Warszawie z okazji opublikowania jego *Pism zbiorowych* (1991).

Z archiwum Krystyny i Stefana Chwinów; przygotowała Krystyna Turkowska-Chwin.

przed jego pomysłami, bronić interesów tekstu przed sceną i bronić, w jakiejś mierze, zainteresowań, czasu publiczności wobec pseudowspółczesnego albo zamierzchniego czasu widowiska. Dramaturg jest jakby między tymi trzema czasami: czasem widowni, czasem sceny, czasem tekstu. Najprościej byłoby, jeśli mamy mówić o interpretacji, sięgnąć do jakiegoś konkretnego przykładu, jak pracuje dramaturg. Postanowiłem wybrać jako przykład dla toku tego dzisiejszego wieczoru *Antygonę*, dlatego że wszyscy mniej więcej ten stary tekst znamy i jest on stosunkowo łatwy. Jak państwo wiedzą, w Tebach była wojna domowa. Zginęło w niej dwóch podwładnych Kreona. Jeden po stronie Teb, drugi po stronie tych, którzy chcieli wtargnąć do Teb, i wtedy Kreon, władca, jednego z nich uhonorował pogrzebem greckim, a drugiego wydał na pożarcie krukom. My z własnego doświadczenia wiemy, jak to wygląda: jednych się chowa, drugich się nie chce chować, trzeba ich później ekshumować. Kreon zagroził karą śmierci temu, kto się odważy pochować zdrajcę. Antygoną, siostrą obu braci, postanowiła dokonać właściwie symbolicznego obrzędu – posypania piaskiem trupa. Tutaj musimy zwrócić uwagę na jedno: że wbrew temu, co często twierdzą interpretatorzy tekstu, nie chodzi tutaj o jakąś wiarę w życie pozagrobowe albo w to, że duch niepogrzebanego ciała będzie się błąkać, nie mogąc znaleźć ukojenia. Wydaje się to rzeczą normalną i bardzo ludzką, że chcemy, żeby nasi zmarli mieli swoje miejsce, do którego możemy przyjść. Muszę powiedzieć, że jednym z bólów mojego życia jest to, że nie znam grobu mojego ojca, zamordowanego przez Niemców. Tak, że musimy na to pogrzebanie-niepogrzebanie dwóch braci Antygony patrzeć raczej z tego punktu widzenia naszego ludzkiego doświadczenia. Chcemy zobaczyć, chcemy dojść, chcemy mieć grób tych, którzy są nam bliscy, żeby go móc odwiedzać. Antygoną dokonała symbolicznego pogrzebu, przyznała się do tego i została skazana na śmierć przez Kreona.

Interpretacje są tutaj różne. W klasycznej interpretacji heglowskiej tragedia jest niemożliwym wyborem między dwoma systemami wartości. Tutaj prawo i państwo, po drugiej stronie rodzina i moralność. Nie bardzo wydaje mi się to słuszne, dlatego że, jak wiemy, Kreon był ohydny tyranem. I ta interpretacja nie wydaje się, dla nas, silnie przekonująca. Może inna interpretacja jest nam bliższa, także interpretacja Hegla. Hegel twierdził, że żołnierz póki żyje, należy do państwa i państwo nad nim sprawuje władzę. Ale żołnierz gdy umrze, trup żołnierza musi wrócić do rodziny. I wraca do rodziny i rodzina ma nad nim pieczę. Jeżeli się nie pozwala trupowi wrócić do rodziny, to łamię się pewne zasadnicze prawa ludzkie. I tego właśnie dokonał Kreon. Za życia jeste



oddany państwu, po śmierci masz wrócić do rodziny I znowu staje się to nam jakieś bliskie. To, co się stało na Węgrzech, ze zdarzeń, które nastąpiły, że trupy długo się poniewierały, zanim znalazły miejsce swego wiecznego spoczynku. Antygona zostaje skazana na śmierć, zamknięta i popełnia samobójstwo. Otóż mi się wydaje, że jedno z tych pytań, które dramaturg postawiłby reżyserowi i publiczności, brzmi: „Dlaczego Antygona popełniła samobójstwo?”. Dlaczego ta biedna dziewczyna, tak odważna, tak pewna siebie, tak umiejąca stawić czoła Kreonowi, po paru minutach akcji scenicznej, po paru minutach akcji dramatycznej popełnia samobójstwo, wieszając się na pasku swego chitonu. Ta biedna dziewczyna... Gdyby zaczekała jeszcze dziesięć minut, jeszcze godzinę, wywalono by głaz zamykający jej ciemnicę. Tym razem interweniował Tyrezjasz, grożąc Kreonowi strasznymi skutkami. Interweniował Hajmon, narzeczony czy ukochany Antygony, który później także popełnił samobójstwo. Bardzo jest dziwna ta konstrukcja Sofoklesa, dziwna konstrukcja tragedii greckiej, gdzie tak tragiczne zakończenie wydaje się konieczne, wydaje się niezbędne, wydaje się niemożliwe do uniknięcia. Nie ma dobrego końca, nie ma szczęśliwego końca dla tragedii Edypa i dla wielu innych tragedii. Tutaj to szczęśliwe zakończenie jest bardzo blisko, jest kwestią tylko czasu, gdyby Antygona się tak nie pospieszyła. I później, kiedy wydobywają jej ciało, kiedy popełnia kolejne samobójstwo żona Kreona, kiedy Hajmon się przebił, widać, że to wszystko było do uniknięcia. Dlaczego?

Dlaczego popełniła samobójstwo? Wiemy przecież z naszych nowych doświadczeń, z tych doświadczeń, które stoją przed publicznością, przed widownią naszą, jak wielu ludzi, których znaleźcie albo o których czytaliście, przebywało w celach śmierci wiele lat, wiele miesięcy, tygodni. Niemal nigdy nie popełniali samobójstwa, chociaż nadzieja na ujście z życiem była nikła i męki tortur więziennych były okrutne. Dlaczego? Oczywiście w systemie tragedii greckiej nie wiemy, jakie były myśli Antygony, nie wiemy, co ona myślała w celi w ciągu chwil, godzin przed powieszeniem się. Jej monologu wewnętrznego nie znamy i on jest niemożliwy do ukazania. Co wiemy? Wiemy chyba tylko jedną rzecz – jakie było ostatnie jej słowo czy ostatnie chwile, kiedy przechodziła przez scenę, przechodziła obok chóru, rozmawiała z chórem przed zaprowadzeniem jej do ciemnicy. I to właśnie przejście, ten pochód wydaje się wytłumaczeniem, odpowiedzią na pytanie, dlaczego Antygona popełniła samobójstwo. Kiedy patrzymy na wymianę słów między nią a chórem, widzimy, że ten chór traktuje ją śmiechem. Ona była tak pewna swojej słuszności, racji, swego poświęcenia dla miasta i rodziny. Teraz to miasto jest jej obce.

Śmieje się z niej jako córki Edypa, uważa ją za szaloną. Ona nagle traci rację swego bytu, ten fundament, na którym się opierała i w którym wszyscy bo-  
jownicy i wszyscy pewni swoich racji, nawet kiedy zostają skazani na śmierć,  
znajdują jakiś punkt oparcia, słuszności swojego poświęcenia, swojego życia.  
To wszystko się zawaliło całkowicie i gwałtownie. Antygona została w ostat-  
nim momencie swojego życia ośmieszona.

Dramaturg to jest ten, który tłumaczy tekst, wyjaśnia tekst, ale nie na pa-  
pierce; wyjaśnia tekst, zamieniając ten tekst na przedstawienie albo sugeru-  
jąc to przedstawienie reżyserowi. Wydaje mi się, że zwłaszcza w przedstawie-  
niach współczesnych takie jest właśnie ukazanie ostatnich chwil Antygony,  
ostatniego przejścia przed wzdorczym i ośmieszającym ją nienawistnym  
tłumem – do celi śmierci. Takie ustawienie reżyserskie podyktowane przez  
dramaturga wydawałoby się może najśluszniesze. Muszę powiedzieć, że  
do tego spostrzeżenia doszedłem dwa, trzy lata temu, kiedy byłem w Buda-  
peszcie. Widziałem bardzo interesujące przedstawienie dramatu pasyjnego,  
podobnego do naszej historii o chwalebny męczeństwie, dramatu  
o męce Chrystusa od Niedzieli Palmowej do ukrzyżowania. W przedstawi-  
eniu węgierskim, niezwykle interesującym, Chrystus wjeżdża na scenę na ośli-  
cy, wchodzi do Jerozolimy w Niedzielę Palmową. Obrzucany jest kwiatami  
przez białe dziewczyny, w białych sukniach. Starcy i mężczyźni w sile wieku  
pozdrawiają go. Widzą w nim proroka, świętego. Jest witany przez miasto  
jako zbawiciel i odkupiciel. I w pewnej chwili Chrystus zostaje aresztowany,  
prowadzą go na mękę. I wszystko się nagle zmienia. Te dziewczyny, które  
były dotychczas w białych sukniach, plują na Chrystusa. Starcy rzucają w nie-  
go kamieniami. Całe miasto jest w tej chwili przeciwko niemu, ponieważ stał  
się ofiarą, i doświadczenie tej przemiany, że ofiara budzi nienawiść, budzi  
pogardę, ponieważ jest ofiarą. My, którzy byliśmy świadkami męki żydow-  
skiej, rozumiemy teraz lepiej, jak bardzo ofiara budzi pogardę, ponieważ nie  
można jej współczuć, trzeba ją nienawidzić. Ten dramat, który podyktowa-  
ło reżyserowi węgierskiemu takie zobaczenie historii o męczeństwie,  
historii o męce i pasji Jezusa Chrystusa, wydaje mi się dla współczesnego  
widza bardzo wzruszający, bardzo przejmujący. To są właśnie te przykłady  
dramaturga, który tekst rozumie, broni go, ale ukazuje w nim niewidzialne  
dotychczas przejścia.

Trzeci przykład, bo prawdopodobnie wszyscy oczekują ode mnie przy-  
kładów szekspirowskich. Wiele ich mógłbym dać, ale chciałbym dać jeden,  
który nie jest moim własnym, a który jest dobrym przykładem, łatwym do

uchwycenia, w którym dramaturg-reżyser znalazł wyjście. To jest przedstawienie *Romea i Julii* w teatrze czeskim, Svobody chyba?, blisko trzydzieści lat temu. Scena jest klasyczna. Romeo pod balkonem Julii wygłaszający swą tyradę, Julia na balkonie. Bardzo trudno współczesnemu aktorowi uniknąć w tej scenie fałszywego patosu, fałszywej retoryki, znaleźć w niej jakąś sytuację, która ją uprawdopodobni, która da realny dramatyzm obu postaciom. Reżyser czeski znalazł wyjście zadziwiająco piękne i trafne. Biedny Romeo, jeśli patrzeć na tekst, cały dzień lata po mieście od jednej zabawy na drugą, wreszcie wieczorem, po wspaniałym przyjęciu, podchodzi pod balkon. Jest zmęczony i bolą go nogi, więc zdjął buty i to patetyczne przemówienie do Julii wygłasza z dwoma butami w ręku. I ten kontrast między dwoma butami, między tym humorystycznym gestem a patetycznymi wyznaniem miłości uprawdopodobnia, urealnia, uwspółcześnia ten tekst. I jeszcze dwa przykłady. Jedną z funkcji dramaturga jest ukazanie rozmowy tekstu. Klasyczne teksty rozmawiają ze sobą i współistnieją. I w tym współistnieniu ujawniają się nowe treści, sytuacje, dramatyzmy ukazane przez dramaturga. Jeszcze raz sięgnijmy do *Romea i Julii*. Na czym polega wspólnota *Romea i Julii* i *Troilusa i Kresydy*? To są dwie różne sztuki. Jedna jest komedią zakończoną tragedią. Druga jest dramatem historycznym przechodzącym w boskie szyderstwo groteskowe. Ale kiedy sobie uświadomimy, że podstawowa sytuacja w obu tych sztukach jest taka sama, że Julii dana jest jedna noc, potem Romeo ucieka i już nie może właściwie powrócić do tego miasta, a powraca po to, by dokonała się tragedia... Troilus i Kresyda. Jej, tej odważnej, zuchwałej, cynicznej pozornie Kresydzie, sprawiającej często wrażenie dziewczyny dwudziestego wieku, jest dana także tylko jedna miłosna noc. Następnego ranka przychodzi błazen, zabiera Kresydę i odsyła do obozu greckiego. *Romeo i Julia* kończy się dwoma samobójstwami. Troilus i Kresyda kończy się groteskowo. Kresyda zostaje kurwą w obozie greckim, Troilus zaczyna prawdopodobnie karierę wielkiego dowódcy z dużą liczbą odznaczeń. Widzimy, że w tym świecie nie może istnieć czysta, długa miłość kochanków, jeżeli świat jest podzielony na dwa wrogie obozy. Wszystko jedno czy to są dwa stronnictwa w tym samym mieście, czy dwa narody greckie walczące ze sobą. Jeżeli świat jest podzielony, niemożliwa jest w tym wielkim widzeniu szekspirowskim miłość zakończona szczęśliwie. Miłość ta musi zakończyć się albo tragicznie – śmiercią samobójczą, albo groteskowo – skurwieniem głównej bohaterki. To są te tematy, w których przez porównanie, przez pocieranie dwóch tekstów treści utajone wychodzą na wierzch, nagle stają się widoczne.

Chciałbym sięgnąć do jeszcze jednego przykładu: zakończenie *Don Juana* – zakończenie *Fausta*. Właściwie te dwa zakończenia są identyczne. Don Juana pochłania ogień piekielny. Fausta razi piorun i także ginie. To nagłe zobaczenie kar za zuchwałość, za poznanie seksualne, za poznanie wiedzy, za powtórzenie właściwie grzechu Adama i Ewy – w tej perspektywie widać, że jeżeli Don Juan i Faust stają się jakimiś postaciami typowymi, to właśnie dlatego, że powtarzają w sobie podstawowy wzór naszej kultury – zerwanie przez Ewę jabłka z zakazanego przez Stwórcę drzewa poznania dobra i zła i ofiarowanie tego jabłka Adamowi. Wydaje się, że właśnie ten nawrót, to przejście biblijne, ta obecność biblijna, ten tekst podstawowy biblijny potarty o Fausta, potarty o Don Juana otwiera nowe, inne widzenie, o wiele głębsze i jednocześnie historyczne i współczesne, prawdziwie współczesne i prawdziwie historyczne. I może na koniec jeszcze jeden przykład pracy dramaturga. Tym razem z mojego własnego doświadczenia. Kiedy po raz pierwszy pisałem o *Królu Learze* i o *Końcówce* Becketta, uważano ten tekst właściwie za taką ekwilibrystykę, szkodliwą dla mojego pióra. Beckett był wtedy, i jeszcze bardzo długo, nieuznawany. Szekspir był tą wielką górą. Stwierdzenie, że między *Końcówką* Becketta a *Królem Learem* istnieją ogromne powinowactwa, że *Król Lear* potarty o *Końcówkę* ukazuje swoje nowe głębie i inaczej do nas przemawia, wydawałoby się, że w zupełnie innym języku... Później, wskutek jakiegoś szczęśliwego trafu, ta interpretacja, to właśnie potarcie Szekspira przez Becketta stało się w dużej mierze początkiem odnowienia, jednego z wielu – teatru szekspirowskiego w Anglii.

To była moja chwila szczęśliwa, że udało mi się właśnie w ten sposób Szekspira angielskiego związać, chociaż na krótko, z moim imieniem. To jest właśnie wszystko, co chciałem powiedzieć. Dziękuję państwu za uwagę.

## RENATA GORCZYŃSKA

### Zmysłowy umysł

To już piętnaście lat minęło od śmierci Jana Kotta. Tyle razy przechodził zawał serca, że miało się wrażenie, iż się nań uodpornił. Bo jakże to tak – siedem, osiem razy i ciągle zdrowieć? Jest takie powiedzenie angielskie: kot ma siedem żyć. Kott lubił uchodzić za takiego kota.

W starym notesie mam już więcej numerów telefonicznych zmarłych niż żywych. W Stony Brook, miasteczku na Long Island założonym przez wielorybników, Kottowie mieli wolnostojący dom z ogródkiem przy 29 Quaker Road – typowo profesorską i nieco zabałaganioną siedzibę z mnóstwem książek w każdym pomieszczeniu. Zaglądam do notesu: oczywiście, nadal figuruje tam ich telefon, 516-751-76-14. Jazda pociągiem podmiejskim z Grand Central Station w centrum Manhattanu zajmowała półtorej godziny. W Stony Brook, czyli w Kamiennym Potoku, jak Kott lubił spolszczać tę nazwę, mieści się jeden z kampusów uniwersytetu stanu Nowy Jork, gdzie Kott po uczeniu w Yale i w Berkeley wykładał. Jego dawni słuchacze opowiadali mi, że gdy profesor, opromieniony sławą wybitnego szekspirologa, rozpoczął wykłady w Ameryce, pojawiły się tłumy studentów, także z innych wydziałów. I stopniowo rzedyły, bo zrozumienie jego angielszczyzny granoczyło z cudem. Kott przemawiał jedyną w swoim rodzaju mieszaniną akcentów – francuskiego, polskiego, rosyjskiego. Do końca życia pisał po polsku, a dopiero później rzecz trafiała do tłumaczy. Jego najwybitniejsze dzieło, *Szekspir współczesny*, pisane jeszcze w Polsce i wydane w połowie lat sześćdziesiątych, przełożył Bolesław Taborski. I na podstawie tego przekładu książka została następnie przetłumaczona na dwadzieścia języków. Zdecydowała też o dalszych losach autora. Dzięki niej Kott został najpierw zaproszony na uniwersytety w zachodniej Europie, a potem w Ameryce. Po Marcu '68 skreślono go z listy pracowników naukowych Instytutu Badań Literackich. Pozostała mu emigracja. Wskutek jego przynależności do Polskiej Partii Robotniczej w czasie okupacji administracja amerykańska przez długie lata nie chciała mu udzielić karty stałego pobytu, a potem wstrzymała przyznanie mu obywatelstwa, mimo że Kott oddał legitymację

partyjną w 1957 roku. A miał jeszcze w zanadrzu przebytą gruźlicę, która na zawsze zostawia ślad w płucach, zwłaszcza po resekcji jednego ze szczytów. Urząd Imigracji i Naturalizacji nie życzy sobie gruźlików i do dziś żąda na dowód kliszy RTG wykonanej przez uprawnioną pracownię. Tak długie czekanie na zieloną kartę uniemożliwiało mu wyjazdy poza granice USA.

Lidia – żona Jana, córka Hugo Steinhausa, jednego z geniuszy matematycznych i twórców szkoły lwowskiej, należała do polsko-nowojorskich dam, jak Halina Rodzińska czy Felicja Krance, wykazujących się nadzwyczajną cierpliwością wobec swoich mężów, szalonych artystów i intelektualistów. Kiedy ją poznałam, była już białowłosa, ale nadal szczupła, o delikatnym głosie. Rzadko widywałam ich razem w mieście, za to Kotta stale tam ciągnęło – głównie na premiery teatralne, wystawy i ciekawsze wykłady publiczne. „Mów mi Janek” – mawiał do młodych i atrakcyjnych Polek, choć gdy go spotkałam, był już emerytowanym profesorem. I zaraz dodawał zbijające z tropu pytanie: „Myśmy się znali z Polski? Czy ja tam z tobą sypiałem?”. Indagowane usiłowały potraktować to jak ryzykowny dowcip, marząc o wymierzeniu mu policzka, ale Kott wygłaszał swoje pytanie z takim przekornym uśmiechem, że pozostawało też się roześmiać i puścić w niepamięć jego starczą zalotność. Należał do tych mężczyzn, którzy do końca życia zachowali zmysłową inteligencję. Smakował świat jak soczysty owoc. Gdy mówił, wydawał cmoktania i mlaskania, a ręka mimowolnie wędrowała mu na kolano rozmówczynie. Kiedy ostatecznie wyzwolił się ze stylu socrealistycznego, odezwał się w nim sensualny pisarz i niecodzienny myśliciel, zaskakujący oryginalnością skojarzeń. Nowatorskie odczytanie Szekspira zawdzięcza swemu doświadczeniu wojennemu.

Właściwie mógłby z powodzeniem zostać jednym z antybohaterów *Zniewolonego umysłu*, powiedzmy Omegą. Zawsze trochę mnie dziwiło, że Miłosz sięgnął po biografię Jerzego Andrzejewskiego, żeby wyłożyć swoją tezę o ukąszeniu heglowskim. Bądź co bądź autor *Popiołu i diamentu* był jednym z jego najbliższych przyjaciół, a to zawsze utrudnia chłodną analizę. Ponadto wystawia taką przyjaźń na szwank, bez względu na siłę faktów. Z Kottem, który w młodości też parał się poezją, Miłosz znał się od czasu najazdu Awangardy na Warszawę w latach trzydziestych, ale była to dużo luźniejsza znajomość. Mieli wielu wspólnych przyjaciół, między innymi właśnie Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego. Obaj ukończyli prawo, należeli na swoich uczelniach do Koła Młodych Polonistów, obaj otrzymali stypendium państwowe na prawie roczny wyjazd do Francji. Jako młodzi literaci

mieli zdecydowanie lewicowe poglądy, z tym że Kott już przed wybuchem drugiej wojny światowej zaliczył krótką odsiadkę w więzieniu i odznaczał się daleko idącym radykalizmem. W odróżnieniu od Miłosza ukończył jednak podchorążówkę i brał udział w kampanii wrześniowej. Czas okupacji spędził we Lwowie, skąd pochodzili Steinhausowie, a następnie w Warszawie. Jako członek Polskiej Partii Robotniczej należał do Armii Ludowej i odznaczył się w podziemiu niemałą odwagą, choć – jak podkreślał – jako Żyd posługiwał się fałszywymi dokumentami i był bardziej narażony na aresztowanie lub odstrzał w łapance ulicznej. Nie miał specjalnie „dobrego wyglądu”, toteż wspomina w *Przyczyńku do biografii*, że szmalcownicy nie raz zaciągali go do bramy i kazali rozpinać rozporek. Szczęściem dla siebie pochodził z asymilowanej od pokoleń rodziny uczonych i lekarzy, którzy postanowili oszczędzić mu obrzezania. Odwrotnie – w wieku pięciu lat go ochrztili, licząc, że w niepodległej Polsce będzie należał do głównego nurtu w społeczeństwie.

I choć młody Kott miał najwyraźniej jakieś potrzeby metafizyczne, do wierzących się nie zaliczał. W czasie paryskich *weltschmerzów*, niedługo przed wybuchem drugiej wojny światowej, udał się po radę na chorobę duszy do Jacques'a Maritaina. Katolicki myśliciel skierował go na rodzaj seminariów do zakonu dominikanów w Masywie Centralnym. Tamtejsi opiekunowie zachęcali Kotta do modłów i medytacji kilka razy w ciągu doby. Długo wśród nich nie wytrzymał, w każdym razie nie doczekał formalnego nowicjatu. Trudno byłoby wyobrazić sobie przeora Kotta w białym habicie dominikańskim. Podobno zakonnicy spodziewali się po nim uzyskania wyższych dostojęństw kościelnych. Może i tak by było, ale wtedy świat straciłby wybitnego teatrologa.

Niekiedy korzystałam z jego pasji. Gdy pani Lidia nie mogła towarzyszyć mu na premierach w Nowym Jorku, Kott czasem zabierał mnie. Nasza znajomość datowała się jeszcze z czasów, gdy on wykładał na Uniwersytecie Warszawskim, a ja tam studiowałam, choć chyba nie zapisałam się niczym szczególnym w jego pamięci. W Nowym Jorku widywałam go w miarę często, bo lubił wpadać do redakcji „Nowego Dziennika”, w którym pracowałam. Wydawałoby się, że uczonego tego pokroju, wydający swoją eseistykę teatralną w czołowych wydawnictwach uniwersyteckich w Ameryce, nie musiał się specjalnie interesować publikacjami w prasie emigracyjnej. A jednak było inaczej. Kott uważał, że cokolwiek napisze, powinno jak najszybciej ukazać się w druku. Chciał dzielić się swoimi przemyśleniami z polskojęzycznym czytelnikiem. Nie miał jednak zbyt wielkiego

wyboru. Systematycznie pisywał do londyńskich „Wiadomości” (pamiętam stamtąd między innymi jego świetny szkic o kołatku w Mickiewiczowskich *Dziadach*), no i do weekendowego dodatku kulturalnego „Nowego Dziennika”. Giedroyc go nie lubił i nie drukował ani w „Kulturze”, ani w Instytucie Literackim. Potem narodził się londyński „Aneks” i paryskie „Zeszyty Literackie”. Choć przyjacielem Kotta, jeszcze z ławy szkolnej, był Jan Nowak-Jeziorański, to obaj panowie spotykali się potajemnie – kilka razy w Paryżu i raz w Monachium. Było to jeszcze w czasach związków Kotta z Warszawą, więc by go nie narażać, pozwalano mu wychodzić z mieszkania monachijskiego dopiero po zmroku i w ciemnych okularach, o jego występach na antenie nie było mowy. Taka taktyka dość spodobała się konspiratorowi z czasów okupacji. Miała w sobie coś z teatralnej przebieranki.

Z przedstawień, które w Nowym Jorku obejrzałam w towarzystwie Jana Kotta, najbardziej zapamiętałam *Carmen* w inscenizacji Petera Brooka na podstawie opowiadania Prospera Meriméego, na scenie *en ronde*, przypominającej arenę corridy. Był to elektryzujący spektakl krwi, pożądania i śmierci, czyli teatr esencji, o jaki Kott zabiegał. Brook, jak wiadomo, był zagorzałym czytelnikiem *Szekspira współczesnego* i wystawił kilka przedstawień według Kottowej interpretacji. Gdy wybrzmiały oklaski po *Carmen*, Kott pokłusował za kulisy Lincoln Center, żeby pogratulować genialnemu reżyserowi. Nie wypadało mi się pchać za nim, więc zaprzepaściłam okazję, by uścisnąć dłoń Brooka.

Dzięki Kottowi zaczęłam być stałą bywalczynią kilku innych teatrów off-Broadway: Public z czasów Josepha Pappa, znanego wszystkim nowojorczykom dzięki letnim festiwalom szekspirowskim w Parku Centralnym, i niecodziennej instytucji teatralnej pod nazwą La MaMa, założonej przez awangardową Afroamerykankę Ellen Stewart, która sprowadzała z całego świata fascynujące trupy teatralne. Tam razem z Kottem obejrzałam w ciągu kilku lat najlepsze przedstawienia Tadeusza Kantora, w tym pamiętne *Wielopole*, *Wielopole*.

Po wydaniu książkowym moich rozmów z Czesławem Miłoszem w 1985 roku kilku pisarzy emigracyjnych zwróciło się do mnie z sugestią, bym i z nimi przeprowadziła podobne wywiady-rzeki. Najlepiej mi się rozmawiało z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, ale tych tekstów było za mało, by wystarczyło na książkę, a potem Herling-Grudziński zachorował na serce i lekarz zabronił mu wyjazdów z Neapolu do Francji, gdzie się spotykaliśmy w Maisons-Laffitte.



Jan Kott również zapragnął odbyć ze mną serię rozmów. Był to dla mnie dość intrygujący projekt, choć zastanawiałam się, na ile można ufać jego pamięci, której niedoskonałości mogły być skuteczną zasłoną dymną w przypadku niewygodnych faktów z jego życia. Specjalnością Jana było na przykład przekręcanie cytatów i dat. Redaktorzy jego tekstów musieli wykazywać się wyjątkową czujnością. Za to inteligencja mojego rozmówcy, jego otwartość i niewątpliwie poczucie humoru gwarantowały ciekawe zajęcia. Zgodziłam się więc i wiosną 1988 roku wyznaczaliśmy sobie pierwsze spotkanie robocze. Gdy jechałam pociągiem do Stony Brook, zbierało się na deszcz. Kiedy wysiadłam na stacji, rozpętała się burza z ulewą. Kott zapowiedział, że wyjdzie po mnie z parasolem, ale ściana deszczu zalała mi oczy. Przestałam cokolwiek widzieć. Do domu Kottów było ze stacji zaledwie pięć minut, niemniej przy takiej pogodzie natychmiast przemokłam do suchej nitki. Poruszając się na oślep, wpadłam na jezdni na schowanego pod parasolem gospodarza. Marzyłam o ręczniku i gorącej herbacie. Staliśmy na ganku, ociekając wodą, podczas gdy Kott nerwowo macał kieszenie. W końcu wyjęczał, że chyba zatrasnął klucze wewnątrz domu. Zapytałam, gdzie jest pani Lidia. Usłyszałam, że właśnie wyjechała do Europy. Pozostało jakoś do płynąć w strugach wody do centrum Stony Brook i skłonić miejscowego ślusarza, by przyszedł na ratunek. Była jednak pora obiadowa i upłynęła godzina, nim się pojawił w warsztacie. Chyba dość często świadczył Kottowi podobne usługi.

Nigdy przedtem (ani potem) nie przeprowadziłam wywiadu w szlafroku pana domu, z ręcznikiem okręconym na głowie. I z pewnością nie był to najwygodniejszy strój w towarzystwie człowieka o cechach satyra. Wyszłam od niego, gdy wyschłam. Pomyślałam jednak, że nie będę spisywała wywiadu w formie pytanie-odpowiedź, lecz jednym ciągiem, jako wspomnienie, podpisując skromnie: spisała RG. I tak uczyniłam, dając tekstowi tytuł *Pamięć ciała*, co wiązało się z jednym z moich pytań i zarazem nawiązywało do znanego powiedzenia Kotta „Teatr to obecność ciałem”.

Gdy tekst ogłosił „Nowy Dziennik”, spodobał się Barbarze Toruńczyk, która poprosiła mnie, żeby mogła go przedrukować w „Zeszytach Literackich”. I tak się stało. Nasz wspólny projekt książkowy nie został jednak zrealizowany, bo ja wróciłam z powrotem do Paryża, gdzie mój mąż, architekt, kontynuował prace nad przebudową Luwru, a Kottowie coraz częściej spędzali czas na Zachodnim Wybrzeżu, w przyjaźniejszym dla nich klimacie. Dzięki *fellowship* Fundacji Getty'ego dostali w użytkowanie

wygodne lokum przy 2501 Beverly Avenue w Santa Monica, praktycznie na przedmieściach Los Angeles. Odwiedziłam ich tam kilkakrotnie, coraz starszych i schorowanych. Kott pisał tam wiersze dla wnuczek i *Przyczynek do biografii*.

Po powrocie do Paryża zauważyłam w witrynie księgarni polskiej nowy tomik esejów Jana Kotta. Nosił tytuł *Pamięć ciała*. Rozpoczynała go nasza rozmowa spisana w formie wspomnienia. Wyparowała tylko informacja „Spisała RG”.

ADAM WAGA

## Senekta

Nie uciekaj przed starością,  
nie odmładzaj się ani upiększaj  
– daremne trudy i złudzenia.

Dopadnie cię tym drapieżniej,  
im zawzięcie będziesz ją odpychać.

Lepiej ty ją goń,  
a niech ona przed tobą ucieka.

Kiedy w pewnym momencie,  
oby najpóźniejszym,  
dopędzisz ją,  
czyli naprawdę się zestarzejesz,  
będziesz mógł nawet  
(choć rzadko się to zdarza)  
uśmiechnąć się  
do swojej śmierci.

## Bolesławiać

Wśród ludzi i ludzieńków,  
tłumnie zapełniających  
wiersze Bolesława Leśmiana,  
włóczy się tędy i owędy,  
a tak naprawdę wszędy,  
straszliwa postać trojga imion:  
Próżnia,  
Pustka,  
Nicość.

„Zła i szczerą”.

Sądząc po imionach,  
mogłaby świat  
opróżnić,  
spustoszyć,  
unicestwić.

Ale nie robi tego.

Na przeszkodzie stoi  
kruszyna postaci autora  
i kruszec jego poezji.

## Beckett

Samuelu, Samuelu!\*

– Czyżbyś istniał, Mr. Godot?

Samuelu, Samuelu!

– Czyżbyś mnie wołał, Mr Godot?

Samuelu!

– Oto jestem. Ale nie czekam.

---

\*1 S, 3, 4–10.

## STANISŁAW DŁUSKI

### Tren

Chodzę ze świecą w biały dzień  
I szukam  
strzępów miłości, noc  
Strzepuję papierosa,  
brak świateł  
Przeciwmgiełnych,

nade mną

Lament spalonych gwiazd,  
odleciały  
Ostatnie ptaki lata,  
tylko żółć  
Miesza się z czerwienią,  
krakanie  
Gawronów ze śmiercią się splata

### Spadanie

Codziennie spadanie głową w dół.  
Boli każdy centymetr ciała i duszy,  
kto się wzruszy, kanarek w klatce,  
pająk w sieci, jakaś zapomniana dziewczyna?  
Jak siebie odbudować, kiedy wszystkie  
drogi prowadzą w przepaść, kiedy dom  
dzieciństwa dawno pogrzebany, kiedy  
wszystkie lęki uwiły gniazdo w głowie?  
Nadziei szukasz w płomieniu, kiedy

diabeł siedzi na ramieniu. Tak  
zwane miłości okazały się chimerami,  
które jeszcze straszą nocami.  
Codzienne spadanie w dół,  
codzienne odpadanie od życia,  
nie ma już nic co może cię podnieść,  
w kościołach puste rytuały,  
nienawiść biega po ulicy i zabija.  
Nie martw się, to mija, marność  
nad marnościami drogi Kohelecie

## „Cywilizacje są śmiertelne”

Toniemy w czarnej wodzie.  
Plemię Kaina; Abel męczy się w piekle.  
Mordujemy, ćwiartujemy,  
Hodujemy ogrody nienawiści.  
Dlaczego słowik dla nas śpiewa?  
Dlaczego zboże jeszcze dojrzewa?  
Dlaczego pszczoła nad piwonią lata?  
Spadamy do studni bez dna,  
Nie będzie innego świata - - -

## „Albo się coś lubi robić, albo nie, a czasami się to kocha!”

– z Ewą Bathelier  
rozmawia Agnieszka Barańska

Jej twórczość jest nieuchwytna i trudna do zdefiniowania, jako że porusza wiele wątków dotyczących życia współczesnego człowieka, takich jak samotność, poczucie izolacji, przemijalność czy pustka. Co więcej, zdecydowana większość jej prac ogranicza się do jednego tylko motywu: sukienek bez ciała – magicznych sukienek tutaj. Prostota i uniwersalizm jej prac stwarzają pole szerokiej interpretacji jej twórczości zgodnie z naszymi doświadczeniami, wyobrażeniami i emocjami. Mówi się, że w otaczającej nas rzeczywistości i w drugim człowieku widzimy to, co już jest w nas... Co ja widzę, wpatrując się w obrazy artystki? Widzę – możliwości, rzetelność i przekonanie, że pustkę może wypełnić człowiek SAM poprzez odkrycie swojej pasji, także takiej pisanej małutkimi literkami. I jak kiedyś powiedział jeden mój znajomy: „A życie udowodni ci, że miałeś rację...”. Zapraszam na rozmowę z Ewą Bathelier – wszechstronnie utalentowaną artystką – malarką, kostiumografem, dekoratorką i projektantką.

**Agnieszka Barańska** (blog Zahyrra): Na początek nie mogę cię nie zapytać o jeden z moich ulubionych filmów, czyli o film *Czarny Łabędź*. Która ze scen wciąż budzi w tobie największe emocje i dlaczego?

**Ewa Bathelier**: Nie mogę zapomnieć sceny z wyrastającymi skrzydłami. Było w niej tyle realizmu, fantazji oraz siły... Film ten jest niezwykle malarski, doskonały technicznie i bardzo przejmujący. *Black swan* – tak też nazwałam jeden z moich obrazów.

**A.B.:** Balet nas zachwyca, urzeka i wzrusza, ale na ten efekt końcowy składa się, oprócz talentu oczywiście, ciężka, ciężka praca... Które ze słów jest ci

bliższe – ciężka praca, równowaga czy perfekcjonizm? Dlaczego? A może jeszcze coś innego?

**E.B.:** Równowaga, po francusku powiedziałabym *harmonie*, jest bardzo ważna w sztuce i nie ma nic wspólnego z pracą czy perfekcjonizmem. Jest to sposób organizacji przestrzeni, obrazu, proporcji, co można porównać do konstrukcji architektonicznej, mimo że pozornie może się wydawać, że malarstwo i architektura nie mają ze sobą aż tak dużo wspólnego.

**A.B.:** Ukończyłaś studia medyczne. Jak to się stało, że zostałam artystką – malarką tworzącą we Francji?

**E.B.:** Medycyna była dla rodziców, obojga lekarzy, a sztuka dla mnie (śmiej). Równoległe ze studiami medycznymi uprawiałam rysunek, malarstwo, sztukę plakatu i architekturę wnętrz. Kiedy znalazłam się we Francji, okazało się, że polski dyplom ukończenia wyższej szkoły medycznej nie był uznawany za równorzędny wobec analogicznej uczelni francuskiej oraz nie dawał prawa do wykonywania zawodu na terenie Francji. Miałam więc wymówkę, poświęcając się całkowicie sztuce.

**A.B.:** A teraz trochę przekorne pytanie: jeżeli powiem, że jesteś artystką jednego obrazu, to będzie to komplement czy nietakt z mojej strony?

**E.B.:** Hm... Wybaczam ci (śmiej), bo rzeczywiście dominuje ten temat, ale z serii kostiumów zrobiłam i robię także kimona i bluzy, a w poprzedzającej „epoce” malowałam także inne rzeczy, na przykład dużą serię obrazów *Człowiek, który idzie* albo *Pustynie i ogrody*.

**A.B.:** Co konkretnie daje ci impuls do namalowania kolejnego obrazu?

**E.B.:** Każdy obraz to inna historia, jakbym zaczynała wszystko od nowa, jakbym zdobywała nowy szczyt górski, ale bez specjalnych przygotowań, po prostu – akcja. Uwielbiam ten stan odczepienia się od rzeczywistości i jestem od niego kompletnie uzależniona. Przed zbliżającym się terminem wystawy impuls staje się oczywiście silniejszy i bardziej konkretny.



**A.B.:** Jakie emocje i doświadczenia były ważne na początku twojej drogi artystycznej, a jakie teraz? Jak zmienia się twój styl?

**E.B.:** Na początku bardzo dużo eksperymentowałam; używałam różnych materiałów, takich jak na przykład metale, kamienie czy drewno na równi z innym płótnem, które następnie przybijałam do ciężkich blejtramów. Od około ośmiu lat pracuję na lekkich i wolnych od jakichkolwiek ram materiałach. Maluję bardzo duże formaty i mój gest w związku z tym nabrał większego rozmachu. Uwielbiam to poczucie swobody.

**A.B.:** A cykl obrazów przedstawiających kimona?

**E.B.:** Pierwsza seria *Kimon* powstała na wystawę w Bolonii w 2010 roku. Wernisaż ten był dużym wydarzeniem Artefiera. Wracam do kimon, czasami.

**A.B.:** Zaskoczyłaś mnie, mówiąc, że projektujesz także meble – opowiedz więcej o tych projektach.

**E.B.:** Zrobiłam wiele projektów mebli, a nawet całe wnętrza. Uwielbiam to i traktuję je tak jak moje obrazy i instalacje. A wracając do pojęcia równowagi, o której mówiłam wcześniej – pracując nad tymi projektami, doszłam do wniosku, że bardzo interesująca jest dla mnie gra linii skośnych, które mogą wspaniale powiększać wnętrza, wizualnie stwarzając wrażenie ciekawej perspektywy.

**A.B.:** Co znaczy dla ciebie pasja? Czy twoim zdaniem perfekcjonizm sprzyja pasji?

**E.B.:** Nie chcę używać sformułowań patetycznych. Po prostu, albo się coś lubi robić, albo nie, a czasami się to kocha!



A fashion advertisement for Ewa Bathelier. The image features a woman with blonde hair, wearing white-rimmed sunglasses, a black long-sleeved top, and a black skirt with a lace-like pattern. She is standing with her hands raised behind her head. The background is a textured, light-colored surface, possibly a wall or a large piece of fabric, with a dark, shadowed area behind her. The brand name 'EWA BATHELIER' is printed in white capital letters across the middle of the image.

EWA BATHELIER

*Pool* 200 x 200 cm





*Black* 200 x 240 cm





*Tutu* 200 x 200 cm







*Blues* 200 x 200 cm





*Terra* 200 x 210 cm







*Dress*





Fotografia z cyklu *Fartuch*



BOGNA GNIAZDOWSKA

## Mondrian

Horyzont to materia  
Pion duch spirytus dei  
Krzyżując dam im  
Feerię idei

Biel czerwień żółć i błękit  
Uczucie czystej formy  
Malarski stopień zero  
Pozorny

Synkopy dysonanse  
Tłum i samotność w tłumie  
Dla awangardy szansa  
Głębiej w rozumie

Co tydzień inny rozmiar  
Obrazów nikt nie kupuje  
I tak się trudno rozstać  
Nie umiem

Przez piony i poziomy  
Do kresu do struktury  
Odsłaniam prawdę jedyną  
Lecz którą

Muzyka niesie kolor  
Rytm wystukuje słowo  
Ubóstwo uszlachetnia  
Surowo

Celibat i bezdzietność  
Dyscyplinują sztukę  
I tylko tak bezludnie  
Kwiat sztuczny nie oszuka

Nakarmiam pracą głody  
Gdy płótno ukończone  
Oddycham niepomny  
Na mody Nienasycony

Siedem dziesiątek  
Sukcesy amerykańskie  
Jazz boogie-woogie tańczę

Mondrian [cd]

Sztywno Antymieszczarstwo

Luty piąta nad ranem  
NY Czterdzieści cztery  
Duch zabrał mi ciało sterane  
Zostawiam kolory cztery

2016

## Sąd ostateczny

Na koniec nie będą pytać  
O ilość o jakość  
Na koniec zapytają  
Czy była w życiu miłość  
Czy była dawana  
I czy wziąć ją umiano  
Do głębi do serca

ALICJA ROSIŃSKA

## Zimno mi

od tych wszystkich ludzi  
zimno mi  
gdzie jesteś?  
Wybieram w telefonie  
twój numer  
a tam jakaś pani mówi  
że nie istniejesz

zimno mi  
od ich uśmiechów  
a ty akurat teraz  
przystałeś  
istnieć.

## dwie kobiety

na ławce  
na cmentarzu  
jedna dopiero wchodzi  
w życie

druga szuka wyjścia

## Stoimy

od siebie coraz dalej.  
Robimy krok  
wracamy  
i znowu w przód.

To są nasze drogi  
zupełnie różne  
idź  
przed siebie

ciepło twojego ciała  
to nie wszystko  
tak jak pożywny obiad  
tak jak buziaki na dobranoc  
jak suszarka  
i ser w lodówce  
i małe pomidory  
to też nie wszystko

i miłość  
to też nie wszystko  
i wszystko,  
co najlepsze

nie daj się zwieść  
nigdy nie można być  
razem

ale można być  
razem odchodząc

w pożegnaniu ciał jest coś  
co nigdy nie gaśnie.

An abstract painting with a textured surface. The left side is dominated by deep blue and dark blue tones, while the right side features warm yellow and light purple hues. The colors are blended and layered, creating a sense of depth and movement. The overall composition is dynamic and expressive.

**KWARTALNIK  
ARTYSTYCZNY**

*To lubię*

JULIA HARTWIG  
List z Pensylwanii

Drogi Krzysztofie,

dziękuję za wszystko, co ostatnio napisałeś o moich wierszach. Jestem Ci wdzięczna za otwartość i jasność wyrażającą się w Twoim odbiorze. Te ostatnie wiersze spotkały się z bardzo życzliwym przyjęciem. Cieszę się z tego nawet nie tylko jako ich autorka, ale jako „ta pani, poetka”, bo wiersze te zawierają zapytania poetyckie, które odnoszą się do szczególnego tematu („meta”), podjętego z powagą należną tematowi.

Tyle o wierszach. A teraz trochę o sobie: jest mi w tym zaprzyjaźnionym domu bardzo swojsko i swobodnie – coś tam popisałam sobie, a sama wolność i swoboda, jaką daje pełne zieleni otoczenie, działają na samopoczucie. Gospodarzom moim, Danieli i Keithowi, jestem szczerze wdzięczna.

Brak mi Ciebie do rozmów i spokoju ducha, który z nich płynie.

Uściski

Julia

PS: Zostają tu jeszcze trochę, skoro gospodarze tak gościnni.

Do napisania, J.

PS: Górczyńska uważa moje ostatnie zbiory za medytacyjne. Tak?

Drogi Krzysztofie,  
dziękuję za wszystko, w ostatnio napisałeś  
o moich wierszach. Jestem Ci wdzięczna za  
otrzymanie i gromadzenie recenzji i Twoim odwołaniem.  
Te ostatnie wiersze spotkały się z bardzo zapykłym  
przyjęciem. Ciężko mi z tego zrobić więcej jako ich  
autorka, ale jako „ta pani, poetka”, bo wiersze te  
zawierają zapytania polityczne, które odwoły się  
do szerszego tematu („meta”), podjętego z  
pomocą należnej tematyki.

Tyle o wierszach: 4. Teraz trochę o sobie: jest  
mi u tym zaprzyjaźnionym domu bardzo swobodnie  
i swobodnie – coś tam przepisałam sobie, a  
leżę wolności i swobody, jakby obce pełne zieleni  
otoczenie opiera się na samopowstrzeżeniu. Gospodarstwom  
moim, Sameli i Keithowi jestem niezmiernie wdzięczna.  
Bórek mi trochę do wzroku, spokojnie ducha, który  
z nich przyniósł Uscischi John

P.S.: Zostajesz tu jeszcze trochę, słowo gospodarce  
tak godzinami. Do napisania,

P.S.: Gdziekolwiek masz moje ostatnie zbiory  
za artystyczne. Tak?

## STEFAN CHWIN

### Dziennik 2016 (3)

#### Powołanie

Coś mnie dzisiaj wyrzuciło na miasto. Wieczór, mgła, sine latarnie, czarna woda w kanałach, mosty. Bruk lśniący, krople na kołnierzu. Pusto. Ręce w kieszeniach płaszcza. Krok za krokiem wędrowałem po ulicach Gdańska zupełnie sam. A przede mną na mokrym bruku siedł tylko mój długi wędrujący cień, który prowadził mnie – dokąd?

Powołanie do samotności? Więc wszystko, co przeżyłem na Ziemi, przeżyłem w największej niezgodzie ze sobą – oddzielony, obrysowany czarnym konturem, wiecznie osobny, a równocześnie głęboko zaplątany w związki, które rozmięły się ze mną zupełnie – pod kontrolą serca i obowiązku?

Prawdziwy strach: jaką mógłbym osiągnąć granicę obojętności, gdybym poszedł do końca za swoją naturą? Komedia lęku przed zerwaniem więzi, żeby nie odkryć w sobie talentu do całkowitej samowystarczalności? Podkreślanie w sobie nieprawdziwego lęku przed samotnością, byleby tylko nie dotknąć centralnego nerwu duszy: spokojnego pragnienia bycia na pełnym ubożcu? Twarda obrona przed odkryciem, że zostałem urodzony dla samego siebie, tak jak ryba została stworzona dla oceanu? Osobność mocna, niechęć do zamulania krystalicznego życia wewnętrznego społecznymi sentymentami, które niepotrzebnie ocieplają moją mroźną naturę? Międzyludzkie ciepło, tłumiące bardziej wyrazisty ruch myśli? Uparte wywalczenie wokół siebie pustej, lodowatej przestrzeni, by oddychać pełną piersią i nie dać się zamknąć w klatce?

Czyż przez całe moje życie nie zajmowałem się odwlekaniem mojego istnienia? Czyż nie wymigiwałem się od obecności, sumiennie wypełniając obowiązki człowieka i obywatela? Czyż nie robiłem wszystkiego, by nie uciekać od życia bez obowiązków, wzniecając w sobie tysiące strachów, by stłumić strach największy?

Skąd we mnie to nieodparte wrażenie rozszerzania się własnego ja, gdy jestem sam w pustym mieszkaniu – jakbym rękami rozpychał ściany? Moja dusza rozlewa się po wszystkich pokojach jak przezroczyste ciało astralne,



wypełniając każdy kąt? Elastyczna, giętka, wędrująca, potrzebuje grobowej ciszy, bym ja sam mógł usłyszeć szelest mojej krwi, który nie pozwala mi słyszeć świata?

Błogosławiona nieobecność innych? Żarliwa pasja zupełnej jedyności? Nie podlegać żadnym wpływom? Jak to powiedział kiedyś Zbigniew M., gdyśmy stali na plaży w Orłowie: „Dostajemy duszę jak diament do oszlifowania. Reszta się nie liczy”. Więc szlifowanie diamentu, ostrożne, w pokornym samouwielbieniu, które nie potrzebuje żadnych zewnętrznych potwierdzeń? Wyniesienie siebie ponad siebie, bez żadnej podpórki? Obecność ludzi, gasząca żywe głosy, którym muszę być posłuszny? Stanowcza obrona przed wszelką inwazją? Uparte przerabianie wpływu na los?

Strzec granicy chłodu – nieprzekraczalnej dla innych? Nie przyjmować cudzego ciepła, które oblepia nas jak wata? Nie gasić własnego istnienia cudzą obecnością? Kultywować w sobie metodę oschłości, być nieprzyswajalnym, niejadalnym, stawać ością w gardle, ale bez żadnej ostentacji, nie ze względu na nich, tylko ze względu na siebie? Uniezależnić się od odbić? Prowadzić podwójne życie, do którego nikt nie ma dostępu?

Pasja – i wzniosłość – udawania samego siebie? Nikt nigdy nie dowie się, co myślę naprawdę? Starannie pielęgnowana niewygodna jako najlepszy sposób na wypełnianie pustki? Smakowite samobiczowanie, które pozwala zasypać pustki dół? Inni nie są warci tego, by się przed nimi odsłaniać? Bolesne zderzenia z nimi, zbędne, bo nietwórcze? Ukrywanie siebie przed sobą samym dużo ważniejsze niż ukrywanie siebie przed innymi?

Żyć aktywnie – nie uczestnicząc w świecie? Być tylko jedną nogą na Ziemi, a drugą gdzie indziej? Żadnej zażyłości ze światem, tylko chwilowe zaczepy? Utrzymywać luźne związki z grawitacją?

Cudowne, upajające zanurzenie w zupełnej pustce? Zbędność sensu, bo strach potrafi go doskonale zastąpić? Żywić się brakiem sensu jak batonem Snickers? Panicznie bać się życia bez strachu? Nie bawić się w żadne usprawiedliwienia? Zawsze odkładać życie na później, bo czas nie zasługuje na to, by go wypełniać czynkami? Żyć w gorzkim uniesieniu, nad każdą godziną rozpinając stalową siatkę zobowiązań? Chirurgicznymi nićmi zszywać rozpęzające się ciało życia – pokawałkowane, w wiecznym stanie rozkładu, chociaż w żyłach krew jasna, a serce bije mocno?

Odrzucać wszelkie pocieszenia? Żyć w stanie wiecznego odroczenia, przyjmując tylko wyroki w zawieszeniu? Doskonalić się w sztuce nieobecności, biorąc we wszystkim udział intensywny, lecz chwilowy? Podtrzymywać

siebie przy życiu, wiedząc, że to przesypywanie piasku przez palce? Pielęgnować w sobie płochliwość serca, nie bojąc się utraty życia. Być żywym złudzeniem samego siebie? Cieszyć własnym zanikaniem?

Noc. Hucisko. Środek miasta. Na niebie łuna śródmieścia i białe dymy. Idę na przystanek. Deszcz. Krople na policzkach. Wsiadam do tramwaju. Za mokrą szybą przepływają śliskie światła Trzech Lip. Wracam do pracowni na Amundsena. Sam. K. mieszka teraz na Ujeścisku. Co jakiś czas rozdzielamy się jak rzeka, która rozwidła się na przeszkodzie po to, by po paru dniach znowu połączyć się w jeden nurt. To nam dobrze robi. Nie możemy tylko wytrzymać bez telefonów. Cały czas muszę wiedzieć, gdzie ona jest. Wyjmuję komórkę. Dzwonię. Znowu słyszę jej głos.

Mam w mózgu mapę miasta, na której jarzy się czerwony punkt jej obecności. Chciałbym umrzeć, zanim ona odejdzie.

### Bal charytatywny w Sopocie

...a więc o ósmej jesteśmy na balu w wielkim sopockim hotelu przy plaży, nad samym brzegiem morza. Sala pod żyrandolami, okrągłe stoły dla ośmiu osób, śnieżnobiałe obrusy, butelki szampana w blaszanych kubekach, pokruszony lód, mrożona wódka, w wazonach kwiaty, wstęgi, kokardy, kolory. Bal charytatywny dla wsparcia hospicjum, w którym – jak mówi przemawiający na wstępie młody ksiądz – aktualnie przebywa dwudziestu pięciu chorych w stanie terminalnym. Te słowa przenikają mnie dreszczem. Ksiądz – uśmiechnięty, pogodny, elegancki, w szarostalowym garniturze z koloratką – życzy wszystkim dobrej zabawy. A oni – ci terminalni – wynurzają się z głębi nocy, przysuwają twarze do szyb, opierają łokcie na parapetach, zaglądają przez okna do wielkiej, rozświetlonej sali balowej, w której siedzimy przy okrągłych stołach na osiem osób.

Imprezę prowadzi brodaty gwiazdor w srebrnej marynarce, prosto z telewizji śniadaniowej, zręczny, zgrywny, sprytny, wijący się wokół mikrofonu jak wstążka z cynfolii. Dowcip za dowcipem, żarty za żartami. Obok niego honorowy gość balu, smukło-koścista modelka, podobna do mrużącej oczy jaszczurki, prosto z programu modowego telewizji, w rzymskiej sukni z czarnego brokatu – lewe ramię i plecy obnażone do pasa. Marketingowa twarz znanej firmy jubilerskiej.

Muzyka rusza, dobra, rytmiczna. Zespół seniorów, dwie gitary, bas, klawi-  
sze. Solistka, gruba syrena w czarnej sukience z cekinami, kołysze się w rytm  
akordów na seledynowych szpilkach. Palce w pierścionkach obejmują ciasno  
kulę mikrofonu przysuniętą do czerwonej plamy ust.

Siedzimy przy stole numer siedem. Razem z nami: dziennikarka na eme-  
ryturze i jej mąż, przedsiębiorca budowlany; obok nich dawny bohater opo-  
zycji i jego żona chora na raka; dalej lekarka chorób nowotworowych z Aka-  
demii Medycznej z mężem informatykiem, pracownikiem politechniki. Twarze  
pogodne, spokojne, uśmiechnięte. Klasa średnia, dobrze odżywiona, ładnie  
ubrana, kulturalna, w której obracamy się od lat.

K. w nowej sukni, białej, w seledynowo-czerwone kwiaty, z łądogowym  
wzorem, którą uszyła sobie na bal. Pogodna, uśmiechnięta – oczy błyszczą jak  
u dziewczyny – trzyma mnie ciągle za rękę. Przyszliśmy na bal ze względu na  
Jolę C., naszą znajomą, która umarła parę miesięcy temu w hospicjum prowa-  
dzonym przez młodego księdza.

Odwiedzaliśmy ją parokrotnie. Po każdej wizycie nie mogłem się pozbie-  
rać. Miała w brzuchu guz wielkości pomarańczy. Nic już nie dało się zrobić.  
Tylko terapia paliatywna. Umierała spokojnie, powolutku, przez parę długich  
tygodni, obłożona książkami, których nie mogła czytać. Na nasz widok z trud-  
dem podnosiła powieki, przymulona środkami przeciwbólowymi, które cią-  
gle jej podawano. Gdyśmy siadali przy jej łóżku, w rozmowie co kilka chwil  
zawieszala się jak zepsuty laptop. Myśli, których szukała w głowie, ulatywały  
gdzieś jak strzępki pajęczyny pod sufitem. Urwane zdania, urwane słowa, ga-  
śnięcie. Samą śmierć miała chyba nie najgorszą. Czule się nią zajmowała Ola P.,  
koleżanka ze studiów, wierna jej przez całe życie. Myła, kąpała, przebierała jak  
dziecko. Bardzo ją za to szanowaliśmy i podziwialiśmy.

A teraz przyszliśmy do wielkiego sopockiego hotelu, żeby loterią i licyta-  
cją wesprzeć terminalnych. Zabawa wybucha coraz mocniejszymi rozbłyska-  
mi mosiężnych talerzy perkusji. Bęben, bas, solówka gitary – muzyka głośna,  
aż drży szkło kieliszków. Melodie z dawnego czasu, pod publiczność w średnim  
wieku. Nogi same ruszają do boju. Jakby mi ubyło parę lat. K. roześmiana, tań-  
czy ze mną parę razy.

A na parkiecie – rozkołysany tłum, w czarnych garniturach i czarnych su-  
kienkach. Jaśniejsze barwy rzadkie. Większość koło pięćdziesiątki. I nagle –  
cóż to? W tym tłumie rozkołysanym, w tym gąszczu garniturów i sukni, wśród  
podskoków, skrętów i przechyleń, zjawiają się trzy młode gidie. Jakby sfrunę-  
ły na różowych skrzydłach spod kryształowego żyrandola, co migocze pod

sufitem sali. Gołe plecy, dekolty bez ramiączek, proste, długie włosy. A każda – po dwadzieścia parę lat. I wszystkie w prawie takich samych łososiowych, dzwonekowiastych sukienkach mini, nawet niezasłaniających zbiegu ud. Podobne do siebie prawie jak trojczki. Bardzo ładne, elastyczne, giętkie. Wypukłe usta, wygięte rzęsy, kolorowe paznokcie.

Trochę tańczą ze swoimi facetami, ale głównie – same ze sobą, swoją trójkowatością drażniąc seksualnie mężczyzn na sali. Obejmują się w tańcu, całują w policzki, kołyszą się na długich nogach w wysokich szpilkach. Trzy boginie zdrowia i wesołości w przelocie nad Polską wpadły na chwilę do wielkiego sopockiego hotelu, żeby się trochę zabawić. Oczy młodych facetów suną za nimi jak opiłki żelaza za magnesem. W całej sali dominują zresztą kobiety, silniejsze, mocniejsze psychicznie od facetów, którzy mają pieniądze, ale nie są – to widać – prawdziwymi szefami. Zajęte sobą, cieszące się giętkością młodych mięśni, lekkością włosów, zręcznością stóp, palców, przegubów, mocno uderzają obcasami w parkiet, podskoki, skłony. Falowanie ramion, odrzucanie włosów na plecy, błyskanie białym uzębieniem, mrużenie sztucznymi rzęsami.

Tańczę parę razy z K., rozgrzany, szczęśliwy z jej uśmiechu i oczu, które błyszczą jak dawniej. A na sali duch socjalistycznego liceum, peerelowskiej szkoły zawodowej, praktyk robotniczych, studiów na politechnice i rezerwy po zasadniczej służbie wojskowej. Nikt nie umie tańczyć, ale tańczą wszyscy. Muzyka ludowo-jarmarczna rwie powietrze piskiem gitarowych solówek, wali bębnami, trzaska czynelami. Iskra przebiega przez wszystkich, gdy ruszają *Kolorowe jarmarki*, a potem przeboje Tercetu Egzotycznego. Wszyscy podskakują, ruchy toporne, twarde, sztywne. Mokre od potu koszule, zmięte marynarki, błyszczące buty. Gdy przychodzi czas na walca, na parkiecie w jednej chwili robi się pusto. Jakby wszystkich wywiało nad morze, które widzimy za oknami. Pośrodku pustej przestrzeni tańczy tylko Ola P. z mężem – po kursie tańca towarzyskiego. Reszta opada na krzesła, wachlując się chusteczkami. Spoczone czoła lśnią.

A w przerwie na parkiet wychodzą zawodowi tancerze sportowi. On jak manekin – wygolony, wystrzyżony, wyfraczony. Ona jak manekin – wygolona, wystrzyżona, utleniona na złoty blond, w latynoamerykańskiej sukni z falbanami. Migoczą dzęty i kolczyki. Zmrużone oczy, przygryzione z wysiłku wargi, wyprężone palce. Ruch wytresowanych zwierząt, nieludzka zręczność nóg i kręgosłupów, bezczelne w swojej łatwości skręty, swobodne przechylenia. Wirowanie, posuwiste kroki, błysk lakierków, zupełne panowanie nad ciałem. Płyną nad parkietem jak doskonałe, nakręcane kukły, obwieszczając światu

triumf młodych ścięgien i mięśni nad przekleństwem grawitacji, która nagle przestaje obowiązywać. A zza szyb okiennych, z czarnej głębi nadmorskiej nocy zaglądamy do balowej sali terminalni, których chcemy wesprzeć gotówką z naszych portfeli.

Potem – licytacja. Brodaty wodzirej w srebrzystej marynarce, wijący się wokół mikrofonu jak wstążka z cynfolii, miodowych głosem zachęca do składania ofert. – Prosimy, prosimy! Śmiało! Nie boimy się! – Ale sumy niewysokie, maksimum dwa tysiące złotych, nie więcej, chociaż – jak mi mówi R. – sala pełna przedsiębiorców z Pomorza, właścicieli firm i dużych gospodarstw. Gdy jednak ktoś za porcelanowy talerz z nieudolnym rysunkiem pawia daje trochę więcej, kłują w niego od razu ironiczne śmiechy z głębi sali. Twarze ludowe, karki ludowe, ręce ludowe. Kobiety niespokojne, upudrowane, z odsłoniętymi szyjami, wybuchają co chwila demonstracyjnym śmiechem, poprawiając na nagich ramionach szale. Kiedy trzeba wyjść na parkiet, żeby odebrać wygrane fanty, ociągają się, pokrywając zawstydzenie beczelno-zaczepnymi gestami.

A za oknami terminalni z twarzami przysuniętymi do szyb, z łokciami na parapetach, jak ćmy zwabione do światła, wpatrują się w podskoki wyginających się ciał, w których mocna, młoda krew gra swoją odwieczną, beczelną piosenkę niezwykniętego życia.

Sobota, 23.30. Po powrocie ze śluz elbląskich.

Człowiek niesiony na drzwiach

Dzisiaj popłynęliśmy statkiem przez elbląskie śluzy, potem przez jezioro, z Bukowca do Elbląga. D. i A. urządzili nam pływający bankiet w związku z ich rocznicą.

Pogoda piękna. Chmury wzburzone, białe, na niebie błękit, zieleń łąk, słońce odbite w wodzie, nenufary, tataraki.

W. siedzi naprzeciwko mnie za stołem w pomieszczeniu pod pokładem. Siwawy inteligent w kosmatym swetrze, brodaty, mrużący oczy, niespokojny, ruchliwy. Dawny pracownik stoczni, przez trzy lata marynarz, w roku 1970 student Wyższej Szkoły Morskiej. Opowieść, którą snuje, rozlewna, nerwowa, z gestami rąk, chwilami męcząca. Aż nagle jakby mnie prąd elektryczny przeszedł.

Podnoszę głowę. Nadstawiam uszu.

W. mówi o Grudniu w Gdyni – że tamtego dnia, gdy wojsko zaczęło strzelać do robotników, widział na własne oczy czołgi i ludzi na wiadukcie przy stacji Gdynia-Stocznia, bo szkoła, do której chodził, była po drodze. Opowiada o dźwiękach, rodzajach huku, echach wystrzałów, jakie wtedy słyszał. Podkreśla, że nie było serii z kałacha, tylko pojedyncze pukanie.

– Ale – pytam – czy widziałeś strzelających żołnierzy?

Zastanawia się przez chwilę: – Nie, strzelających nie widziałem. Widziałem tylko, jak oni stali na Czerwonych Kosynierów z kałachami. Koło tych czołgów.

Potem kręci głową. I zaczyna mówić, co usłyszał od jakiegoś studenta medycyny, który mu dokładnie opowiedział, co się wydarzyło w Grudniu na ulicy Świętojańskiej.

– Pamiętasz? – Patrzy na mnie. – Te drzwi z człowiekiem, co go nieśli Świętojańską.

Pewnie, że pamiętam. Kto by nie pamiętał.

– A wiesz, kto go zabił?

Patrzę na niego zdziwiony. Kto niby zabił tego, co go nieśli na drzwiach? Jak to kto? Przecież wiadomo kto. Na filmie Wajdy *Człowiek z żelaza* widać to wyraźnie. Czerwoni go zabili. Strzelali i zabili.

Ale on patrzy na mnie, mruży oczy i pyta raz jeszcze: – Wiesz, kto go zabił? – Po czym znowu kręci głową. – Jego zabili ci, co go nieśli.

– Ci, co go nieśli? – Patrzę na niego jak na wariata. – Co ty mówisz? Jak to?

– Ten student medycyny, co mi opowiadał, jak wtedy było, powiedział mi, że kiedy oni tego mężczyznę – tego niby Janka Wiśniewskiego – położyli na drzwiach, to on jeszcze żył. Rozumiesz? Ten człowiek położony na drzwiach jeszcze żył! Więc on – ten student – zaczął od razu krzyczeć na tych, co go położyli, żeby oni go natychmiast zdjęli z tych drzwi i zawieźli prosto do szpitala przy placu Kaszubskim. Ale oni nawet nie chcieli o tym słyszeć. Położyli tego Janka Wiśniewskiego na drzwiach i ponieśli Świętojańską. I kiedy oni go tak nieśli na tych drzwiach Świętojańską w stronę stacji Wzgórze Nowotki, śpiewając „Jeszcze Polska nie zginęła”, on się wykrwawił na śmierć. Cała krew z niego wyciekła. Rozumiesz?

Zaraz – czuję, jak mi pokład, na którym stoję, ucieka spod nóg. – Prawda to czy legenda? I jak sprawdzić, czy prawda, czy legenda? Oni go zabili? Ci, co go nieśli? Przecież to jakaś gruba niedorzeczność. Ale jeśli tak wyglądała najprawdopodobniejsza prawda? Jeśli rzeczywiście do śmierci tego Janka Wiśniewskiego doprowadzili ci, co go na drzwiach bezrozumnie ponieśli Świętojańską?

Boże drogi... jeśli taka byłaby prawda... to przecież...

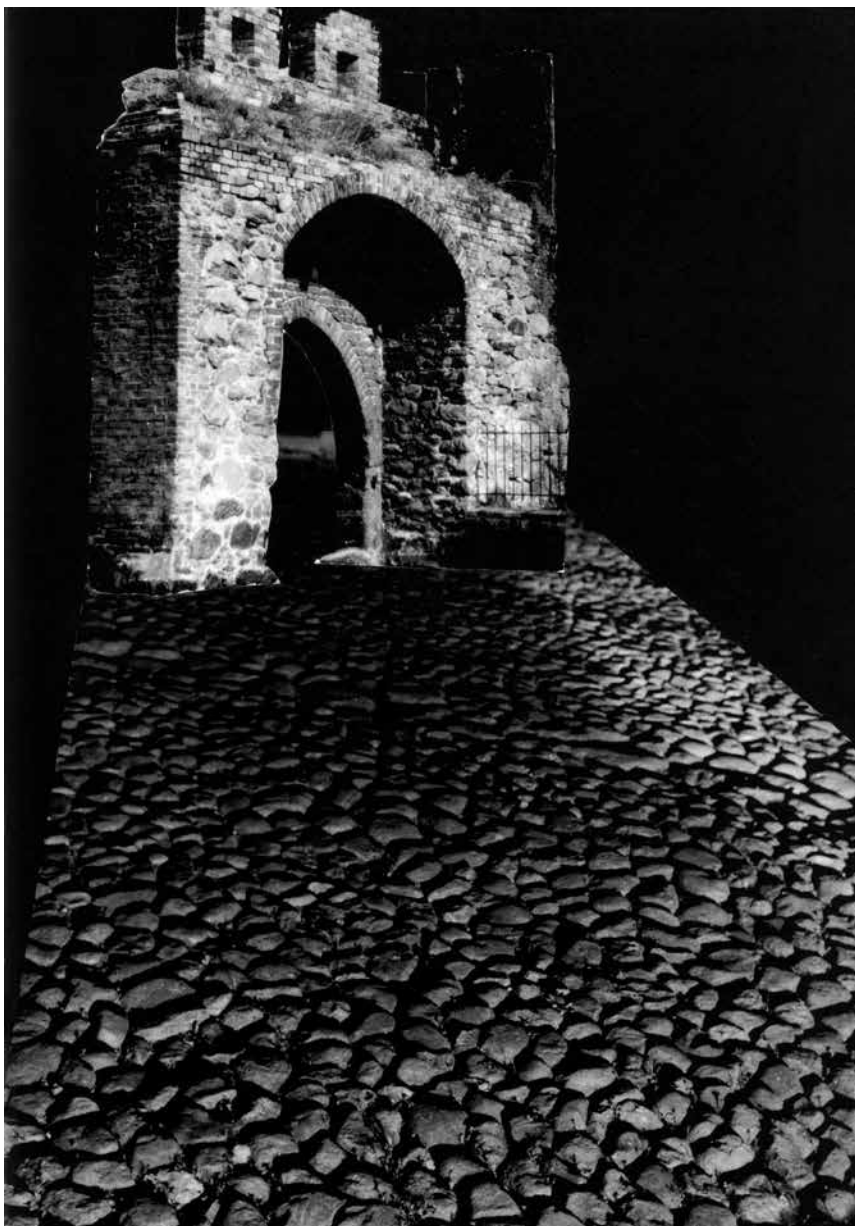
A za oknami, gdy tak pod pokładem białego statku rozmawiamy o tamtej grudniowej śmierci, szerokie jezioro, lilie wodne, perkozy, białe łabędzie i słońce, jasne, wysokie słońce! Co za piękny dzień! Niebo oddycha latem.

### Wieczorne rozmyślenia o prawdzie

Nie ma prawdy bez wolności.  
Nie ma wolności bez prawdy.

Prawda was wyzwoli.  
Prawda czyni wolnym.  
Praca czyni wolnym

Nie ma prawdy bez wolności.  
Nie ma prawdy bez wolności szukania prawdy.  
Nie ma prawdy bez wolności szukania prawdy o wolności.



Toruń – Brama Zamkowa.



## KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

### Addenda (43)

Kraków, pokój Józefa Czapskiego. Cela mnicha: duży stół, pięć stolików, łóżko, dwa fotele, krzesło. Nad stolikiem i nad łóżkiem lampy, u góry żarówka. Półki z książkami, pisma, notatniki. Na podeście sztalugi z zawieszonym na nich słomkowym kapeluszem. Tubki z farbami, paleta, pędzle, ołówki, ramy i obrazy. Palma wileńska, radio, maszyna do pisania, dwie skrzynie, biała szafka z przyczepionym zdjęciem i rysunkiem twarzy, okulary, filiżanka, szklanka, miseczki, budzik, poduszki, koc w biało-zielono-brązową kratę, nad łóżkiem Matka Boska Ostrobramska.

Max Ernst – *Sny ornitologa*. Ptak jako drugie ja? *Loplop*. Broszury: czerwona z Hansem Arpem – *Przejdź przez lustro* i czarna z Paulem Eluardem – *Nieszczęśliwe wypadki nieśmiertelnych*. Powieści-kolaże; *Siedem żywiołów*. *Mężczyzna z brązu z ptakiem w środku*, *Nowy Loplop* – akwaforta, akwatinta, kreda i *Ptak w klatce* – olej na papierze ściernym. „... ciąg obrazów sprzecznych, podwójnych, potrójnych, wielokrotnych, nakładających się na siebie z uporem i gwałtownością” (1936). Wiersze widzialne i niewidzialne. *Niebezpieczne porozumienia* – akwaforta, sucha igła: dwie białe i jedna czarna. Plamki tła wirujące wokół centralnego motywu. Ruch. Rozwój? Jednak – jednolitość. Ślepe uliczki. Ptak w ptaku, człowiek w ptaku, ptak w człowieku – *Wszystko w jednym plus jeden*. Stworzenia ptasie, śpiew i parady. Strzały. Abstrakcyjne znaki, lapidarne hieroglify, kontury, kreski, kropki – redukcja. Spiralne formy – zwinięty w łonie lub w jajku zarodek, energia wzrostu, ekspresja. *Wszystko jest chaosem* (1964). Abstrakcje, transmutacje, spójność i niespójność. Manowce surrealizmu. *Sowa – Arlekin*, *Namalowane słowa*, *Pieśni miłości*, *Maska*. I natura – motyw lasu. Atelier w Seillans – obszerna cela, asceza i wielkie okno.

U franciszkanów – na swoim miejscu. Z tyłu u góry Bóg Ojciec, z prawej Matka Boska, a w dali przede mną Chrystus.

Z A.Z. w kawiarni w podziemiach Starego Teatru. Gdy idziemy przez Plan-ty w stronę Karmelickiej, zatrzymuje się zdziwiony ilością szpaków. Przecież one żyją parami – mówi.

*Maria Mater Misericordiae – Mater omnium.* Jej imiona: Pośredniczka, Straż-niczka, Wspomożycielka, Czuła, Tkliwa, Miłosierna (*Eleusa*), Karmiąca Dzieciąt-ko, Tronująca, Pokorna, Orędowniczka dusz czyścicowych, Łaskawa, Współ-odkupicielka, Adorująca Dzieciątka, Orantka, Różańcowa, Protektorka dzieci, Hagiosoritissa, Hodegetria (*Consolazione*).

Oczy, otoczenie i tło. Aureole, promienie, złote i srebrne korony. W świetle, w mroku lub wydobywana z ciemności. Na średniowiecznych ikonach, wyrzeź- biona przez Donatella, ułożona z barwnych kamieni, kawałków ceramiki i szkła na mozaikach, szafkowa, w sukience, w płaszczu, z welonem. Wymierzająca cios diabłu. *Pieta*. U Mantegni na tle antycznych ruin, u Memlinga – z odkrytą piersią, w złotym kręgu, na gobelinie *Wniebowzięcia*, na wzór obrazu Rubensa. *Compassio Mariae* – litość czy miłosierdzie?

Siedemnaście drzeworytów Dürera.

Mozaiki z kolorami drobnych cząsteczek.

Na prawie pustej Karmelickiej i w zaciszu – u karmelitów.

Wchodzenie i schodzenie. W krypcie wieszczów i przed czarnym krzyżem. Czaszka z pieszczelami. *Sanctissimum*.

W deszczu, między murami. Zimna płyta sarkofagu. Wspomnienia, błyski. Cisza jak makiem zasiał, słowa.

Brat Sebastian i jego bydgosko-londyńska historia.

Gołębie na Bogusławskiego. Bluszcz, zielone pnącze i złożony żółty pa- rasol na balkonie. Światło w uchylonym oknie. Chodzenie tam i z powrotem, jakbym czekał na umówione spotkanie.

Z K.L. windą na ostatnie piętro i zejście schodami w dół, po których chodził z Różewiczem, który mieszkał w pokoju na wieży i liczył stopnie. Na dole drzwi były zamknięte i trzeba było wchodzić z powrotem.

W zapadającym mroku, zacinającym deszczu i wietrze krążyłem po Plan-tach i czułem się tak, jakby wstąpił we mnie duch Stanisława Wyspiańskiego.

Kozie rogi Rynku.

Na Świętego Jana filigranowa kobieta na wózku. W ręce trzyma plik nut i dyplom uniwersytetu. Jest śpiewaczką, śpiewa na mszach, ma bezwładne nogi. Tak unieruchomiona. Rozmowa z nią. Dobre słowa, dotyk, gest. Bezsilność i rozpacz. Twarz w dłoniach. Zapytała, jak mam na imię.

*Christo transfiguratio* – napis na szczycie kościoła Przemienienia Pańskiego.

Piękny widok na wieże Świętego Andrzeja.

U dominikanów – w srebrzysto-różowo-czarnej kaplicy i w kapliczce u Jezusa za kratą.

A 112 przez Dębniki i gąszcz nad rzeką – w stronę Tyńca. Skały Twardowskiego, karczma „Rzym”, widok na wieże kamedułów.

Przy bramie siostra z opactwa w Staniątkach i jej przysmaki: klasztorne pomidory, sok z malin i „chipsy pustelnika”, czyli resztki, które zostały po wycięciu komunikantów. Przy studni, w nowym skrzydle, w kościele i w refektarzu. Z Zygmuntem w nowym skrzydle. I na cmentarzu – u ojców, których znałem z dawnych lat: Augustyna, Adama i Mariana, a potem na górcie u Jerzego Turowicza, Hanny Malewskiej, Henryka Krzeczковского, Jana Józefa Szczepańskiego, Bronisława Mamonia, Marka Skwarnickiego.

Na Krupniczej, w ogrodach Mehoffera, z Julianem K., w towarzystwie Jakuba. Julian radosny, promienny – dobry duch. Oglądanie zdjęć, poruszenia i porozumienia.

U R.K., którego spotykam przed wejściem z rulonem papierów. I w środku. Rozmawiamy, milczymy, oglądamy zdjęcia pustyni Negew. Okno z widokiem na zielone drzewa, niebo i namiot. Cisza, raz po raz przerywana odgłosem wiertła. Bezszelestnie krążące koty. Mówi: „Moją główną pracą jest szukanie”.

Seria spojrzeń i przystanek na Świętej Gertrudy. Wieczór, światła.

Chciał wszystko albo nic. Mógł spokojnie mieć połowę tego, a nawet więcej, ale on chciał wszystko.

Z tego, co się przeżyło, nie ma nic, czego by nie przeżył już ktoś inny. I z tego, czego się jeszcze nie przeżyło, też nie ma nic, czego by już nie przeżył ktoś inny.

Milczenie papieża Franciszka w Auschwitz-Birkenau i zapis: „Panie, miej miłosierdzie nad Twym ludem! / Panie, przebacz tak wielkie okrucieństwo!”

We fragmencie o spotkaniu Eliasza z Bogiem zamiast: „szmer łagodnego powiewu” powinno być, tak jest w oryginale: „głos czulego milczenia”. Wejść w siebie i usłyszeć ten „głos czulego milczenia” (to oksymoron). I On w nim mówi do nas! Milczenie, które może być bardzo wymowne, tu jest głosem.

– Kim jesteś?

– Chrześcijaninem.

– To niedobrze, to bardzo niedobrze. To chyba najgorsze, kim mógłbyś być.

Rzeczy nowe i rzeczy stare. Stary i nowy świat.

Mówi Amos: „Oto nadejdą dni – mówi Pan – gdy ześlę głód na ziemię, nie głód chleba ani pragnienie wody, lecz głód słuchania słów Pańskich. Wtedy błąkać się będą od morza do morza, z północy na wschód będą krążyli, by znaleźć słowo Pańskie, lecz go nie znajdą”.

Miejsca, przestrzenie, terytoria: szałas, komora celna, ruiny, Miasto, niebo, zamek warowny, twierdza, skała, góra, droga, pole, pustynia, dom, jama Szeolu, spichlerz, świątynia, sadzawka, gruzy, las, ogród, jezioro, bagno, pałac, otchłań.

Konar na powierzchni wody, i nurt.

W szarości i deszczu jazda na północ.

Wejście 33. Trzydzieści schodów w dół, na podest i dziewiętnaście, na piasek.

Ławice otoczków, ich różnorodność i powtarzalność.

Czarny żuk pospiesznie zmierzający w stronę morza.

Słońce, szum i wiatr.

Niektóre z nich przyciągają wzrok, ale nie podnoszę ich i idę dalej. Gdy wracam, znowu na nie uważnie patrzę i niekiedy podnoszę, oglądam i bywa tak, że zabieram ze sobą.

Do Wejścia 31 i dalej – do 30, figurki ludzi nad Piaśnicą.

Człowiek robi się coraz bardziej wymagający i jednocześnie coraz bardziej ascetyczny.

Konglomerat złożony z dziesiątek drobin i drobinek. Jak to się komponuje, w jaką zasklepia się całość? I jaką ma wytrzymałość!

Granatowe, popielate i białe morze i obłoki. Płaska powierzchnia i przy brzegu fale z białymi grzbietami. W niektórych miejscach woda podeszła prawie pod wydmy.

Do Wejścia 31, do pieńka. Nowe kamienie. Sękaty kij na spuszczone ze smyczy psy.

Styk ziemi i nieba, równa linia – jakby była zakreślona cyrklem lub mistrzowską ręką.

Zielony cypel Dębek. Osiemdziesiąt osiem kroków do linii brzegu. Wzmacnianie i obudowywanie pieńka.

Do Wejścia 34 i do 35. Przy 34 woda pod wydrami, jest tylko wąskie przejście. I dalej – do 36 pustym pasmem, omijając wodne przeszkody i blokady. Niebo szare i granatowe z niebieskimi i białymi pasmami nagle robi się na pół niebiesko-białe i szaro-granatowe.

Dziewięćdziesiąt dziewięć kroków od brzegu do pieńka. Gry kamieniami i układanie kolekcji.

Przez las do Wejścia 32, w dół i w prawo – do pieńka przy 31.

Blady rąbek księżycy i żar zachodzącego słońca, które toczy się w stronę horyzontu.

Jakie duchy i moce panowały w nim i panują w jego dziele? Nie jest to dla mnie jasne. Podobnie u Miłosza, ale jednak obaj skończyli w świetle – otwarci na przemianę, wyzwoleni z ciemności, uwolnieni i ocaleni.

Runda po Zatoce i skok na Bałtyk. Jasna błyszcząca toń, blaski słońca, żywe pasma światła. W dali zarys Mierzei.

Wraki zatopionych okrętów, plaże, wydmy, na horyzoncie jakby mur z chmur. I powrót – falochron, marina, maszty.

Na linii blasku, w stronę zachodu, wzdłuż nacierających z prawej strony fal, od których raz po raz trzeba odskakiwać.

Lody Calypso w kostkach, które pamiętam z Krynicy Morskiej sprzed pięćdziesięciu lat.

Przez las do Wejścia 17, prawie w zupełnej ciszy, odgłos kroków na kamiennej ścieżce. I wzdłuż brzegu do – 18, i dalej, obok wieży i kutrów przy 19, do ujścia rzeki i przejście przez nią na wysokości 24. Widok na cypel Białogóry. Wyjście Wejściem 25 i przez mostek – na drugi brzeg.

Na górze – u benedyktynek.

Beckett, Miłosz – przebili się przez kokon zła, do światła. Jeśli ktoś tego nie widzi, to niewiele pojmuje z ich drogi.

Przy 31, na pieńku, pod wydmami – dziewięćdziesiąt dziewięć kroków do linii fal.

Gdy ktoś wyrządza ci zło, to pierwsza myśl: odpłacić pięknym za nadobne. Jakie to jest głupie i prymitywne.

Sam na pustej plaży. Szczęśliwe chwile w pustce i samotności.

Samotność podszyta obecnością.

Meduza na piasku, na skraju fal.

Pod suchą powierzchnią – wilgoć.

Tak piękne widoki, że żal choćby na chwilę zamknąć oczy.

Na leśnej polanie, wśród wrzosowisk i na ścieżce, w płataninie korzeni.

Drzeworyty *Apocalypsis cum figuris* (1498). Męczeństwo świętego Jana – nie chciał składać ofiary pogańskim bożkom; ilustracja, która jako jedyna z tego cyklu nie odnosi się bezpośrednio do tekstu Apokalipsy. Madonna z Dzieciątkiem. Wizja z siedmioma świecznikami. Przed Bogiem i Starcami. Tron i dwadzieścia cztery trony wokół niego. Cztery bestie – symbole ewangelistów. Czterech jeźdźców Apokalipsy – piekielny ruch, a właściwie pęd naprzód i anioł nad nimi. Czterech aniołów uciszających wiatr. Hymn świętych adorujących Baranka. Siedem aniołów dmących w trąby – konieczność czynienia pokuty i przygotowania się na Sąd; gęstość i przejrzystość, której służy kompozycja, linie i biele. Walka aniołów. Święty Jan połykający księgę – przenikanie prawdy (Ezechiel 2. 8–9, 3, 1–3). Niewiasta apokaliptyczna i siedmiogłowy smok, czyli szatan. Walka archanioła Michała ze smokiem-szatanem ponad uśpionym światem. Nierządnicza babilońska (Rzym), w lewym górnym rogu wierny jeździec na białym koniu, skąpany we krwi, z mieczem i berłem – Chrystus. Bestia z dziesięcioma rogami baranka; liczba 666. Anioł z kluczem do otchłani – szatan strącony w czeluść, wizja Nowej Jerozolimy

jako średniowiecznego miasta, nad którego bramą jest anioł, znak odnowy i niebiańskiej natury. Obok: cykl *Wielka Pasja Chrystusa. Vir Dolorum. Ecce Homo*. Upadek pod krzyżem. Ukrzyżowanie. Opłakiwanie. Złożenie do grobu. W otchłani.

Płyta wycięta z pnia drzewa. Na niej rysunek i zagłębienia utworzone za pomocą dłut i noży.

Żywe giętkie linie, emocje, ruch, wrażenie światłocienia.

Napis: „Cokolwiek było śmiertelne w Albrechcie Dürerze, spoczywa w tym grobie”.

Na kamiennej płycie przed ołtarzem u Świętej Trójcy: Johann Christoph Lohr. Anno 1782 i pod nim zatarty napis.

Róg Rzeźnickiej i Świętej Trójcy.

Widziane z Szafarni na Ołowiance, na tle wież bazyliki, żurawia i Świętego Jana, kikuty ruin i kręcący się diabelski młyn.

Pamiętne zwroty akcji: najpierw w J.W. 3455 na Łąkowej – bez nadziei i szans na cokolwiek i kilkanaście lat później, na Szerokiej, odbierając w wydawnictwie pierwsze egzemplarze *Pasji według świętego Jana*.

U Świętej Katarzyny płyta nagrobna z napisem: Rohrer. W krypcie na dole trumna wydłubana z pnia, w niej szkielet i rozrzucone wokół białe czaszki i kości, czyste resztki.

Jeśli ktoś lub coś nie znajdzie się w natchnionej pieśni lub modlitwie, to zginie i przypadnie, na amen.

W kaplicy kramarzy, pod krucyfiksem. Surowe drewno krzyża, nagi, czerwony, ze śladami spaleniźny mur, wejście i w górze trzy okna.

O godzinie dwunastej – koncert dzwonów na Rajskiej.



Wieczorem, wracając od R., poszedłem jeszcze raz zobaczyć „Dar”. Oświetlony, trochę jak relikw, dawne marzenie, lotny ptak. Realny wehikuł, konkretny, wspaniały w każdym detalu. Jak „Otago” Josepha Conrada. Wytwór solidnie zrobiony, materia ukształtowana po mistrzowsku – w nim ulokowały się moje marzenia. Znak na ciemnym niebie, w świetle.

Znaczenia i wieloznaczność poszczególnych słów w Biblii, na przykład „nienawiść” w Ewangelii czy, jak ostatnio, odkrycia w nowym przekładzie Księgi Izajasza. Mamy tylko kierunek, przeczucia, inspiracje, intuicje. Działają jakieś siły i moce – boskie i diabelskie, dla których jest się medium. Jasno mówi o tym Miłosz. J Beckett. Jaka jest ich droga i dokąd prowadzi? Do prawdy, czy może w nicość i na manowce?

Zapisy Anny Demadre-Synoradzkiej o ostatnich latach J.A. Ciekawe, ale jednak jednostronne, jakby pisane pod nastawionego na sensacje czytelnika. Przydałby się do nich, jako uzupełnienie traktat o diable lub o nękających demonach, a także więcej informacji o jego zaangażowaniu politycznym, które w tamtym czasie było wspaniałe, wręcz wzorcowe, i o jego twórczych dokonaniach. Pisałem już o tym, w latach siedemdziesiątych ogłaszałem w „Literaturze” dziennik *Z dnia na dzień* i *Grę z cieniem*, w których są fragmenty zamierzonych dłuższych całości, na przykład *Sto lat temu i teraz*, opublikował opowieści – *Teraz na ciebie zagłada* i *Już prawie nic* oraz powieść *Miazga*, która ukazała się najpierw w NOW-ej, poza zasięgiem cenzury, w latach osiemdziesiątych *Nowe opowiadania* i opowieść o ostatniej podróży Odyseusza pod tytułem *Nikt*, nie licząc esejów i szkiców, czy redakcji nowych wydań *Ładu serca*, *Apelacji* i *Intermezza*, a w dramatycznej końcówce *Elegii* i *Heliogabala*, których fragmenty wydrukowaliśmy w „Kwartalniku” nr 16. Daj nam dziś Panie Boże takich pisarzy!

Gdy do nich mówię, odpowiadają: „Posłuchamy cię innym razem” i wracają do swoich rozmówców.

Przecież słowa, które mówię, nie mówię tylko od siebie.

## LESZEK SZARUGA

### Nowa Polska (8)

21.

*Poeta wyklęty, poeta wyklętych* – tak donośnie zatytułował Wojciech Kudyba swój artykuł poświęcony twórczości Wojciecha Wencła („PlusMinus” nr 4/2016). Podkreśla w nim: „Egzorcyzmowana, wypierana przez ostatnie dekadę z kart literatury, historia nieoczekiwanie dała o sobie znać i zaczęła mówić głosami poetów – także Jana Polkowskiego (myślę m.in. o tomie *Głosy*) i Przemysława Dakowicza, autora *Teorii wiersza polskiego* i słynnej *Łączki*. Zjawisko można ująć jeszcze szerzej: być może na naszych oczach dokonuje się swoiste, nowe uaktywnienie tradycji romantycznej. Rzecz warta jest głębszego namysłu. Do pytań o to, w jaki sposób Wencel korzysta z dorobku poetów romantycznych, w szczególności sposób zachęca [...] najnowszy tomik pisarza. [...] Wencel rzadko zwraca się ku twórczości polskich romantyków w sposób bezpośredni. O wiele częściej patrzy w ich stronę przez pryzmat poezji Jana Lechonia, którego postać wyraźnie góruje w panteonie narodowych bohaterów przywołanych w zbiorze”.

Kolejna fala romantyczna? Czyżby rację miał Julian Krzyżanowski, dawno temu projektujący trajektorię rozwoju rodzimej literatury jako sinusoidę naprzemiennie dążącą ku romantycznemu bądź klasycystycznemu spełnieniu? Tyle że tym razem rzecz wydaje się nieco zaskakująca. O ile bowiem w słusznym minionym okresie, ale też w ciągu zamykanego przezeń dwustuletniego okresu zniewolenia Polski przerwanej dwudziestoletnią ledwie przerwą, romantyczne porywy i uniesienia sygnalizowały przede wszystkim dążenie do odzyskania wolności, o tyle dziś zdawać by się to mogło gestem raczej teatralnym niż mającym odniesienia w realiach życia społecznego i politycznego.

Jest jednak pewien komponent polskiego romantyzmu, który wydaje się ciągle żywotny, choć przez wielu traktowany jest jako niebezpieczny anachronizm. Tym komponentem jest, oczywiście, mesjanizm. Poczucie misji. Sama wolność jest tu jedynie środkiem do celu, jest wartością zinstrumentalizowaną. I o ile w wypadku twórczości Polkowskiego czy Dakowicza – nie przypadkiem

zafascynowanego twórczością autora *Wieszania*, który w roku 1982 odkrył dla siebie uroki wcześniej odrzucanego historyzmu – owa misja (Polaków, narodu polskiego) pozostaje jedynie historycznym depozytem, o tyle w poezji Wencła staje się aktualnym i niezbywalnym wyzwaniem. Osobliwe to jednak wyzwanie, które pod powierzchnią realnej egzystencji, traktowanej jako kraina umarłych, odnajduje alternatywny świat utajonej aktywności – tak właśnie dzieje się w poemacie Wencła *Pamiętnik z Krakowskiego Przedmieścia*:

żywi mieszkają głębiej pod sklepieniem bruku  
w zaspanych kanałach na cmentarnej łączce

Chodzi oczywiście o kanały, którymi przemieszczali się warszawscy powstańcy w roku 1944 i łączkę z wojskowego cmentarza na Powązkach, gdzie pochowani zostali zamordowani przez komunistów żołnierze określani mianem wyklętych. Żywi mogą być jedynie męczennicy i ofiary przemocy, żołnierze polegli w obronie słusznej sprawy. Męczeństwo jest zarazem legitymizacją mesjanizmu, symbolizowanego w tych wierszach przez Ikara wznoszącego się ku słońcu (prawdy, wolności, zbawienia?) i strąconego przez demona zła. Oto refleksja jednego z widzów przyglądających się obrazowi Bruegla przedstawiającego upadek Ikara (ważne jest datowanie utworu – 10 kwietnia 2011, w rocznicę katastrofy smoleńskiej):

bowiem ciemna istota jest zawsze ta sama  
sprowadzić z wysokości i unurzać w błocie  
spoza ram obrazu przyglądał się nam uważnie  
sprawca: demon wschodu lub demon południa

Przy czym znamieny dla tego sposobu myślenia wydaje się jego ahistoryzm (mam zresztą kłopot z odszyfrowaniem „demonia południa” – islam? – ale wpisuję rzecz w obszar *licentia poetica*). Bo może ma rację Kudyba, gdy pisze o powrocie historii w wierszach wskazywanej przez siebie konstelacji autorów (choć przecież odniesienia historyczne odnaleźć można nie tylko w ich twórczości), lecz jest to historia swoiście spreparowana, zredukowana do bezzasowej chwili, której „istota zawsze jest ta sama”: to czas umarłych, przestrzeń wspólnoty wszystkich, którzy oddali życie w wyzwolenicznych zrywach, niezależnie od tego, o jaki zryw chodzi – od chwili rozbiorów Polski po współczesność. Historia Polski zostaje zredukowana do dziejów niewoli, która wciąż – choć w odmienionej formie – trwa. Stąd wskazówka, wsparta cytatem z *Przesłania Pana Cogito* Zbigniewa Herberta:

zanim się uda przełamać los trzeba go  
podźwignąć wstać z grobu wyjść na wiatr  
spojrzeć w twarz głodu twarz ognia twarz  
śmierci najgorszą ze wszystkich twarz zdrady

Czekać zatem należy na zmartwychwstanie bohaterów („muszę czuwać nad poległymi żeby oddychać”), którzy sprawiają, że egzystencja umarłych przemieniona zostanie w życie właściwe (bo przecież nie dopuszczam myśli, że może chodzić o inwazję zombi, choć skłania ku temu owo unieruchomienie historii). Kto jednak ma „podźwignąć los”? Odpowiedź przynosi wiersz *Ciało Polski* – póki co, tytułowe ciało jest martwe: „teraz reanimacja wydaje się / niemożliwa: na wielkiej mapie / Europy leży ciało bez głowy // [...] faktycznie: głowa podniesiona / z błota spoczywa w sarkofagu / pod Wieżą Srebrnych Dzwonów”. Ale oto nadchodzi ów moment, w którym Naród się budzi do czynu:

jest dwudziesty czwarty maja  
dzień zesłania Ducha Świętego  
i wyborów powszechnych

Wiersz datowany jest na rok 2015. To ten moment: 24 maja 2015 – Andrzej Duda zostaje zwycięzcą w wyborach prezydenckich, los zostaje przełamany, historia ożywa. Otwiera się nowa perspektywa. Oto czytamy w puencie zbioru:

Chrystusie utraconych miast  
które jak krew nosimy w sobie  
jeżeli żyjesz to nas zbaw  
lecz tylko z Wilnem i ze Lwowem

Pisze Kudyba, że „ofiara i utrata stają się w analizowanym zbiorze stanem szczególnie uprzywilejowanym, otwierającym drogę do Boga, który ocala”. Oczywiście – tylko ten stan bowiem daje perspektywę zbawienia: zbawienia Polski i świata. Skądinąd wiadomo bowiem, że właśnie przez zbawienie Polski dokonuje się zbawienie świata. Cała historiozofia Rymkiewicza wyraźnie o tym mówi – a do niej wszak odwołują się poeci podejmujący, wedle Kudyby, tradycję romantyczną w tej jej wersji, która nasycona została misyjną powinnością. Przy czym niesłuchanie ważną rolę odgrywa w tym polski (to ważne, że polski) katolicyzm, bowiem, jak pisze Wencel w książce *Zamieszkać w katedrze*, „polskie dziedzictwo narodowe, wspierane wiarą w Boga i kultem Maryjnym, w żaden sposób nie poddaje się świeckim interpretacjom”. Jest przekonany o tym, że „rzeczywisty ład opiera się na Chrystusie i wierze chrześcijańskiej”

i zarazem wie, że „człowiek roztropny nigdy nie będzie uzurpował sobie praw do stworzenia »ludzkiego porządku«, bowiem taki porządek po prostu nie istnieje, a myśl o nim jest, u swych podstaw, fałszywa”.

Ale ważne dla poezji Wencla są i inne konteksty, mniej uniwersalne, o wyrażnym narodowym zakorzenieniu: „W 1850 roku w Licheniu Matka Boska mówiła: »Ku zdumieniu wszystkich narodów świata z Polski wyjdzie nadzieja udręczonej ludzkości«. W 1938 roku błogosławiona siostra Faustyna Kowalska zanotowała w swoim *Dzienniczku* słowa samego Chrystusa: »Polskę szczególnie umiłowałem, a jeśli będzie posłuszna Mojej woli, wywyższę ją w potęgę i świętości – z niej wyjdzie iskra, która przygotowuje świat na powtórne Moje przyjście«. Są to, co prawda, słowa pisane jeszcze w minionym tysiącleciu, należy jednak przypuszczać, że ich autor nadal przy nich pozostaje. Może się nawet w tej materii, sądząc po jego obecnej publicystyce, zradyzalizował. Bez wątpienia też można w całej dotychczasowej poezji Wencla odczytać przesłanie o tej szczególnej misji Polski.

O tym jednak w tekście Kudyby mowy nie ma. Więcej: unika krytyk jak ognia próby konkretyzacji obrazów ewokowanych przez autora *Epigonii*, a ewokujących nie tylko pamięć o losie poległych i pomordowanych obrońców Polski, lecz także wyraz odrzucenia rzeczywistości społeczno-politycznej powstałej po roku 1989, traktowanej jako przedłużenie zniewolenia: „[...] po roku 1989 – czytam w jednym ze szkiców poety – tak łatwo omamiła nas liberalna ideologia państwa bez narodu, w którym zamiast Polaków żyją obywatele świata, ludzie »nowocześni i wolni od przesądów«. To wciąż, w jego przekonaniu, nie jest Polska, w imię której polegli ponieśli ofiarę życia. To kraj „zimnych czaszek”, w którym „umarli piszą doktoraty pracują na etatach / spłacają kredyty rano biegną do pracy do pieluch / do punktów obsługi klienta wieczorem chronią // się w modnych klubach”. Dopiero dzień zesłania Ducha Świętego AD 2015 staje się momentem przełomowym – to początek odrzucania zgubnej „liberalnej ideologii państwa bez narodu”.

\*

Przyznam, że w istocie mało mnie poezja Wencla porusza – tytuł tomu zresztą doskonale odpowiada zawartości: tak, to epigonia, raczej z małej niż z dużej litery pisana. Te wiersze, nieźle skonstruowane, są przewidywalne do bólu, a tym samym nudne jak flaki z olejem: na bogoojczyźniany lament jestem odporny, romantyczne uniesienia, nawiązujące do praktyk zapomnianego

dziś ugrupowania Konfederacji Nowego Romantyzmu z lat siedemdziesiątych (a tu przedłużenie czy to na Konfederację Narodu, czy – głębiej – na konfederację barską), przerabiałem niemal pół wieku temu (podawane w bardziej gęstym nacjonalistycznym sosie). Socrealistyczny postulat „poezji rozumiałej” (tropił swego czasu Wencel „chorobliwe tendencje w sztuce”, ganiąc wszelkie eksperymenty: „Poezja nie powinna pozwalać sobie na radykalne eksperymenty, bo każdy z nich jest jak ziarno chaosu na rzeczywistym płótnie”) też mam za sobą.

Zainteresował mnie natomiast artykuł Kudyby kreujący poetę-męczennika. Nie jest jednak Wencel, jak chce autor szkicu, jednym z tych, których policzyć należy do grona *poète maudit*, takich jak Rimbaud czy Verlaine, a u nas choćby Wojacek czy Stachura. Nie jest „wyklęty”, jest natomiast, być może, lekceważony – choć przecież nie wszędzie: ma wszak swych adoratorów w osobach takich krytyków, jak Tomasz Burek, Maciej Urbanowski czy Przemysław Dakowicz. Jest przyjmowany w jednym salonie, odrzucany w innym – jak każdy. Dla jakiegoś powodu uważa jednak Kudyba, że akurat Wencla żaden salon odrzucać nie powinien. A to dlatego, że zapewne – wedle Kudyby – poezja Wencla stanowi wartość szczególną: a to za sprawą uwagi, jaką poświęca „wyklętym”, ofiarom komunistycznych zbrodni.

Można wszakże odczytywać tę poezję nieco inaczej: Wencel – ale nie tylko on przecież – kreuje w swych wierszach prosty, by nie powiedzieć przaśny, obraz świata, w którym nie ma miejsca dla ludzi normalnych: są tylko święci i zbrodniarze, nadludzie i podludzie. Ludzi tu nie ma i nie ma dla nich miejsca: „wybierasz miłość i o nic nie pytasz / bo wszystko jest już jasne” (*Imago mundi*). Tego rodzaju formuły, których w utworach Wencla jest zatrzęsienie, uwalniają od myślenia – wszystko jest nie tylko jasne, ale i proste. Komentując *Imago mundi* i brak powodzenia tego tekstu, pisze Kudyba: „Przychodzi do głowy myśl, że w samym przesłaniu utworu musiało być coś niepokojącego, jakaś niewygodna dla nas prawda, coś, co woleliśmy wypierać z naszej świadomości. Uważna lektura poematu zdaje się potwierdzać taką hipotezę. Jego bohaterem jest bowiem ktoś z nas, w jego losach przegląda się po trosze historia nas wszystkich – Polaków po transformacji”. Ale to nie jest „historia nas wszystkich”, lecz raczej oskarżenie tych, którzy o coś pytają, którzy nie przyjmują gotowych recept, którzy pozostają nieufni wobec prostych formuł dzielących świat na swoich i wrogów (u Wencla nie ma „innych”). W świecie Wencla albo przyjmujemy to, co określa mianem miłości (rewersem jest oczywiście nienawiść), a co stanowi gwarant zbawienia, albo czeka nas apokalipsa (i tak

przecież nieunikniona) – oto „zburzone już wszystkie kapliczki” (*Imago mundi*), a bez nich tracimy *axis mundi*. Jedyłą zaś kapliczką gwarantującą zachowanie ładu kosmicznego jest kapliczka katolicka (nie przypadkiem w jednym z tomów przedmiotem uwagi jest konwersja protestanckiego przodka poety).

Tytułując swój artykuł *Poeta wyklęty, poeta wyklętych*, Kudyba – czy chce tego, czy nie chce – pojęciem „wyklętych” obejmuje nie tylko żołnierzy, którzy walczyli po wojnie przeciw komunistom, ale także katolików, których obronę przed zagrożeniami „postnowoczesności”, „postmodernizmu” czy „gender”, a zwłaszcza laicyzmu odnaleźć można w twórczości, także poetyckiej, Wencla. W istocie jest ten artykuł obroną najprościej pojmanego konserwatyzmu. Po części autor wydaje się tego świadom, gdyż pisze w zakończeniu: „O sile i randze *Epigonii* decyduje jej aksjologiczny horyzont [...]. Omawiany tom – choć utkany z różnego rodzaju reminiscencji i powtórzeń – nie jest świadectwem wyczerpania wyobraźni i kurczenia się poetyckiego świata Wencla”.

Otóż obawiam się, że jest właśnie takim świadectwem, które w dodatku nie dotyczy jedynie tego poety, ale całej formacji określanej przez Kudybę jako neo-neoneoneoromantyczna, a w gruncie rzeczy grzęznącej w starych, dobrych klasycystycznych koleinach. Tyle tylko, że jest to poezja rezygnująca z przyrodzonego klasycyzmowi uniwersalizmu, za to czerpiąca z polskiego romantycznego mesjanizmu, czyniącego z nas naród „bogonośców” (skądinąd jest to przeformowanie rosyjskiego poczucia misji) – tyle że w imię Rzymu, a nie w imię Rzymu Trzeciego. Warto zatem w tym kontekście przywołać słowa, które już w roku 1946 brzmiały jak ostrzeżenie: „Faktem [...] jest, że jeśli patologia siły i teoria »narodu wybranego« zrodziły faszyzm, to patologia cierpienia i teoria »narodu wybranego« wydały na świat znacznie wcześniej mesjanizm”. I dalej: „Czerpiąca swoje soki głównie z mesjanizmu, polska megalomania narodowa wychodzi ze złudnego założenia, że wartość poświęcenia i ofiary jest w świecie kryteriów politycznych i społecznych tą samą miarą, co w świecie norm moralnych”. I wreszcie: „Czar wawelski, czyli mediumiczne zapatrzenie się w dawną świetność, w groby królewskie, w wypłowiałe pamiątki narodowe, jest ostatnim i nie najlżejszym brzemieniem, jakie wypadło nam dźwigać w spadku po polskim mesjanizmie”.

Mija siedemdziesiąt lat od złożenia tych słów napisanych przez kombatanta bitwy o Monte Cassino, współtwórcy paryskiej „Kultury”, jednego z najwybitniejszych prozaików polskich dwudziestego wieku, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Wyjmuję je ze szkicu „*Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego na nowej emigracji*”, pomieszczonego w reprimie dzieła Mickiewicza wydanym w Rzymie zaraz po wojnie przez Instytut Literacki.

PIOTR SZEWC

## Z powodu i bez powodu (44) Bez tytułu i daty (XXXVII)

Mewy albo wołają solo płaczkliwie, jakby domagały się pomocy lub współczucia, albo krzyczą zbiorowo jak stado hien. Tak je słyszałem we Wrzeszczu w środowy wieczór po zachodzie słońca.

Babcia lubiła wspominać bardziej zabawne niż groźne zdarzenie z mojego dzieciństwa. Jeszcze nie byłem uczniem pierwszej klasy. Odwiedziliśmy zamojski ogród zoologiczny, a ja otworzyłem furtkę i wypuściłem z zagrody stado kóz. Kozy rozbiegły się po alejkach. Przerażona Babcia obawiała się konsekwencji i tego, że kozy będą nas bodły. W pośpiechu opuściliśmy teren zoo, mój niecny uczynek uszedł mi na sucho.

Dwie książki, których okładki i nazwiska autorów zapamiętałem z witryn zamojskich kiosków „Ruchu” z lat siedemdziesiątych: wcześniej *Wózek* Janusza Krasińskiego na Nowym Mieście przy przystanku autobusowym, później *Oftarze. Ptasznika. Wieżę* Anny Kowalskiej, na początku Lubelskiej, przy przystanku autobusowym obok parku, gdzie trasę kończył jadący z Sitna przez Czołki i Łapiguz autobus 47.

Kurczęta wykluwały się po dwudziestu jeden dniach. Około połowy okresu wysiadania przez kwokę Babcia sprawdzała, czy jajka są załączone. Oglądała je pod światło żarówki lub pod słońce. Jajka niezależone – nazywaliśmy je zapartkami – należało usunąć: kwoce łatwiej było ogrzewać pozostałe. Mnie pozostawał przywilej wyrzucania zapartków. Rozbite bardzo śmierdziały. Wyrzucałem je jak najdalej w krzaki lub rozbijałem o ścianę obory i stodoły. Zostawały pamiątkowy ślad – żółtawe zacieki, które z upływem czasu zmieniały kolor i zmywane przez deszcz nikły. Jeszcze ten ślad majaczy mi w pamięci, choć już dawno nie ma starej obory ani stodoły.



## ARTUR SZLOSAREK

### Fragmenty (8)

Ekscesy Diogesesa

Nie mam pojęcia, dlaczego, najpewniej z nudów, może z chęci przypomniał sobie zdjęć Franka Griebeo, czy, po prostu, pragnąc odwrócić uwagę od ponurej zimy, która nie mogła się w tym roku ani zakończyć, ani zacząć, przypomniałem sobie w któryś słotny i poświęceniowy wieczór obraz *The International* Toma Tykwera. „Jaka jest różnica między prawdą a fikcją? – Otóż taka, że ta ostatnia musi mieć sens” – pada tam w przełomowym momencie z ekranu, zaś uwagę tę formułuje jeden z negatywnych bohaterów, emerytowany agent Stasi, obecnie doradca szefów wielkiego banku. Jest właśnie przesłuchiwany przez bohatera pozytywnego, inspektora Interpolu, który stosunkowo nie tak dawno zrozumiał, że do osiągnięcia pożądanej sprawiedliwości będzie mógł się zbliżyć tylko wtedy, kiedy złamie prawo, dokona jego *Aufhebung*, zawieszenia, lub kiedy zlekceważy obowiązujące ustawy poprzez otwarte wykpienie przepisów, paragrafów i norm. Co uderza w tym przedstawieniu najmocniej? Myślę, że to, iż równie dobrze mógłby wypowiedzieć tę (lub podobną) myśl o nieuchwytej istocie prawdy jakiś dziś już prawie całkiem zapomniany kresowy cadyk, jeśli nie sam wielki nauczyciel – Izrael ben Elezjer. „Prawda nie musi być objawieniem sensu”. „To, co jest prawdziwe, nie może być pojęte przez rozum”. „Sens jest fikcją”. Niezwykle prawdopodobne, że myśl taka mogłaby zostać wypowiedziana również przez bohaterów jednej z najistotniejszych rozmów, jakie przeprowadzono w literaturze polskiej: korespondencji Jerzego Stempowskiego z Bolesławem Micińskim, która jest w sposób zgoła zdumiewający i czysty zapisem relacji uczeń – mistrz oraz świadectwem mocy płynącej z zachowania właściwych miar i proporcji.

Każdy proces rozpoczyna się w chwili najmniej spodziewanej i stosownej. Wiemy to dobrze od wybitnego pedagoga – Franza Kafki. Od niego nauczyliśmy się też, że przewód sądowy toczy się przed trybunałem ostatecznym, nawet gdy kodeks, do którego mamy przez przypadek wgląd, przypomina jako żywo pisma z ilustracjami pań i panów przedstawionych w pozach

uznawanych powszechnie za nieestosowne. Ten sąd nad jednostką odbywa się w każdej chwili i jest *de iura* – doraźny. Wystarczy pozwolić sobie na odrobinę kontrolowanej zadumy na ulicy, przystanąć i pozostać na pamiątkowej fotografii, która „przedstawia świat taki, jaki ukaże się w dniu ostatnim, w Dniu Gniewu”, jak pisze Giorgio Agamben.

Kramgasse to główna arteria berneńskiej starówki. Prowadzi, jeśli poruścić się nią we wschodnią stronę, prosto do Gerechtigkeitsgasse – do Zaułka Sprawiedliwości, i płynnie przechodzi po kilku minutach powolnego spaceru w Nydegasse, przy której pod numerem 17, w narożnej kamienicy, przez całą dekadę (1957–1967) mieszkał bohater naszej meandrycznej inwestygacji. Ale nie jest to wszystko; wystarczy bowiem pójść Nydegasse dalej na wschód, żeby wstąpić zaraz na kamienny most nad rzeką Aare, która toczy z dobrze widocznych w odpowiednią pogodę Alp, oddalonych o godzinę jazdy pociągiem czy samochodem, intensywnie zielone wody, i zatrzymać się tuż ponad Bärengraben, sporej atrakcji turystycznej tego miasta z niedźwiedziem w herbie, stolicy kantonu.

Według legendy, spisanej przez Konrada Justingera, żyjącego w latach 1370–1438 kronikarza, Berno zawdzięcza swoją nazwę księciu Betcholdowi V z rodu Zähringerów. Ten pochodzący z możnego rodu książę pewnego razu, zapuszczając się w okoliczne lasy na polowanie, jak to miał w zwyczaju, wpadł w pierwszym rzędzie na niedźwiedzia brunatnego, którego udało mu się ubić ku powszechnej radości własnej i towarzyszącej mu świty. Niemniej jednak poza etymologią ludową, należy to pamiętać, nie istnieją wyraźne ślady związku łączącego tego martwego już niedźwiedzia (niemieckie *Bär*) z Bernem (niemieckie *Bern*). Badacze skłonni są raczej wywodzić nazwę miasta z celtyckiego rzeczownika *berna*, oznaczającego w języku średnioirlandzkim: „szczelinę, przepaść, rozpadlinę” albo „otwór, szczelinę, rozcięcie”, co wedle *Leksykonu nazw szwajcarskich wspólnot* oznaczać ma jakieś konkretne miejsce, cechujące przebieg rzeki w pobliżu tego założonego w średniowieczu miasta albo miasto samo, które spogląda na nurt rzeczny z bezpiecznej wysokości stromych brzegów. Warto może przy okazji wspomnieć, że *Słownik symboli* powiada, iż niedźwiedź w alchemii to „odpowiednik *nigredo* materii pierwszej”, mający „związek z wszelką początkowością, ze sferą instynktowną. Dlatego uważano go za symbol groźnej strony nieświadomego lub za atrybut człowieka okrutnego i prymitywnego”.

Zanim jednak postaramy się pójść tym tropem, wróćmy do Jerzego Stempowskiego, którego zostawiliśmy na fotografii po lewej stronie Kramgasse – lewej, jeśli za punkt odniesienia przyjąć widniejącą w tle wieżę zegarową, będącą niegdyś częścią bramy miejskiej, której zegar spóźnia się tylko o trzy minuty w skali roku, jakby nie chciał mieć wiele wspólnego z zabójcą punktualnością kantonalnych chronografów. W skrócie: zdjęcie przedstawia dojrzałego już mężczyznę w dobrze skrojonym ciemnym garniturze w jasne prążki. Domyślamy się po fasonie stroju, że był szyty na miarę, powiedzmy, na początku lat pięćdziesiątych. Spodnie są zaprasowane nienagannie, biała koszula jest nienagannie zamknięta krawatem. Trudno coś powiedzieć konkretnie o porze roku, przyglądając się monochromatycznej fotografii. Może była zrobiona wiosną, może w lecie albo też – wczesną jesienią. Najpewniej zanosilo się tego dnia na deszcz, bowiem widniejący na niej mężczyzna ma parasol, którego uchwyt zaczepił na lewym przedramieniu (ani trotuar, ani kocie łby nie noszą jednak śladów deszczu). Ten parasol nie ma żadnych skaz, jest równie nienaganny, jak nienaganny zdaje się być jego właściciel, chciałoby się rzec: jest zapięty na ostatni guzik lub po samą szyję.

Kiedy Jerzy Stempowski dla określenia (w jednym błysku metonimii) szczególnego nasilenia zła w historii porównywał ją do wściekłego psa, który się zerwał z łańcucha, wydawało się, że musi się kryć pod treścią tej jego najbardziej znanej wypowiedzi jakieś inne, głębsze dno, do którego coś znacznie bardziej pierwotnego i niewytłumaczalnego stuka – że nie chodzi tu jedynie o żadnego krwi siepacza z panteonu politycznych archetypów. „Myśl żydowska – a cytujemy tu nadal Nehera, gdyż jego artykuł *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej* wydaje się trafiać w ten nerw – dostrzega chwilę, w której rodzi się to Boskie ryzyko, wypowiadając w wierszu dwudziestym szóstym pierwszego rozdziału Księgi Rodzaju osobliwą apostrofę – »Uczyńmy człowieka«, *naase adam*. Do kogo zwraca się Bóg w owej uroczystej chwili namysłu, gdy projekt stworzenia człowieka wydaje się nie do zrealizowania bez współpracy jakiejś innej siły ze stwórczą siłą Boga? Czy zwraca się do aniołów, do świata, czy do siebie? Nie odrzucając z góry żadnej z tych hipotez, tradycja żydowska dochodzi do wniosku, że Boskie wezwanie kieruje się ku człowiekowi, ku owemu *p o t e n c j a l n e m u* [podkreślenie moje – A.S.] Adamowi, którego ujmuje projekt Boga, lecz który powstać może jedynie w wyniku współdziałania człowieka i Boga. »Uczyńmy człowieka«, razem – ty jako człowiek, Ja jako Bóg, a przymierze to kładzie trwałą fundament wolności człowieka, która

czyni go na zawsze partnerem Boga". Dodajmy jeszcze dla zachowania możliwie całkowitej (nie)jasności, że „tworząc człowieka w o l n y m, Bóg wprowadził w świat podstawowy element niepewności”, bo „człowiek zrodzony jako wolny to improwizacja”.

Jako że Biblia hebrajska nie rozpoczyna się od pierwszej litery alfabetu, świat może w każdej chwili stać się jeszcze mniej przyjazny, niż się wydaje w najczarniejszym śnie. Zanim nastąpi Dzień gniewu, o którym pisze w związku z fotografią Agamben, może jednak pan Jerzy Stempowski da radę przeczytać list, który napisała do niego nieznajoma z Delft. Nie wiadomo bowiem, czy to *ona* czyta list, który otrzymała, czy list, który napisała i nie zdążyła jeszcze wysłać, czy też to *on* czyta w innym miejscu i czasie list od niej, gdyż chce się upewnić, że to, co odczytujemy siłą wyobraźni *my*, oddaje we właściwy sposób to, co w ogóle domaga się wyrazu (najważniejsze listy pisze się – i to ze względu na osobę adresata właśnie – w pierwszym rzędzie do siebie). Jej świat rozpoczął się od Vermeera albo od *Bet Bereszit*, drugiej litery. Jego świat jest, bo może być, w jakiś sposób dopowiedzeniem, dopełnieniem zaskakującej lektury. Bo ta historia, jak każda inna, indywidualna albo nazywana zbiorową, którą to historię stworzenie świata (owo niepojęte Boskie *fiat*) spuściło z łańcucha, obdarzając w konsekwencji człowieka wolnością, nie rozpoczyna się od Księgi Rodzaju. „W świecie biblijnym nie ma punktu Omega, przede wszystkim dlatego, że nie ma tam punktu Alfa. Biblia hebrajska nie rozpoczyna się od pierwszej litery alfabetu [...]. W stanie dojrzałości jest już paruzja dziejów, niosąca z sobą to, co pozostało, choćby było w rozsypce, lecz niosąca też życiodajne załączki, a nade wszystko bezpowrotnie utracone realności poprzedniego Alfa. Żaden punkt Omega nie może uchodzić za kulminację całych dziejów, ponieważ, na drugim końcu, jedynym punktem odniesienia jest punkt drugi. Punkt początku zawsze się wymyka, być może dlatego również, że Alfa nie pojawia się i nie może się pojawić, zanim nie pojawi się Omega. Od A do Z historia biblijna, w ujęciu myśli żydowskiej, jest otwarta. A nie jest początkiem, lecz tym, co zachodziło przedtem, a Z nie jest końcem, lecz otwarciem [...]. Omega nie jest ani końcem, ani środkiem, ani też rozstrzygającym punktem zwrotnym. Ostatnią literą hebrajskiego alfabetu jest *taw*, wskazująca na »drugą osobę czasu przyszłego«, to zaś stanowi ujęcie człowieka zwróconego ku nieskończeniu otwartej przyszłości. Meta – omega pozostaje zawsze możliwością, a nikt nie może przewidzieć ani przepowiedzieć nowego nią olśnienia. Znaczy to, że Omega może też nigdy nie nadejść, tak jak, na drugim

krańcu, nie pojawiła się Alfa. U przeciwległych wrót historii wejście i wyjście są zawsze otwarte. Geneza i Wyjście to nieskończone i wieczne ryzyko. A także życie i śmierć – Geneza i Wyjście jednostek i społeczności w każdej chwili ich dziejów”.

Byłoby co najmniej niestosowne pominąć w naszej opowieści Muri, małą miejscowość, leżącą o niespełna pięć kilometrów na południowy wschód od Berna. Tam w czasie wojny, w 1940 roku, zanim przeniósł się do stolicy kantonu, mieszkał przez kilka lat Stempowski. Ale podberneńskie Muri zyskało raczej rozgłos (wprawdzie niewielki, chociaż żywy do dzisiaj) nie dzięki pamięci o polskim pisarzu, w którego „taktyce życiowej – jak pisze Andrzej Stanisław Kowalczyk – dostrzegamy nutę ascetyczną”, ale ze względu na założony tam przez Gershoma Scholema i Waltera Benjamina (mityczny) uniwersytet. Pismo i fotografia przekształcają przypadek we wzór, który domaga się odczytania. Albo inaczej: i niezgodnie z Rolandem Barthesem – przestrzeń obu tych form wypowiedzi wchłania to, co jest akcydentalne, niepodlegające prawom i arbitralne. Ma to miejsce dlatego, że w ich obrębie dochodzi do zatrzymania ruchu chaotycznego przepływu informacji i zdarzeń. Ich realizacje są z natury bliskie symbolom. Jedynie „w trakcie ewolucji – pisze Paul Tillich, a ta jego wypowiedź dotyczy słów i znaków pisarskich, chociaż można rozszerzyć jej zakres – wskutek przejścia od mitycznego do przedmiotowo-technicznego pojmowania świata, utraciły charakter symbolu, aczkolwiek niezupełnie”. Tillich zastrzega, że ta utrata nie jest zupełna, gdyż nadal (przenosimy jego rozważania o symbolu religijnym na teren słowa pisanego i fotograficznej *cliché*) pismo i dzieło fotografa z mocą trzymają się marginesu wyznaczanego przez definicyjne cechy pojęcia symbolu, takie jak „naoczność”, „posiadanie własnej mocy” i – co najważniejsze dla nas – „niewłaściwość”, która oznacza, że „wewnętrzny akt, ukierunkowany na symbol, ma na uwadze nie symbol, lecz to, co on symbolizuje”.

Chociaż nie istnieje żadna wspólna fotografia Jerzego Stempowskiego, Gershoma Scholema i Waltera Benjamina, wymienieni panowie studiowali jako (prawie) rówieśnicy na berneńskiej Alma Mater w latach 1917–1919. To fakt, symbol i równocześnie czysty przypadek. Właśnie „w Szwajcarii – notuje Kowalczyk – powstaje teza doktorska Stempowskiego (której jednak nie bronii): *Antike und christliche Geschichtsphilosophie in Rom im I–V Jahrhundert*”. Antyczna i chrześcijańska filozofia historii w Rzymie między pierwszym a piątym

wiekem interesowała Stempowskiego od czasu, kiedy jako „piętnastoletni chłopiec biegle już czyta po łacinie, uczy się języków, interesuje się antycznym okresem chrześcijaństwa”. Jaki był Stempowski jako student i jaki miał temperament, najlepiej ukazuje jednak fragment dziennika Józefa Czapskiego: „Jerzy St. zdecydował się na samobójstwo przed laty, bo kawa, którą mu podano, była zimna”. I dalej: „Ten epizod Jerzy mi sam opowiadał. Kiedyś, za młodu, gdy przebywał na południu Francji w dniach skrajnej depresji, nie wychodził z domu całymi dniami, i raz wyszedł, już po nocy, do kawiarenki nad morze, żeby się napić kawy. W kawiarni podano mu... zimną kawę. Tego już było za wiele. Wstał i wszedł do morza, żeby się utopić. (Koniec był żałosny – morze okazało się tak płytkie, że brodzić musiał bez końca z wodą po kolana, potem po pas, więc zawrócił po jakimś czasie z powrotem... do życia)”. Z ziemią berneńską, by użyć tutaj jako metaforycznego skrótowego tytułu napisanej w języku francuskim książki Stempowskiego, jest również ściśle związany (kto wie, czy nie najważniejszy?) epizod w życiu niespiesznego przechodnia. Otóż z okresem tym, w którym pozwoliliśmy sobie zabawić dłużej, związany jest owiany tajemnicą romans, jaki miał Stempowski z Marią z Sosnowskich Suchecką, w wyniku którego w roku 1919 przyszły na świat w Lozannie córki pisarza, bliźniaczki: Iwona Danuta i Hanna Simona. Dziewczynki otrzymały nazwisko matki i wkrótce po narodzinach wróciły z nią do kraju, gdzie wychowywały się u babci – Marii Stempowskiej. Najpierw przebywały w Goździkowie, zaś od roku 1927 we Włodzimierzu Wołyńskim, gdzie Stempowska zamieszkała u młodszego syna. „W latach dwudziestych Jerzy – pisze nieoceniony Andrzej Stanisław Kowalczyk – chciał adoptować córki, ale Maria SuchECKA nie zgodziła się”. Dziewczynki przeżyły dwadzieścia jeden lat. Jerzy Stempowski w liście do Marka Żuławskiego z 29 września 1942 roku oznajmia dobrze znanym z korespondencji – czystym, powściągliwym i olimpijskim – tonem: „Wszyscy czujemy na sobie nieznośny ciężar przygnębienia, który kieruje myśli na bezdroża lub raczej wciąż w tę samą ślepą uliczkę, z której nie widać żadnego wyjścia. Dostałem niedawno wiadomość, że moje obie córki, które mieszkały od 1940 z moją matką, zginęły obie śmiercią gwałtowną”.

O niespełna dwadzieścia kilometrów na północ od Berna, w Münchenbuchsee, przychodzi w 1879 roku na świat Ernst Paul Klee, który jako w pełni ukształtowany już i dojrzały artysta w wieku czterdziestu lat stworzył akwarełę o wymiarach 31,8 x 24,2 centymetra. Dzięki to dwa lata później, w 1921 roku, na drodze kupna wejdzie zaś w posiadanie nie kogo innego, tylko samego

Waltera Benjamina, dzięki któremu Klee i jego *Angelus novus*, bo tak artysta nazwał swoją pracę, zapiszą się w sposób unikatowy w historii ludzkich idei. Benjamin najprawdopodobniej był na wystawie prac Klee, która miała miejsce na przełomie maja i czerwca 1920 roku w galerii Hansa Goltza w Monachium. Doznał tam zauroczenia i zapłacił za anioła tysiąc marek. Od tamtego czasu ten *nowy anioł* – „ambasador kabały”, jak nazwie go później – będzie z jego osobą związany na dobre i złe. Swoją drogą: niezwykle ciekawa jest droga, jaką przebyło to malowidło. Godne także osobnej uwagi są nie tylko dzieła, jakie powstały w kręgu inspiracji akwarelą, ale też i ręce, w jakich się znalazła. Najpierw na przechowanie dostaje pracę Gershom Scholem. Napisze dzięki temu najpierw wiersz, dedykowany Benjaminowi: *Pozdrowienie od anioła*, zaś po wielu latach inspirujący esej pod tytułem *Walter Benjamin i jego anioł*, do którego niebawem zajrzemy. Benjamin dostaje od niego obraz z powrotem po kilku miesiącach, kiedy znajduje nowe mieszkanie w Berlinie i postanawia się w nim urządzić. Kiedy zaś we wrześniu 1933 roku Benjamin musi uciekać przed hitlerowcami do ukochanego Paryża, stolicy dziewiętnastego wieku, anioł zostaje na dwa lata w Berlinie (Gershom Scholem jest od ponad dziesięciu lat w Palestynie). Kiedy narodowi socjaliści docierają w 1940 roku do Paryża, Benjamin, opuszczając stolicę Francji, powierza akwarelę pieczy Georges’a Bataille’a, który ukrywa dzieło wraz z papierami pozostawionymi przez Benjamina w Bibliothèque Nationale de France. Po samobójczej śmierci Benjamina w Port Bou, na granicy francusko-hiszpańskiej, którą wybiera, by zapobiec wydaniu w ręce gestapo, co nagminnie czynili Francuzi, obraz trafia pod koniec drugiej wojny światowej do Nowego Jorku – w ręce Theodora W. Adorno, by stamtąd powrócić, zgodnie zresztą z testamentem pozostawionym przez Waltera Benjamina, znów do Gershoma Scholema, który żyje w Jerozolimie.

„Benjamina – jak wspomina Scholem w eseju *Walter Benjamin i jego anioł* – nie było wówczas w Monachium [to znaczy kiedy rzeczona akwarela Klee pokazywana była w galerii Goltza], mógł jednak zobaczyć ten obraz na niewielkiej wystawie prac Klee, którą pokazywano w Berlinie w kwietniu 1921 r. gdzieś na Kurfürstendamm. Benjamin wspomina o niej jako o szczególnej atrakcji w liście do mnie z 11 kwietnia 1921 r., nie wiem jednak, czy w ogóle wystawiano tam ten obraz. W każdym razie najpewniej powrócił on później do Goltza, ponieważ Benjamin kupił go w Monachium, gdy był tam z wizytą u mnie pod koniec maja i na początku czerwca 1921 r. Przyniósł ten obraz do mnie i poprosił, bym go przechował do czasu, aż będzie miał w Berlinie jakieś stałe lokum,

w jego życiu pojawiły się bowiem właśnie poważne trudności osobiste. Dlatego też od połowy listopada 1921 r. *Angelus novus* wisiał w mieszkaniu – najpierw przy Türkenstrasse 98, potem zaś przy Gabelsbergerstrasse 51 – które dzieliłem z moją późniejszą pierwszą żoną, Elsą Burchardt. Obraz wisiał właśnie w jej pokoju, do czego Benjamin kilkakrotnie nawiązywał w listach. Przed 27 listopada 1921 r. obraz dotarł już do niego do Berlina, gdzie wysłałem go na jego prośbę. Do roku 1929, kiedy to Benjamin przestał mieszkać z żoną, wisiał nad sofą w gabinecie w jego mieszkaniu przy Delbrückstrasse 23, później zaś w jego ostatnim mieszkaniu przy Prinzregentenstrasse 66. Za czasów Hitlera, około roku 1935, pewna znajoma przywiozła mu go do Paryża. Gdy odwiedziłem go w lutym 1938 r., obraz wisiał znów w dużym pokoju w mieszkaniu przy rue Dombasle 10. Gdy w czerwcu 1940 r. Benjamin uciekał z Paryża, zebrał swoje papiery w dwóch walizkach, a Georges Bataille – związany z Benjaminsiem przez Collège de Sociologie, który sam założył – ukrył je tymczasowo w Bibliothèque National. Benjamin wyciął go wówczas z ram i wcisnął go jeszcze do jednej z walizek. Dzięki temu obraz dotarł po wojnie do Adorna do Ameryki, następnie zaś znalazł się we Frankfurcie nad Menem. Benjamin uważał go zawsze za najcenniejszą rzecz, jaką posiada, mimo że później kupił jeszcze jeden obraz Klee, zatytułowany *Vorführung des Wunders (Przedstawienie cudu)*, którego jednak nigdy nie widziałem. Gdy pod koniec czerwca 1932 r. chciał odebrać sobie życie i sporządził testament, obraz ten figurował w nim jako specjalny, osobisty podarunek, który pozostawiał mi w spadku”.



1906-1988 **STANISŁAW  
BORYSOWSKI**



## Malarstwo i grafika

2.12.2016–26.02.2017

Ratusz Staromiejski  
(Rynek Staromiejski 1)



Muzeum i Ratusz w Toruniu pod patronażem Instytutu Kultury,  
której organem założycielskim jest Gmina Miasto Toruń  
Muzeum i Ratusz w Toruniu, Rynek Staromiejski 1, 87-800 Toruń, tel. +48 56 660 56 12  
fax +48 56 622 40 29, e-mail: muzeum@muzeum.torun.pl, www.muzeum.torun.pl

Publikacja na Facebooku: [www.facebook.com/muzeumtorun](https://www.facebook.com/muzeumtorun)





# 22

# Toruński Festiwal Książki

2016

27 listopada – 5 grudnia

[www.torunskifestiwalksiazki.pl](http://www.torunskifestiwalksiazki.pl)



MIJAJĄCY WYKAZ:

Dwór Artusa

Dom Muzei

ul. Piłsudskiego, ul. Powstańców, ul. Dłbia

Muzeum Podróżników

Muzeum Okręgowego w Toruniu

Muzeum Etnograficzne

Kościelnia Kapucyńska

ul. Rynek Wolności Republikańskiej

Centrum Sztuki Współczesnej

Kamiec Święta



MIASTO TORUŃ



## „Inni, Świat i Transcendencja”

1. Tom *Stanisław Barańczak* *słucha arcydzieł* to wyjątkowa antologia przekładów literackich, zupełnie innych niż te, do których przyzwyczał wytrawny tłumacz Szekspira i angielskich poetów metafizycznych siedemnastego wieku. Powód mówienia o wyjątkowości zbioru jest oczywisty: żywioł tłumaczenia wzniesła tym razem nie sama lektura tekstu, adaptacyjne czytanie, lecz przede wszystkim słuchanie muzyki, impulsem aktywności pisarskiej staje się dobiegający dźwięk i obecność głosu Innego, który domaga się wejścia w dialog. Nieodpartą pokusą dla podjęcia takiego działania translatorskiego był między innymi fenomenalny głos Elisabeth Schwarzkopf jako interpretatorki arii Cherubina „*Non so più cosa son, cosa faccio*”. „Nie wiem sam, / co mi jest, / co ja robię”... – tak rozpoczyna palimpsestowe pisanie-słuchanie tej arii z Mozartowskiego *Wesela Figara* Barańczak, słuchający „najwspanialszej [...] ze

wszystkich arii Mozarta” (jak sam stwierdza), zanurzony w świecie, gdzie nierozłącznie współistnieją *melos* i *logos*.

2. Ta próba, która zakończy się skądinąd w latach dziewięćdziesiątych całościowym przetłumaczeniem dwóch oper ulubionego kompozytora: *Don Giovanniego* i *Wesela Figara* (przekłady librett ukazały się w „*Res Facta Nova*”, 1997), nie jest pierwsza, bo już wcześniej, jeszcze w latach siedemdziesiątych, poeta mierzy się z *Księżycowym Pierrotem* Arnolda Schönberga, przyjmując za proszenie do współpracy w związku z polską prapremierą sceniczną przygotowywaną przez Krakowski Teatr Muzyczny, Scenę Operową, w 1976 roku. Nie jest to też ostatnia próba, wszak przekładu doczeka się i opera Henry’ego Purcella *Dydona i Eneasz* („wersja polska” libretta powstaje dla Teatru Collegium Nobilium, 2010), i kilka fragmentów Bachowskiej *Pasji według św. Mateusza*. Jak zatem widać, część dorobku Barańczaka-tłumacza prezentowaną w najnowszej antologii trudno byłoby dzisiaj uznać za przygodną i marginalną w całej jego twórczości, tym

bardziej że słuchanie muzyki i swoista obsesja tłumaczenia tekstów do muzyki wokalne przyniosły w rzeczywistości serię rozmaitych utworów. Ślady słuchania Bacha odnajduje się między innymi w „Kontrapunkcie” (*Wariacje Goldbergowskie*) i wierszu „*Bist Du bei mir*” z *Chirurgicznej precyzji* (aria „*Bist du bei mir*”, BWV 508), Schuberta/Müllera – w *Lipie/Pieśni V* i, oczywiście, całej *Podróży zimowej* (*Winterreise*), Mozarta/Da Pontego – w *Arii: awarii* (*Don Giovanni*). Pisanie w tym wypadku okazuje się wyrafinowanym zapisem doświadczenia słuchowego, specyficzną formą przekładu, który umożliwia wkroczenie w świat przeszłości i rozumienie, by przywołać poręczną formułę Barańczaka objaśnianą w eseju *Tablica z Macondo*, „*Innych, Świata i Transcendencji*”.

3. W przypadku najnowszej antologii przekładów Stanisława Barańczaka zwraca uwagę przede wszystkim potrzeba słuchania muzyki i jej „utekstowienia”, sposób traktowania tłumaczeń, także sam wybór (choć to sprawa poniekąd oczywista) i porządek zaproponowany przez Ryszarda Krynickiego. Układ przekładów sześciu „arcydzieł” jest sugestywny: pojawiają się kolejno fragmenty *Pasji według św. Mateusza* (tłumaczenia publikowane w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych na łamach

„*NaGłosu*”, „*Zeszytów Literackich*” oraz „*Kontrapunktu*”, niegdysiejszego dodatku „*Tygodnika Powszechnego*”), całość *Dydony i Eneasza*, opery w trzech aktach Henry’ego Purcella do libretta Nahuma Tate’a, całość dwóch Mozartowskich oper: *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*, jeden utwór z *Winterreise* – *Pieśń V* (wcześniej – pod tytułem *Lipa* – pomieszczony w zbiorze *Ocalone* w tłumaczeniu i, jako *V*, w *Podróży zimowej*) oraz całość Schönbergowskiego *Pierrot lunaire*. Nie bez powodu lekturę tomu rozpoczyna się nie od chronologicznie najwcześniejszego przekładu (Schönberg), lecz od fragmentarycznego, nieukończonego tłumaczenia Bacha/Picandra, „*wielkiej pasji*” – wraz ze słuchaniem Bachowskiej muzyki wkracza się bowiem w niezgłębiony świat metafizyki Barańczaka.

4. Wśród wyjątkowych przekładów zebranych w antologii znajdują się zarówno te, które uznawane były dotąd za teksty użytkowe i funkcjonowały (jako tekst słowny) w obrębie utworów muzycznych (między innymi niemal nieznanymi literaturoznawcom przekłady *Księżycowego Pierrota*), jak i te, które od początku były i pozostały tekstami „nieużytkowymi”, zrodzonymi z pragnienia tłumaczenia nieprzetłumaczalnego (fragmenty z *Mateuszowej Pasji*). Ta właśnie strategia translatorska do-

prowadziła skądinąd do powstania zbioru poetyckiego *Podróż zimowa*. Wiersze do muzyki Franza Schuberta: uważne słuchanie romantycznego cyklu dwudziestu czterech pieśni przynosi serię „wierszy do muzyki”, (nie)możliwych kontrafaktur – utworów oryginalnych (z wyjątkiem utworu V jako tradycyjnego przekładu), które jednak można poddać z powodzeniem realizacji wokalne, o czym świadczą wykonania Jerzego Artysza i Andrzeja Bieguna. W tym kontekście należałoby powiedzieć, że tłumaczenia ukazujące się w serii „Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5” (tom 87), wraz z dołączonymi rysunkami Wojciecha Wołyńskiego, pozostają co prawda nadal przekładami na użytek muzyki, ale też chcą być traktowane w ten sam sposób jak *Podróż zimowa* (zgodnie z sugestią poety zawartą w przedmowie do schubertowskiego tomu: „moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze”). Nowa konstelacja tłumaczeń sprawia, iż poszczególne teksty przestają być tylko przekładami librett, okazują się osobiwą – ze względu na warunki tworzenia i tryb lektury/ odbioru – formą poezji, zaczynają funkcjonować jako oryginalne realizacje literackie.

5. W takich okolicznościach zasadne staje się pytanie, czy chodzi o przekłady użytkowe (dające się wykorzystać w muzyce), czy też o przekłady literackie (usamodzielniające się i niezależne teksty poetyckie). W rzeczywistości powstaje naraz zarówno „wersja polska” tekstu oryginalnego, co akcentuje się w kilku miejscach antologii *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* (podkreśla się w ten sposób funkcję przekładu użytkowego), jak i „wersja Barańczaka”, czyli przekład zyskujący autonomię (swoista kanonizacja tej formy przekładu otwiera, co warto przy tej okazji dopowiedzieć, nowy rozdział w polskiej literaturze). Paradoks Barańczakowego przekładu polega na zerwaniu z oryginałem (tłumaczeniu libretta wpisującym się, by tak rzec, w tradycję *la belle infidèle*, tłumaczeniu pozostającym często odległym echem tekstu oryginalnego) i zarazem zachowaniu szczególnego rodzaju wierności (niedoścignionej wręcz perfekcji w zakresie prozodycznego opracowania tekstu, wydobyć z „chirurgiczną precyzją” wszelkich szczegółów formalnych).

6. „Wersja Barańczaka” pokazuje, że mamy do czynienia ze stosunkowo rzadkim przypadkiem literatury intermedialnej, z muzycznymi tekstami literackimi, fenomenem „niewidocznego dźwięku”. Nie

ulega bowiem wątpliwości, że to w istocie – ze względu na respektowanie zasad logiki muzycznej – przekłady Johanna Sebastiana Bacha/Picandra, Henry’ego Purcella/Nahuma Tate’a, Wolfganga Amadeusa Mozarta/Lorenza Da Pontego, Franza Schuberta/Wilhelma Müllera, Arnolda Schönberga/Ottona Ericha Hartlebena (czy szerzej, uwzględniając w tym wypadku całą serię artystycznych przekształceń: Arnolda Schönberga/Ottona Ericha Hartlebena/Alberta Girauda). Teksty Barańczaka, osadzone w materii dźwięków i zrodzone w jego wyobraźni muzycznej, są rezultatem skrajnie wyrafinowanego działania translatorskiego (wiele zresztą mówią o Barańczakowej koncepcji przekładu literackiego w ogóle). Wyjątkowość tych przekładów akcentował w trakcie jednej z rozmów o pracy nad *Weselem Figara* sam Barańczak: „najbardziej ze wszystkiego lubię tłumaczyć teksty do muzyki wokalne; w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego”. Z pewnością miał wówczas na myśli nie tylko niuans formalne, lecz także to, do czego prowadzi wsłuchiwanie się w głos Innego i oswajanie głębi muzycznego sensu. Arcytrudny przekład – ów intymny proces transkrybowania świata dźwięków – jawi się przecież w przypadku tego poety o wyjątkowym

słuchu muzycznym jako próba odkrywania tajemnicy „cudu współistnienia głosów”, jako tęsknota za koniecznym (aczkolwiek niemożliwym) porządkiem świata, jako zapis doświadczenia zamieszkiwania w języku, wieży Babel.

Andrzej Hejmej

*Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wyboru dokonał Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016

## Ekonomie Szubera

Najnowsza książka poetycka Janusza Szubera, zatytułowana *Rynek 14/1*, to właściwie szczupła książeczka zawierająca dwadzieścia dwa wiersze. Nie przypomina pod tym względem typowych dla tego poety rozbudowanych tomów w rodzaju wydanych nie tak dawno *Powiedzieć. Cokolwiek* (2011) czy *Wpis do ksiąg wieczystych* (2009). Poeta już na okładce ostrzega, że „nie układa wierszy, jak dotychczas” i że „utracił płynność mowy”, jako powód wskazując dość niedwuznacznie na swoje przygotowania do podróży na różewiczowski tamten brzeg. To pozwala odróżnić tę książkę od podejrzenia wychudzonych tomików znanych poetek i poetów,

wydawanych czasem przez Wydawnictwo Literackie z powodów chyba głównie ekonomicznych. Wspominam o tym dlatego, że Szuber dość nieoczekiwanie uczynił teraz swoim pierwszym tematem właśnie ekonomię.

Nie jest to sprawa od razu oczywista, gdyż najnowsze wiersze sanoczanina zbudowane są z materii znanych jego wiernym czytelnikom i czytelnikom. Składają się na nie reminiscencje z bogatej przeszłości rodzinnej, wspomnienia ze szkolnej młodości, wrażenia lekturowe, obrazki szpitalne, dialogi z cenionymi artystami (na przykład Leszkiem Różgą), żarty liryczne, erotyki. Szybko przekonujemy się, że poeta rzeczywiście osłabił rygory formalne mowy lirycznej, śmieiej stosuje związki asocjacyjne, chętniej sięga po elementy groteskowe. Tytułowy wiersz *Rynek 14/1* można z powodzeniem przeczytać jako znamienne dla Szubera przywołanie godziwej, solidnej i mieszczańskiej historii rodowej. To obrazek z życia pradziadka Maurycego, cenionego lekarza, który równo sto lat temu przyjmował pacjentów w kamienicy przy sanockim rynku. Oprócz tego wypada tekst czytać jako nawiązanie do naznaczonego symboliką sanockiego miejsca pamięci. Pod tym adresem upamiętnia się znanych artystów sanockich,

przed kamienicą stoją bowiem dziś ławeczki Pankowskiego i Segala (pisarza języka jidysz), a także rzeźba przedstawiająca Zdzisława Beksińskiego. Dodając do tego dawny epizod rodzinny, Szuber pracuje nad mitologizacją owego miejsca, ale też gra z pamięcią i wiedzą lokalną, która ma weryfikować prawdziwość informacji podawanych w wierszu na temat przeszłości oraz współczesności kamienicy.

Dużo mniej widoczny wydaje się początkowo wątek ekonomiczny, czyli umieszczenie „rynku” w tytule wiersza i całego tomu. Co prawda wiadomym jest, że pradziadek prowadził tam prywatną praktykę lekarską (więc zarabiał), ale jakoś uwaga kierowana jest bardziej na splendory i wygody doktorskiego życia, cały czas umilanego przez pracę stangreta-kamerdynera. Dopiero lektura całego tomiku pozwala pomyśleć raz jeszcze o tych wątkach i umieścić sprawy „rynkowe” w centrum problematyki podejmowanej w książce. Znaleźć w niej możemy już w pierwszym utworze obyczaj niegdysiejszego kupowania „rzeczy niezbędnych i praktycznych”, potem zapis oniryczny ze sceną kolejkową z lat sześćdziesiątych, wiersz o kapslowanych butelkach z mlekiem wymienianych co rano przez mleczarzy, bieganiu w młodości po zakupy do sklepu

mięsnego na polecenie matki, obserwowaniu handlarek sprzed lat, nielegalnie wystawiających warzywa na ulicach, wreszcie przywołane zostają sceny z kanonicznego dramatu *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera. Ponadto poszczególne kwestie ekonomiczne – kredyty, procenty i towary – powracają jako nośniki znaczeń metaforycznych w większości utworów, wyraźnie wskazując na ujawnienie się pewnej prawidłowości czy skłonności lirycznej. Wcześniej mógł ją chyba tylko zapowiadać swym tytułem tomik *Wpis do ksiąg wieczystych*, gdzie chodziło o sprzedaż domu rodzinnego przez pisarza, ale chyba więcej znaczyła wtedy pobudzająca wizja istnienia czegoś takiego jak księga wieczysta, czyli tomu domyślnie poetyckiego i niepodległego upływom czasu, do którego należy starać się wpisać.

W *Rynku 14/1* różnorakie ekonomie stają zatem co rusz w centrum uwagi bohatera lirycznego Szubera, który pyta o jakości lub wartości ujawniające się z powodu odniesienia jego życia do tej sfery. Zauważyć należy też od razu, że Szuber wskazuje na paradoksalną ważność nieważnej ekonomii, śledzi bowiem nieaktualne sprawy handlowe czy bankowe, opisywane przez niego zjawiska gospodarcze należą niemal bez wyjątku do przeszłości. Co tak

ważnego i poetyckiego znaleźć można w zaprzeczonych sprawunkach, sprzedażach, obrotach towarami, że zamiast pozostawać gdzieś w tle problemów właściwych dotąd liryce Szubera, wysuwają się dziś na eksponowane miejsca?

Trudno o prostą odpowiedź na podobne pytanie, gdyż zaskakujące ekonomie Szubera prowokują do reinterpretacji przynajmniej kilku jego ostatnich ksiązek poetyckich. Nowy tomik to zaproszenie do dyskusji, na początku której przynajmniej trzy wątki powinny się pojawić, nie zamykając z pewnością otwartych przez poetę zagadnień. Pierwszy z wątków dotyczy sfery marzeń, pragnień i pobudzeń, której katalizatorem i wehikułem bywa ekonomia. Ważne bowiem jest, że Szuber w nowych wierszach nie mówi o kimś będącym na rynku, lecz przy rynku, tak więc nie chodzi o echo dawnych, jeszcze młodopolskich dyskusji o poecie na rynku (potem co rusz ponawianych), umieszczonym w samym środku procesów ekonomicznych, gdyż istotniejsze jest to, co dzieje się przy okazji tych procesów z kimś, kto się z nimi bezpośrednio styka. W *Rynku 14/1* bohaterem zdarzeń przy rynku jest pradziadek, ale jego świat ekonomiczny podgląda i wypowiada jego prawdy prawnuk-poeta z dystansu czasowego i przestrzennego



(kamienica stoi, czytamy, „jakieś trzydzieści metrów od mego okna”). Ten układ powtarza się w kolejnych tekstach – bohater liryczny Szubera ogląda kogoś lub samego siebie w relacjach z ekonomią, lecz patrzy z boku, z dystansu danego przez odległość czasową. Wybiera zatem ekonomię dawną, a nie dzisiejszą, aby obserwować, jak rynek stawał się (i na pewno nadal staje) sprawcą intensywnych fantazji o nader różnym podłożu. Świadczy o tym oniryczna opowieść kolejkowa, gdzie dochodzi do awantury o towar, którym były wylatujące z wyklejank „zmarszczone motyle”. Ekonomia okazuje się tutaj nieuwzględnianym dotąd kluczem do fascynujących wierszy onirycznych Szubera wraz z ich wielopiętrowymi konstrukcjami snu we śnie. Silne pobudzenia fantazji i stymulowanych przez nie pragnień czy popędów towarzyszą ekonomii, bez jej dwuznacznego sąsiedztwa nie mogłyby dojść do swej obscenicznej niekiedy ekspresji. Przywołane już sentencjonalne zdanie o kupowaniu w dawnych czasach, czyli w młodości bohatera, rzeczy „niezbędnych i praktycznych” pojawia się jako finał wspomnienia z pogrzebu kuzyna, podczas którego z powodu przykrótkich ubrań bohater wiersza wraz z wyraźnie pobudzającą jego pragnienia atrakcyjną krewną drzeli

z zimna. Zapamiętana „gęsia skórka” ustawionej nagle obok niego dziewczyny niestosownie podszywa erotyzmem całą sytuację, a nie byłoby tego wszystkiego, gdyby nie twarżo skalkulowany nakaz nabywania wyłącznie rzeczy niezbędnych. Z kolei w wierszu o wymianie butelek z mlekiem ujawnia się po latach walor estetyczny owej operacji. Zapamiętane zgrzytliwe dźwięki trzaskającej blachy pojemników i stukającego głośno szkła pobudzają wyobraźnię i „dla kogoś, / kto ma wciąż dobry słuch / tamte blacha i szkło, było nie było, / pełnią rolę kody”. Trywialny obrót towarami, w tym wypadku dostarczenie i wywożenie butelek, dopiero z upływem czasu odsłania swoją nieoczywistą, „brudną” estetyczność, w tym możliwość nadawania ludzkiemu życiu silnych wiązań artystycznych, czyli zapewniania mu wiarygodnej kody. To właśnie w estetykach zanieczyszczonych związkami z „niegodną” ekonomią wyczuwa dziś Szuber możliwość znalezienia jakichś finalnych formuł własnej twórczości, tam też lokuje wiele ze swych obecnych marzeń i pragnień artystycznych.

Drugi wątek wyjaśniający wzrastające znaczenie dawnej ekonomii w najnowszej liryce Szubera stanowi widmowość spraw rynkowych. Tracąc swoją aktualność i zdolność

do przesłaniania wszystkiego innego, ujawniają one po czasie, że były i są zawsze czymś radykalnie spektralnym. Spojrzenie po latach odkrywa, jak ekonomia odkleja się od rzeczywistości, stąd wszystko z nią związane uzupełnia bogaty repertuar widm wracających w poezji autora *Piania kogutów*. Dotychczas powracały w niej głównie detale minionej obyczajowości, historii rodzinnej, wielkie i mniejsze postaci kultury, teraz poeta podtrzymywać może także widmową obecność wielu sfer dawnej rzeczywistości przenikniętej mechanizmami ekonomicznymi. Wydaje się to tym bardziej osobliwe, że poddawane dyktatowi pieniądza życie zdaje się uzależnione od twardego i złego racjonalizmu, a tymczasem z oddalenia czasowego sfera ekonomii wygląda irracjonalnie i barwnie, działa na wyobraźnię, a nie intelekt.

Wątek trzeci chyba najtrudniej określić, stąd wprowadzeniem do niego niech będzie wiersz zatytułowany *To, co kiedyś dla wielu jakoś znaczyło*. Bohater wiersza myśli w nim o tym, jak dyskretna okazuje się po latach waga przykładana do pewnych spraw. Zdarzenia, fakty i osoby posiadające „kiedyś dla wielu jakoś” niezaprzeczone znaczenia i wartości nie powinny tego tracić, bo wraz z nimi ulatuje właściwy ciężar czyjejs egzystencji. Bohater

wylicza sprawy różne, w tym także rynkową kwestię doniosłą dla małego lata, którą były „czerwone skarpetki, noszone do pionierek z importu”. Dlatego wydaje się, że Szuber wskazując na ważność nieważnej ekonomii, sygnalizuje także zamiar odszukiwania utraconej powagi minionego istnienia, przewyższania odczuwanej dziś nieznośnej lekkości dawnego bycia. Oglądana w korbach ekonomii, dyktatach pieniądza, uzależnieniach towarowych, widocznych w scenach takich jak przysniona kolejka z lat sześćdziesiątych, przeszłość odsłania lepiej fakt, że potrafiła „dla wielu jakoś znaczyć”, posiadała powagę i ciężar. Poeta tworzy zatem dzisiaj jeszcze jedną, nową formułę poezji, której zadaniem staje się fortuna transmisja dawnej powagi istnienia w świat dzisiejszych wrażliwości i zmysłowości. Mówi o tym z lekka żartobliwie zakończenie owego wiersza na temat onirycznej awantury kolejkowej, gdzie czytamy o monecie leżącej między kocimi łbami bruku, ale „po to, by ją podnieść, / trzeba by twardej jawy”. Warto rozwinąć szczególnie paradoksalną wykładnię tego fragmentu: widmowa, bo należąca do snu moneta z przeszłości wcale nie jest czymś zwiewnym czy lekkim, bo żeby ją dźwignąć, trzeba „twardej jawy”. A dzięki pełnemu trudów

oraz pomysłowości poetyckiemu dźwiganiu monet dawności współczesność i przeszłość równoważą się, odnajdują wspólne sobie, te same twardość i ciężar.

Jak widać, książeczka Janusza Szubera *Rynek 14/1* wydaje się skromnym drukiem jedynie objętościowo. Posiada bowiem zdolność przedstawiania wielu utartych trybów lektury jego poezji w ogóle, odsłaniania prawidłowości i mechanizmów dotąd jedynie w niej niejasno przeczuczanych. Przypomina się zatem, że poezja ta wymaga lektury wielokrotnej, a nowy tomik do takiego powtórzenia lekturowego przynagla przynajmniej z powodu nieoczekiwanego wyeksponowania lirycznych ekonomii Szubera.

Tomasz Mizerkiewicz

**Janusz Szuber**, *Rynek 14/1*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016

## Metafizyczny thriller Stefana Chwina

Słowo „Srebrzysko” ma moc lunatyczną, jak sonata *Claire de lune* Debussy’ego. Wyłania się w wyobraźni jako nocny pejzaż obłany poświatą. Jego nazwa wywodzi się

od srebrników, ale nie tych judaszowych, lecz od zawodu gdańskiego złotnika, twórcy między innymi relikwiarzy w Gnieźnie, który w osiemnastym wieku postawił sobie istniejący do dziś dwór. W najnowszym dziele Stefana Chwina pod tytułem *Srebrzysko* ten obszar, oglądany z wysokości dziesiątego piętra na gdańskiej Morenie, ma kształt trójkąta, którego wierzchołki stanowią: kościół, cmentarz i szpital psychiatryczny. Dla bohatera powieści jest punktem odniesienia na Ziemi.

Kolokwialnie *Srebrzysko* oznacza w Trójmieście tyle, co dla warszawianina – Tworki, a dla krakowianina – Kobierzyn. Obrany przez autora tytuł jest zatem wieloznaczny i wzbudza niepokój, towarzyszący czytelnikowi do finału. Każdy z wierzchołków trójkąta sygnalizuje jeden z trzech zasadniczych tematów powieści. Cmentarz odnosi się do eschatologii, kościół – do natury Boga, a dom wariatów – do szaleństwa świata lub/i udręki istnienia. Te trzy plany nakładają się na siebie w rozdziale *Srebrzysko*, gdy podczas pogrzebu ojca protagonisty para chorych psychicznie ucieka z płonącego pawilonu i chroni się w świeżo wykopanej mogile, spleciona w miłosnym uścisku. Takich intensywnych scen, wypunktowanych z precyzją stalorytnika jest

w książce więcej. Autor opatrzył ją podtytułem *Powieść dla dorosłych*, podobnie jak nazwał jeden z dwóch swoich dzienników ogłoszonych drukiem *Dziennikiem dla dorosłych*. Wprawdzie napisał pod pseudonimem literackim kilka powieści dla młodzieży, ale w tym wypadku nie chodzi mu o ustanowienie bariery wieku potencjalnego czytelnika, raczej oczekuje odeń dojrzałości. W *Srebrzysku* proporcje między akcją a medytacją przeważają na rzecz tej ostatniej. Ta proza wymaga skupienia i intelektualnego namysłu.

Postacie literackie powołane przez Chwina cechuje szczególny rodzaj filopatrii – związku z miejscem urodzenia, do którego powracają po zatoczeniu koła, jak Eryk Stamelmann z *Doliny Radości* czy tytułowa Esther, albo z którym są zrośnięte emocjonalnie i nie mogą go opuścić, jak gdański Niemiec Hanemann. Podobnie dzieje się w przypadku Piotra Semena, wziętego adwokata i wyróżnionego Oscarem scenarzysty filmowego. Bo choć powieściowe „teraz” rozgrywa się przede wszystkim w Warszawie, to „dawniej” dotyczy głównie Gdańska, w którym przyszedł on na świat i spędził dzieciństwo spragnione doznań religijnych – lekcji katechezy, nabożeństw w katedrze oliwskiej, wizerunku Boga kochającego wszystkich po równo, aż do

młodzieńczego buntu i zwątpienia w dobrego Stwórcę. Wówczas im bardziej Piotr złorzeczył Bogu, tym mocniej odczuwał Jego obecność, jakby w zgodzie z Miłoszowym wersem „I tylko w zaprzeczeniu dom swój miała świętość”.

Chwin odnotował w *Dzienniku dla dorosłych*, że najważniejszą dla niego księgą pozostaje Biblia. Wymienia w dalszej kolejności Dostojewskiego, Camusa, a nawet Verne’a, zaspokajającego głód przygody, ale Biblia, jak to formułuje, jest fundamentem jego wyobraźni. Natomiast z wiarą w dogmaty bywa różnie. Jego powieściowy *alter ego* ilekroć prowadzi monolog wewnętrzny na temat Boga, za każdym razem dodaje: „O ile istnieje”. To taki jego zakład pascalowski. Motto ze *Srebrzyska*, zaczerpnięte z Kazania na Górze o nadstawieniu drugiego policzka, należy chyba rozumieć ironicznie. Piotr nie tylko go nie nadstawia, lecz odwrotnie – na koniec wali na odlew. Gdybym miała jednym zdaniem określić istotę powieści, napisałabym, że to historia współczesnego Hioba, wymierzającego karę swoim ciemieżcom. Daje o tym znać sam narrator w rozdziale *Jahwe i Hiob*, nie kryjąc niechęci do intrygi uknutej przez Boga wspólnie z Szatanem, by wypróbować pobożność nieszczęśnika. Znajomość ksiąg Starego i Nowego Testamentu

jest wymogiem niezbędnym, by ogarnąć dzieło Chwina. Niemal na każdej stronicy czytelnik napotyka na wzmianki odnoszące się do opowieści biblijnych, jak „laska Mojżesza”, „Dolina Jozafata”, „żona Putyfara”. Kluczowym pojęciem w medytacjach Piotra jest kenoza – dobrowolne wyrzeczenie się boskich atrybutów przez Jezusa, Jego męka przez samoponizowanie. Na inną skalę poniżeniu podlega on sam.

Poznajemy go w chwili jego kolejnego triumfu – otrzymania doktoratu honorowego, przyznanego mu przez Senat Uniwersytetu Gdańskiego – ceremoniału z udziałem premiera i licznych notabli ze sfer Akademii i polityki. Ten trybun Dobra i Piękna, owacyjnie witany przez szacowne zgromadzenie, wygłasza wykład o nowej Europie i zadaniach sztuki, kończąc zdaniem o odpowiedzialności pisarza „za gospodarstwo polskiej literatury i świat”.

Jeśli cokolwiek sygnalizuje udział diabła w tym wzniosłym dniu, to należałoby zwrócić uwagę na zgoła epizodyczną postać harleyowca w czarnym stroju, towaryzującego mu na ulicach Gdańska. Zagadkowa postać pojawi się na drodze Piotra jeszcze raz, pod koniec powieści, szyderczo wskazując mu kierunek na Jasną Górę.

Od pokoleń dręczący nas pytanie, czy jesteśmy tacy, jak widzimy sa-

mych siebie, czy też tacy, jak widzą nas inni. Piotr z początku zdaje się być w swoich oczach światłym i prawym człowiekiem. U mędrców szuka odpowiedzi na pytanie, co czynić, żeby ocalić ciało i duszę. Gdy zastanawia się, czym zawinił, tracąc córkę i żonę, nie potrafi sobie przypomnieć zasługującego na taką karę uczynku. Jego Bóg przybiera postać Wielkiego Informatyka oglądającego Sąd Ostateczny na ekranie laptopa, z oczami jak wszystko widzące kamery. „Całą przyszłość świata w akcie stworzenia nagrał na wielką niewidzialną dyskietkę podobną do Hostii”. Ale prawnik jakby zapomina o sądach karnych tu, na Ziemi, ze swoim udziałem. Nie przegrał żadnej sprawy, choć jego klientelą byli gangsterzy i mordercy. Potrafił ich wybronić, gdy wszystko przemawiało za ich winą, pobierając nadto sowite honoraria. Z niemałą dozą cynizmu utrzymuje, że jego fach polega na przerabianiu prawdy faktycznej w prawdę procesową. Jest arbitrem „intelektualnej elegancji”. W końcu, osaczony, popada w drugą skrajność, twierdząc, że „jesteś wart tylko tyle, ile i jak mówią o tobie ludzie”.

Pewna pisarka amerykańska zauważyła w niedawnym wywiadzie, że nic tak nie wzmaga poczucia empatii jak powieści. W przypadku Piotra ze *Srebrzyska* czytelnikowi

dość trudno odnosić się z niezachwianą sympatią do tej postaci, pysznej niczym diabeł i splątanej jak bohaterowie Dostojewskiego. Szybko dowiadujemy się o pewnej rysie na jego charakterze, powódzie jego zguby. Ten samotny mężczyzna w średnim wieku zajmuje się w weekendy podrywaniem młodych kobiet, które z Ukrainy czy Litwy przybywają do Polski za pracą. Przejawia wręcz gombrowiczowskie pragnienie parobka przez panicza. Gdy już wchodzi w nawyk seksualny, natrafia na dwie pannice, które mówią górnolotnym stylem i sypią terminami teologicznymi. Nawet trudno się zorientować, jak brzmią ich imiona, bo ciągle je zmieniają. Prowadzą z Piotrem przebiegłą grę, kończącą się pijaństwem, wdychaniem białego proszku i zdemolowaniem pokoju dziecięcego jego zmarłej córki. Co więcej, rejestrują za pomocą komórki scenę, gdy Piotr, przebrany w sukienkę w kwiaty, na czworakach upaja się rzekomym narkotykiem. Ta historia wieloma szczegółami przypomina autentyczne wydarzenie, o którym głośno było przed laty, zakończone ostatnio wyrokiem uniewinniającym oskarżonego. Nawet streszczony jednym zdaniem scenariusz filmowy autorstwa Piotra jest nieprzypadkowo podobny do piątej części *Dekalogu*

Krzysztofa Kieślowskiego – *Krótkiego filmu o zabijaniu*.

I tak oto moralista staje pod pręgierzem opinii publicznej za sprawą publikacji inkryminującego go materiału w wielkonakładowym tabloidzie, w telewizji, w Internecie. Piotr, znany dotychczas z obywatelskich wystąpień, staje się z dnia na dzień obiektem zjadliwych szyderstw, celem milionów hejterów, którzy dokonują na nim zbiorowego linczu na odległość. Uruchamia skierowaną przeciw sobie machinę nienawiści, będącą powszechnym stanem emocjonalnym, szukającą kolejnego ujścia, kolejnej ofiary. Mamy do usług coraz wspanialsze wynalazki techniczne, ale to broń obosieczna, używana także do najpodlejszych i bezkarnych działań. Internet staje się coraz bardziej krzywym zwierciadłem ludzkości. Narrator powieści pisanej w mowie pozornie zależnej, a więc do pewnego stopnia identyfikujący się z bohaterem, wspomina mimochodem, że przez oskarżenia w Internecie codziennie ginie sto tysięcy ludzi, a brutalny porządek świata wywołuje u milionów niemy wycie. Ludzie coraz częściej czują na szyi zaciskającą się obroź. To wszystko dzieje się tu i teraz, a nie w bliżej niesprecyzowanej przyszłości. W naszej stechnicyzowanej epoce telewizory widzą i słyszą,

a w potajemnych magazynach gromadzi się góry zarejestrowanych materiałów i ich nośników. Piekło, które żarzy się na ekranie, ma „zimny płomień wstydu”. Kontrolerzy ludzkich sumień, kimkolwiek są, stają się maniakalnymi podglądaczami, sfera intymna jest towarem na sprzedaż. W Internecie można nawet pokazywać własną śmierć. Umierający otrzymują w nagrodę miliony lajków.

Dla samurajów największym dyshonorem była utrata twarzy. Wówczas pozostawało popęłnić seppuku. Otrzymałszy dyskietkę DVD z odstręczającym nagraniem od podejrzonej pośredniczki, Piotr nie od razu myśli o samobójstwie. Najpierw liczy, że zdoła sobie zapewnić spokój znaczącym okupem. Przejawia tym gestem naiwność. Jakby zapomniał, że materiały umieszczone w sieci są niezniszczalne i mogą być powielane w nieskończoność.

Ten, który z racji swego zawodu „bada bez uprzedzeń złożoną naturę zła” i „nie zapomina nawet na chwilę, że to, co powszechnie uchodzi za dobro, nie tak znowu rzadko potrafi być czystym złem”, umie, jako zręczny obrońca, „przerobić porażającą nikczemność na śnieżną biel niewinności”. Nie cofa się przed szantażem, by zapewnić swoim klientom wyrok uniewinnia-

jący. Sam natomiast nie znajduje argumentów na swoją obronę, choć biały proszek na nagraniu mógł być równie dobrze mąką, a młode kobiety były pełnoletnie i nie stały się ofiarami gwałtu. Największą pogardę u swoich dręczycieli budzi sukienką w kwiaty, choć jej noszenie po domu nie jest przecież przestępstwem. Piotr chciałby usłyszeć sprawiedliwą karę od „wielkich duchów spokojnych i mądrych, na których wspiera się chwiejny gmach społecznego świata”. Jako człowiek w swoich oczach upadły zwraca się w myślach do wielkich autorytetów moralnych, tymczasem jest zaszczuty przez anonimowy motłoch. Jest bliski załamania, ale zwycięża w nim poczucie zemsty. Od jednego ze swoich klientów dostaje starego kałasznikowa. Użyje go kilkakrotnie, nie zawsze ze skutkiem śmiertelnym.

Najświetniejsze partie powieści rozgrywają się na granicy jawy i snu. W jednej z nich Piotr, zwabiony przez kolejnego wysłannika – fałszywego księdza, usiłuje dojść, kto stoi za szantażami wobec niego i domaga się zwrotu dyskietki. Trafia do gigantycznego archiwum nagrań, gdzie napotyka tłustego nadzorcę i swoje żoliborskie uwodzicielki. W tym współczesnym Hadesie dostrzega podziemną rzekę, na której powierzchni unoszą

się rzucone jak na ekran fotografie zmarłych. Piotr, nie mogąc odzyskać dyskietki, strzela do grubasa i pod-pala archiwum. Ale czy rzeczywi-ście to robi? Ta zbrodnia ma cechy majaku sennego. Zapowiada inne, bardziej realne.

Bohaterom poprzednich po-owieści Chwina obce było zabójstwo. Protagonista *Złotego pelikana* niemal siebie unicestwia na wieść, że jego studentka popełniła samobójstwo, otrzymawszy od niego pomyłkowo złą ocenę. W *Srebrzysku* dzieje się inaczej. To swego rodzaju metafizyczny thriller, więc nie wypada mi zdradzać przebiegu akcji. W każdym razie Piotr dwukrotnie odstępkuje od samosądu i również dwa razy zabija. Popełnia – można rzec – zabójstwa honorowe. Wpada wówczas w stan euforii, czuje się jak starotestamen-towy Bóg, bo jest przeświadczony, że zabił sprawiedliwie, choć zarazem złamał Prawo. Chciałby zniszczyć oplatającą świat brudną i lepłą pajęczynę, ugodzić Czarną Wdowę, czyli kwintesencję ciemnych mocy. Wyobraża sobie, że jak archanioł Michał uderza włócznią w oś świata. I zarazem zdaje sobie sprawę z da-remności takiego czynu, bo świat ugodzony w ten punkt w niczym się nie zmienia, raczej zacieśni się w nim więzi zła i ciemności.

Gdy mówisz, że świat jest wstrętny – radziła Simone Weil – po-

winienieś raczej powiedzieć „ja cierpię”. Piotr nie może jednak otrzą-nać się ze skrajnie pesymistycznej wizji ludzkości. Niejednokrotnie widzi ją pod postacią wielomiliono-wego roju owadów nastawionego wyłącznie na przetrwanie: „Obrzy-dliwość stworu o nazwie społe-czeństwo odsłoniła się przed nim z całą siłą”. Jego zdaniem spoiwem tej zbiorowości jest nienawiść. On sam jest również nią skażony. Nie może darować kapelanowi oddziału dziecięcego, że skazał jego córeczkę na okrutne cierpienia, przekonując ją, by naśladować mękę Chrystusa, przestała brać leki przeciwbólo-we. Nienawidzi gangstera, który okalecza rodziny swoich dłużników, choć przedtem sam go wybronił. Odpowiedzialnością za stworze-nie *takiego* świata obciąża Boga. Swoistym mikrokosmosem jest w powieści, banalny skądinąd, supermarket. Tam Piotr jest po raz pierwszy poniżony, gdy personel rozpoznaje w nim typa w kwiecistej sukience z okładek tabletidu, tam jest świadkiem bezwzględności wobec wyrzucanej ekspedientki, tam ubolewa nad beznadziejną egzystencją obsługi tyrającej do emerytury za grosze, i – obserwo-wany przez wszechobecne kamery przemysłowe – wdaje się w awan-turę z kasjerką i strażnikiem. Męczy go powszedniość i uniwersalność



zła, gdzie każdy każdemu skacze do gardła.

Katalizatorem dalszego postępowania Piotra staje się diagnoza medyczna. Ten sam lekarz, który nie uratował jego córki, oznajmia bez ogródek, że zostało mu kilka miesięcy życia. W poczekalni laboratorium medycznego Piotr dostrzega kobietę w czerwonym kapeluszu, noszącą flaubertowskie imię Emma. Jej również pozostało niewiele czasu. Dzieląc z nim podobny los, namawia go na wspólną pielgrzymkę na Jasną Górę, gdzie rozpoczyna się wielkie święto z udziałem papieża. Oboje wyruszają tam, choć trudno podejrzewać, że czynią to w akcie pokuty.

To zdumiewająco niedobrana para, a jednak odnosząca się do siebie z czułością. Łączy ich więź oczyszczona z pożądania. Emma, żona komendanta głównego policji, wie o Piotrze niemal wszystko i ujawnia przed nim rozmiary prowokacji, w której sama także odegrała pewną rolę. Jej mąż, zwolennik brutalnej siły w próbie odmiany świata, upaja się pięknym Szatanem z rycin Williama Blake'a i zakłada sekcję uprawnień specjalnych fabrykując fakty dokonane. Ma wstręt do „wiecznej labilności prawa” i pogardę dla ludzi pokroju Piotra, „strażnika czystości moralnej”, na którego zarzucha

haczyk. Emma wyznaje Piotrowi, że zainteresowała się nim z powodu kumulacji zgromadzonej w nim nienawiści. Można podejrzewać, że pragnie go użyć, żeby zemścić się na niewiernym i nieludzkim mężu. Dzieje się jednak inaczej.

W drodze na Jasną Górę Piotr opowiada Emmie o scenariuszu, nad którym pracował z samym Fellinim. Miała to być opowieść o Bogu, który wysłał Syna na Ziemię, by zmasał grzech Ojca za stworzenie świata. Wiadomo, że wiele schizmatycznych sekt chrześcijańskich, dręczonych obecnością zła, usiłowało znaleźć odpowiedź, dlaczego nieskończenie dobry Bóg dopuścił do takiego stanu rzeczy. Zdaniem katarów świat stworzył zły Bóg. Piotr nie idzie w swych rozważaniach tak daleko, ale odwraca rolę. To nie ludzkość dopuściła się grzechu pierwotnego, lecz sam Stworzyciel. Chrystus schodzi na Ziemię, chcąc zmasać grzech Ojca. Prowokuje, żeby Go zabito. Emma ma następnie sen, będący kontynuacją kosmogonii Piotra. To scena przypominająca słynny fragment z *Mistrza i Małgorzaty* o spotkaniu w Jerozolimie Chrystusa z Poncjuszem Piłatem. Chrystus pragnie ponieść karę za to, że stworzył świat i kazał ludziom w nim żyć. Niezwykle mocną sceną w powieści jest inny sen Emmy, gdy papież z okrzy-

kiem „Boże, Boże, czemuś mnie opuścił” rozdziera Hostię i rozrzuca jej strzępy, a wtedy tłum intonuje antymodlitwę *Ojczy nie nasz*.

W *Srebrzysku* Stefan Chwin ujawnia mistrzostwo w kreśleniu zbiorowych *tableaux*. Pełen dynamiki opis demonstracji w Warszawie, zakończonej zniszczeniem wozu transmisyjnego i siłowym starciem kiboli z obrońcami demokracji, ukazuje głęboki podział społeczny, podsycany przez ludzi spragnionych władzy. Jednakże istnieje nadzieja, ukazana w finałowej scenie zbiorowej. Jest nią zjednoczenie ludzkości dzięki jednej wspólnej religii, jednemu Bogu. Kapłani wszelkich wyznań wymieniają się szatami liturgicznymi i padają sobie w ramiona przy frenetycznej radości pątników. Papież w ich asyście celebrytuje święto zbiorów „na chwałę krótkiej chwili pewności przetrwania”. Wprawdzie pielgrzymi w narkotycznej wizji Piotra przemieniają się w rój owadów, to jednak stają się na powrót ludźmi. W modłach przed obrazem Czarnej Madonny biorą udział zastępy śmiertelnie chorych – „żywa rzeka bólu”.

*Unde malum?* Na to pytanie Emma i Piotr już nie muszą szukać odpowiedzi. Przeszli na drugą stronę.

P.S.: Na końcu książki autor podaje daty pracy nad nią – 11 kwiet-

nia 1949 – 31 września 2015, czyli całe swoje życie, począwszy od dnia narodzin, a skończywszy na dniu, którego w kalendarzu nie ma.

Renata Gorczyńska

**Stefan Chwin**, *Srebrzysko. Powieść dla dorosłych*, Wydawnictwo TYTUŁ, Gdańsk 2016

## Niech zostaną bezradni

U Piotra Sommera wszystko zaczyna się od wiersza i na wierszu się kończy. Jest on wszak narzędziem poznawania świata, najczulszym, rozumiejącym. Nie na darmo w jednej z rozmów – o bardzo „Sommerowym” tytule: *W detalu*, przeprowadzonej rok po publikacji tomu szkiców *Smak detalu* (Lublin 1995), poeta składa przed Barbarą Łopieńską prawdziwie zobowiązujące świadectwo: „czasem mi się zdaje, że większość tego, co wiem, wiem z wierszy”. Ciekawym zrzędzeniem losu wywiad ten okazał się pierwszym w zbiorze wywiadów z Piotrem Sommerem – *Ucieczce w bok* (Wrocław 2010). A raczej w obu zbiorach, bo niedawno książka ta została wznowiona i poszerzona zarazem (Poznań 2016). W drugim

wydaniu przybyły trzy rozmowy. Podobnie jak w pierwszej edycji rozmów – również w drugiej o kompozycji zbioru przesądziła chronologiczna kolejność wywiadów. Z jednym małym wyjątkiem, który jednak wystąpił w eksponowanym miejscu: wbrew porządkowi kalendarza na samym końcu tomu (ów koniec kojarzy się w tym wypadku niechybnie z zesłaniem do oślej łąki, bynajmniej nie z domknięciem czegokolwiek) zamieszczony został krótki, nieprzyjemny wywiad z sekretarzem Nagrody Nike, a między innymi niesławną historię tej rozmowy zwiąże przedstawia poeta w przedmowie do całości – *Jak było*.

Jeśli zatem ten – mimo wszystko – konsekwentnie chronologiczny porządek porównać z pomysłami Sommera na komponowanie pozostałych jego książek niepoetyckich, choćby wspomnianego *Smaku detalu*, stanie się jasne, że autor niechętnie układa publikacje książkowe pod dyktando chronologii. Nie musi, nawet nie powinien tego robić. Od epicko zakrojonych opowieści, linearnie uporządkowanych narracji Sommer woli wspomniany detal, punkcję w dziwność świata lub poniekąd na odwrót – w pozorną zwykłość pisania/mówienia o nim. Przykłady takich właśnie upodobań zawierają

okładki obu *Ucieczek w bok*, przedstawiające ten sam motyw, którego dostarczyło „wczesne zdjęcie André Kertésza »Cyrk« z 1920 roku, jeszcze sprzed jego wyjazdu do Paryża, z tym gościem, co aż staje na jednej nodze [...] żeby zobaczyć, co też tam widać przez szparę w ogrodzeniu. A my patrzymy na to od strony naszego czasu, jakby przez jeszcze jedną ramę, i robi się z tego taka trójstopniowa obserwacja – pan z panią patrzą przez szparę, Kertész patrzy na nich, a my na nich troje”. W obszernej, interesującej rozmowie z Grzegorzem Jankowiczem Sommer pośrednio wyjaśnia motywację powtórzenia fotografii na okładce nowego wydania *Ucieczki w bok*. Książkę postrzegamy przecież jako przedmiot artystyczny, całą poddajemy lekturze, interpretacji. Zarówno tekst (druk), jak i wizualia – znaczą. Powtarzając, należy zadbać o jedno i drugie. To szczególnie istotne, tym łatwiej też zauważyć, że poeta i redaktor chętnie i zajmująco opowiada o pieczołowitości w projektowaniu okładek. Na przykład okładki *Nowych stosunków wyrazów* – „z tą nagą łyżką i nagim widelcem pod apetyczną kołdrą” – zadłużonej w fotografii Antona Stankowskiego. Sommer jakby mimochodem wtrąca autotematycznie: „Ot, skromny manewr sprzed lat, ta okładka – i ciągle dobry

przykład takiej wieloznaczeniowej struktury. Myślę, że tak skonstruowana książka buduje świadectwo myślenia o języku, które wykracza poza język, poza tekst”.

Można by zapytać: czy podobnie jak wiersz? Wiersz, który jest jak świat: aby nie był skostniałą strukturą, rutynowo ponawianym algorytmem, należy stale szukać nowych sposobów jego lektury, świadomie i zapobiegliwie uciekać przed schematami, nieoczekiwanie łączyć konteksty. Czyli – odpowiadać pięknym za nadobne poecie, który sam siebie zobowiązuje do podobnych działań. Etyka uważnej obserwacji, naoczności i nasłuchu. Interesująca jest „twoja pojedynczość” – by posłużyć się frazą i tytułem z tłumaczonego przez Sommera poety – bardziej niż moja własna. Inaczej mówiąc, warunkiem mojej pojedynczości jest uwaga, jaką poświęcam twojej. Zofii Zaleskiej, pytającej o kluczowość „wsłuchiwanie się w język i dawania mu wolności”, o zasadę przepisów strawnie opisujących to, czym żywi się twórczość Sommera, odpowiada poeta: „Nie wiem, czy jest jakiś klucz – o wszystkim decyduje konkretny wiersz. [...] 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”.

Wiersz jest tedy fenomenem, potrzebuje adekwatnej lektury. Nietrudno o wrażenie, że jednak pewien typ czy kategoria wiersza częściej niż inne objawia się Sommerowi jako dostarczyciel(ka) takich fenomenów: „wolę wiersze, które patrzą z jakiegoś intymizującego kąta”. Na indeksie stale pozostają natomiast „niedowład językowy albo prostactwo, albo koniunkturalizm”, niewyłącznie zatem przywary poetyki w sensie ścisłym. Tu przypomina się dość już leciwy, ponad dwudziestoletni tekst kończący wspomniany wyżej *Smak detalu*, czyli *Mówienie na zamówienie*. A w nim akapit, w którym ów fenomen nabiera cech realnych, zmysłowo osiągalnych, brzmieniowych. „Istotą [poezji] jest niezmiennie język: jego melodia, płynność idiomu mówionego, w przeciwieństwie do płynności opierającej się wyłącznie o rym, bądź inne tradycyjne akcesoria. Nimi jednak też można się ciekawie bawić, więc one nie najważniejsze. Różnica zawiera się w postawie wobec języka, ale nie tylko języka. Również w odpowiedzi na pytanie, czy chce się pokazać wszem i wobec, że się zniósł swoje poetyckie jajo [...] – czy też raczej się tym czytelnika nie epatuje”. Następnym takiego nastawienia:

antyartystowskiego, niechętnego kodyfikacjom procedur, nienegocjowalnym warsztatowym rygorom – w myśleniu o sztuce pisarskiej jednak poważnego – jest chociażby wiersz *Po fajrancie* (z tomu *Noce i dnie*):

Ja sobie w najlepsze oglądam ludzi, z ludźmi rozmawiam, wcale ale to wcale nie cyzelując słów, nawet przy pracy nie cyzelowałem, chociaż to moja praca i w ogóle

nie szukałem ich, robiłem tylko co tam w danej chwili było do zrobienia. One się prowadziły same, pasły samopas, ja ich nie obchodziłem nic.

Chyba dopiero w domu, kiedy przyszła pora domu – bo można wcale nie mieć na te rzeczy czasu ani ochoty – dopiero

w tej późniejszej danej chwili chociaż od kogo, nie wiem, jak zobaczyłem że mam ich pełne usta, powiedziałem dość.

Nie cyzelator i nie pasterz słów. Te „pasą się samopas”, nie wy-  
magają szczególnej troski, nawet  
wspaniałomyślnie pozwalają skupić  
uwagę na „oglądaniu ludzi”. Czyżby  
ów wypas zmierzał w kierunku  
*Trackless*? „Wiersz wychodzi z domu  
i nigdy nie wraca / Wiersz nie  
pamięta domu którego nie było”  
[Andrzej Sosnowski, *Wiersz („Trackless”)*  
z tomu *Taxi*]. Niewątpliwie  
autor *Konwoju* nie miałby specjalnej  
ochoty na dom i „te rzeczy”. Som-  
mer najwyraźniej ma, a w każdym  
razie „czasu ani ochoty” na nie – nie  
wyklucza. Wiersz musi mieć swój

koniec (puentę? *Po fajrancie* ją dostał), słowa ukojenie, a podmiot mówiący – sytość słów. Nie można mówić bez końca.

Jest coś jeszcze, czego zdaniem Sommera nie da się robić bez przerwy: cytować. Stosunek poety do *coverów* można nazwać złożonym. Może i odrobinę staroświeckim, gdyby ponad potrzebę konsekwentnie trzymać się niektórych koncepcji poezji czy literatury. Owszem, „sprzeciw »za pośrednictwem«” uważa twórca *Piosenki pasterskiej* za ożywczy, sądzi, że „zwiększa [on] pole manewru. Ale nakładki i remiksy łatwo się manieryzują – wtedy ucieczka od starych przewidywalności kończy się na nowych. Zwłaszcza jeżeli towarzyszy temu zbyt ułatwiająca zadanie sugestia, że kwiat nowości doznał kompletnego uwiądnienia i że nowych, czyli oryginalnych, rzeczy jakoby nie ma”. Te i poniższe uwagi padają w rozmowie przeprowadzonej przez Mariusza Grzebalskiego, jak się domyślam, bardzo przychylnego temu tokowi myślenia. „Wszystko daje się zawłaszczyć – dopowiadają Sommer – zsamlować, na wszystko da się nałożyć *cover*, czyli nakładkę. To jest właściwie przez ten klimat zadekretowane. Można podwędzić koncept szczegółowy i całą strukturę, albo jedno i drugie, można doprowadzić styl i co tam

jeszcze jest do podprowadzenia, [...] obnosić się ze swoją przeróbką jak z własnym awangardowym wynalazkiem”.

Tymczasem Sommer to poeta tyleż poszukujący, co oszczędny. Od *Dni i nocy* oraz *Wierszy ze słów*, jego najnowszych jak dotąd (oryginalnych) tomów, za nie tak znowu długi czas zdąży upłynąć dekada. Od przedostatniego – kolejna. Mając do czynienia z pisarzem – by tak rzec – długiego trwania, trzeba przystawać na spowolniony tryb lektury. Pomocą często bywają rozmaite wypowiedzi Sommera, przynoszące sporą liczbę wątków metapoetyckich i autotematycznych. Rozmowy z *Ucieczki w bok*, na przykład, stanowią całkiem pokaźny zbiór takich refleksji, snutych od roku 1996 do 2015. Jedną

z nich, towarzyszącą premierze *Dni i nocy*, kończy Wojciech Bonowicz pytaniem o odautorskie wskazówki dla czytelników tomu. Sommer z nieco mylącą dezynwolturą odpowiada: „Czy jest coś, co można radzić czytelnikom książki z wierszami, samemu dobrze jej nie znając? [...] Już chyba lepiej będzie, jak zostaną bezradni”. To ten rodzaj bezradności, którego należałoby życzyć każdej literaturze i każdej publiczności literackiej. Taka bezradność to nic innego jak brak instrukcji obsługi, mimo upływu czasu – niepewność, że układanka lektury od razu scali się w zadowalający sposób.

Paweł Mackiewicz

**Piotr Sommer**, *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2016

# N O T Y O K S I A Ź K A C H

Księga sprzed około dwudziestu siedmiu wieków, będąca świadectwem wydarzeń z okresu zburzenia Jerozolimy przez Babilończyków, zapisem doświadczenia wielkiego duchowego i życiowego wstrząsu, bólu i rozpacz i rodzącej się na tych popiołach i zgliszczach nadziei (rozdział trzeci). Jest to zbiór pięciu poematów, z których każdy stanowi osobną lamentację, a właściwie misterną mieszaninę gatunków (*Mischgattung*). Autor nie jest znany, choć przypisuje się ją Jeremiaszowi. Nie ma w niej fabuły i żywiołowej akcji, ale uwagę zwraca jej kunsztowna kompozycja i forma – akrostych tworzy napięcie pomiędzy wielkimi emocjami a dokładnie opracowaną strukturą całości utworu, pomiędzy jego formą i treścią.

Badacze identyfikują od trzech do pięciu różnych głosów – podmiotów mówiących. Nie są też zgodni co do przesłania tej Księgi, zaczynającej się od westchnienia czy jęku: *'eka* („Ach jak”). Głównymi jej tematami są: Bóg, grzech, kara, nawrócenie, wiara i nadzieja. Grzech powoduje karę, a ogrom nieszczęść uświadamia, że nie ma dla człowieka

innego ratunku niż Bóg i kieruje go do Niego.

Lektura jest podwójnie, a nawet potrójnie ciekawa, bo obok tekstu i tłumaczenia mamy egzegezę i wynikające z niej wnioski teologiczne. Możemy śledzić, co jest szczególnie ważne, znaczenia i konteksty poszczególnych słów, widząc, jak myśl, tok i tekst opalizują znaczeniami i odcieniami, czasami przynosząc nieoczekiwane i odkrywcze rozwiązania czy raczej warianty, bo jednak cały czas poruszamy się ostrożnie wśród wariantów i prób, przypisów i odniesień, aniżeli ostatecznych rozstrzygnięć, bo takich być nie może, i tam, gdzie tłumacz i komentator coś jednak ujednoznacznia, stwierdzeniem typu: „wprost samo się narzuca”, jesteśmy tym bardziej ostrożni i niepewni i zaglądamy do innych lekcji przekładu, na przykład do Izaaka Cyłkowa. A sprawy są raz po raz na ostrzu noża – zastanawiamy się na przykład, co lepsze: „i utraciła swoją chwałę” czy może: „i odeszła od niej” (tu: odejście może kojarzyć się ze śmiercią) lub: „i kroczą bez siły” czy „upadli wyczerpani”; takich niuansów jest bez liku, po kilka

w każdym wersecie, tak świetnym stylem jest napisana i tak precyzyjnie, można powiedzieć, że mikroskopijnie, w najszerszym kontekście, opisuje krańcowe przeżycia ludzi.

Praca toruńskiego bibliisty wypełnia lukę w badaniach nad tą księgą w Polsce (przy okazji uświadamiamy, w jakich powijkach jest polska bibliistyka) i miejmy nadzieję, że zainspiruje do dalszych.

Krzysztof Myszkowski

*Księga Lamentacji*, tom 1 *Jahwe zniszczył* (rozdział 1–2), tom 2 *Jahwe odbuduje?* (rozdział 3–5), wstęp, przekład z oryginału i komentarz książdz Dariusz Iwański, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016

Sporych rozmiarów antologia anglo-amerykańskiego imagizmu *Obraz i wir*, w przekładzie Leszka Engelkinga i Andrzeja Szuby, pozwala powtórnie prześledzić dzieje literackiego prądu, który swoje najlepsze lata ma dawno za sobą. Książka ta odtwarza narodziny i poniekąd upadek pewnych strategii poetyckiej wypowiedzi, które przyczyniły się do ożywienia literatury anglosaskiej na początku dwudziestego wieku. Ważnymi elementami organizującymi lekturę antologii są teksty tłumaczy oraz przekład fragmentów manifestów imagizmu, wprowadzające czytelnika w annały teorii, która

legła u podstaw konkretnej praktyki poetyckiej. Czytelnik dowiaduje się tedy, jak rozumieć termin „imagizm” i z tą wiedzą przystępuje do lektury setek wierszy, mniej lub bardziej znanych autorów. Doskonale pamiętam swoje pierwsze spotkania z poetami imagistycznymi. Na łamach „Literatury na Świecie”, jeszcze w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, imagizm gościł często. Rzecz jasna nazwiska Ezry Pounda, Amy Lowell, H.D. (Hilda Doolittle), Williama Carlosa Williama czy Forda Maddoxa Forda były mi znane, niemniej ponowna lektura flagowych wierszy imagizmu sprawia wrażenie niechybnie zaskakujące. Oto spotykamy starych znajomych w towarzystwie poetów dawno już zapomnianych. Kto dziś bowiem wraca do Richarda Aldingtona czy Johna Cournoisa? Na okoliczność antologijnej retrospekcji otrzymujemy więc powtórkę z historii literatury, a ta, jak wiadomo, jest bezwzględna maszynką zapomnienia. Engelking i Szuba, zachowując rozsądne proporcje, poświęcają sporo miejsca właśnie poetom zapomnianym. Ich obecność w książce, na równych prawach z gigantami takimi jak Pound czy Williams, częstokroć powoduje, że klasycy zyskują, a oni – legion zapomnianych – żyją nowym życiem. To nowe życie dają im tłumacze, czule wychwytyjąc kontekst imagistyczny ich lirycznych zapisów.



Dominanta obrazu, rezygnacja z pustej metafory, uwierzytelnienie indywidualnym doświadczeniem środków poetyckiego wyrazu i, co chyba najważniejsze, alternatywny dla upadłej kultury pragmatycznej ekonomii opis rzeczywistości – to cechy dystynktywne właściwie wszystkich zamieszczonych w *Obrazie i wirze* wierszy. Fascynującym efektem lektury okazuje się rozpoznawanie poprzez wiersz kontekstów historycznych i socjologicznych, w jakich imagizm się wyradzał, dojrzewał, przechodził różne fazy rozwojowe, by rozbić się na rafach waśni, które poróżniły zwłaszcza Pounda z resztą światowego ruchu imagistycznego. Pound, ten niespokojny duch, wieczny rewelator, miłośnik Wschodu, klasyki greckiej i faszyzmu, odcisnął na literaturze pierwszych dekad dwudziestego wieku piętno tak wyraziste, że jesteśmy skłonni imagizm kojarzyć właściwie tylko z nim. Antologia Engelkinga i Szuby przywraca natomiast wymiar wspólnotowy i pieczołowicie odtwarza gremialny ruch „ku nowej poezji”, który niczym wir zassał bardzo różne temperamenty artystyczne. Antologia wpisuje w kontekst ściśle poetycki również pojedynczy wiersz Jamesa Joyce’a i od razu lektura nabiera odpowiednich, modernistycznych rumieńców. Taki pojedynczy sygnał potrafi uruchomić momental-

nie tło literackie epoki, uzmysławia wielkość literackich odkryć, które wyznaczyły losy literatury w dwudziestym wieku. Obecność Davida Herberta Lawrence’a i Marianne Moore z kolei każe wiersze widzieć w szerokiej perspektywie innych gatunków literackich, które czerpały z imagistycznego imaginarium. Zaiście bowiem imagiści śnili o obrazie czystym, który nie unieruchamia rzeczywistości, tylko powoduje jej percepcyjne przyspieszenie. W tym przyspieszeniu jednak szukali powinowactwa z tradycją, rozmawiając z poetami starożytności jakby to byli współcześni epoki technologicznej hekatombi, która podczas pierwszej wojny światowej zmiotła z powierzchni ziemi całkiem sporo, górnolotnie brzmiących, humanistycznych idei. Wycieczki w stronę duchowości wschodniej, graniczący z eskapizmem kult haiku i radykalna, programowa koluzja spajały ruch imagistów o tyle, o ile poszczególni twórcy potrafili zmieścić się ze swoją wyobraźnią w wąskich ramach, które wyznaczył im najpierw Pound-teoretyk, a po jego rejteradzie Amy Lowell – będąca kimś w rodzaju współczesnego menadżera kultury literackiej. Engelking i Szuba najwyraźniej świetnie czują się w roli archiwistów więzi wspólnotowej między twórcami. Więzi, która z dzisiejszej perspektywy literackiej jest odpo-

wiedzialna za nasze rozpoznawanie epok i taksonomię czasu historycznego, o jakim coś jeszcze potrafimy powiedzieć. Imagizm to konkret artystyczny, wyrazista propozycja literacka i umiejscowienie na mapie świata sztuki pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku. Antologia dokumentuje wrzenie pomysłów poetyckich, pokazuje wyrażanie się poetyckich form, które przemieszczają poezję anglosaską z epoki edwardiańskiej i georgiańskiej ku nowym łądom nowoczesności. Oczywiście przemieszczenie to nie byłoby możliwe bez dokonania Williama Butlera Yeatsa oraz wzajemnego oddziaływania między nim a Poundem, ale nie odbyłoby się również bez niektórych, bezimiennych dziś, imagistów.

Dodatkowym, kto wie czy nie najważniejszym, z punktu widzenia użytkowników dzisiejszej polszczyzny, zabiegiem antologistów jest zderzenie autorskich przekładów niektórych wierszy. Jakże wyraziście widać wtedy odmienne temperamenty translacyjne Engelkinga i Szuby! Engelking bywa solenny, wierny pewnym rytmom i brzmieniom, charakteryzującym przeszłość tak angielszczyzny, jak i polszczyzny. Szuba natomiast dba o dynamizm, jego przekład wydaje się uwspółcześniony, pracujący na dykcji i tonacji obniżonej, wręcz na sprozaizowanej, kolokwialnej nucie. Tego rodzaju

przekładowe sąsiedztwa dają wgląd w ogrom pracy, trudności decyzyjne i pietyzm w oddawaniu autorskich intuicji poetów zamkniętych lub poetów, którzy po fazie absorpcji idei imagistycznych wyprowadzili swoją twórczość na odmienne tory rozwoju. Kolejnym atutem antologii jest wyczerpujący słownik terminologii i wyczerpująca bibliografia wieńcząca potężną książkę, która jest świadectwem potęgi poezji sprzed stu lat i potęgi kompetencji dwóch znakomych tłumaczy literatury anglosaskiej.

Krzysztof Siwczyk

*Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, przełożyli Leszek Engelking i Andrzej Szuba, wstęp Andrzej Szuba, posłowie Leszek Engelking, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2016

Rosja w pierwszych dekadach dwudziestego wieku. Wojna światowa, rewolucyjna wrzawa, czas zabójców i poetów... Achmatowa, Błok, Bieli, Chlebnikow, Cwietajewa, Pasternak. Republika poetów. Triumfy rosyjskiego teatru i narodziny kina. Fortuny i głód... I on, w tej Rosji, Sergiusz Jesienin (1895–1925), młodzieniec z rizańskiej wsi, porzucony przez rodziców, cherubin, konkurujący z Leninem o względy Isadory Duncan, mąż wnuczki Lwa Tołstoja,

Zofii, ach, pięciokrotnie żonaty; skandalista, awanturник, ekscentryk, pijak, poeta zawołany. Popelnia samobójstwo, trzydziestolatek, ale... może zostaje zamordowany, o co trwa spór do dziś w Rosji. Jesienin i jego czasy – wciąż fascynują. W Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie mieliśmy znakomity spektakl *Jesienin* Janusza Głowackiego. W rosyjskiej telewizji serial *Jesienin*. Fascynacja poetą i epoką trwa. I najważniejsze: wspinała, konfesyjna, gruntownie rosyjska poezja Jesienina.

Dobrze się stało, że Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika wydało wiersze Jesienina, przetłumaczone przez Andrzeja Lewandowskiego. Wdrażanie i utrwalanie znajomości tej poezji jest cenne dla naszej kultury. To tradycja wciąż żywo rezonująca ku współczesności. Tradycja warta pielęgnowania. Jesienin inspiruje i zaciekawia.

W przeszłości Jesienina tłumaczyli tak znamienici twórcy i translatorzy, jak Władysław Broniewski, Tadeusz Nowak, Wiktor Woroszyński, Anna Kamińska. A jaki jest przekład Andrzeja Lewandowskiego? Udało mu się przetłumaczyć wiersze Jesienina zręcznie i inteligentnie. Nie zagubił śpiewności, intymności, wręcz sentymentalności i melancholii rosyjskiego oryginału. Dobrze też, że zamieszczone w tej książce wiersze nie ekspozują jednego tylko z dominujących

w poezji Jesienina toposów i nurtów. To wiersze z różnych okresów krótkiego życia poety. Utwory z czasów (trwającej z różnym nasileniem) jego fascynacji rosyjskością, z czasów zaurorzenia poezją i cywilizacją perską i jeszcze z ponawianych przez poetę inspiracji ludowych oraz... dworskich. Poezja to bowiem zarazem egalitarna i elitarna, z damą serca i kurną chatą; poezja wyszukana, barokowa, a jednocześnie jak ludowa przyspiewka i ballada.

Jesienin adoptował do swej poezji nieomal wszystko, z czym i z kim się spotykał: kobiety, krajobrazy, krainy, wielką sztukę i słowo rzucone przez kogoś mimochodem. A jednocześnie ten osobisty, konfesyjny ton jego wierszy – doprawdy naturalny zmysł i zamysł poetycki.

Andrzej Lewandowski ujawnia kulturowe źródła poezji Jesienina poprzez dobór wierszy i wiodących w tej książce motywów. Mamy pogłos Petrarcki, intelektualny chłód Dantego, żarliwość Villona. To poezja, która aż kipi od kulturowych kontekstów, choć nieodmiennie jest też konfesyjna i osobista. Jesienin bowiem jednocześnie wciąż odnosi się do kulturowej tradycji i garściami czerpie z mowy potocznej, a nawet ze standardów prywatnego listu czy urzędowego pisma.

Słowa i zdania nie mają w tej poezji ostrych krawędzi, raczej są

łagodnie i płynnie zjednane z mową potoczną. Osobiste wyznanie i filozoficzne uogólnienie sąsiadują tu ze sobą i się przenikają. Lewandowski skrupulatnie i z pietyzmem tę własność poezji Jesienina zachowuje i odtwarza. Przednia robota.

Poezja Jesienina jest zapisem prostych, podstawowych wzruszeń i emocji, niepoddanych intelektualnej i kulturowej cenzurze, powiedzmy – na przykład dobrego smaku, zawłości psychologicznych i filozoficznych. I zachowanie tej wartości poezji Jesienina jest niewątpliwie zasługą Andrzeja Lewandowskiego.

Krzysztof Derdowski

**Sergiusz Jesienin**, *Wiersze liryczne*, przełożył Andrzej Lewandowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016

Andrzej Titkow rzadko publikuje swe zbiory wierszy: po debiutanckim *Wstępie do nie napisanego poematu* z roku 1976 oraz tomie *Zapisy, zaklęcia* z roku 1996, obecnie wydał obszerny zestaw utworów zatytułowany *Pieśń pod pieśniami*, z czego wynika, że kolejne jego książki ukazują się w odstępach dwudziestoletnich. Wydawać by się mogło, że jest to dowód dość skromnej aktywności twórczej, wszakże warto pamiętać o tym, że te wiersze

stanowią przecież dopełnienie jego dość obfitej twórczości filmowej, w dużej swej części poświęconej zresztą postaciom naszej literatury – Andrzejowi Bursie, Tadeuszowi Konwickiemu, Gustawowi Herlingowi-Grudzińskiemu, Helmutowi Kajzarowi, Antoniemu Słonimskiemu, malarzowi i pisarzowi Henrykowi Wańkowi, Hannie Krall, Christianowi Skrzyposzkowi, Igorowi Newerlemu, malarce i pisarce Ewie Kuryluk, do czego dodać warto dokumenty poświęcone Teatrowi Ósmego Dnia czy zespołowi „Osjan”, zaś nie na końcu film odwołujący się do noweli Stanisława Czczyza *And*. Można powiedzieć zatem, że mamy do czynienia z poetą, którego oko, jak za Wergiliuszem przypomina Tadeusz Różewicz w szkicu *Oko poety, widzi lacrimae rerum*, łączy rzeczy.

Jest też Titkow jednym z poetów Nowej Fali czy „pokolenia '68”, a zatem tej formacji generacyjnej, która doświadczenie życiowe gromadziła na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i dla której fundamentalne znaczenie miały grząska atmosfera roku 1968 i szok wywołany masakrą robotników w roku 1970; jest też, co oczywiste, jednym z autorów fundamentalnej antologii poezji nowofalowej ułożonej przez Tadeusza Nyczka *Określona epoka*. Nie przypadkiem również tytułowy wiersz jego debiutanckiego zbioru

*Wstęp do nie napisanego poematu* nawiązuje do *Pieśni* Tadeusza Borowskiego. Pisze tu Titkow: „my zwykli ludzie po nas zostanie / ślad – jeszcze jedna kropla w oceanie” (nawiasem mówiąc, ten horacjański motyw pojawia się w wierszu Leopolda Staffa: „Zostanie po mnie pusty pokój / I małowówna, cicha sława”).

Kolejne dwa tomy można, w opozycji do tytułu zbioru pierwszego, określić jako swoisty poemat w toku, rozwijający się z biegiem dni i lat, gromadzący zarówno wspomnienia, jak zapisy doświadczeń bieżących, komentujący je i zarazem wciąż od nowa poszukujący dla nich sensu w kosmicznym wymiarze egzystencji.

W tomie najnowszym wyodrębni autor trzy konstelacje swych zaklęć i zapisów: pierwsza zatytułowana została *Zeźnanie na okoliczność mego istnienia* – już sam tytuł odsyła do języka protokołów przesłuchań, w których zwrot „na okoliczność” jest jednym z dominujących, co zapewne wolno uznać za echo doświadczeń młodzieńczych, tym bardziej że powtarza w nim Titkow między innymi tytułowy wiersz zbioru debiutanckiego. To przede wszystkim publikowane wcześniej, ale i nieogłaszane utwory z przelotu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Część druga, *Zapisy, zaklęcia*, podobnie – powtarza utwory

tomu drugiego. Wreszcie wiersze nowsze, zgromadzone w trzecim segmencie, zatytułowanym *Pieśni pod pieśniami*, tworzone w latach dziewięćdziesiątych i później.

Wśród tych ostatnich warto zwrócić uwagę na dedykowany Julii Hartwig wiersz *Wieczór autorski*, w którym znajdujemy w puencie nawiązanie do Horacego: *non omnis moriar*:

wszystko wokół zaświadcza  
jednak *omnis moriar*.

Ta „polemika” może być odczytywana jako wskazanie na kondycję nie tylko poety, który, jak każdy, umrzeć musi, lecz także poezji skazanej na podzielenie jego losu. Mowa bowiem w tym wierszu o „pozornej wspólnocie / skłeczonej na chwilę”, w czasie której trwa czytanie wierszy, a która – właśnie „skłeczona”, byle jaka, przypadkowa – za chwilę nieuchronnie się rozpadnie. Horacjańskie *Exegi monumentum* zakłada, że pomnik stawiany ze słów może zapewnić nieśmiertelność, Titkow wie, że to pozór i złudzenie w świecie, w którym „z dnia na dzień / rośnie niezauważalnie / papierowy, wirtualny świat, / który powoli zabija”. W *Liście znad Lety* wyznaje, nawiązując do wiersza Czechowicza (być może z kolei nawiązującego do powieści Tadeusza Peipera *Ma lat 22*):

Od dawna nie mam 22 lat [...].  
Nie pamiętam smaku żadnych warg,  
dwieście dwadzieścia dwa tysiące pocałunków  
odleciały jak klucz spłoszonych ptaków  
nad rzekę Letę  
i moje suche usta,  
powtarzające jeszcze  
ten monotony rytuał  
wdech-wydech,  
czują już cierpki smak  
nieuchronnego obola.

W tym też kontekście warto  
zatrzymać się w przestrzeni wierszy  
erotycznych, erotyka bowiem –  
mimo iż miłość przemija („szukam  
tej, którą dusza moja miłuje, / ale nie  
znajduję / już nie w moich objęciach,  
/ znowu puste ręce”) – przenika ca-  
łość istnienia: wspomniane pocałun-  
ki wiążą zdają się pulsować i wciąż się  
powtarza ów „monotony rytuał”,  
przenikający wszystkie obszary  
egzystencji „w tym krótkim, niewie-  
le znaczącym epizodzie, istnienia  
Wszczęświata” – ostatni cytat wyjęty  
został z innego wiersza, poświęczone-  
go śmierci kosmosu, co o tyle wydaje  
się uzasadnione, że erotyka i kosmo-  
logia wzajemnie się przenikają.

I oto w wierszu *W samolocie*,  
wysoko ponad ziemią, lecz jedno-  
cześnie blisko niej, gdyż bohater  
próbuję zdążyć przeczytać gazetę,  
zdaje sobie sprawę, że:

coca cola to jest to,  
taki slogan reklamowy,  
równie idiotyczny  
jak wszystkie inne  
reklamowe slogany,  
idee, ideologie,  
doktryny, teorie,  
wszystkie święte prawdy ludzkości

Świat, czytamy w tym samym  
wierszu, to w istocie nieustanne  
zabijanie, co by mogło świadczyć, że  
owa ludzkość egzystuje podobnie  
jak bohater wiersza *Krótki raport  
z podróży do Łodzi*:

wciąż taki sam,  
w swej śmiertelnej,  
nieuchwytniej substancji,  
zmienny i trwały,  
w nieustannym ruchu,  
wciąż w tym samym miejscu.

Już tylko te cytowane frag-  
menty wierszy kuszą, by na ich  
podstawie podjąć się próby jeśli  
nie rekonstrukcji filozofii ludzkiego  
bytowania wpisanej w te utwory,  
to przynajmniej diagnozy stanu  
rzeczy: okazuje się, że ów „nieustan-  
ny ruch” nie prowadzi do zmiany  
położenia i, choć nie jest ruchem  
pozornym, sprowadza się w osta-  
teczności do bezsilnej szamotaniny,  
która nie wynosi „nad”, ale ściąga  
„pod”, sprawiając, że wzniosła  
pieśń przemienia się w przyziemną  
śpiewkę. Lecz właśnie ta konstatacja  
sprawia, że wiersze Titkova należą  
do tych, które wciąż jeszcze do  
śpiewki się nie zniżają, choć też się  
nie łudzą swą trwałością. To już nie  
*Exegi monumentum*.

Leszek Szaruga

**Andrzej Titkow**, *Pieśń pod pieśniami*, Wy-  
dawnictwo Austeria, Kraków – Budapeszt  
2016

*Linia, Axis mundi* oraz *Gościna* to tytuły trzech ostatnich tomów wierszy Mirosława Dzienia – cenionego poety i profesora literaturoznawstwa, który naukowo zajmuje się badaniem związków polskiej liryki współczesnej z teologią oraz filozofią. W tych odmiennych, a przecież dopełniających się aktywnościach – profesjonalnego czytelnika poezji oraz jej twórcy, raz językiem filologii, innym razem zaś – sztuki lirycznej, odzywa się jedna i ta sama potrzeba: rozpoznania istoty duchowego kryzysu naszej współczesności.

Czy jednak poecie mogłoby wystarczyć samo dotknięcie rany? Powyższe pytanie pozwala dostrzec zasadniczą cechę poetyki tego autora. Ideowo-artystycznym fundamentem wierszy Dzienia jest, aktualizowana przez niego z wielką subtelnością i mająca bogatą tradycję kulturową, metafora „światła oświetlającego ciemność”. Właśnie dzięki temu poszczególne utwory – pochodzące przecież z trzech osobnych zbiorów, publikowanych w okresie od 2013 do 2016 roku – układają się w pełną biblijnych aluzji i frapujących filozoficznych kontekstów opowieść o kalekiej egzystencji nowoczesnego człowieka, który z własnej woli czy winy utracił pamięć swej boskości. Wypowiadający owe strofy poeta zdaje się jednym z nielicznych świadomych grozy sytuacji. Kimś, kto

nie tylko odczuwa ludzkie życie jako „noce pustki wygnania”, nie tylko usiłuje poprzez lekturę religijno-filozoficznej tradycji Zachodu ustalić początek i przebieg nowoczesnego dramatu zapoznanej transcendencji, lecz przede wszystkim sama stara się być jej czytelnym znakiem, prześwieconym nią medium, budowniczym mostów, łączących „wieczne ze śmiertelnym”. Chyba najdosadniej, unikając zbędnego metaforyzowania i wieloznacznych peryfraz, tę intencję liryki Dzienia wypowiada podmiot liryczny z wiersza, który przypomina manifest pisany w formie „odpowiedzi na ankietę”:

Tak, tak – myślałem – Bogiem nade wszystko i człowiekiem trzeba się zająć, a właściwie: Bogiem w człowieku, to znaczy człowiekiem, tak – człowiekiem w Bogu, w świecie obolałym od niepamięci o nich obu, droga Redakcjo.

*Gościna*

Wszystkie trzy tomy Dzienia łączą wyrażenie zarysowana refleksja antropologiczna: celna i bez wątplenia gorzka, a jednak wolna od nihilistycznych tonów czy katastroficznej ekscytacji. Surowa, skłonna do wartościowania świadomość poety nieustannie odwołuje się bowiem do eschatologicznych sensów historii świętej. Sens poetycki, dotyczący ludzkiego porządku, został więc zakotwiczony w ponadhistorycznym, transcendentnym wymiarze biblijnej opowieści o mistycznej

ofierze Chrystusa. Ona stanowi nie-  
jako architektom omawianych wierszy  
i z niej bierze swój początek tak  
konsekwentnie realizowana w ich  
poetyce fundamentalna opozycja  
między światłem a ciemnością. Ta  
symboliczna antynomia, mieszcząc  
w sobie wszystkie inne rozróżnie-  
nia: na *sacrum* i *profanum*, dobro  
i zło, życie i śmierć, pamięć i za-  
pomnienie, czyni z zasady kon-  
trastu jakość tyleż artystyczną, co  
naznaczoną ciężarem określonej  
aksjologii. Może należałoby nawet  
zapytać, czy Dzień właśnie owej  
antynomiczności nie zawdzięcza:  
po pierwsze – specyficznej dyna-  
miki, przenikających się w jego  
liryce, obrazów, pojęć i znaczeń, po  
drugie zaś – konceptualnej stałości  
swej poetyckiej dykcji, poddawa-  
nej wariacyjnym przetworzeniom  
dzięki wykorzystaniu nie tylko  
erudycyjnych odniesień do literatu-  
ry, mistyki czy filozofii, lecz nawet  
autocytatów. Pod tym względem  
na szczególne docenienie zasługuje  
maestria, z jaką autor *Linii* w każdym  
z omawianych tomów projektuje  
swój fantazmatyczny obraz Jerozo-  
limy – geograficznie i historycznie  
konkretnej, a zarazem symbolicz-  
nie wieloznaczej. W poetyckim  
uniwersum Dzieńa Jeruzolima –  
jako „Miasto Świąte”, w niepojęty  
dla nas sposób stające się, poprzez  
„Ołtarz Kalwarii”, widowym znakiem

soteriologicznej obietnicy – zostaje  
przeciwstawiona figurze współcze-  
snego świata. Jego sprofanowanej  
przestrzeni, w której „pozostają  
potrzaskane stoły, gdzie leżał chleb  
i blask”; którą nowoczesny człowiek  
bezmyślnie wypełnia gadżetami,  
stroi w audiowizualny kostium, by  
nie widzieć, że żyje wśród „ścierwa  
materii, odchodów świata opusz-  
czonego przez ducha”.

W dualistycznym napięciu swej  
poetyckiej wrażliwości i wyobraźni  
Dzień do pewnego stopnia może  
wydawać się oryginalnym konty-  
nuatorem egzystencjalnej rozpacz-  
y Różewicza oraz eschatologicznej  
nadziei Miłosza. Obu składa zresztą  
liryczny hołd. Oczywiście suma roz-  
poznanych nawiązań w twórczości  
danego poety do jego poprzedni-  
ków czy mistrzów pozwala skreślić  
jedynie bardzo błady, ledwie papie-  
rowy portret jego samego. Tak jest  
także w tym przypadku, gdyż ani  
noc wygnania nie wydaje się u Dzie-  
nia tak nihilistycznie bezdenna jak  
w twórczości Różewicza, ani nieza-  
chwiany eschatologiczny optymizm  
autora *Axis mundi* nie przypomina,  
jak u Miłosza, drżącej nitki, rozcią-  
gniętej między epifaniczną ekstazą  
a poczuciem grozy doświadczanego  
świata. Omawiane wiersze oddy-  
chają raczej wewnętrzną pewnością  
wiary w, odnawiające się w czasie,  
trwanie Tajemnicy Światła, początej



z mistycznego ciała Boga, z Jego „rany, z której sączy się blask”. Dlatego niejednokrotnie w poetyckiej frazie tych wierszy wybrzmiewa modlitewna prośba („Oślepie / nas Światłem”), wyznanie wiary czy nawet żarliwe napomnienie:

– Kresem twej drogi jest Bóg. [...] Światło niepodległe, czujące. Kres w początku. Punkt w punkcie. Tak w tak. DOM.

*Gościna*

Poetyckie tomy Dzenia, nie- jako włączając się po latach do, rozpoczętej niegdyś przez innych, rozmowy o erodującej wyobraźni eschatologicznej nowoczesnego człowieka, zdają się przekonywać, że jeszcze nie wszystko stracone. Może nadzieja dla błędzącej ludzkości rodzi się nie tylko z trudu teologów, lecz także z cichych słów poety, powtarzającego nad rozsypanymi literami:

Pouczaj mnie Panie, abym mógł strzec  
Słowa Twego i cienia każdej litery,  
[...].  
Uratuj świat od nieładu rozsypanych sylab, od  
gangreny  
falszu odejmującej słowu kształt i ducha.

*Gościna*

Magdalena  
Bauchrowicz-Kłodzińska

**Mirosław Dzień**, *Linia*, Biblioteka „Toposu”, Sopot 2013; **Mirosław Dzień**, *Axis mundi*, Biblioteka „Toposu”, Sopot 2014; **Mirosław Dzień**, *Gościna*, Biblioteka „Toposu”, Sopot 2016

Zaiste należy się podziw Jerzemu Jarniewiczowi, że niestrudzenie, w czasach posuchy czytelniczej, przysposabia stare dzieła Jamesa Joyce’a (1882–1941) do nowych możliwości języka polskiego. W posłowie do *Portretu artysty z czasów młodości* Adam Poprawa stawia odważną tezę, jednocześnie wystawiając nowemu przekładowi Jarniewicza notę najwyższą: „[...] język Joyce’a, zaproponowany przez Jarniewicza, pozostaje tu – przy całej artystycznej nieprzezroczystości – otwarty w tym znaczeniu, że wrażliwość współczesnego czytelnika szybko się z tym językiem uzgadnia”. Wydaje mi się, że zdanie jest prawdziwe tylko w odniesieniu do jakości przekładu. Nie podzielam optymizmu Poprawy w kwestii „wrażliwości współczesnego czytelnika”. I o nim słów kilka, gdyż wybitna książka Joyce’a właśnie tego czytelnika zgalwanizowała w modernistycznym wizerunku dojrzewającego artysty, który przeżywa rozterki moralne, katusze egzystencjalne, kryzysy światopoglądowe i epistemologiczne dramaty. Osobiście jestem przekonany, że współczesny czytelnik, a artysta w najwyższej mierze, tychże dylematów już nie podziela. Być może nie ma już do nich dostępu, po tym jak modernizm szybciej transferował się w czasy ponowoczesnych rozczarowań, które nade wszystko

są błyskawicznie uśmierzone przez rzeczywistość wirtualnych zaistnień. Chcę przez to powiedzieć, że bohaterki Dedalus – ucieleśnienie mitu architekta własnych wnętrz i badacza rzeczywistości – wykuwają swoją postać w języku powieści na nowo przełożonej przez Jarniewicza, prawdopodobnie szybciej skończyłyby swoje podróże lub utknęły gdzieś między wariantywnymi rezultatami wyszukiwania słowa „sens” w dowolnej przeglądarce internetowej. Joyce był pisarzem sensu rozumianego jako nieustanne wytwarzanie jego językowej postaci. Ciągła permutacja znaczeń, zmienny charakter frazy, nieustająca przemiana języka świadomości w świadomość narzędzia językowego odkształcającego ruch owej świadomości – to najprostsze, rzucające się od razu w oczy zabiegi w *Portrecie artysty z czasów młodości*, które pod czujnym mechanizmem przekładu jeszcze silniej każą nam traktować to dzieło jako świadectwo duchowości wymarłej niczym dawny gatunek jakiegoś rzadkiego ptaka. Oczywiście przesadą byłoby umniejszanie zdolności intelektualnej empatii dzisiejszych odbiorców tekstu Joyce’a. Najbardziej intryguje właśnie efekt takiego potencjalnego spotkania. Oto po raz kolejny staje przed nami bohater, który stwarza się poprzez język i doświadczenie. W tym nierozzerwalnym splocie

inauguruje się proces dramatycznego rozszczepienia i poznawczego dysonansu. Przepaście epistemologiczne, które otwierają się w trybie przepływu czasu młodości, zasympyowane są przez Joyce’a tonażem narracyjnych ewolucji, przewspaniałym wyczuciem magmy języka, którą pisarz kieruje dokładnie tam, gdzie podąża jego bohater. Z tej magmy języka, dokładnie w momencie jej zastygnięcia w postać definitywnego nazywania stanów psychicznych, Joyce potrafi utoczyć zawsze nową postać mowy – faktycznego bohatera *Portretu artysty z czasów młodości*.

Jerzy Jarniewicz kapitalnie wyczuwa w swoim przekładzie te momenty przeistoczeń narracyjnych, kiedy Dedalus wskakuje na nowy poziom opowieści o świecie i swoim w nim miejscu. Proza ta dzięki wyczuciu tłumacza zyskuje potężną dynamikę. Magma zwalnia lub przyspiesza, pozostawiając po sobie zgłiszczą młodocianych autowizerunków produkowanych przez chwilowe, autoreferencyjne komunikaty opisujące relacje bohatera z aktualnie doświadczanym czasem, spotykanymi ludźmi, opisywanymi miejscami skonfliktowanych idei. W tym sensie istotnie proza ta uzgadnia się z naszą wrażliwością, która okazuje się produktem nieustającego ruchu przemieszczania między różnymi błahostkami

życia wiedzionego na powierzchni zdarzeń. Sęk w tym, że Joyce jest pisarzem głębi, a nie powierzchni, mistrzem pustych światów metafizyki, które potrafi wypełnić przekonującą ontologiczną iluzją, o jakiej my nawet nie śmiemy już śnić w najbardziej głębokich snach. Nic więc dziwnego, że *Portret artysty z czasów młodości* stanowi medalion godnie powieszony na nagrobku modernizmu, w którym wszystko było do odkrycia. Status dzieła literackiego okazywał się najpełniejszą racją człowieczeństwa, a gest pisarski stanowił poważną konkurencję dla boskiej kreacji *ex nihilo*. Przekład Jarniewicza nie rezygnuje z tej nuty podniosłych aktów kreacji, ale znacząco obniża tonację patetyczną. Dedalus, na różnych etapach życia, mówi prawie jak my. To „prawie” oznacza właśnie szczelinę, przez którą sączy się w tej prozie strumień świadomości ujarzmianej przez język tak, żeby każdorazowy konstrukt psychologiczny pozostawał w ścisłej korespondencji ze zmienną postacią świata, na który Dedalus projektuje swoje jawy i sny. Mechanizm projekcji i mechanizm mowy wchodzą z sobą w konfliktową grę, którą chyba najłatwiej nazwać zabawą w pokerowe sprawdzenie. Stawka, o jaką gra Dedalus, jest wysoka: sens świata i sens mojego w nim istnienia. Po wyłożeniu na stół kart okazuje się, że niedociecze-

nie i nieprzejrzystość to cała nasza wygrana. Bohater Joyce’a pozostaje z pustymi rękami, dzierżąc w nich pióro, którym dopiero świat stworzy. Jerzy Jarniewicz natomiast dał nam językowe karty nieznaczone dawną konwencją przekładową. To nowiuteńka talia, którą warto jeszcze raz rozdać między czytelników, tak aby zagrali o sens własnego życia. Może się okazać głębszy, niż zwykli podejrzewać.

Krzysztof Siwczyk

**James Joyce**, *Portret artysty z czasów młodości*, przełożył Jerzy Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2016

*Dziennik 1943–1948* Sándora Máraiiego (1900–1989) mogliśmy już czytać w okrojonej wersji przed laty w *Dzienniku* (Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”), także w spolszczeniu Teresy Worowskiej. Tłumaczka wyjaśnia teraz wyjątkowość tej edycji, najważniejszej obok *Wyznań patrycjusza* i paru innych utworów, jednego z najznakomitszych dzieł węgierskiego pisarza: „Książka, którą czytelnik bierze do ręki, jest pierwszą z planowanych pięciu części obszernego wyboru zapisków *Dziennika* Sándora Máraiiego. Wydany w 2004 poprzedni, skromniejszy wybór powstał na podstawie

stosunkowo niewielkiej i opublikowanej w większości jeszcze za życia autora części materiału. Pięciokrotnie w różnych momentach swojego życia autor sam redagował i ogłaszał w osobnych tomach pewne partie zapisków; po raz pierwszy stało się to w 1947 roku, na krótko przed opuszczeniem Węgier na zawsze. Materiał tomu z lat 1984–1989, obejmujący ostatni dramatyczny okres życia pisarza, nie mógł być już przez autora w ten sposób przygotowany, wydawca postanowił więc opublikować całość. [...] Wybór, którego pierwszy tom czytelnik bierze do ręki, dokonany został tym razem na podstawie całości *Dziennika*”.

Dziennik to zapis dramatycznych losów pisarza i jego rodziny podczas wojny, faszyzmu węgierskiego, okupacji sowieckiej, przemiany i upadku świata wartości, które zawsze wyznawał. Przy tym w okresie tych kilku lat powstaje wiele dzieł ważnych i prawdziwie różnorodnych, bo powieści i szkice, krótkie formy „mądrościowe”, zapisy w dzienniku, rozważania, które pisarz opublikował już na emigracji.

Dziennik tego okresu wieńczę dwa znamienne zapisy: „Každy tydzień przynosi smutne potwierdzenie – nie mogłem uczynić nic innego, musiałem opuścić ojczyznę. Tak jak kiedy ktoś ma raka: nic innego nie może zrobić, musi się

położyć pod nóż, a potem albo przeżyje operację, albo nie” i myśl z 31 grudnia zapisana w Neapolu, Posillipo: „Sylwester. Nie chce mi się robić bilansu. W kraju i na świecie otwały się bramy piekieł. Nie mam już nic więcej poza tą pewnością. Z nią trzeba żyć”.

Imponująca jest dzielność tego intelektualisty, indywidualny, samotny „front odmowy”, jego dalekowzroczne oceny sytuacji i ogrom działań pisarskich. Kolejne osobiste klęski – choroba, zagrożenie życia bliskich, utrata mieszkania wskutek bombardowań węgierskiej stolicy – wyzwalaly w nim niezmiernie twórcze moce.

\*

Jednym z utworów, które rozpoczął pisać w tym czasie, a który krystalizował się przez lat wiele podczas wygnańczych wędrówek pisarza po świecie, było *Trzydzieści srebrników*, przełożone teraz przez Irenę Makarewicz. Rzecz o Judaszu, problemie zdrady Jezusa, jej powodach, naturze człowieka. Pisze Márai w słowie odautorskim (w San Diego, na sześć lat przed samobójczą śmiercią), że rękopis tego utworu wielokrotnie przepłynął ocean, że rozważania w nim formułowane znalazły niejako poświadczenie w obserwacji historii dwudziestego wieku, kiedy brat sprzedawał brata albo syn ojca, i gdy było to zwyczaj-

na „wiadomością dnia”. Znajdziemy w tym oryginalnym utworze wiele też śmiałych i być może ryzykownych, ale świadczących o głębokim namyśle i wielkiej sile imaginacyjnej pisarza. Chrystus jako „poeta w swej istocie”, wielki dialog i spór między Judaszem i Mateuszem, analiza syndromu zdrajcy, który pojawia się w każdym czasie, coś go pcha do tego, by wypełnić swoją rolę, przeżyć metamorfozę, dać ogarnąć się złu, generalnie zawieść czyjeś zaufanie.

Na ostatnich stronach tej prozy możemy przeczytać o Iszkariocie: „Możliwe, że się powiesił i rzucił z powrotem pieniądze. Możliwe, że tych pieniędzy nie oddał i nie popełnił samobójstwa, za to kupił pole krwi, część cmentarza, gdzie kazali się chować obcy. Możliwe, że żył tam jeszcze długo, nieopodal tej działki, w spokoju, którego nikt mu nie zakłócał. I możliwe, że gdy już minął początkowy przestrah, otoczono go powszechnym szacunkiem i zmarł jako majątny właściciel cmentarza, otrzymujący co roku zapłatę za opiekę nad grobami Rzymian, Greków i Persów zmarłych tu, z dala od swojej ojczyzny. Zdraycy żyją zazwyczaj długo, najczęściej są też ludźmi łagodnymi i zadowolonymi”.

Jednym z wniosków z lektury tego biblijnego studium jest to, że

małość często zwycięża miłosierdzie i dobro. Inne wnioski pozostawia pisarz nam, czytelnikom, obserwatorom i uczestnikom świata.

Krzysztof Lisowski

**Sándor Márai**, *Dziennik 1943–1948*, wybór, przekład, opracowanie, przypisy i posłowie Teresa Worowska, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2016

**Sándor Márai**, *Trzydzieści srebrników*, przełożyła Irena Makarewicz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016

Wydany w 2015 roku przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik” tom pod tytułem *TAK. Wyjadacze* zawiera dwa opowiadania napisane przez Thomasa Bernharda (1931–1989) na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Autorką przekładu jest Monika Muskała, która wcześniej tłumaczyła już na język polski utwory austriackiego pisarza, zarówno prozę (*Wycinka*), jak i dramaty (*Portret artysty z czasów starości*, *Siła przyzwyczajenia*, *Na polowaniu*).

Bernhard, znany polskim czytelnikom przede wszystkim jako autor powieści i dramatów, publikował również krótkie formy prozatorskie, które są bardzo ciekawym rozdziałem jego twórczości i dla czytelnika rozpoczynającego przygodę z tą literaturą mogą stanowić pierwszą próbę stylu austriackiego autora.

Tym bardziej że co najmniej kilka z tych krótszych form, na przykład *Gehen*, *Bratanek Wittgensteina* czy *Amras*, w niczym nie ustępuje tekstom powszechnie uznawanym za Bernhardowskie arcydzieła.

W dwudziestodwutomowym wydaniu dzieł Thomasa Bernharda opublikowanym przez Wydawnictwo Suhrkamp znalazły się aż cztery tomy, w których zebrane zostały utwory określone jako opowiadania (*Erzählungen*) lub krótkie formy prozatorskie (*Kurzprosa*), co pokazuje skalę zainteresowania Bernharda krótką formą prozatorską. Tomy o numerach od jedenastego do trzynastego zawierają dziesięć dłuższych opowiadań, tom czternasty to zbiór opowiadań i bardzo krótkich próz, z których część została napisana przez Bernharda we wczesnej młodości. Tom trzynasty niniejszego wydania jest pod względem zawartości niemalże tożsamy z wydaniem, które opublikował „Czytelnik”, z tym, że oprócz *TAK* i *Wyjadaczy* zawiera jeszcze prozę pod tytułem *Bratanek Wittgensteina*, wydaną w Polsce w 1997 roku w tłumaczeniu Marka Kędzierskiego. Ogromną wartością niemieckiego wydania są niezwykle cenne merytorycznie, bogate komentarze przybliżające czytelnikom okoliczności powstania oraz recepcję poszczególnych tekstów. Omawiane polskie wydanie niestety nie zostało

wzbogacone słowem wstępu ani posłowiem, które mogłyby polskiemu czytelnikowi pomóc usytuować czytane teksty w szerszym kontekście twórczości Bernharda czy odkryć przed nim historię ich pisania.

Wydane w 1978 roku *TAK* jest niewątpliwie jednym z ciekawszych opowiadań napisanych przez Bernharda i można powiedzieć, że w całości jest takie, jak jego tytuł: słowo, które pada w odpowiedzi na pytanie, czy bohaterka odbierze sobie kiedyś życie – krótkie, precyzyjne, zimne i niepozostawiające żadnych złudzeń. Wrażenie to potęguje świadomość, że opisana przez austriackiego pisarza historia miała swój pierwowzór w rzeczywistości. *TAK* jest bolesnym studium próby ratowania siebie przez innego człowieka i niemożliwości relacji. To również historia życia skazanego przez bliską osobę na porażkę i koniec w obywatelskiej samotności. To także jeden z niewielu tekstów Bernharda, w którym czytelnik może ze szczególną uwagą przyjrzeć się postaci kobiecej. Co ciekawe, po przeczytaniu tej prozy bardziej pamięta się ją jako historię Persjanki, a nie głównego bohatera – w wielu miejscach przypominającego typowych Bernhardowskich protagonistów.

W większości utworów Thomasa Bernharda kobiety pełnią rolę ofiary (na przykład *Kalkwerk*, *Przed*

odejściem w stan spoczynku) lub kata (siostra w powieści *Beton* lub matka w *Wymazywaniu*). W obu przypadkach warunkują w pewnym sensie istnienie głównego bohatera, który nie mógłby funkcjonować bez ich uległości lub przeciwstawianiu się ich opresji. Często związki głównego bohatera z otaczającymi go kobietami noszą piętno kazirodztwa. Z manuskryptów Bernharda wywnioskować można, że formalna relacja jego bohaterów nie miała dla niego większego znaczenia. Widać to wyraźnie na przykładzie powieści *Kalkwerk*, w której Konradowa w ostatecznej redakcji jest żoną głównego bohatera, jednak we wcześniejszych próbach tekstu opisywana jest jako siostra czy kuzynka. Wydaje się, że autorowi bardzo często chodziło o stworzenie takiej relacji między bohaterami, która daje potencjał bezwzględnej więzi, opartej najczęściej na przemocy.

Bohaterkę *TAK* również można wpisać w podobny schemat, z tym, że jej bezpośrednim oprawcą nie jest główny bohater i narrator tekstu. W tym przypadku obserwuje on upadek relacji, która nieuchronnie dąży do katastrofy. Sam jednak również nie wydaje się być do końca bez winy – najpierw wykorzystuje spotkaną kobietę, aby samemu wyjść z izolacji narzuconej sobie ze względu na dobro pracy naukowej,

a potem odwraca się od niej, pozwalając jej osuwać się coraz niżej na równi pochyłej fatalnego związku.

Tłem *TAK*, podobnie jak wielu innych próz Bernharda, jest austriacka prowincja – surowa, nieprzyjazna dla ludzi z zewnątrz, wroga wobec wszelkich przejawów obcości. Oprócz niesprzyjających okoliczności natury i otoczenia, głównym obrazem, który powraca do czytelnika po lekturze, jest jednak obraz domu, pozwalający autorowi niezwykle dojmująco ukazać pułapkę, w którą wpada Persjanka. Dom, a często również związane z nim dziedzictwo, stanowi centralny motyw wielu Bernhardowskich tekstów (na przykład *Korekta*, *Wymazywanie*, *Ungenach*, monolog księcia z *Zaburzenia*). W *TAK* zbudowany zostaje przeciwko wszelkim możliwym wygodom, z wyrachowaniem i brutalnością i staje się grobem za życia dla głównej bohaterki. Jego niedokończenie i powolna ruina tożsame są z rozłożonym na raty umieraniem Persjanki, któremu postanawia ona najprawdopodobniej położyć kres.

Od strony formalnej *TAK* jest właściwie, jak wiele innych utworów Bernharda, zapisanym monologiem, w którym narrator streszcza historię swojej pogłębiającej się choroby i znajomości z Persjanką. W tym kontekście ciekawa jest również mocno podkreślona rola języka w konstru-

owaniu siebie w relacji z innymi. Persjanka podczas pierwszego spotkania z narratorem wyznaje mu, że od lat żyje ze swoim partnerem w milczeniu, co jednoznacznie jest z zanikiem ich więzi. Natomiast zarówno główny bohater, jak i towarzyska jego spacerów próbują za wszelką cenę „wypowiedzieć siebie” – opowiadanie o sobie i swoim cierpieniu drugiemu człowiekowi staje się tu warunkiem przetrwania lub choćby podjętą próbą walki o dalsze życie.

W *TAK* wpisane jest wiele motywów, które powracają w innych dziełach Thomasa Bernharda, między innymi: motyw izolacji dla dobra pracy naukowej, nieumiejętność realizacji zamierzonych planów twórczych i związane z tym pogłębiające się szaleństwo, próba uporządkowania rzeczywistości przez jej opisanie czy autobiograficzny motyw zakupu domu. Przy wszystkich właściwych twórczości Bernharda powtórzeniach i powracających obrazach, proza ta wydaje się jednak szczególnie dzięki opisowi tragedii Persjanki i spojrzeniu na jej historię w sposób, któremu nie można odmówić niezwykle rzadkiej u Bernharda czułości. Wyjątkowym obrazem, który na długo pozostaje w pamięci czytelnika, jest ostatnie spotkanie bohaterów i puszka herbaty, towarzysząca odchodzeniu

bohaterki i niejako odmierzająca czas, który jej pozostał.

Czytanie *TAK* i powstałych dwa lata później (1980) *Wyjadaczy* podczas jednego podejścia do lektury może wydawać się wyzwaniem. Po mocnej, mówiącej w brutalnie szczery sposób o relacjach międzyludzkich, prozie potencjalny odbiorca musi bowiem przestawić się na tekst będący swoistego rodzaju grą z czytelnikiem, popisem powtórzeń, chwilami doprowadzonych do absurdu. Opis spotkania towarzyszy posiłków spożywanych w Wiedeńskiej Jadłodajni Publicznej jest motywem, który powraca w dziwnej historii Kollera, niedoszłego autora studium o fizjonomice. O ile w *TAK* uważny czytelnik mógł natknąć się na motywy powracające w innych tekstach Bernharda, o tyle *Wyjadacze* wydają się niemalże katalogiem obsesji austriackiego autora. Tekst zbudowany jest bowiem na powtarzających się wątkach związanych z pisaniem studium, trudem podjętej pracy naukowej, izolacji od innych ludzi i rezygnacji z egzystencji dla dobra powstającego dzieła, wyższości człowieka ducha nad masą i nieustannego bycia przeciwno – rodzinie, społeczeństwu, wszystkiemu.

Również historia narratora, który opisuje swoją znajomość z Kollerem, przegląda się w innych tekstach



Bernharda. Znajomość dwóch mężczyzn, z których jeden obserwuje lub wspomina i opisuje drugiego, pojawia się już w pierwszej powieści Austriaka pod tytułem *Mróz* i powraca w innych tekstach, powstałych w dojrzałej fazie twórczości autora: *Korekcie*, *Przegranym*, *Dawnych Mistrzach*. Wariacją na jej temat jest również relacja Franza Josefa i Gambettiego z *Wymazywania*. Ważnym tematem, którego próbkę znajdujemy w *Wyjadaczach*, jest także chęć, czy wręcz próba, bycia kimś innym, doskonale opisana przez Bernharda w *Przegranym* i w nieco innej formie również w *Korekcie*.

Punktem stycznym *Wyjadaczy* i *TAK* jest niezwykle popularny Bernhardowski motyw izolacji przed innymi dla dobra powziętych zamierzeń, który w sposób kulminacyjny zobrazowany został w powieści *Kalkwerk*. Oba teksty łączy również wątek samotności i próby relacji z drugim człowiekiem, który staje się choć częściowo punktem odniesienia, adresatem próby ocalenia swojego „ja” przez bohaterów.

W odbiorze forma *Wyjadaczy* jest bardziej dynamiczna niż *TAK* – to raczej żonglerka motywów, konfiguracja powtarzalnych wątków, chwilami zabawna w swej przesadzie i banalności wydarzeń, przytrafiających się bohaterom, układanka. Mimo opisu relacji Kollera i narratora,

wraz ze wszystkimi trudnościami próby przełamania samotności człowieka, który wtrącił się w izolację, proza ta nie jest tak poruszająca, jak pierwsze opowiadanie z wydanego przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik” tomu. Wynikać to może między innymi z faktu, że w tekście kilkakrotnie pojawia się zastrzeżenie, że nie ma tu miejsca na pogłębiony opis relacji bohaterów, które może być odczytywane jako znacznik ich miłosnego związku, niemającego doczekać się ujawnienia. Ten zabieg powoduje, że historię znajomości narratora z niedoszłym autorem studium o fizjonomice, w którym miał się znaleźć rozdział o wyjadaczach, czyta się z większym dystansem niż *TAK*.

Niezależnie od zaangażowania emocjonalnego, oba teksty obdarowują czytelnika bogactwem języka, charakterystycznego stylu pisania Thomasa Bernharda, któremu sprostało polskie tłumaczenie. Bernhardowskie logoree i karkołomne konstrukcje słowne, na przykład długie na dwie i pół strony pierwsze zdanie *TAK*, zachowują w przekładzie Moniki Muskały swoją siłę i sugestywność, sprawiając, że obie prozy są prawdziwą czytelniczą przyjemnością.

Agata Wittchen-Barełkowska

**Thomas Bernhard**, *TAK. Wyjadacze*, przełożyła Monika Muskała, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2015

Potrzeba wydawania co jakiś czas pism Tadeusza Boya-Żeleńskiego (1874–1941) bierze się z faktu, że w jego publicystyce i krytyce literackiej czytelnik znajdzie kluczowe pojęcia, postawy i fakty, bez których trudno nawet sobie wyobrazić rozumienie całych połaci naszej kultury. *Pisma* Boya w dwudziestu sześciu tomach ukazywały się w latach 1956–1959 i dziś niewiele osób posiada tę edycję w całości (ja na przykład odziedziczyłam poszczególne tomy). Ostatni wybór publicystyki w przygotowaniu Andrzeja Z. Makowieckiego *Reflektorem w mrok* pojawił się w 1981 roku. Ukazywały się co jakiś czas wydania najpopularniejszych książek: *Marysiutki Sobieskiej* i *Słówek*, a nawet Krytyka Polityczna wznowiła antyklerykalną broszurę *Nasi okupanci*, ale to wszystko nie wyczerpuje sprawy obecności Boya w żywym obiegu myśli.

Dla polonisty jest to pisarz niezbędny. Jak czytać Wyspiańskiego bez *Plotki o „Weselu” Wyspiańskiego?* Niemożliwe! Cała zawarta tam opowieść o ślubie Lucjana Rydla, tańcach i o Wyspiańskim, który stał chmurny, oparty o futrynę, stała się częścią tradycji, bez której trudno wyobrazić sobie komentarz do *Wesela*. Przybyśzewskiego raczej już się nie czyta, ale legenda Stacha trwa – dzięki wspomnieniom Boya, który bardzo dobrze uchwycił najważniejsze ele-

menty dokonanego przez Przybyśzewskiego przewrotu. To są klucze do literatury Młodej Polski, które zawdzięczamy autorowi *Słówek*, ale jest ich dużo więcej. Poloniści, z którymi walczył Boy, już dawno odeszli, a dzisiejsi zapadliby się pod ziemię ze wstydu, gdyby dalej uprawiali lukrowanie i kult wieszczów. Ta dziedzina zmieniła się także pod wpływem jego zarzutów „brązownictwa” i „polonistyki od pana Zagłoby”. Oba określenia mają trwałe miejsce w polemikach o kształt krytyki literackiej. Udało się Boyowi dokonać przełomu w badaniach nad biografią Mickiewicza, zawdzięczamy mu pojawienie się Ksawery Deybel, „księżniczki izraelskiej” towianizmu, dziś wiemy o tej postaci więcej i trudno wyobrazić sobie krytyka, który chciałby ją pominąć. Trochę mniejszy jest wkład Boya w badania nad Fredrą, ale tu ważne jest jego stanowisko opowiadające się za oryginalnością Fredry, a przeciw dziecinnemu stereotypowi „polski Molier”.

Poza tym Boy ukształtował pewną postać kanonu literatury francuskiej. Pamiętam, że gdy w 1988 roku znalazłam się pierwszy raz w Paryżu, miałam nieodparte wrażenie, że znam to miasto. Skąd? Z lektur Balzaca, czyli – z przekładów Boya. Trzeba było trochę czasu, bym odkryła, że Boy nieco jednostronnie karmił nas racjonalizmem francuskim. Oczywi-

ście, francuski racjonalizm to bardzo ważny nurt, ale niejedyny. Boy omijał francuskich romantyków, jego działalność przekładowa miała na celu przeszczepienie na grunt polski przeciwagi dla polskiej literatury romantycznej. „Mamy własnych wspaniałych romantyków; uczynimy sobie z pisarzy francuskich swoich klasyków” – pisał w zakończeniu wstępu do ułożonej przez siebie *Antologii literatury francuskiej* (1922). Zasługi Boya-tłumacza są wielkie, choć dziś wiadomo, że czasem upraszczał i ponosiła go swada. Jego tłumaczenia dawnej literatury francuskiej – *Viliona* czy *Rabelais’go* – to dzieła same w sobie, dla których musiał stworzyć pewien rodzaj staropolskiego języka.

Ranga Boya jako samodzielnego pisarza i polemisty w dwudziestoleciu międzywojennym była bardzo wysoka, nie tylko wśród jego zwolenników ideowych z kręgu „Wiadomości Literackich”, czyli przedstawicieli nurtu liberalno-lewicowego. „Gdyby mnie kto zapytał, kogo uważam za największego pisarza Polski, to bez wahania bym powiedział: Boy” – pisał w 1931 roku Stanisław Cat-Mackiewicz. Czy nie przesadził? Oczywiście Cat miał swoje powody, by aż tak wysoko cenić Boya. Obaj uprawiali pewien rodzaj dziennikarstwa, opartego na polemikach, ciętym dowcipie i dużej erudycji. Pytanie, dlaczego właściwie mamy cenić Boya, zada

sobie każdy czytelnik wydanego właśnie przez Państwowy Instytut Wydawniczy wyboru pism Boya *Mity i zgrzyty*. I mam wrażenie, że nie będzie mu łatwo na nie odpowiedzieć tak, jak by sobie tego życzyli wszyscy, którym to nazwisko otwierało kolejne obszary literatury. Niewiele pomoże wstęp Jana Gondowicza – interpretacja Boya adresowana raczej do znawców, a nie do tych, którzy sięgną po wybór jako pierwszą lekturę tego autora czy też tej części jego dorobku. Sylwetka, zarys dokonań, wytłumaczenie rangi twórcy i opis jego oddziaływania, wskazanie pomocnych lektur dodatkowych, po które można sięgnąć – to wszystko uznał zapewne autor wprowadzenia za zbyt oczywiste, choć tak być nie musi. Nie wskazał też opozycji Boy – Irzykowski i nie odesłał do *Beniaminka*, choć to w historii krytyki literackiej jedna z poważniejszych opozycji między klerkizmem a pisarstwem zaangażowanym.

Niestety, czytelnikowi nie będzie też łatwo zorientować się w układzie treści, gdzie mieszczą się krytyka literacka z publicystyką na tematy aktualne, a więc recenzje teatralne sąsiadują z kampaniami obyczajowymi, bo wspólnym mianownikiem jest „teraz”, odnoszące się do dwudziestolecia międzywojennego. I niestety – ale na to nie ma już rady – Boy bardzo często zaczynał swoje teksty

od jakiegoś aktualnego nawiązania, które dziś się zestarzało, stało się niewiele wartym pretekstem, wymagającym przypisu (którego nie ma). Niektórych rzeczy brak, nie znalazł się na przykład w wyborze drobiazg *Literatura mniejszości seksualnych*, choć temat to aktualny i Boy był rzeczywiście pierwszym, który w Polsce go podjął. Zgoda, że niewiele miał do powiedzenia, ale wprowadził określenie. Nie ma wstępu do wydania Mickiewicza, jest od razu polemika o Ksawerę, choć to zniekształca obraz Boya, który nie był tylko zbieraczem biograficznych „świństewek”, jak go widzieli polemici.

Boy-Żeleński, autor nie tylko *Marysieńki Sobieskiej i Słówek*, wymaga dziś komentarza, choć jego myśli i idee są żywe i wciąż krążą. *Primo*: świetnie, że się go wznawia, *secundo*: przydałoby się trochę historycznej już obudowy.

Anna Nasiłowska

**Tadeusz Boy-Żeleński**, *Mity i zgrzyty. Polemiki, recenzje, wspomnienia*, wstęp i redakcja Jan Gondowicz, ilustracje w wyborze Barbary Winklowej, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016

Czwarta edycja tej *Księgi listów* uzupełniona została trzynastoma odnalezionymi listami, w tym trzema Brunona Schulza (1892–1942)

i jednym Witolda Gombrowicza, a przecież każda linijka jest w niej bezcenna, tak wielkiemu uległa zniszczeniu.

Jest ona najważniejszym źródłem życia i twórczości ich nadawcy i adresata, który rysuje się w niej na tyle realistycznie, co bajecznie, a właściwie mitologicznie, zamknięty w swoim hermetycznym i otwartym na kosmos kręgu.

To, co jest w niej najważniejsze, to świadectwo jego pasji, którą była twórczość pisarska, stanowiąca jedyny sens jego życia i wszystko starał się jej podporządkować. Ocalały tylko szczątki, tak to można nazwać, gdyż całość, gdyby się zachowała, mogłaby stworzyć wielotomowy zbiór, jak twierdzą krytycy i badacze, o dużej wartości artystycznej i poznawczej. Schulz był znakomitym epistolografem – bardzo dobrze czuł się w tej formie, która nakręcała go do niezwykłych dokonań (na przykład z listów do Debory Vogel powstały *Sklepy cynamonowe*). Trudno to zrozumieć w czasach, kiedy już nie píše się listów.

Galicyskie miasteczko, polsko-żydowsko-ukraiński Drohobycz („własna strefa rzeczywistości”, „mityczny matecznik”) stał się dla niego osią świata, realnym miejscem, które dało mu dostęp do słów i metafizyki, a pewnie też i *sacrum*, czego najwyższym świadectwem była zapewne

powieść pod tytułem *Mesjasz*. Tam był u siebie. W świecie literackim czuł się niepewnie, był raczej petentem, który załatwiał swoje sprawy i walczył dla siebie o miejsce, nie raz wyolbrzymiając i przesadzając, ale na przykład list do Stanisława Ignacego Witkiewicza daje pojęcie, na jakich istniał realnych wysokościach i jaka była jego główna problematyka. Píše w nim między innymi o znaczeniu dzieciństwa w rozwoju artysty i o darze, jaki się wtedy otrzymuje – pewnych obrazach o rozstrzygającym znaczeniu: „Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wczesnie w formie przeczuć i na wespół świadomych doznań. Zdaje się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają potem już nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fał-

szywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwężła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka”.

Duże wrażenie robią listy-podania do władz szkolnych, w których starał się o wywalczenie jak największej przestrzeni i wolności dla swojej pracy pisarskiej.

Z niewielkiego pakietu szczęśliwie ocalałych listów do niego skierowanych największe wrażenie zrobił na mnie wstrząsający list Stanisława Ignacego Witkiewicza z 20 kwietnia 1938 roku.

Już choćby tylko to zachęca do powrotu do tego, co zostało z Schulza – do jego listów, a potem dzieł i będzie to wielkim dla nas pożytkiem.

Krzysztof Myszkowski

**Bruno Schulz**, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, *Dzieła zebrane*, tom 5, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2016

Komentując na łamach internetowego „Dziennika Opinii” otwarcie Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II Wojny Światowej imienia Rodziny Ulmów, Jacek Leociak, autor monografii *Ratowanie. Opowieści Po-*

*laków i Żydów*, stwierdził, że „dyskurs wokół [...] Markowej zaprowadził nas do samego centrum nowej polskiej tożsamości”. Centrum to, mówiąc w dużym uproszczeniu, zamieszkują dobrze znane upiory. „Polskiemu dyskursowi o pomocy – pisał uczony – wciąż zagrażają trzy demony: demon rywalizacji (na martyrologię, na bezinteresowność, na szlachetność); demon statystyki (im więcej Sprawiedliwych, tym lepiej); demon trywializacji (podkreślana masowość pomocy podważa heroiczność czynu)”. Jakby na potwierdzenie tych słów wydarzenie w Markowej zbiegło się w czasie z projektem nowelizacji ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej, otwierającym – zdaniem Elżbiety Janickiej – drogę do penalizacji badań nad Zagładą Żydów. W takich okolicznościach – patriotycznej histerii z jednej, popkulturowej hucpy z drugiej strony – ukazuje się wznowienie prekursorskiej pracy *Tekst wobec Zagłady*, przybliżającej, nierzadko zapomniane lub zgoła nieobecne w humanistycznej refleksji, relacje z warszawskiego getta.

„Istnienie tych tekstów jest wyzwaniem dla nas wszystkich” – pisze we wstępie do książki Leociak. I stwierdzenie to rozumieć należy dwojako. Tekst, ocalony z wojennej zawieruchy, rzuca tu wyzwanie indywidualnej pamięci, ale i – w stopniu chyba nie mniejszym – spetryfikowa-

nym sposobom beletryzacji doświadczenia oraz uprawomocniającej owo doświadczenie polityce historycznej. Ta ostatnia, przybierająca postać chrystianizacji czy wręcz „katolicyzacji” pamięci o Zagładzie, zmierzyć się musi z nieredukowalną innością przeżycia, które nie chce być – i zwykle nie jest – tłem dla polskiego i chrześcijańskiego humanizmu. Wątek ten, rozpoznany przez badacza na łamach „Dziennika Opinii” jako wyróżnik nowego dyskursu państwowego, nie jest przecież niczym nowym, gdy idzie o dominujące przedstawienia żydowskiego heroizmu. Przykładem najbardziej wyrazistym, a zarazem najsilniej chyba obecnym w świadomości ogółu czytelników, jest śmierć Janusza Korczaka, która opracowana narracyjnie na wzór życiorysu męczennika, czyni ze „Starego Doktora” świecki odpowiednik świętego.

Rozprawa Leociaka, mimo znaczącego postępu w badaniach i przyroście polskiej literatury przedmiotu, nie utraciła przy tym swojego podstawowego waloru: nieprzebranego bogactwa unikalnych materiałów źródłowych. Autor nie ogranicza się zresztą do omawiania i analizowania poszczególnych tekstów. W swoim wywodzie przytacza obszernie fragmenty relacji z epoki. Jest to tym bardziej godne podkreślenia, że obok rzeczy wydanych kilka czy kilkadziesiąt lat temu, nierzadko – przykładem

wojenne zapiski Korczaka – powszechnie znanych (notabene to warszawski badacz opatrzył posłowiem wznowienie *Pamiętnika i innych pism z getta* z roku 2012), podstawę materiałową pracy stanowią teksty zdeponowane w archiwach Żydowskiego Instytutu Historycznego czy Yad Vashem, niedostępne dla ogółu czytelników, rzadko przywoływane w dyskursie publicystycznym, a co za tym idzie – znane jedynie garstce specjalistów. Przy czym, i ograniczenie to decyduje o charakterze pracy na równi z ograniczeniem przestrzennym, autor obejmuje refleksją wyłącznie dokumenty (pamiętniki, dzienniki, listy, raporty, sprawozdania) powstałe w latach drugiej wojny światowej. Tak duża obecność słowa cudzego w połączeniu z czasową bliskością tekstu wobec przedstawianych osób i zdarzeń nie tylko każe pytać o cele, które stawiali sobie piszący, lecz także o pewne podzielane przez badacza i jego bohaterów wartości.

Na ten ostatni aspekt w recenzji pierwszego wydania książki (ogłoszonej na łamach „Pamiętnika Literackiego”) zwrócił uwagę Sławomir Buryła. Późniejszy autor *Prawdy mitu i literatury* pisał wówczas: „*Tekst wobec Zagłady* wyrasta z podwójnie zakorzonego przekonania – w takim samym stopniu charakteryzującego badacza, jak twórców »relacji z getta warszawskiego« – że opisanie

bólu, przerażenia, grozy, makabry jest możliwe”. Recenzent, wskazując szereg poruszonych przez autora kwestii, wyróżnił przy tym ostatnią część książki, poświęconą obecności dyskursu religijnego w pisemnych relacjach z warszawskiego getta. Przywołane przez Leociaka świadectwa (a dochodzi tu, o czym warto wspomnieć, do szczególnego zespolenia dwóch znaczeń tego terminu: religijnego i świeckiego) wciąż zadziwiają siłą wiary, która nawet w obliczu hekatombi narodu kazała jednostce pokładać ufność w Jahwe. Równocześnie jednak fragmenty te ujawniają trwałą obecność biblijnego wzorca: jednego z dostępnych – może nawet uprzywilejowanych – modeli beletryzacji doświadczenia.

Blisko dwadzieścia lat później, gdy biblioteka polonisty poszerzyła się o ważne prace Bożeny Shallcross (*Rzeczy i Zagłada* – adaptacja angielskiej książki *The Holocaust Objects in Polish Culture*) i Sławomira Buryły (zwłaszcza szkic *Nowe Eldorado*), pozwalające spojrzeć na żydowskie mienie – materialne ślady Zagłady – jak na tekst, równie ciekawy (i otwarty na potencjalne reinterpretacje) wydaje się rozdział trzeci, poświęcony materialnej historii ocalałych relacji z getta. Autor proponuje tu jakby odwrotność perspektywy przyjętej przez wzmiankowanych badaczy. To nie rzecz, materialny strzęp jest

znakiem, ale pisane świadectwo, utrwalony na papierze głos staje się rzeczą. Nabiera wagi konkretności i na równi z owym konkretem narażony jest na mechaniczne uszkodzenia. Tym silniej jednak, współdzieląc los człowieka i jego przedmiotów, potwierdza (a nawet odzwierciedla) tożsamość piszącego. Odsłania, jak powiada Leociak, „uniwersalne cechy żydowskiego losu”.

Konrad Zych

**Jacek Leociak**, *Tekst wobec Zgłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016

*Koło miejsca* Krzysztofa Siwcyka (pisarza) połączone jedną okładką z *Elementarzem* Michała Łuczaka (fotografa) to podwójne świadectwo zmagania z pamięcią i zapisaną w niej przeszłością. To rodzaj wewnętrznej podróży w czas miniony, w poszukiwaniu własnych korzeni, pierwszych olśnień w kontakcie z rzeczywistością, z kulturą (w tym przede wszystkim literaturą), z samym sobą. Nieprzypadkowo niewielki album fotografii Łuczaka otwiera minimalistyczny wstęp, który zaczyna się słowem „Pamiętam...”, z kolei u Siwcyka tekst inicjuje słowo „Pamięć”. Punktów stycznych jest tu, rzecz jasna, wię-

cej. Fotografie Łuczaka prezentują strzępy rzeczywistości – fragment obdrapanej ściany, kawałek pękniętego lustra, kilka omszałych stopni. Podobnie Siwczyk obserwując otaczający go świat – ten aktualny, obecny, jak i ten przeszły, nie w pełni zapamiętany – chwyta się (nieomal rozpaczliwie, o czym jeszcze za chwilę) drobnych okruchów codzienności, przedmiotów, miejsc, ludzi zapadających w pamięć w rytmie niepojętych prawideł nią rządzących. Stara rama od roweru w piwnicy dziadka, widelczyk do ciasta jedzonego w dzieciństwie, szczoteczka do zębów w dłoni córki przykuwają uwagę, odświeżają wyblakłe emocje, wzbudzają – niekiedy podszytą tkliwością – nostalgię. Wszystkie one niosą w sobie iskry nadziei na ocalenie, przetrwanie, pokonanie nieustępliwego czasu. Jednak po chwili gasną, blakną, wracają w otchłanie niepamięci. Jak pisze o nich Siwczyk: „Te i inne żałosne magdalenki mapują teren nieistnienia, określają podmiotowe przygody, które były zaiste wspólnie, skoro nie miały miejsca”. Ich pozorność, owo, nazwijmy je – „nie-istnienie”, wynikają z samej struktury pamięci, ze sposobu, w jaki najpierw zapamiętujemy, a następnie zapominamy. W chwili, gdy coś przeżywamy, doświadczamy, wszystko to wydaje się być nie-



zwykle ważne, istotne, potrzebne. Dopiero obserwując te wydarzenia po latach – powiada Siwczyk – dostrzegamy już nie jaskrawe kolory, intensywne barwy, ale jedynie czarno-biały zarys, szkic, nakreślone szybką kreską kontury.

Po co więc pamiętać? Albo inaczej: jak sprawiać, by to, co zapamiętane, nie było zapomniane? Odpowiedź jest jedna, a dają ją obaj autorzy: utrwalac. Wybierac te fragmenty wspomnień, które wydaja się (!) nam najprawdziwsze, najżywsze, najwierniejsze rzeczywistemu przebiegowi zdarzeń i odciskac je w materiale trwalszym niz ludzka pamiec. Takim moze byc fotografia i slowo. Tylko o ile u Łuczaka w odautorskim komentarzu kryje się optymistyczna wiara w możliwość odnalezienia przestrzeni, ocalenia w minionym czasie („Jeżeli kiedykolwiek w swoim dotychczasowym życiu byłem naprawdę wolny, było to wtedy”), o tyle Siwczyk jest pełen wątpliwości: „Pisanie jest laicką beatyfikacją bzdur wydarzających się po każdym oddechu. Nie ma poważnych podstaw, a impuls przychodzi zawsze od strony epizodu, który nie może mieć innego miana niż wymyślone na poczekaniu uwznioślenie. Karmię się od zawsze czerstwym chlebem powszednich banialuk, udając, że nadają się do konsekra-

cji”. Czy warto to zatem robić? Czy nie jest to formą oszukiwania siebie i czytelnika? Czy nie jest złudnym, a przez swą nieskuteczność zgola pustym gestem? Czy nie jest, wspomnianym już, podszytym rozpaczą, dążeniem do ocalenia siebie? Tekst Siwczyka – i to między innymi stanowi o jego intrygującej wartości – nie daje odpowiedzi jednoznacznej. Oto bowiem z jednej strony autor stwierdza, że „poezja jednak ocala”, z drugiej zaś przekonuje, że „historia nie uczy niczego”. Z jednej strony pisze: „Literatura to uśmierzacz nudy życia. Mimetyzm i fantazja, opis i kreacja, dystopia i pamiętnikarstwo stanowią gatunkowe klisze, w których musi się zmieścić nasza egzystencja, aby zachować walor wypowiedalności, bez najmniejszej nawet pewności, że mówimy o czymś realnym czy istniejącym”, a z drugiej dodaje: „Hołd nieustannie składany paprochom, odnalezionym głęboko pod meblami szczątkom przeszłości, to zadanie poezji. Ze wszystkich świadectw, które ogłasza literatura, najbardziej przekonuje mnie świadectwo przedawnienia”.

Temu literackiemu zapisowi podróży w głąb własnej pamięci, poszukiwaniu okrucich przeszłości w ulotnych fragmentach wspomnień, temu wyraźnie dostrzeganemu rozchwianiu między, z jednej

strony – wiarą w ocalającą moc słowa, a z drugiej – poczuciem nieistotności czynionych gestów, w tym stawiania znaków na papierze, patronuje Tadeusz Różewicz. I choć w tekście Siwczyka przywołani są także inni (wprost, jak i w postaci cytatów), to jednak postać tego poety „wyrzuczonego poza nawias rzeczywistości”, którego „nie dziwiły [...] żadne ekscesy”, bardzo wyraźnie ciąży nad całym tomem. Siwczyk broni się przed aktualnym kształtem świata, nie zgadza się na niego w formie, którą postrzega. Próbuje konstruować siebie w odniesieniu do przeszłości, własnej tożsamości pozostającej przez całe życie w ruchu. Chwytną aktualną czy minioną chwilę, zamykając ją w ramie słów, czuje, że już po chwili czas wyjmuje mu ją z dłoni i ponownie rozsypuje się ona w pył. I choć ostatecznie wysiłek tworzenia nie przynosi spodziewanego ukojenia, a wytchnienie udaje się osiągnąć tylko na krótki ułamek czasu, to jednak – o tym Siwczyk jest głęboko przekonany – należy ponawiać trud, podejmować go na nowo, za każdym razem od początku, nawet jeżeli finał jest łatwy do przewidzenia. Albowiem „Zgadzać się ze swoim życiem można tylko w paliatywnym otępieniu. Przytomność umysłu to oznaka strachu przed tym pogodzeniem. Bunt natomiast sprowadza się

do tragicznych uproszczeń. Tak czy inaczej zależy mi na byciu ciężarem tylko dla siebie”.

Rafał Moczko

**Krzysztof Siwczyk**, *Koło miejsca*; **Michał Łuczak**, *Elementarz*, Czytelnia Sztuki, Gliwice 2016

Zacznijmy od tytułu. Dlaczego *Trochę inne historie*? Przynajmniej z czterech powodów. „Inne” pewnie dlatego, że tym razem, po wydanym w roku ubiegłym tomiku poetyckim *Fluktuacja kwantowa* (Biblioteka „Toposu”), Szaruga ogłasza książkę miniatur prozatorskich. Jest to zbiór utworów kilkudzaniowych, najobszerniejszy z nich, *Nasza klasa*, zajmuje połowę strony formatu a5, najkrótszy zaś mieści się w dwóch krótkich zdaniach (*Złota rybka; Autobiografia...*).

Ponadto mamy tu „inne historie”, bo Szaruga w zasadzie jest autorem utworów poważnych, a fragmenty prozatorskie są żartobliwe. Co znamienne, dowcip wiąże się nie z opisem kosmosu, świata, Europy czy Polski, lecz z satyrycznym utrwaleniem wybranych środowisk, przede wszystkim literackiego. Ekspozowaną postacią próz Szarugi jest Paweł Mściński, który ma swoje teorie tworzenia

i dzieli się nimi z kolegami. W kawałku *Nasze żywotne problemy* pisarz przytacza rozmowę z tym autorem, odwołującym się do teorii „pierwszego zdania”: „[...] ono ci wyznaczy sposób opowiadania i treść dalszego ciągu, który to dalszy ciąg pociągnie za sobą ciąg jeszcze dalszy, aż samego ciebie wciągnie w bieg zdarzeń [...]”. Ta historyjka ośmiesza Mścińskiego i nadaje ludyczną tonację całej książce (notabene Paweł Mściński jest dobrze zorientowany w teoriach; „początkiem” dzieła zajmowano się w pracach semiotycznych; o „początku” traktuje też jedna z książek Edwarda Saida). Dodatkowo odwołania do filozofii „pierwszego zdania” uspołniają kompozycyjnie książeczkę Szarugi. Zagadnienia twórcze pojawiają się bowiem w ekspozycji tomu oraz w jego zakończeniu. Tym razem pisarz telefonuje do Pawła Mścińskiego ze skargą, że ułożył właśnie zdanie i drwi, że teoria się nie sprawdziła. Mściński pyta, jakie to zdanie. Pisarz odpowiada: „Napisałem pierwsze zdanie”.

Poza tym „inne” znaczy w tej książce miniatur nie polityczne i nie społeczne, lecz prywatne. W takim rozumieniu, że Szaruga opowiada o swoim najbliższym kręgu pisarskim, a raczej kumplowskim. Tym, w którym rozmawia się częściej o widowisku sportowym (*Mecz piłkarski*),

o deficycie wódki i whisky (*Alkohole*), rzadziej o estetyce wiersza.

A wreszcie „inne historie” utrwalone w prozatorskich miniaturach odczytywać możemy jako drugą stronę dziejów, o których pisze Szaruga w swoich książkach naukowych. Jedna z nich zatytułowana jest wielce poważnie: *Historia. Państwo. Literatura. Polska powieść współczesna jako przestrzeń pytań o sens procesów dziejowych* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1999). Tutaj mamy właśnie alternatywną historię, czyli historyjki.

Jeśli jesteśmy przy profesji Szarugi, to podkreślić trzeba, że niemało próż to właśnie szydercze komentarze do życia akademickiego i jego reguł komunikacji. Jak wiemy, niejednokrotnie Szaruga dystansował się wobec swoich kolegów profesorów. I tu ich nie oszczędza. Oto początek analizy współczesnego dyskursu humanistyki: „Przeczytałem, że nie ma centrum. Rozejrzałem się wokół i rzeczywiście, centrum nie było...” (*Nie ma centrum*).

Niekiedy Szaruga kompromituje akademików, wysuwając na plan pierwszy innych. Tak jest w opowiadaniu *Wszystko już było*: „Niedawno poeta Antoni szedł parkową aleją i spotkał wybitnego teoretyka literatury. Teoretyk literatury wtajemniczył poetę Antoniego w najnowsze

odkrycia. Rzecz w tym, powiedział, że wszystko już było. Poeta Antoni spojrział na niego zdumiony. Ale ciebie nie było, palancie – odparł i oddalił się z godnością”.

I ta miniatura jest ciekawa. W całym tomie nie brakuje drwin z poety. Jednak tu, gdy konfrontuje się on z teoretykiem, Szaruga bierze stronę wierszoklety. Charakterystyczne, że w tej scenie znamy imię poety (nazwiska się domyślamy), nie znamy natomiast tożsamości „wybitnego teoretyka”. Nie ulega wątpliwości, że w ten sposób Szaruga opowiada się za społecznością pisarzy, a dystansuje wobec kolegów z kampusu. Warto jednak wyłuskać z przedstawionej scenki zasadniczą kwestię, dla której poeta (i pisarz w ogóle) budzi (niekiedy) sympatię, a teoretyk wyzwała niechęć. Pisarz jest rzecznikiem indywidualizmu i jednostkowego doświadczenia, teoretyk zaś służy abstrakcji, bo trwoni życie na poszukiwaniu orygi-

nalnej idei. Z tego właśnie powodu Szaruga szydzi nawet z najbardziej szlachetnych i porywających koncepcji dwudziestego (oraz dwudziestego pierwszego) wieku. A tak wygląda jego demitologizacja filozofii dialogu: „Poeta Antoni udał się na spotkanie z Innym. – Ja jestem sobą – podkreślił. – Inny też jest sobą – zauważył. – Jestem Innym – podsumował i postanowił, że musi się ze sobą spotkać”. (*Spotkanie z Innym*)

Przy okazji warto zauważyć, że poeta Antoni jest nie tylko bohaterem poszczególnych miniatur i dialogów. Jakkolwiek imię, profesja i inne szczegóły zdradzają tożsamość starego przyjaciela, to jednak w tym tomie Antoni staje się kimś więcej, jest figurą współczesnego twórcy. A może nawet poeta Antoni to dzisiejsze wcielenie Pana Cogito.

Jerzy Madejski

**Leszek Szaruga**, *Trochę inne historie*, Wydawnictwo CONVIVO, Warszawa [2016]



# Michał Kubiak

Portret rzeźbiarski a osobowość

Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy 5.10–30.10.2016



ul. Gdańska 20, tel. 52 339 30 50, [www.galeriabwa.bydgoszcz.pl](http://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl)



**Ewa Bathelier**, artystka polskiego pochodzenia, mieszka i tworzy we Francji. Jej obrazy znajdują się w licznych galeriach i kolekcjach całego świata.

**Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska**, ur. 1984 w Golubiu-Dobrzyń, literaturoznawca i krytyk literacki; publikowała m.in. w „Tekstach Drugich” i „Nowych Książkach”. Mieszka w Toruniu.

**Samuel Beckett** (1906–1989), dramaturg, prozaik, poeta, eseista; pisał po angielsku i francusku; laureat Literackiej Nagrody Nobla (1969); autor m.in. *Końcówki*, *Ostatniej taśmy*, *Szczęśliwych dni*, *Komedii*, *Katastrofy*, powieści: *Molloy*, *Watt*, *Malone umiera*, *Nienazywalne*, tomików wierszy i esejów [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1996 nr 4 (12), 1999 nr 4 (24), 2006 nr 3–4 (51–52), 2007 nr 1 (53), 2008 nr (60), 2010 nr 4 (68), 2012 nr 4 (76), 2015 nr 1 (85)].

**Stefan Chwin**, ur. 1949 w Gdańsku, prozaik, eseista; profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio ogłosił *Samobójstwo i „grzech istnienia”* (2013) oraz *Srebrzysko* (2016) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 3 (67)]. Mieszka w Gdańsku.

**Krzysztof Derdowski**, ur. 1957 w Bydgoszczy, autor tomików wierszy i opowieści. Ostatnio opublikował *Mistyka, zwierzęta i koany. Rzecz o poezji Stanisława Czerniaka* (2013). Mieszka w Bydgoszczy.

**Stanisław Dłuski**, ur. 1962 w Jaśle; autor tomików wierszy i krytyk literacki; pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego; w latach 1994–1997 redaktor naczelny „Frazy”; w latach 1998–2005 „Nowej Okolicy Poetów”; w 2009 opublikował tomik pt. *Szczęśliwie powieszony*. Mieszka w Rzeszowie.

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

**Renata Gorczyńska**, ur. 1943 w Warszawie, eseistka, tłumaczka, krytyk literacki; ostatnio opublikowała *Rue de Seine. Biografia paryskiej ulicy* (2014) oraz *Szkice portugalskie* (2014). Mieszka w Gdyni.

**Julia Hartwig**, ur. 1921 w Lublinie, poetka, eseistka, tłumaczka; autorka m.in. kilku tomów wierszy [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2011 nr 3 (71)];

ukazały się m.in.: *Wiersze wybrane* (2014), *Błyski wybrane* (2014), *Dziennik, tom 2* (2014), tom wierszy *Spojrzenie* (2016). Mieszka w Warszawie.

**Andrzej Hejmej**, ur. 1970 w Świdniku, historyk i teoretyk literatury; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; ostatnio opublikował *Music in Literature. Perspectives of Interdisciplinary Comparative Literature* (2014). Mieszka w Krakowie.

**Zbigniew Herbert** (1924–1998), poeta, dramatopisarz, eseista [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 1 (17), 1999 nr 2 (22) i dodatek do nr. 2/2008 (58)]; ostatnio ukazały się m.in.: *Barbarzyńca w podróży* (2014), *wznowienia Króla mrówek. Prywatnej mitologii* (2014) i *Pana Cogito* (2015).

**Franz Kafka** (1883–1924), pisarz niemieckojęzyczny, autor m.in. *Ameryki*, *Wyroku*, *Procesu*, *Zamku*, tomów *Dzienników i Listów*, jeden z najważniejszych prozaików XX wieku.

**Marek Kędziński**, ur. 1953 w Łodzi, prozaik, eseista, tłumacz Samuela Becketta i Thomasa Bernharda, reżyser; ostatnio ukazała się w jego przekładzie powieść Thomasa Bernharda *Korekta* (2013). Mieszka m.in. w Parżu.

**Jan Kott** (1914–2001), eseista, tłumacz i krytyk teatralny i literacki, autor m.in. *Szekspira współczesnego*, *Zjadania bogów. Szkiców o tragedii greckiej i Plci Rozalindy*.

**Michael Krüger**, ur. 1943 w Wittgendorf, niemiecki poeta, prozaik, tłumacz, wydawca i edytor; redaktor naczelny miesięcznika literackiego „Akzente” i prezydent Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych; autor około dwudziestu książek poetyckich; ostatnio opublikował *Umstellung der Zeit* (2013); w Polsce ukazały się powieść *Wiolonczelista* (2005) i wybór wierszy *Pejzaż z drzewem* (2013); wiersz *Krzesełko Zbigniewa Herberta* ukazał się we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 31 sierpnia 2016.

**Ryszard Krynicki**, ur. 1943 w Sankt Valentin (Austria), poeta i wydawca; autor tomów poetyckich, tłumacz poezji niemieckojęzycznej, m.in. Paula Celana, Georga Trakla, Nelly Sachs; edytor tomów wierszy m.in. Zbigniewa Herberta i Wisławy Szym-

borskiej; 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 *Motyl Wisławy. I inne podróże* (2014). Mieszka w Krakowie.

**Paweł Mackiewicz**, ur. 1980 w Żmigrodzie, krytyk i historyk literatury; adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; ostatnio opublikował *Sequel. O poezji Marcina Senddeckiego* (2015). Mieszka w Legnicy.

**Jerzy Madejski**, ur. 1960 w Chlebówku, historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Szczecińskiego; opublikował m.in. *Deformacje biografii* (2004). Mieszka w Szczecinie.

**Tomasz Mizerkiewicz**, ur. 1971 w Pleszewie, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; ostatnio opublikował: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce* (2013). Mieszka w Poznaniu.

**Rafał Moczko**, ur. 1975 w Toruniu, historyk literatury, krytyk literacki; wykładowca Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; ostatnio opublikował *Omawiacze, laurkodawcy, publicyści i krytycy. Krytyka literacka na łamach „Wiadomości” w latach 1946–1956* (2013). Mieszka w Toruniu.

**Leszek A. Moczulski**, ur. 1938 w Suwałkach; poeta, autor tekstów piosenek; ostatnio opublikował *Antologię* (2012). Mieszka w Krakowie.

**Krzysztof Myszkowski**, ur. 1952 w Toruniu, prozaik, eseista; autor m.in. powieści *Funebre* (1998); od 1995 redaktor naczelny „Kwartalnika Artystycznego”. Mieszka m.in. w Toruniu.

**Anna Nasiłowska**, ur. 1958 w Warszawie, autorka wierszy, prozaik, eseistka i krytyk literacki; profesor IBL PAN; ostatnio opublikowała tomik *Dyskont słów* (2016). Mieszka w Warszawie.

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

**Alicja Rosińska**, ur. 1992 w Gdańsku, absolwentka studiów licencjackich, kierunek gospodarka przestrzenna. Mieszka w Gdańsku.

**Krzysztof Siwczyk**, ur. 1977 w Knurowie, autor dziesięciu tomów wierszy i trzech książek esejistycznych; pracuje w Instytucie Mikołowskim; ostatnio opublikował *Dokąd bądź* (2014) oraz esej *Koło miejsca* (2015). Mieszka w Gliwicach.

**Piotr Sommer**, ur. 1948 w Wałbrzychu, opublikował ostatnio wybór wierszy *Po ciemku też* (2013), książkę z fotografiami i pustymi kartkami, *Notes otwocki* (2014), oraz poemacik dla dzieci pt. *Fruwajka* (2015). Wznowione po dwudziestu latach szkice, *Smak detalu*, ukazały się w roku 2015, a *Ucieczka w bok*, rozszerzony zbiór wywiadów z różnymi rozmówcami – w 2016.

**Leszek Szaruga**, ur. 1946 w Krakowie, autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej i rosyjskiej; profesor Uniwersytetu Warszawskiego; ostatnio opublikował m.in.: *Wyjście z utopii* (2016) i *Trochę inne historie* (2016). Mieszka w Warszawie.

**Piotr Szewc**, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki; redaktor „Nowych Książek”; ostatnio opublikował tom wierszy *Cienka szyba* (2014). Mieszka w Warszawie.

**Artur Szlosarek**, ur. 1968 w Krakowie, poeta, tłumacz, eseista; ostatnio ogłosił *Olówek rzeźnika* (2012). Mieszka w Berlinie.

**Adam Waga**, ur. 1936 we wsi Wagi na ziemi łomżyńskiej; autor tomików wierszy; ostatnio opublikował *Samosiew* (2015). Mieszka w Warszawie.

**Agata Wittchen-Barełkowska**, ur. 1981; literaturoznawca i teatrolog; publikowała m.in. w „Teatrze” i „Ruchu Literackim”; ostatnio wydała *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda* (2014). Mieszka w Poznaniu.

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



Tylko prenumerata zapewnia  
stałe i szybkie otrzymywanie  
„Kwartalnika Artystycznego”





**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, wew. 115  
e-mail: kwartalnik@kpck.pl  
www.kwartalnik.art.pl

Prenumerata: Barbara Dąbrowa, tel. 52 585 15 01, wew. 101  
Korekta: Hanna Borawska, Barbara Laskowska

Projekt okładki i stron reklamowych: Ewa 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 4/2016*



Województwo  
Kujawsko-Pomorskie



Miasto  
Bydgoszcz



Miasto  
Toruń

**Realizacja poligraficzna:**

Dom Wydawniczy „Margarfsen”  
ul. Białogardzka 13, 85-808 Bydgoszcz  
tel./fax 52 370 38 00

Instytut Mikołowski  
Cezary Domarus, *Cargo, fracht*, seria Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 131, Mikołów 2016

Genowefa Jakubowska-Fijałkowska, *Paraliż przysenny*, seria Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 132, Mikołów 2016

Oficyna Wydawnicza KUBA  
Marian Pilot, *Boskie dziecko*, Warszawa 2016

Państwowy Instytut Wydawniczy  
James Schuyler, *Alfred i Ginewra*, z posłowiem Johna Ashbery'ego, w przekładzie Marcina Szustera, Warszawa 2016

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony 1936–1939*, tom 4, Warszawa 2016

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nikotyna. Alkohol. Kokaina. Peyotl. Morfina. Eter. APPENDIX. NIEMYTE DUSZE*, Warszawa 2016

Henryk Sienkiewicz, „*Widziałem wszystko, com chciał i potrzebował wiedzieć*”. W stulecie śmierci Pisarza wybór listów oraz pokłosie epistolarne, Warszawa 2016

Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych  
*Ptaki. Przeploty*, Biblioteka „Opcji”, nr 24, Katowice 2015

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział Kraków

Ewa Elżbieta Nowakowska, *Aż trudno uwierzyć. Apokryfy krakowskie*, Krakowska Biblioteka Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, tom 19, Kraków 2016

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu  
Dorota Filipczak, *Wieloświat*, seria Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 131, Sopot 2016

Jerzy Górzński, *Przedstawienia*, seria Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 130, Sopot 2016

Mirosław Dzierż, Gościna, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 128, Sopot 2016

Maciej Mazurek, *Nadchodzi burza*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 129, Sopot 2016

Wydawnictwo a5  
Tomasz Różycki, *Litery*, seria Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5, pod redakcją Ryszarda Krynickiego, tom 92, Kraków 2016

Wydawnictwo Astrala  
Beata Zalot, *Opowieści niedokończone*, Kraków 2016

Wydawnictwo CONVIVO  
Lucyna Brzozowska, *Jestem niewinna*, seria Tangere, Warszawa 2016

Igor Jarek, *Białaczka*, seria Tangere, Warszawa 2016

Ewelina Krupska, *Mapa zalesienia*, seria Tangere, Warszawa 2016

Magdalena Szozda, *Wpływ jeziora błękitnego*, seria Tangere, Warszawa 2016

Wydawnictwo Kontekst  
Maciej Porzycki, *Zakres. Wybór wierszy*, Poznań 2016

Wydawnictwo Literackie  
Justyna Chłap-Nowakowa, *W alfabetycznym nieporządku*, Kraków 2016  
Jarosław Mikołajewski, *Zebrak*, Kraków 2016

Wydawnictwo MG  
Jarosław Abramow-Newerly, *W cieniu paryskiej Kultury*, Warszawa 2016

Charles Dickens, *Klub Pickwicka*, przełożył Włodzimierz Górski, Warszawa 2016

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego

*Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, pod redakcją Sławomira Iwasiowa, Jerzego Madejskiego, Pawła Wolskiego, Szczecin 2016

Wydawnictwo Toczka  
Jelena Lengold, *Jarmarczny kuglarz*, przełożył Miłosz Waligórski, Kraków 2016

Wydawnictwo Wielka Litera  
Piotr Wojciechowski, *Strych Świata*, Warszawa 2016

ABSE ACHMATOWA ADAMIEC ADCOCK AJVAZ ALOCHIN ALTIEV AMICHAJ ANCET ANDERMAN ANDRZEJEWSKI ANTONIUK APOLLINAIRE APPEL ARP ASMUS ASPENSTRÖM ATWOOD AUGUSTYNIAK AUSLÄNDER AUSTER AWIDAN BACHMANN BACON BACZAK BADZIĄG BAGIŃSKI BAJSIĆ BAKEVSKI BALANTIC BALCERZAN BALIŃSKI BANACH BANVILLE BARAN BARANOWSKA BARRAL BARTCZAK BARTOSZEWSKI BASHO BATHELIER BAUCHROWICZ-KŁODZIŃSKA BECKETT BEDNARCZYK BE'ER BELMONT BENKA BENN BERLIN BERNACKI BERNADAC BERNHARD BESANCON BESZCZYŃSKA BEYER BIAŁOSZEWSKI BIELSKA-KRAWCZYK BIENKOWSKA BIENKOWSKI BIGA BLIN BLOOM BŁASIAK BŁONSKA BŁONSKI BOBKOWSKI BOCHENEK BOCHENSKI BOCCZKOWSKI BOLECKA BOLECKI BOLEWSKI BORGES BORKOWSKA BOROWIEC BORUŃ-JAGODZIŃSKA BOURGEOIS BRAKONIECKI BRAUN BRAUTIGAN BRAY BRECHT BRINKMANN BRKA BRODA BRODSKI WITOLD BRONIEWSKI BROWN BRUNNE BRZOSKA BUKOWSKI BUNIN BUREK BURIAN BURYŁA BUSZA CALDER CELAN CELEWICZ CELINE CENDRARS CHALFI CHETWYND CHEVILLARD CHLEBNIKOW CHOJNOWSKI CHOLIN CHWIN CIELEKI CIELESZ CIESIELSKA CISŁO CLAUDEL CLUCHEY CORYELL CORYELL CRONIN CUMMINGS CVETKOWSKI CYRANOWICZ CZARKOWSKI CZAYKOWSKI CZĘSTOCHOWSKI CZORYCKI CZUCHNOWSKI CZUKU Cwikliński ČEGEC DANILEWICZ-ZIELIŃSKA DANN DĄBROWSKA DĄBROWSKI DEHNEL DELEUZE DEMBOWSKI DERDOWSKI DEVILLE DEBICZ DETKOŚ DICKINSON DEUSKI DOBIES DOMARUS DOOLITTLE DORN DRAWERT DRIVER DUBOWIK DUKES DUNIN DUPIN DURAKOVIĆ DURAS DYAKOWSKI DZIEŃ DZIURZYŃSKI DŻUMAŁA ECHENOZ T.S.ELIOT ENGELKING ENRIGHT ENZENBERGER ESSLIN FABJAN FALARSKI FERENC FERRINI FIETT FILIPIAK FIUT FLAUBERT FLEISCHMANN FLETCHER FRAJLIĆ FRANASZEK FRANIA FRÉNAUD FRIEDELÓWNA FRYDRYCZAK FUCHS GAILLY GALAS GARDZIELEWSKA GARLICKA GASPAROW GENET GEORGIEW GIACOMETTI GIDLECKA GIEDROYC GILBOA GINSBERG GIERSZEWSKI GIZELLA GLEŃ GLONDYS GŁOWIŃSKI GNIAZDOWSKA GOERKE GOLLNIKOWA GÖMÖRI GORCZYŃSKA GRABOWSKI GROSSMAN GRUCHAŁA GRUDZIŃSKA GRÜNBEIN GRUSE GRYKO GRYNBERG GRZEBALSKI GRZEGORZEWSKA GRZESIAK GURI GUTOROW GUTOWSKI HAJDUK HALAS HALEVI HAMKAŁO HANDKE HARRIS HARTWIG HASS HASSEK HAVEL HAWAŁEJ HAZZARD HEANEY HEDLUND HEJMEJ HELLIKES K.HERBERT Z.HERBERT HERLING-GRUDZIŃSKI HERTZ HETMAN HIEBEL HIRSCHBERG HODROVÁ HOFMANN HOFFMANN HÖLDERLIN HOLLAND HOLUB HONET HRYNACZ HUNKELER HUNTER IONESCO ISSA IWANIUK JACCOTTET JAGIEŁŁO JAKUBOWSKA-FIJAŁKOWSKA JAKUBOWSKI JANKOWSKI JANKO JAN PAWEŁ II JARNIEWICZ JARZEBSKI JASEK JASPERŚ M.JASTRUN T.JASTRUN JASTRZĘBIEC-MOSAKOWSKI JELINEK JEDLIŃSKI JELLOUN JENTYS JONATAN JOYCE JUARRÓZ JULIET A.JUREWICZ J.JUREWICZ JURKOWSKA JURZYSTA KAFKA KAJAK KAKAREKO KALANDYK KALB KALEBA KALINOWSKI KALISZER-HAZAZ KALOTA-SZYMAŃSKA KANCZELI KANIA KANTOR KAPUŚCIŃSKI KARALIUS KARASEK KAROLAK KASTEL-BLUM KAWAFIS KEDZIERSKI KIBIROW KIELAR KIEPUSZEWSKI KIERC KIJOWSKI KIRKIEŁŁO-STACEWICZ KISEVIC KITSCH KIZNY KLEDZIK KLEJNOCKA KLEJNOCKI KLEYNA KŁOTT KŁOCZOWSKI KŁOCZOWSKI OP J.A.KOBIERSKI R.KOBIERSKI KÖHLER KOLBE KOLTES KOŁACKA KONWICKI JULIAN KORNHAUSER JAKUB KORNHAUSER KORZENIOWSKI KOŚCIŃSKA KOŚCIAŁKOWSKA KOŚKA KOTANŃSKI KOTKOWSKI KOTLARCZYK KOTT KOVILOVSKI K.KOZIOŁ U.KOZIOŁ KOZMIŃSKI KRALL KRASIŃSKI KRAUSS KREMER KRONHOLD KRÓL KRÜGER KRYNICKI KRYSZAK KRZYŻAN KUBIAK KUCIAK KURAŚ KUREK KURYLAK KURYLUK KUŚ KUZMIŃSKI KÜSTER KUZDOWICZ KWIATKOWSKI LALIĆ LAMPRECHT LASECKI LASKER-SCHÜLER LATAWIEC LE CLÉZIO LEC LEFCOWITZ LEIRIS LEKSYZYCKI LEM LEMPP LENOIR LEOCIAK LEOPARDI LESZKOWICZ LEWANDOWSKI LEVERTOV LEVINE LIBERA LIGEZA LINDON LIPKA LIPSKA LIPSKI LIRA-ŚLIWA LISOWSKI LORD LOVELL LÓW LUBIŃSKA LUDWIKOWSKA LUKIĆ LUPA LUTOSŁAWSKI LUKASIEWICZ LUKASZEWSKI ŁUSZCZYKIEWICZ MACCAIG MACIERZYŃSKI MACKIEWICZ MADEJSKI MAGEN MAJ MAJERSKI MAKOVÍ MALANOWSKI MALINA MALISZEWSKI MALACHOWSKI MARCZEWSKI MARIJAŃSKA MASIANIN MASON MATUSZEWSKI MATYWIECKI MAUVIGNIER MCMULLAN MELBECHOWSKA-LUTY MELECKI MENASSE MESCHONNIC MICHAJŁOWSKAJA MICHAŁ ANIOŁ MICHAŁOWSKI MICHAŁ MIEDZYŃSKI MIELHORSKI MIESZKO MIEDZYRZECKI MIKOŁAJCZAK MIKOŁAJEWSKI MIŁOSŁAWSKI MIŁOSZ MISIAK MITTERMAYER MITZNER MIZERKIEWICZ MLADENOSKI MOCARSKA-TYCOWA MOCZKODAN MOCZULSKI MOMRO MORAWIEC MORGAN MOŚCICKI MOYER MROZIŃSKI MÜLLER-FREIENFELS MURCIA MUSIAŁ MUSZYŃSKI MYSZKOWSKI NAPIÓRKOWSKI NASIŁOWSKA NDIAEY NEUGER NIEMIEC NIXON NOWACKI NOWAKOWSKA K.NOWICKI W.NOWICKI NOWOSIELSKI OBREMSKI OLEK OLEDZKA-FRYBESOWA OŃATE ONDAATJE OPALIŃSKA ORDAN ORŁOŚ ORSKI OSA OSTER OSTI OSZAJCA ÖZKÖK PACHOCKI PACHOLSKI PANCZENKO PANKOWSKI PAPIESKI PAWLUŚ PAWŁOWSKA PAŹNIEWSKI PENDERECKI PETRESKI PIASZCZYŃSKI PIECHOCKA PIECHOWICZ PIECZYŃSKI PIETRYK PILCH PINGET PINTER PINTILE PIRIE PIWKOWSKA PIĘCUCH PLATH PLESZYŃSKI PLUTOWICZ POLKOWSKI POLLAKÓWNA POMORSKI POTOKAR POUND PRAŻMO PROCKI PROUST PRUSS PRUSZYŃSKI PRZEGALIŃSKI PRZYBYŁAK PRZYBYŚLAWSKI PUCIATA PYDA OP QUADFLIEG RABINOWICI RADZIEJOWSKI RAIČKOVIĆ RAWIKOWICZ RENOUDAR REŠICKI REUBNER REVERDY REXROTH RIEGEL RIEGER ROBBE-GRILLET ROBERTS RÓCA RODOWSKA ROGUSKI ROMANIUK ROMANÓW ROSENTHAL ROŚIŃSKA ROSSET ROSZAK ROTH ROTHMANN ROUAUD J.RÓZEWICZ S.RÓZEWICZ T.RÓZEWICZ RÓZYCKI RUBINSTEIN RUSINEK RUTKOWSKI J.M.RYMKIEWICZ RZONCA RZĘDZIAN SACHS SADECKI SALAMUN SALMONOWICZ SALSKA SARAJIĆ SARNA SARRAUTE SARTRE SAS SAWICKA SCHILLER SCHEIDEGGER SCHNEIDER SCHUBERT SEIFERT SEJFAS SELLMER SENTAS SEXTON SHLIEN SIEGEL SIEMASZKO SIENKIEWICZ SIMIĆ SIMON SINGER SIWCZYK SIWIEC SKRENDO SKUCZYŃSKI SKWARNICKI SŁAWIŃSKA SŁAWNIKOWSKI SŁOŃSKA SŁALCERZ SMOŁKA SNYDER SOBKOWIAK SOBOLCZYK SOBOLEWSKI SOCHOŃ SOKOŁOWSKI SOLIŃSKI SOMMER SONNENBERG SPARK STACHURA STANIEKO STANKOWSKA STARCZAK-KOZŁOWSKA STASIUK STAŚKIEWICZ STEPKO STERN STERNA-WACHOWIAK STOJIC STRAMM STREERUWITZ STROIŃSKI STRUMIŁŁO-MIŁOSZ STRUMYK STYCZEŃ SULEJMAN SUSLIN SYLVESTER SYNDER SYNORADZKA-DEMAĐRE SZAFRANIEC-SZARMACH SZARUGA J.J.SZCZEPAŃSKI SZEWEC SZKŁOWSKI SZŁOSAREK SZUBA SZUBER SZWALBE SZWARC A.SZYMAŃSKA B.SZYMAŃSKA I.SZYMAŃSKA SZYMANOWSKI SZYMBORSKA ŚMIEJA TABORSKI TAHAR BEN JELLOUN TAŃSKI TARASEWICZ TERC THOMAS TISCHNER TKACZYŃSKA TYCZYN-DYCKI TOCINOWSKI TOMASIK TOMASZEWSKI TOMLINSON TOUSSAINT TRAKL TRĘŚNAK TRIEHEL TRZECIAKOWSKI TRZEŚNIOWSKI TUNNER TUSZYŃSKA TWARDOWSKI TYRANKIEWICZ URBANŃSKA VÁRGA VENČLOVA VIEL VODUŠEK WAGA WAJDA WALC WALSER WANIEK WANTUCH WARTA WEBER WELTER WENCEL WENDORFF WHIETELAW WHITMAN WIECZOREK WIKTOROWSKA WILDE WILLIAMS WINIARSKI WIRPSZA WIŚNIEWSKI WITKOWSKI WITTCHEN-BAREŁKOWSKA WOHN WOJCIECHOWSKA WOJCIECHOWSKI WOLEŃSKI WOLSKI WOŁOŚZYN WÓROSZYŃSKI WÓJCIĆ WRÓBLEWSKI WYCZOŁKOWSKA K.WYKA M.WYKA YEATS YOURCENAR J.ZACH N.ZACH ZADURA ZAGAJEWSKI ZAJC ZALESIŃSKI ZALESKA ZAMIARA ZAREBIANKA ZAWADA ZAWISTOWSKI ZEGARLIŃSKI ZETTINGER ZIELENKIEWICZ ZYCH ŻAGAR ŻAKIEWICZ ŻYŁKO

24 lata

CENA 11 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 1232-2105 04 INDEKS 36294



9 771232 210604

The image shows a white rectangular box containing a barcode. Above the barcode, the text 'ISSN 1232-2105' is printed on the left and '04' on the right. To the right of the barcode, the text 'INDEKS 36294' is printed vertically. Below the barcode, the number '9 771232 210604' is printed.